

УДК 78.01

Ольга Ночовка,
старший викладач кафедри музики і хореографії;
Олена Карпенко,
кандидат філософських наук, старший викладач
кафебри музики і хореографії;
Марина Хмельова,
студентка ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний
університет»

ЧАСОПРОСТОРОВА ПРИРОДА МУЗИКИ У СВІТЛІ МУЗИЧНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ СИСТЕМ Б. АСАФ'ЄВА, Г. НЕЙГАУЗА, Ю. ХОЛОПОВА)

У статті досліджено взаємозв'язок між розумінням сутності часопросторової природи музики та музичною герменевтикою. Виявлено домінування духовної компоненти в музично-теоретичних системах Б. Асаф'єва, Г. Нейгауза, Ю. Холопова, що вказує на синтез елементів музичного мистецтва з категоріями філософського мислення. Зосереджено увагу на поліверсальній темпоральності музики, осягнення якої виступає необхідним чинником виконавської майстерності.

Ключові слова: часопросторова природа музики, філософія музики, музична герменевтика, музичне мислення, темпоральність, становлення, інтонація, сонористика.

В статье исследована взаимосвязь между пониманием сущности временно-пространственной природы музыки и музыкальной герменевтикой. Выявлено доминирование духовной составляющей в музыкально-теоретических системах Б. Асафьева, Г. Нейгауза, Ю. Холопова, что указывает на синтез элементов музыкального искусства и категорий философского мышления. Сконцентрировано внимание на поливерсальной темпоральности музыки, осознание которой является необходимым фактором исполнительского мастерства.

Ключевые слова: пространственно-временная природа музыки, философия музыки, музыкальная герменевтика, музыкальное мышление, темпоральность, становление, интонация, сонористика.

The article investigates the relationship between of temporal and spatial nature of music and musical hermeneutics. The dominance of the spiritual component in the musical-theoretical systems developed by B. Asafiev, G. Neihaus, Yu. Kholopov was revealed, which points at the synthesis of elements of musical art and categories of philosophical thinking. The reserch focused the multi-dimensional temporality of music, which calls for awareness as a necessary

factor in performing arts. The origins of music were conceived by ancient philosophers as the rhythm and harmony of the universe, a perfect, self-regulating system, full of ideal spiritual substance, which seeks sound embodiment. By engaging with spiritual space of the first music, the musicians bring music to the world of human existence, which includes an information code, a message of music, a mystery that is grasped by man intuitively, and touching the inner world of man, lights the divine spark that directs man to the Absolute.

Key words: *space-time nature of music, philosophy of music, musical hermeneutics, musical thinking, temporality, formation, intonation, sonorism.*

Сьогодення потребує концептуального оновлення мистецької освіти й залучення до музичної герменевтики міждисциплінарних досліджень, що поєднують підходи філософії музики, культурології та музикознавства. Професійна підготовка фахівців мистецького профілю, рівень виконавської майстерності нерозривно пов'язані з усвідомленням сутності музики як філософської категорії. Розуміння глибинних витоків музичної стихії, притаманної їй темпоральності й граничної абстрактності дають змогу виконавцю наблизитися до істинного чистого простору музичного буття, що являє себе завдяки композиторському натхненню в музичному творі.

Часопростір постає точкою перетину філософського та музичного мислення, де перехрещуються референції філософів щодо музики як до «мистецтва часу» та концептуальні композиторські побудови. Феномен часопросторової природи музики знаходить відображення в працях Ф. Brentano, А. Бергсона, Е. Гуссерля, Е. Касірера, Е. Курта, Ф. де Сюсюра, Б. Яворського, Б. Асаф'єва, Г. Нейгауза, М. Бахтіна, О. Лосева, Ю. Холопова, Ф. Лаку-Лабарта, Ж. Дельоза. Безпосередньо музичному часопростору присвячені роботи музикознавців М. Аркадьєва, Т. Цареградської, С. Савенко, В. Ценової, Г. Коломієць.

