

ЦІННІСНІ ІНТЕРПОЛЯЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ ТА ЯВИЩЕ ГУМАНІТАРНОЇ КРИЗИ

Самойленко О. І.

ВСТУП

Словосполучення «гуманітарна криза» сьогодні перестало бути формальним відстороненим визначенням деяких можливих періодів в спільній історії людської спільноти. Сьогодні воно сприймається як тяжкий діагноз болочого стану соціуму, і психологічного, і життєво-практичного, але, головне – того явища, що йменується колективною людською свідомістю й має глобалізовані значення та прояви. Стаючи домінуючими чинниками світосприйняття та особистісного переживання, кризові ознаки вливають на зміст та методичну організацію «гуманітарної думки», як такого феномена, що особливо чуйно реагує на усі соціальні катаклізми, звісно, і на найбільш страшний з них – на воєнну агресію, що веде до масової загибелі людей, загрожуючи перерости у самознищення людства...

Але що може зробити, наскільки дієвим здатне ставати гуманітарне мислення, зокрема ті його форми, що отримують специфікацію у певних мистецьких галузях? Чи має якісь особливі ресурси *музикознавча думка* – та система пізнавально-оцінних координат, що сформувалась у сфері музикознавчого дискурсу – щодо найбільш глибинної кризи у бутті сучасної людини, кризи *гуманістичної* свідомості та тих соціальних інструментів, що повинні були сприяти її розвитку та вдосконаленню?

Навіть якщо дані запитання видаються дещо риторичними, спробуємо окреслити шляхи до відповіді на них, спираючись на той досвід музикознавства як гуманітарної науки, що є достатньо зрозумілим, поняттєво визначеним, експлікованим певними дискурсивними позиціями. Найбільш важливим постає виявлення тих поняттєвих форм, у яких сучасне музикознавство втілює *власні етичні ціннісні завдання*, поєднані не лише з вивченням технологічних та змістовно-художніх основ музичного мистецтва, впливу музики на культурну дійсність, а й з *вивченням людини як творця цієї самої дійсності, здатного осягати височину духовного досвіду*, але, на жаль, спроможного і на жахливі руйнівні дії.

«Адже кризові прояви, кризові ознаки стосуються буття людини, тобто людської істоти – як осередку, центрального моменту усієї

гуманітарної системи. Бо дійсно, усі протиріччя буття, перш за все, переживає, якось приміряє до себе (якось долає) саме Людина. І те, що людська особистість сьогодні витримує непосильне напруження, пропускає через себе непомірний потік інформації, і що стан її свідомості звідси не завжди достатньо гармонічний – це очевидно. Але як допомогти людині, як зробити її спроможною витримувати усі виклики буття, і не лише вдало долати їх, але й якимось чином перебудовувати свої стосунки з цією дійсністю, пропонувати щось зі свого боку. Ось це – головне гуманітарне питання сьогодні.

Власне, як завжди – головне питання гуманітарної освіти і науки одне: що робити з людиною? І тут найбільш цікавим є той парадокс, що це питання ставить людина. Це вже відоме замкнене коло нашого буття, по якому ми ходимо, починаючи з далекого тисячоліття...; але все одно, як би людина не ставилась до теперішнього стану, до потреб майбутнього, утримувати досвід попереднього, досвід минулого також треба. І тому одним з компонентів нинішньої кризи для сучасної людини є потреба пов'язувати, утримувати разом всі лінії досвіду, що йдуть з минулого, і ті лінії досвіду, що передбачаються у майбутньому» [14, с. 1–2].

1. Про специфіку дискурсивного методу музикознавства

Те, що музикознавство завжди було й залишається специфічною галуззю гуманітарного знання, ні в кого не викликає сумніву. Хоча були спроби зарахувати деякі методи музикознавства до сфери точних наук, але частковість і не-успішність цих спроб привела до того, що, навпаки, музикознавство почало все більше визнавати той свій особливий *цілісний* метод, котрий варто називати *когнітивною метафоричністю* або *специфічною концептуалізацією*. Саме про нього, як про корінну властивість музикознавчого мислення й мовлення, слід міркувати сьогодні, коли потужно резонують одна в одній соціополітична, психологічна ментальна та гносеологічна кризи, тобто коли гуманітарна криза проявляє себе гранично широко, в усіх своїх складових, але примушуючи шукати свій епіцентр в тій сфері, яку традиційно, в іманентному зростанні історичного людського досвіду, називають *духовною*; дану сферу доцільно пов'язувати зі здатністю людини *уявляти та ідеологізувати* – створювати власний смисловий план буття, інтегративно-результуючий, але водночас і мотивуючий хід людської історії – як континуально-часового процесу, з суто людських ейдетичних «точок зору».

Отже, інтерес до музикознавчого дискурсу як певного ідеологічного знаряддя суспільства, здатного не лише захищати («обороняти»), а й

створювати засадничі потреби, здатності людської свідомості, зростає разом з підсиленням кризових рис гуманістичної свідомості та методології гуманітарного пізнання. Недарма вивчення «музикознавчого слова» та «музикознавчого тексту» як важливих компонентів гуманітарної культури було одним з останніх завдань, поставлених перед українською музичною наукою Іваном Арсенійовичем Котляревським (1941–2007), як в останніх статтях, що відрізняються лаконізмом та прогностичністю, так і в усних виступах, бесідах з колегами та учнями, які проводив виданий український музикознавець, маючи особливий дар передчуття, в останні роки життя [6–9]. Особливо наголосимо, що саме в останній період своєї життєтворчості І. Котляревський розробляв нові підходи до освітніх дисциплін та науково-теоретичних напрямів, дослідницьких програм у галузі музикознавства. Він формулював *правило пріоритетності* стосовно певних тематичних напрямів українського музикознавства та сучасного стану музикознавчої україністики – як *правило понятійної визначеності та відповідності музикознавчої думки*, при дотриманні якого відкривається й *власна поняттєва система музичного мистецтва*, тому значно глибше та з достатньою концепційною конкретикою розкривається смисловий потенціал музичної мови – автономної художньої мови музики [9].

Дві думки І. Котляревського (як своєрідний заповіт сучасним українським музикознавцям) особливо примушують аналізувати змістові передумови та призначення музикознавчого дискурсу – у його прямуванні до духовного досвіду людської особистості, також у його спроможності створювати ціннісно-смислові критерії вивчення музично-виразової системи. Перша думка – це те, що в музикознавстві співіснують екстравертне та інтровертне прямування. Причому екстравертний напрям музикознавчої думки передбачає дві тенденції: доцентрову й відцентрову. Доцентрова означає, що музикознавство намагається включити до кола власних інтересів те, що відбувається в супутніх гуманітарних дисциплінах, узагальнювати досвід цих дисциплін, отже вступає до традиційного для гуманітарного пізнання діалогу «своє – чуже», узагальнюючи досвід цього «чужого» – як методичний, так і словесно-мовний, перетворюючи його на понятійні підстави мислення самого музикознавця [8].

Як справедливо вказував І. Котляревський, насичуючись новим інформаційним матеріалом завдяки причетності до широкого кола гуманітарних дисциплін, музикознавчий логос починає відчувати деяку надмірність, шукає способи творчо подолати її. Збагачуючи музичний дискурс певними категоріями, методичними побудовами інших

гуманітарних дисциплін, музикознавство, по-перше, починає усвідомлювати свої власні межі, як обмеження у предметних інноваціях; по-друге – отримує нові інтровертні імпульси, приводи до наукової рефлексії, у тому числі такої, що породжується освітньою практикою, тобто навчально-пізнавальною дисципліною у її прямому значенні, від найменування сфери та предметного напрямку пізнання (навчання) до визначення його очікуваних логіко-смыслових результатів.

І. Котляревський особливо наполягав на тому, що сьогодні потрібно знаходити специфічні дисциплінарні складові музикознавства, які, будучи науковими, межують з навчальним матеріалом, тобто межують з тим освітнім досвідом, що накопичений музикознавцями шляхом навчально-педагогічної діяльності, водночас здатні суттєво розширювати уявлення про музикознавство як науковий дискурс. Зокрема, Котляревський наполягав на парності таких дисциплін, як психологія й мистецтвознавство, текстологія та музична семіологія; саме науці про знаки та мову, водночас науці про психологічні значення музичних символів він пропонував приділяти найбільшу увагу.

Тут треба звернутися до того, що, власне, ми розуміємо під дискурсом і що доцільно розуміти під *музикознавчим дискурсом*. Насамперед, виходячи з загальних настанов теорії дискурсу, не дивлячись на той факт, що з можливістю дискурсивного виміру культури сьогодні пов'язують переважну кількість комунікативних практик, головною конститутивною рисою даного явища є мовно-мовленнєва діяльність людини та породжувані нею тексти, тобто текстові площини культурної дійсності, що мають певну професійну специфікацію. За даними характеристиками першочерговими постають *словесні тексти*, точно так, як і в сфері концептуалізації, або інші когнітивні феномени, що так чи інакше визначаються, *завершуються у слові, потребують словесного оформлення*.

Вся історія категорії дискурсу¹ вказує, що вона передбачає саме способи словесного спілкування, опанування словесним мовленням в його націленості на певні форми людської діяльності. Тобто дискурсивність передбачає використання слова, але не будь-яке, а *особливе мовленнєве* використання, що самим собою вже вказує на

¹ Нагадаємо, що термін встановлювався досить рандомним шляхом, походить від пізнюлат. «міркування, аргумент», також від «біганина, метушня, маневр, кругообіг», вже у зв'язку з французьким структуралізмом його пояснюють як «промуву, розмову на тему чогось», або як «єдність мовлення та ситуації, в якій воно відбувається», також як « перебіг мовлення», «його передумови, обмеження та результати, позамовний контекст і невисловлені цілі й наміри, які супроводжують акт мовлення». Див.: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%>

пізнавальні причини й мету (доцільність) людської діяльності та на ті смислові орієнтації «слова серед слів» (М. Бахтін), завдяки яким ми осягаємо *понятійну глибину смислу та смислову глибину поняття*. Не секрет, що в археології знання М. Фуко пропонував усю людську культуру досліджувати з боку подібних дискурсивних зрізів [15], вважаючи, що через словесне мовлення можна зрозуміти не тільки те, чим мотивується людина, вчиняючи, але й те, про що вона думає (що уявляє) як про свої діяльнісні досягнення...

Найбільш суттєвим у розумінні дискурсу як особливого словесно мовного феномена є підхід до нього як до процесу, тобто оцінка його власних процесуальних сторін, його місії – не як фінального результату словесної експлікації, а як *начала, народження нової словесної форми, адекватної до думки (смислу)*. Окрім цього, дискурс завжди так чи інакше узгоджує індивідуально-особистісні позиції, групові пізнавальні пріоритети та норми колективної свідомості.

Так чи інакше, але категорія дискурсу завжди виявляється в тісній взаємодії з явищем тексту, причому в антиномічній взаємодії. Коли ми звертаємося до музикознавчого дослідження (так само, як і іншого мистецтвознавчого тексту), ми зазвичай зосереджуємо увагу на кінцевих результатах, на структурі, завершеній логіці, на знаках відмежування даного музикознавчого дослідження, тобто ми намагаємось вивчати музикознавчу думку (хід музикознавчого мислення) як завершений і окремих у своїй побудові акт-текст. Але коли ми прагнемо витягти з музикознавчого висловлення глибинний смисл, зрозуміти, що прагнув сказати своїм текстом музикознавець (окрім того, про що він інформує напяму), то тут ми вже опиняємось у відкритому дискурсивному полі (звісно, іноді спливаючи «на поверхню» тексту).

У тексті виражається результативність дискурсу, у дискурсі – процесуальність тексту, здатного ставати й гіпер-текстом, тобто відсилати до інших концепційних музикознавчих визначень. Власне кажучи, дана інтертекстуальна активність притаманна не лише музикознавчому дослідженню, не тільки способам розвитку *музикознавчої думки*, а й будь-якому словесному спілкуванню, що набуває спеціалізованого характеру.

У дискурсивному полі музикознавства ми виявляємо два специфічні парадокси. З одного боку, було б природнім припустити, що головним предметом музикознавства є музика. Не заперечуючи такої націленості музикознавчого пошуку, все ж таки скажемо, що музика – це, скоріше, той матеріал, у який поринає музикознавча думка, намагаючись виявити власну інтенціональність, також віднайти, сформуванати власний

контекст. Отож, музика постає спонукальною та супутньою причиною музикознавчого дискурсу, а його будівельним матеріалом й дійсним предметом є *музикознавче слово*, тобто той дискурсивний досвід (пізнавальна традиція), завдяки якій певні форми словесного вираження придбали наукове музикознавче значення (див. про це [14; 18; 20]).

Контекстуальність та інтенціональність – обов'язкові методичні властивості музикознавчого судження, завдяки яким воно здатне одночасно заглиблюватися й розширюватися, саме таким подвійним чином визначаючи рівні та межі, у тому числі хронотопічні, музикознавчого пізнання.