Музична герменевтика являє собою вчення про розуміння, тлумачення й інтерпретацію сенсу музичного твору. На цих питаннях зацентрував увагу ще на початку ХХ століття Г. Кречмар, котрий намагався пояснити ціле на основі одиничного й спрямував свої дослідження на розробку методу знаходження афектів, почуттів, ідей, які закладені композиторами у музичних елементах і творові в цілому. Осмислення й подальшу реалізацію ідей Г. Кречмара здійснив А. Шерінг, котрий наголошував на наявності духовної субстанції у музичному творові та можливості достовірної єдиної інтерпретації останнього. Питання музичної герменевтики постають у наукових доробках Ф. Шлейермахера, Х.-Г. Гадамера, У. Еко, П. Рікера, Н. Корихалово і, М. Тараканова.

У просторі вітчизняної наукової думки філософсько-музична проблематика висвітлюється в дослідженнях А. Комісаренка, О. Козаренка, Г. Аляєва, В. Огорокова, Ю. Шабанової, В. Лімонченко, І. Крицької, О. Гоменюк, О. Гомілко, що вирізняються як суто філософським, так і

філософсько-мистецьким та педагогічним спрямуванням.

Звернення до музично-теоретичної та педагогічної спадщини Б. Асаф'єва, Г. Нейгауза, Ю. Холопова у висвітленні поставленої проблематики цілком виправдане, бо саме у розмислах відомих музикознавців ми знаходимо шукану кореляцію між виконавською інтерпретацією та феноменом музики як таким. Актуалізація міркувань про часопросторовий вимір музики у тісному зв'язку з музичною герменевтикою є своєчасною та затребуваною на теренах сьогодення мистецької освіти.

Мета статті: обґрунтувати безпосередній зв'язок між основним завданням музичної герменевтики – розкриттям художнього образу і розумінням часопросторової природи музики виконавцем на прикладі музично-теоретичних систем Б. Асаф'єва, Г. Нейгауза, Ю. Холопова.

У контексті даного дослідження важливими видаються розвідки видатного вченого-музикознавця Бориса Асаф'єва, котрий виявляв становлення музичних форм у вигляді руху музичного матеріалу, «звукову субстанцію» в науковому контексті епохи, музичний твір як соціально-культурний феномен. Ми вбачаємо певні точки перетину між ідеями О. Лосева щодо музики як ейдосу, становлення й життя числа та розмислами Б. Асаф'єва про інтонацію як «осмислене звучання» та процесуальність розгортання музичної форми. Пошуки онтологічного і гносеологічного підґрунтя музичного буття спрямовують обох дослідників до діалектики Г. Гегеля та феноменології Е. Гуссерля. Натомість ідеї Б. Асаф'єва формувалися також під впливом соціолінгвістичних інтенцій французьких інтелектуалів Ф. де Сосюра й А. Мейє, концептуальних знахідок щодо взаємозв'язку між звуковими елементами музики Е. Касірера, досліджень про психічну енергію і рух Е. Курта та теорії ладового ритму Б. Яворського.

У своїй визначальній праці «Музична форма як процес» Б. Асаф'єв окреслює коло основоположних понять і питань власної теорії – це «інтонація», «звукова субстанція», «виявлення», «процес», «семантика». Музикознавець переймається розмислами щодо сутнісного вияву музики, специфіки її виникнення й існування і висловлює думку про те, що музика виходить за межі власне мистецтва і є чимось значно глибшим і значущим.

Для Б. Асаф'єва сутністю музики є інтонація – усвідомлене звучання, якому передують духовне осяяння, сповнена енергії звукова субстанція, що знаходить своє втілення у матерії, розгортаючись у часі. Музикознавець розглядає звук і духовний порух як суцільну й неподільну єдність, а інтонування виступає «образно-інтонаційною формою мислення» [2, с. 336].