Інший парадокс виникає з усвідомлення того факту, що у полі музикознавчого дискурсу немає таких термінів, які є специфічними винятково для музикознавчого пізнання, ні в якій іншій гуманітарно-пізнавальній сфері не зустрічаються. Застосована в науці про музику термінологія сприймається, визнається як музикознавча лише тоді, коли безпосередньо докладається до музичного матеріалу, причому останній може існувати у двох видах: музично-текстовому, тобто нотографічному, як артефакт музичної писемності, та словесному історично-наративному, як факт науково-літературної писемності, котра має власні умови та засоби компонування. Найбільш очевидним, хоча й звужено-технічним, постає поняттєво-термінологічний апарат музикознавства у галузі прикладної, інструктивної навчальної діяльності, пов'язаної, зокрема, з курсами сольфеджіо та гармонії, деякими аспектами курсів аналізу музичної форми та поліфонії (хоча поняття «поліфонії» вже набуває естетико-культурологічного розуміння, як вказівка на смислову поліфонію та оцінну множинність буття). Але як тільки музикознавство наважується стати наукою й увійти до кола гуманітарних дисциплін, то його понятійний апарат повинен ставати спроможним до широкої резонансної теоретичної (пізнавально-оцінної естетичної, культурологічної, психологічної тощо) дії, що супроводжується деяким відчуженням від логіки музичного тексту й навіть від специфічної аналітичної логіки музикознавства.

У колі наукових категорій – складових дискурсу, які музикознавство прагне представити як власні універсалії, немає жодного слова, яке не зустрічалося б в інших провідних гуманітарних дисциплінах – у *загальній науці про людину*. Але це не означає, що у музикознавця «немає своїх слів», скоріше навпаки: більшість гуманітарних категорій, що здатні входити до музикознавчого дискурсу, набувають нової доцільності, концепційно збагачуються завдяки вивченню музики, відкриваючи свій потенціал для інших

галузей пізнання (наприклад, для психокогнітивістики) (див. про це: [11; 12]).

Серед них на сьогодні, враховуючи нову зацікавленість музикознавців питаннями духовного досвіду людини як соціальної істоти та творчої особистості, тим більше в аспектах енактивізму та конекціонізму, тобто з епістемологічною активацією, провідні позиції займають *поняття про досвід людської життєтворчості, історичні епістемі культури та відповідні до них мовні й смислові реалії музики*. Спробуємо розвинути та прояснити дані поняття.

2. Епістемологічний та аксіологічний погляди погляд на історичний логос музики

Два головних феномени, які сьогодні примушують до прокладання нових пізнавальних парадигм, це *історія й свідомість*, зв'язок між якими, як між, водночас, реальними, і умовними об'єктами, опосередковується різними діяльними сферами, але найбільш послідовно й глибоко проявляється в мистецтві, у художній творчості. Можна навіть припустити, що історія – як незалежний від волі окремого суб'єкту процес, і свідомість – як загальнородова властивість людини, є *природними системами* людської життєдіяльності, тоді як мистецтво постає штучною системою, зокрема – штучним способом поєднання між собою історичного процесу та еволюційних здатностей людської свідомості, пристосування їх одне до одного, організації їх дійсної смислової єдності.

Але між мистецтвом і двома його екзистенціальними сусідами встає ще одне закономірне явище, частиною якого, власне, і є художня система. Це *досвід – як досвід людської життєтворчості в цілому, що породжує історичні епістемі культури*, тобто епістемі колективного характеру й призначення, що ведуть до різних «польових» організацій смислових апріорі у художній сфері, з властивими їй знаковими можливостями (у тому числі, до *музичних епістем*).

Зворотний зв'язок є не менш важливим, оскільки художні «поля» культури з'єднуються в єдину предметно-смислову мережу, у специфічну художньо-естетичну «всесвітню семантичну павутину», яка забезпечує збереження і трансляцію *досвіду* в його вихідній онтологічній якості. Вона ж забезпечує *позитивний характер і логічну (психологічну) побудову головних історичних епістем культури*, стає мовою їх пояснення й прояснення, катартичної «кларитизації» – очищення від «життєвої каламуті».

Враховуючи відносну функціональну сталість свідомості та процесуальність й різні експлікаційні здатності мислення, в музиці

вони виражені через взаємини (взаємозалежності) смислу (образно-смислових інстанцій свідомості) і звучання (звукової матерії музики). Таким чином, на епістемічних засадах, виникають власні ціннісні відносини музичного мистецтва з людським світом, з досвідом людського існування.

Встановлення закономірних зв'язків між культурними смислами, тісно пов'язаними з життєвою дійсністю, та музичними формами, що базуються на специфічних мисленнєво-оцінних модальностях, стає підґрунтям не лише для «епістемологічного повороту» у музикознавстві, але й для нових *аксіологічних проєкцій та інтерполяцій* музикознавчого дискурсу.

Епістемологічний підхід дозволяє більш обґрунтовано визначати зовнішні чинники та специфічні формотворні джерела музичної творчості, уточняти явища мислення та усвідомлення в музиці, виявляти *специфічну музичну свідомість* – як такий феномен, що опосередковується музичною мовою, й навпаки: встановлювати досить чіткі координати між музично-знаковою системою та творчою свідомістю (як особистісною, так і колективною).

Саме епістемологічні позиції дозволяють пояснювати, чому експліковане, тобто «зовнішнє», мовлення і «внутрішня форма» в музиці суттєво відрізняються від таких у словесному мовленні та у літературній формі: те, що для словесного (вербального) мислення є внутрішньою формою, для музичного висловлення, мовного ресурсу музики виступає предметно значущим змістом, адже музика безпосередньо оперує тими смисловими конекціями (іманентними логічними зв'язками свідомості), до яких слово добирається шляхом тривалої реінтерпретації.

Музичне мовлення здійснюється як рух від внутрішньої форми мислення, від його образно-почуттєвої підоснови, до зовнішньої логічної структури, й лише потім організується зворотний смисловий рух, що програмується за допомоги певного мовно-виразового прийому.

Вербалізація, участь усного та письмового слова дозволяє визначати зв'язки між внутрішньою й зовнішньою формою в музиці, тому роль слова в музиці є постійно важливою, активованою, хоча й весь час приймає різні змістові та формальні конфігурації. За допомогою слова визначаються, зокрема, вектори – плани мислення, способи логізації, понятійного структурування музично-смислового змісту – формування й розвитку мовного матеріалу музики.

Ціннісний або аксіологічний аспект музикознавчого вивчення відкриває глибинні змістові, як психологічні, так і художньо-

мовленнєві рівні музичного діяння, дозволяє оновлювати типологічні оцінні підходи до образу людини в музичному мистецтві та визначати головну мету функціонування музичної свідомості – самоздійснення людини як *Homo Aestheticus*, тобто як щасливої та досконалої істоти, яка не лише дотична до сенсу буття, а й вміє перетворювати його задля власного самозростання.

Homo Aestheticus виступає специфікованою ціннісною характеристикою внутрішньої людини, тобто поглиблює з естетико-мистецтвознавчої точки зору категорію людини – як такої, що почуває, переживає, виражає, означає та інтерпретує, відкриваючи нескінченність розуміння світу як тексту, зокрема як музичного тексту.

Категорія *Homo Aestheticus* передбачає занурення в досвід, який не може бути переведеним на мову раціонального розуму або викладеним як система правил. Але при цьому найважливішою характеристикою його є практичний соціально-комунікативний характер. Він сприяє тому, що навколо людини формується поле взаємозалежних явищ, понять і канонів дії (вчинку), а також певна спільнота, що активно підтримує існування життєтворчої системи. При цьому за рахунок достатньо вільного поводження з елементами системи, постійної «гри» розуму й уяви, учасник відчуває власну активність і волю в її межах.

Homo Aestheticus – дійсно та дієво (практично здійснено) цілісна людина, у якій немає розладу між почуттями й розумом, почуттєвими спонуваннями та етичними настановами. Світ естетичної людини може поєднувати віртуальний та реальний (дійсний) виміри, як умовні знакові та наочні предметні форми, споріднюючи їх у процесі створення смислу. Але провідною ознакою цього світу постає постійна динаміка, активність людини у пошуку нових здійснень та нових вершин для осягнення світу – нових акмеїчних показників людського буття. Навіть не вдаючись до поняття акме, музикознавчий дискурс в його неодмінних оцінних позиціях прагне відкривати найкраще, найбільш досконале та здійснене, у людині та формах її творчості, разом з відповідними засобами, системними налаштуваннями музичної мови, музичної формотворчості.

Виокремлення акмеології з дискурсивного поля музичної аксіології може пояснюватися низкою різних соціальних дисциплін, стає сьогодні навіть певною освітньою нормою в українському середовищі. Зокрема, стверджується, що акмеологія є новою наукою, що інтенсивно розвивається та включається в суспільну практику, тобто підтверджується та думка, що затребуваність акмеологічного знання обумовлена, насамперед, його конструктивністю і практичною спрямованістю. Інтегруючи і узагальнюючи знання про прогресивний

розвиток зрілої особистості, шляхи самореалізації та самоактуалізації, акмеологія здатна поставати концептуальним ланкою в системі наук про людину (див. про це: [9]).

Як одна з фундаментальних дисциплін XXI століття, акмеологія виявляє вершинні критерії досконалості в людині; оцінні підходи до розвитку (розквіту) здібностей людини; характеристики ознак фізичної та моральної, суспільної та особистісної суб'єктної зрілості людини. Вона відкриває шляхи до вершин в обраній професійній діяльності; до найбільш результативної діяльності та до реалізації всіх творчих здібностей тощо. Таким чином вона певною мірою поєднується з праксеологічними оцінками, націлена на вивчення різних видів соціальної практики людини, сприяє більш широкому та поглибленому розумінню самого поняття практики.

Саме поняття акме містить сукупність багатогранних цілей різного рівня, але найбільше відповідає розумінню гармонії, яке сягає рівня закону існування, причому і природного, і культурно-людського. Тому до кола категоріальних компонентів аксіології, що набуває акмеологічних якостей, органічно входить специфічне для музичної творчості та музичного мислення поняття гармонії, причому разом з множинними способами його типології, зокрема як виявлення системи естетичних модальностей, динамічних показників художньої форми, психологічних якостей людської особистості, що прагне гармонії та намагається вдосконалювати світ задля її досягнення; гармонія постає вимогою щодо підтримки рівноваги, збалансування усіх внутрішніх систем людини, від тілесно-фізіологічних до духовно-розумових. на основі виділених типів: відшукуваної, досягнутої, втраченої гармонії.

Динамічна єдність «ціннісного світу», як і «внутрішньої людини» (інтерпретуючої особистості) може розглядатися як рух від дисгармонії до гармонії, що презентує три типи – естетичні модальності – гармонії: як «відшукуваної» гармонії (піднесене, трагічне, драматичне), перехід від невизначеності до визначеності, тобто перехідний інтервал руху вгору; як «досягнутої» гармонії (витончене, прекрасне, грандіозне) – «визначеність означає наявність межі», тобто час, термін (момент, інтервал) присутності в точці акме, вершинності; «втраченої» гармонії (дотепність, комічне, гумор) як час переходу від визначеності до невизначеності, що свідчить про рух донизу, до кате (втрати вершинності).

Модальні чинники «внутрішньої людини» – як ціннісної творчої інтерпретуючої особистості – також виявляються як ціннісні категорії, котрі вказують на шляхи й способи досягнення гармонії, самоздійснення людської особистості у творчій дії. Їх перший план, як

план *зовнішніх соціально-практичних коннекцій*, здійснюється як актуальна комунікація; досвід співчуття, емоційна культура (емоційні матриці); смислова предикація і мовна практика, мовний обмін; ідеалізація, понятійне відволікання, входження до «пам'яті культури», зміцнення екосфери культури (ноосфери).

Інший план утворений *внутрішніми іманентно-психологічними рухами та включає* фізичні тілесні зусилля, рухи, психо-соматику; мотиваційно-вольову сферу, вітальні емоції, характеристичні амбівалентні емоції (диференціальні), соціальні емоції (вторинні вищі), естетичні емоції – уявлення; осмислення, інтелектуальне проектування, мовне (знаково-понятійне) структурування, упредметнення; образно-смислове абстрагування (відсилання, як до «єдиного», до загальної культурної свідомості), відбиття смислу в глибинній пам'яті (у несвідомому).

На вивченні взаємодії даних двох планів, як ціннісно-екзистенціальних, але й таких, що передбачають вивчення усіх головних прецедентів творчого людського досвіду, пропонує вибудовувати музикознавчу акмеологію Н. Савицька. За її думкою, «акмеологія вивчає, в якому віці люди творчих професій сягають апогею своїх можливостей, досліджує передумови і мотивації тривалості інтервалу перебування у стані розквіту. Переважна більшість акмеологів солідарні в тому, що зріла, сформована особистість – це та, яка має чітку уяву про власний сенс життя. Таким чином, вік акме дає поштовх формуванню особливої психологічної галузі інтегрального знання про творчу особистість в вершинній фазі професійної діяльності» [9, с. 71].

Цей напрям авторського музикознавчого дискурсу Н. Савицької утворює генеральну акмеїчну тенденцію її концепції, виявляє її прагнення до «вершинно-смислових» характеристик композиторської життєтворчості.

Її дослідження також підтверджує, що, як і деякі інші аксіологічні категорії, поняття акме та акмеологічного підходу набувають праксеологічної спрямованості вказує на результативність, ефективність діяльності, її вправність, майстерність успішність, відповідає усім критеріям діяльності, встановленим Т. Котарбінським, який розвивав теорію «практичного реалізму» та наполягав на тому, що слід враховувати реальність при виконанні будь-яких діяльнісних зусиль, мати «тверезий погляд» на оточуючу дійсність, врахування того, що є актуальним у конкретній життєвій ситуації, вміти приймати існуючі умови та визначати послідовність вчинків та їх пріоритетні

цілі, тобто вміти виробляти житєво-діяльнісні, в усіх значеннях, тактики та стратегії поведінки.

Таким чином, до музикознавчого дискурсу входить низка узагальнюючих понять, серед яких житє-діяльність – житє-творчість – житє-дайність – самоактуалізація людини у житті як творчий вчинок або «вчинок творчістю»; вони є суміжними й спільними категоріями аксіології та праксеології, що поєднуються саме в акмеологічному вимірі «вершинного досягнення».

Поняття праксеологічної оцінки сприяє виявленню ефективності та результативності мистецького явища, спирається на такі критерії його оцінки, як правильність, точність, інноваційність – оригінальність, тривалість, корисність, впливовість, актуальність та інші, що вказують на специфічні *практичні цінності*.

Можна навіть зауважити, що праксеологічний підхід підсилює аксіологічні ракурси вивчення форми музичного діяння та його інтерпретативного результату, дозволяє розглядати їх у широкому соціально-комунікативному контексті. Тому він підсилює увагу до системних жанрових явищ, дозволяє впевнюватися у тому, що не стільки жанрова форма впливає на спосіб виконавського та слухацького існування певного музичного феномена, скільки нові вимоги соціальної практики здатні змінювати траєкторії розвитку музичного жанру, «примушують» його відкривати нові смислові житєдайні завдання, відповідно до нового стану культурної дійсності та людини.

У новому світлі постає й феномен музичної свідомості – як музично-мовної свідомості, котра створює власну семантичну мережу, встановлює іманентний логічний – онтологічний – порядок, котрий припускає власні «вершини» (об'єкти) та їх показники-атрибути (властивості і якості), відносини (конекції, релевантності). Але, головне, вона знаходить і власних «інтенів», чинників, відповідно до історичних епістем, створює власний утопічний – але цілком реальний – світ, що організує процеси мислення і мовлення в музиці, визначає, у такий спосіб *змістовні ціннісні контексти музикознавчої думки*.

З *розширеної аксіологічної позиції*, інтерпретація музики й у музиці, в цілому, це відношення з музикою як з художньо організованим культурним (культурно-історичним) ціннісно-практичним середовищем, що накопичує, культивує досвід розуміння та досягнення, тобто глибинної взаємодії та взаємно успішного існування людей.

У даному ракурсі історія, як певне оцінне переломлення й перетворення людського досвіду, постає навпроти психології – як головного знаряддя усвідомлення й засвоєння, подальшого застосування цього досвіду, щодо музичного мистецтва – у музичному переломленні та осмисленні. Універсальні культурні прецедентні смисли (як ціннісні утворення, що мають номінативні пролонгації в естетико-культурологічних категоріях, зокрема пам'яті, любові та гри (див. про це: [11]) віддзеркалюються у музичних епістемах (мовно-текстологічних): час (пам'ять) – у метроритмі; естетичне переживання (любов) – у мелосі; просторові уявлення (гра) – у фактурній організації, гармонія – у цілісній тканині, матерії звучання, розгортанні вищир музичного звучання.

З наведеного протиставлення можна вивести два основних роди семантичних мереж: зовнішні, предметно-фактично орієнтовані, й внутрішні, психологічно-особистісно зумовлені; вони можуть бути представленими як паралельні онтології (загальні формалізації деякої галузі знання за допомогою концептуальних схем та їх описів), репрезентовані в музичній «мережі».

З боку епістемологічно-ціннісних понять, музика, як всесвітня семантична павутина, існує водночас в артефактному середовищі та в ідеальному світі свідомості. Семантична мережа самої музики – аналогова інформаційна модель предметної галузі музичного мислення. Музична мова функціонує як така система відносин й передбачень, що придбає власний формально-логічний порядок, таким чином умовно відтворює, а скоріше – визначає, *історичний порядок* як смисловий.

Поняття про історичний порядок або логос історії, як супутній логосу музики, передбачає дихотомічний підхід, враховуючи такі парні категорії, як особистість – соціум; суб'єкт (людина) – час; музика – історія (автор – музика), д. і. Пізнавально засадничою видається також опозиція соціальної культури – музичного мистецтва, крізь яку проступає протиставлення історичного життєвого досвіду (включаючи індивідуально-авторський) – музичної мови (взагалі мови як основної форми збереження й передачі досвіду).

Історичним системним явищем постає і *музична культура*, що у найближчому хронологічному (сучасному) розумінні включає до своєї структури такі компоненти, як комунікативні процеси й відповідні дискурсивні поля; провідні символічні форми, що відображують співвідношення соціального й персоналізованого в людині, виявляють творчі ресурси особистісної свідомості; психологічні інструменти – взаємозумовлені з мультикультурними витоками музично-творчої практики; вона переймає від загальної культурної семантики такі

властивості, яке перехідність і маргінальність, прагнення полілінгвальності, водночас універсалізації.

Полісемантичному змісту, також формально-логічному ускладненню музичної культури сприяє її функціонально-галузевий розподіл на повсякденну естетичну (з частковою спеціалізацією); прикладну професійно-масову (з прикладними естетичними функціями); передхудожню аматорську; професійно-масову художню; академічну професійну, автономно-художню; позаакадемічну / не-академічну. З боку «предметного світу» – артефактного та інституціонального наповнення культури – забезпечується *зовнішній досвід* музичної творчості, той, що завжди потребує матеріально-речової експлікації. Але з боку *сміслових універсальїй культури* надходить і суттєва для психологічного матеріалу музичного мистецтва ідея «внутрішньої людини». Зауважимо, що поняття про внутрішню людину виростає певним чином з *категорії внутрішньої форми*, зокрема як внутрішньої форми слова, мислення, тобто знову виникає опосередкований зв'язок між музичними та вербальними способами мислення й мовлення (ключовими щодо цього постають праці: [1; 16; 20])

Категорія «внутрішньої людини» дозволяє не тільки структурувати внутрішню форму в музиці, але й виявляти спільність психологічних і ідеаційних – філософських, поетичних та релігійних – підходів до смислової реальності, як головної реальності для свідомості людини. Водночас системне уявлення про «внутрішню людину» (як про основні складові/рівні свідомості, що організують особистісну цілісність людського мислення, взагалі здатність людини усвідомлювати та творчо реагувати на зовнішні відносини) дозволяє визначати музичні епістемі як опорні пункти музичного пізнання й образного втілення, також мовного самоздійснення музики, тобто як певні енергійно-інформаційні феномени, що обумовлюють апріорні засади творчої діяльності.

Узагальнимо, що у зв'язку з зазначеними «ключовими» категоріальними орієнтирами сучасного музикознавчого дискурсу виявляється і його «корінна» антиномія – як взаємодія тенденції фундаменталізації, тобто прагнення виступати фундаментальною наукою, навіть заміщати щодо цього деякі соціальні дисципліни, та тяжіння до прикладних функцій. Якщо перша тенденція розвивається на основі синтезу методичних інструментів естетики, текстології та когнітивістики, то інша зумовлюється завданнями соціальної дійсності та практичного життя, також постійно оновлюваного інформаційного поля та явищами цифровізації.

Дана антиномія віддзеркалюється та предметно конкретизується в наступній: з одного боку, музикознавство прагне бути «наукою про дух», тобто оповідати про акмеїчні стани людського духу, а з іншого – намагається бути уважним, як ніколи, до музикотерапії, успішно стаючи «наукою про тіло», що, власне кажучи, анітрошки не суперечить концепції «внутрішньої людини», як головного й постійного «ідеального предмету» музичного осмислення/створення та музикознавчого розуміння. Звідси й третя, також засаднича, дискурсивна антиномія музикознавства – це неусувне протиріччя між прагненням до все більших узагальнень, відвернених понятійних конструкцій – і – до деталізованого аналітичного проникнення до найменших часток, «квантів», людської свідомості та звукообразного змісту музики.

Остання антиномія є особливо важливою для зверненні до мови сучасної музики, у зв'язку з якою майже повністю відступають усі попередні методи пізнання й оцінки. Як справедливо відзначала Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська (1927–2020) в одній зі своїх останніх статей, на початку ХХІ століття виникає нова музика, пов'язана з зовсім іншим типом мислення; вона втрачає свою нарочитість та позбавлена підкресленої гордовитості устремління; її новою ключовою ознакою стає прагнення згадати й смиренно прийняти, переоцінити наново увесь наявний історичний творчий досвід музики. Здається, що й музикознавство, хоча й з деякою паузою, йде за ініціативою музичного мистецтва, оскільки також зустрічається сьогодні з необхідністю «згадати все», тобто представити в єдиній дискурсивній події весь *категоріальний досвід музикознавчої думки*, але, звичайно, у зв'язку з націленістю на нові ресурси музикознавчого пізнання. Не випадково Н.О. Герасимова-Персидська у своїх останніх, методологічно-настановних працях обирає, як інтегруючі та опорні, *категорії часу та хронотопу*, що вказують і на онтологічні, і на художні явища (прецеденти), і *цілісності*, у тому числі, в осягненні смислу та знакового призначення звуку (див.: [2–5]).

До особливостей музикознавчого дискурсу, які не притаманні (або не такою мірою притаманні) іншим сферам наукової мови, варто зараховувати вбудованість оцінного ставлення у дефінітивні комплекси, суб'єктивованість, особистісну упередженість, через яку проглядає авторська позиція, індивідуальне осмислення фактичного матеріалу. Саме ця упередженість, яка нібито лише музикознавчий дискурс об'єктивності, насправді виявляє інтенціональний план гуманітарних суджень, який постає цілком об'єктивним фактором

словесної переконливості, навіть специфічним предметом музикознавчої рефлексії.

3. Від музичної свідомості до музикознавчого усвідомлення

Як ми вже відзначили, сьогодні для музикознавчого дискурсу найбільш інтегруючої та істотною є проблема музичного мислення і пов'язана з ним проблема музичної свідомості. Причому проблема музичної свідомості виявляє певний неологізм даного поняття; мова повинна йти про ті механізми людської свідомості, з якими пов'язані *смысловторчі властивості музики*, у тому числі про способи самопізнання, взаємодії неусвідомлюваної та раціонально-логічної сфер свідомості, колективного й особистого несвідомого й деяке інше.

Ще раз наголосимо на тому, що в умовах сьогоденних соціополітичних катаклізмів проблема розвитку *гуманістичної* людської свідомості та вдосконалення інструментів керування нею видається *глобальною проблемою*. Так само варто нагадати, що музика в усіх її жанрово-комунікативних різновидах є потужним засобом впливу на людську свідомість, насамперед на її почуттєві форми, сприяючи її естетичному перетворенню – катарсичному переструктуруванню.

Стосовно можливостей музичного відтворення смислового змісту – креативних ресурсів людської свідомості – існують *два взаємодіючих психосеміологічні закони*. *Перший* стосується природи й напрямку музичного впливу (діяння), обумовлений необхідністю підтримки людської свідомості (і людини в цілому, як природної та соціальної істоти) у стані динамічної рівноваги – гомеостазу, гармонійної взаємодії всіх тих психоемоційних, когнітивних і соматичних структур, з яких складається «холістична» людина, причому не лише «внутрішня», а «зовнішня».

Повертаючись до категорії «внутрішньої людини», як такої, що найбільше відповідає інтегративному прямуванню музикознавчого дискурсу, відзначимо, що музичне смислоутворення, як і музичне мислення, охоплює *цілу й цілісну людину*, воно формується всіма рівнями й складовими людської свідомості, проходить крізь усі шари світовідчуття та самоусвідомлення. Мислення – це процес, який активує всі без винятку екзистенціальні ресурси людини, тому головний психологічний закон музики можна знаходити в її здатності надавати рівноваги й рівності всім фізичним, психічним, психологічним ресурсам людської особистості.

Іншим законом, симетричним першому, але вже з боку конкретної персони, отже, і з боку тієї «внутрішньої людини», існуючої всередині

соціально-облаштованої особистості як «бог, який причаївся у кам'яній статуї» (Жан-Поль), слід називати закон притягання й координації, упорядкування та структурування думок, як в особистісній свідомості, так і в процесі музичного мислення. Усі внутрішні перебудови, перетворення, внаслідок цього – формування ціннісних установок, організуються єдиним «притягальним» розумовим началом – місцем особистісного смислового самовизначення. І іншого шляху для того, щоб усвідомити себе, знайти точку опори в собі самій й важелі взаємодії з зовнішнім світом, для людської свідомості немає.

Виявленню даних психологічних топосів, як місць «смислового самозбирання» людини, у музичному змісті суттєво сприяє епістемологічний підхід, адже музичні епістеми утворюють єдину систему *пізнавальних орієнтирів*, покликаних зміцнювати художньо-смисловий лад музики; розбудовувати, виявляти музикальність як найвище кваліа людської свідомості й необхідну умову (якість) художнього світу взагалі; забезпечувати «семантику прецедентності» як для загальних установок свідомості (з боку трансцендентної реальності), так і для символічних музичних форм і способів вираження, інтерпретативних ресурсів музичного мистецтва.

У відповідності зі структурою «внутрішньої людини» – складовими внутрішньої форми (смыслопокладання, буття у смислового русі) в музиці постають три основних етапи (епістемічні плани) процесу музичного мислення: комунікативно-композиційний етап/план музично-розумового (творчого) процесу; жанровий структурно-функціональний, «настановний»; стильовий «усвідомлюючий», рефлексивний і мотивуючий. Між першим і другим етапами сполучним початком (конекцією) виступає упредметнення, «ущільнення», тобто прояв своєрідної музичної соматика, «звукової тілесності», речовності музики.

Між другим і третім – у якості логічного зв'язку – відбувається додаткова (комплементарна) семантизація, організується власна музична психологіка (логізація почуттєвої свідомості, уявлення про «душевний устрій» музики). У зворотному напрямку, від третього етапу до другого, проявляється автономія й активізація музичних понять, синергія музичних думок. Від другого до першого – виявляються умови артефактності музики, затверджується феномен музичного твору, як завершеного та відкритого водночас (відповідно до концепції відкритого твору – відкритого тексту У. Еко [17]).

Функціональні рівні музичної свідомості визначають (обумовлюють) форми музичного мислення; вони передбачають особливий рефлексивні засоби музики (саморефлексію музики). Тому

важливим є такий історичний підхід до музичного мислення, який переходить у семіологічний та дозволяє обговорювати психосемантичні функції музичної мови [13].

Іманентні смислові конекції і є змістом музичної думки, що породжує власні поняттєво-знакові структури: останні забезпечують закріплення даних конекцій в уяві, тобто їх образне й почуттєво визначене закріплення, з'єднане з переживанням. Тому мова музики завжди сприяє саморефлексії та проясненню свідомості, пред'являє їй можливості власного змісту, і це її системна психосемантична функція (див.: [13]).

Образ (як перебачуваний, передчуваний смисл) продукується разом з мовою, визначає вибір знакових форм, є цільовим призначенням музичної форми, вказує на те, яким чином реалізуються смислові завдання свідомості, спирається на власні психологічні апіорі, тобто має власну прецедентність з боку і музики, і свідомості.

У цілому, прецедентна семантика в музиці (з її ціннісними пролонгаціями та інтроспекціями) є вирішальною передумовою для музикознавчого мислення, оскільки вона засвідчує опору музично-образного змісту, формотворчих принципів в музиці на історичній досвід і наявність власних «історичних апіорі», тобто епістем, в музиці. Досвід музичної творчості (мислення) закріплюється в музичних артефактах, у тому числі, у творах (завершених текстових формаціях), які забезпечують пролонговані зв'язки між прецедентними смислами (загальними необхідними смисловими настановами) і структурно-семантичними формулами музики.

Уточнимо, враховуючи деякі попередні висловлення (див. с. 8 даного нарису), що саме в орієнтації на активне притягання думки й думкою розбудовується такий напрям пізнавальної теорії, як енактивізм. Він передбачає, що мислення й свідомість, як нероздільні, але й незліянні величини, виникають тоді, коли розум людини, відповідно й сама людина, перебуває в дії, тобто вимагають активності з боку людського інтелекту й усієї людської істоти: необхідно «вдіювати», включати до дії, активувати розум, а це означає включення до дії й усієї особистісної структури, усієї й зовнішньої, і внутрішньої людини.

Поряд з енактивізмом, актуальним для проблематики *внутрішньої форми музичного мислення* стає течія конекціонізму, що розбудовується в деякому протистоянні феноменології, конструктивізму й навіть епістемології, вносячи праксеологічні реконструкції в загальну теорію пізнання. Енактивізм і конекціонізм представляються перспективними тенденціями *розуміючого підходу*,

що дозволяють застосовувати логіку музикознавчого пізнання до цілісного людського суб'єкта, виокремлювати ідею «внутрішньої людини», уточнюючи з її допомогою не тільки поняття внутрішньої форми, але й, у цілому, явища мислення й свідомості. При цьому провідною, звісно, залишається категорія музичної свідомості, що поєднує дискурсивні поля музикознавства та психології мистецтва (див. про це: [10; 12])

«Отже, музично-мовна свідомість – це наповнююча та включена, імплементована категорія, як і все, що з нею пов'язане. Тому завдяки даній категорії та її історичним залученням, а також психологічному зануренню, можна сказати, що спільність між психологією та музикознавством виникає, насамперед, як спільність порівняльно-історичного методу, але, звичайно, з опорою на *історичну місію музики*.

На сьогоднішній день і проблема музичної свідомості, і методичні складності її вирішення підводять до специфічної пізнавальної межі, яка є спільною для музичної та музикознавчої свідомості.

Музикознавча свідомість є важливою складовою музично-творчої свідомості, і поза неї, поза проказування музично-історичного досвіду творчих конекцій, музична культура як певний міжособистісний феномен не спроможна існувати.

Але якщо музикознавча свідомість є частиною музичної, то тоді цілком закономірно, що й для неї є важливим пошук нової стильової змістовно-смісловної інтеграції – той пошук, який у композиторській творчості зазначається як пошук «нової простоти», але як «нової складної простоти» (причому дефініція нової простоти без внутрішньої вставки поняття «складності» – як тенденції нового способу синтезу, узагальнення й підйому на нову висоту усвідомлення – не набуває дійсного й справжнього свого значення)» [10, с. 7].

ВИСНОВКИ

Підводячи деякі підсумки в заключній частині присвяченого музикознавчому дискурсу нарису, зауважимо ще раз, що сьогодні корінною проблемою для всіх наукових співтовариств і більшості гуманітарних наукових досліджень виступає *вивчення людини та її природи*. У музикознавстві дана проблема мотивує значне зростання уваги до соціопсихологічних ресурсів людського співтовариства, до особистісно-психологічних аспектів поведінки й діяльності людини.

Загальна для різних гуманітарних дисциплінарних сфер проблема «внутрішньої людини» може розкриватися як система питань (і відповідей) про те, яким чином організований і обумовлений суб'єкт

(особистість) зсередини, чим він володіє в центральних пунктах своєї свідомості, чим він здатний розпоряджатися і якою мірою він володіє тим тезаурусом, що даний йому природою та соціумом, а також – ноосферою цілісної людської екзистенції.

Передумови формування концепції «внутрішньої людини» накопичувались в музикознавстві досить тривалий час, оскільки особистість музиканта, композитора, виконавця, слухача входить у предметний зміст більшості музикознавчих робіт, причому існують ґрунтовні класифікаційні спроби узагальнити й представити в аналітичних характеристиках особистісний досвід створення музики. Більше того, як гуманітарний і символологічний, музикознавчий дискурс припускає відтворення й внутрішнього ладу свідомості самого музикознавця, репрезентацію в завершеній понятійній формі його власної «внутрішньої людини», як іманентної системи умоглядів, оцінок, способів переживання.

Для сучасного музикознавства досить показовим також стає інтерес до *метатеорії* – як до того рівня теоретичного узагальнення, без втрати його аналітичної глибини й дієвості, який дозволяє представляти в єдності всі головні сторони музикознавчого досвіду. Категорія «внутрішньої людини» претендує на своє місце саме в теорії даного типу, тобто претендує не тільки на узагальнююче, але й на інтегруюче значення. Сутнісною ознакою – знаком онтологічної важливості даної категорії – можна вважати те, що вона поєднується з поняттям мовної свідомості (і її структури), тобто внутрішнього мовного обладнання людської свідомості. У даному інтерпретативному напрямі вона здатна набувати широкого гуманітарного позитивного резонансу, протистояти тим сучасним культурологічним концепціям, які проголошують неминучу кризу, навіть катастрофу, причому не стільки соціальної історії людини, скільки її особистісної свідомості, а отім вже й розпад природної людської смислової свідомості, у цілому.

У зв'язку з вищевикладеним, варто запропонувати основні предметно-тематичні складові аксіологічної галузі музикознавчого дискурсу, а саме:

- проблема розуміння музики і естетико-психологічні аспекти музикознавчого аналізу. Про перебування в «герменевтичному колі» музичного смислу;
- психологія музичної творчості і музична епістемологія: нові дисциплінарні й предметні взаємодії;
- поняття і явище музичної епістеми і теорія прецедентності в музикознавстві. Прецедентні тексти, прецедентні контексти;

- сучасна концепція музичної свідомості і явище «семантичної мережі»;
- музичне формоутворення як тип художнього дискурсу. Жанрові та стильові апріорі в музиці;
- музика як мислення і мислення в музиці: про теорію музично-когнітивних стилів;
- категорія музичної поетики як основа системного підходу в сучасному музикознавстві;
- психологічні фактори музичної семантики й музичної семіології;
- взаємозв'язок і взаємодія внутрішньої і зовнішньої форми (пізнання, мислення) в музиці та феномен «внутрішньої людини»;
- музична мова як психологічне знакове явище;
- музична культура рубежу ХХ – ХХІ століть як психологічний феномен;
- нові форми музичної комунікації й напрямок метамодерна;
- явище нового синтезу і тенденції реінновації в процесі музичного мислення;
- аксіологічні алгоритми музично-інтерпретативного мислення;
- нова акмеологія музичного пізнавально-творчого і професійно-освітнього досвіду;
- категоризація і символізація музичного часу – музичні хронотопи. Поняття про музичну реальність/дійсність.

АНОТАЦІЯ

У дослідженні доводиться, що музика є надзвичайно антропологічною, оскільки виникає й існує за образом та подобою людини; вона виявляє найбільш глибинну і, імовірно, *дійсну* екзистенціально-ціннісну міру внутрішньої людини – внутрішнього сутнісно-сміслового облаштування сукупної «родової» людини. Тому, по-перше, досить важко роз'яснити символічний смисл музичного мовлення; по-друге, у принципі неможливо «перевести» смисл музики на мову словесних визначень. Разом з тим, необхідно створювати паралельну низку словесних визначень та методичних підходів, які, відсвічуючи музичний смисл, відтворюючи контури внутрішньої музичної форми, утворюють власне коло значень, що дозволяє не тільки розкривати умовно-метафоричний смисл музичного твору, але й транслювати в простір (у свідомість) культури музично-сміслову ідею як самодостатній завершений художній концепт.

Таким чином, немає потреби намагатися перекладати музику на «мову слова», але є необхідність знайти автономне концептуалізоване музикознавче слово – і той спосіб побудови музикознавчого дискурсу,

що зможуть найбільшою мірою відповідати смислового обсягу музичного мислення. У зв'язку з цим до сукупності професійних музикознавчих завдань входить усвідомлення й врахування існуючих сьогодні епістемологічних та аксіологічних тенденцій, також перспективи створення власної музикознавчої акмеології, що може ставати відповіддю на виклики з боку кризових проявів людського існування. На сьогодні саме це є визначальним для *стану музикознавчої свідомості*, з усім її дискурсивним інструментарієм – тим, що вже став звично-прийнятним, й тим, що прагне нової етичної концептуальної самодостатності й дієвості.

Пропонується запровадити до річища музикознавчого дискурсу в його оновленому аксіологічному призначенні та в його епістемологічному усталенні такі дефініції, як: явище досвіду в музиці, музичні епістемі, явище прецедентності в музиці, прецедентні тексти та контексти, жанрові та стильові апріорі в музиці, явище «ціннісно-семантичної мережі» в музиці, аксіологічні алгоритми музично-інтерпретативного мислення, акмеологічна концепція музичної свідомості, внутрішня і зовнішня форми (пізнання, мислення) в музиці, феномен «внутрішньої людини», явище нового синтезу, тенденції реінновації в процесі музичного мислення, нові форми музичної комунікації, нова праксеологія музичного пізнавально-творчого і професійно-освітнього досвіду, категоризація і символізація музичного часу, музичні хронотопи, деякі інші.

Література

1. Выготский Л. Мышление и речь: Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
2. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство. Науково-методичний збірник*. Вип. 28. *Музична україністика в контексті світової культури*. К., 1998. С. 32–47.
3. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 60: *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Зб. статей*. К., 2006. С. 3–8.
4. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 51: *Питання організації художньої цілісності музичного твору. Зб. статей*. К., 2005. С. 3–8.

5. Герасимова-Персидская Н. Звук и знак в музыкальном искусстве. *Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі*. Київ-Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 12–23.

6. Котляревський І. До проблеми моделювання музично-теоретичних систем // Питання методології радянського теоретичного музикознавства. К., 1982. С. 26-36.

7. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.

8. Котляревський І. Музично-теоретична україністика // Українське музикознавство. Вип. 28. К., 1998. С. 9-12.

9. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості / Наталія Владиславівна Савицька. Дис.... докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. 448 с.

10. Самойленко О. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації // Нові віхи розвитку культури і мистецтва у ХХІ столітті: колективна монографія. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021. С. 1–22.

11. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

12. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

13. Самойленко О. І., Осадча С. В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga: Izdevniecība “Baltija Publishing”, 2020. С. 436–458.

14. Самойленко О. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне есе. *“Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia. 2021. Р. 1–31

15. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Спб.: А-сэд, 1994. 408 с.

16. Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 2006. 216 с.

17. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.

18. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph* / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Nryhorenko, L. I. Povzun, etc. Lviv-Torun : Liha-Pres, 2020. 144 p.

19. Samoilenko A. I. Time and modernity as categories of musicology: historical and semiological paradigm. Music semiology: categories and methods: collective monograph. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 1–19.

20. Samoilenko A. I. Form and essence as cognitive priorities of musicological scientific discourse. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 1–24.

Information about the author:

Samoilenko Oleksandra Ivanivna,

Doctor of Art History, Professor,

Vice-Rector for Research

The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

63, Novoselskyi St., Odessa, 65023, Ukraine