Вивчаючи доробки Е. Касірера, в яких рефреном звучить теза Платона: «Думка збуджує усе, що підпадає під чуттєве сприйняття разом зі своєю протилежністю» [Цит. за 1, с. 263], Б. Асаф'єв розробляє подане положення у музичному контексті. Звертаючи увагу на можливість позাপонятійного мислення, витоки якого знаходяться у чуттєвому

сприйнятті, перед вченим-мислителем постає питання про участь мислення у музичному становленні. Чуттєве сприйняття, накопичуючись, перетворюється на слуховий досвід, яким керується музикант під час створення, слухання та сприйняття музики. Почуття спонукає до мисленнєвого осягнення в той час, коли виникає співставлення та оціночне судження про предмет, тобто аналізуються відношення між різними музичними структурами. Інтонуючи твір, ми потрапляємо до зовсім іншого часопросторового виміру, до певної цілісної закінченої музичної системи, що базується на співвідношенні між різними її складовими: «У цьому своєрідному світі усе є плинним, усе знаходиться у русі і навіть миттєвості тиші (призупинення звучання або паузи) не в змозі вивести нас із цього стану у зовнішній світ... Перебуваючи у владі музичного становлення, ми відчуваємо власну присутність у зовсім іншій сфері, ніж звичний, видимий та чуттєво сприйнятий світ, і, головне, у нас виникає уявлення іншого часу, іншого простору» [Цит. за 6, с. 245–246].

Б. Асаф'єв наголошує на системі відносин у музичному творі, розуміючи під відношенням момент порушення рівноваги, з якого й народжується становлення. Отже, постійне відновлення відношень між елементами музичної тканини утворюють безперервне розгортання у часі. Акцентуючи увагу на часопросторовій природі музики, виходячи із онтологічного дуалізму музичного твору, музикознавець створює власну концепцію музичної форми, в якій остання виступає одночасно і як процес, і як викристалізована цілісність.

У статті «Процес оформлення звукової субстанції» Б. Асаф'євим висувається ідея континуальності, безперервності звукової матерії, її темпоральне розгортання та існування водночас з оформленням у цьому становленні, в процесі артикулювання власних структур. Нейтралізуючи арифметичний підхід, музикознавець робить акцент на музичній події, як живій, стихійній, що у власному рухові і здобуває оформлення у вигляді внутрішньої організації та здійснюється у гармонійному поєднанні інтуїції та інтелекту. Б. Асаф'єв стверджує, що «наука музичної композиції повинна стати на шлях вивчення законів музичного руху, бо лише у триванні й протяжності (у часі) звучання осягається музика у своїй першооснові (слухове сприйняття)» [Цит. за 1, с. 269]. Музикознавець наголошує на «летучій» природі музики, котру можна зафіксувати лише у свідомості, осягаючи потік звучання.

Наразі ми простежуємо суттєвий вплив феноменології Е. Гуссерля на формування у Б. Асаф'єва понять «становлення» та «виявлення» музики у розумінні виведення на поверхню того, що існує у прихованій сутності. Е. Гуссерль наголошує на смисловому зв'язку свідомості і світу, що виявляється у потоці феноменів. З'явлення предмету не означає з'явлення його сенсу та значення, останні переживаються свідомістю за посередництвом сприйняття, пам'яті й фантазії. Безпосередньо ж

переживання у самому собі є потоком становлення, безперервної зміною ретенцій і протенцій, те, що існує в теперішньому моменті. Згадаємо, що витoki гуссерлівської «свідомості-часу» сягають досліджень темпорального усвідомлення часу Ф. Brentano, в основі яких знаходиться мелодія та її складові – тони [3].

Розуміючи музику як безперервну течію, звукову субстанцію у суцільній плинності та єдності цілого, Б. Асаф'єв підіймає проблему руху, що наповнює подіями процес становлення музики. Цей процес він охоплює з двох боків – творчого й перцептивного: яким чином він здійснюється і як сприймається слухом. Мовити про рух у музиці – це значить наповнювати це слово метафоричним сенсом, адже особливістю музичного становлення є з'явлення звукових послідовностей і швидкість їх змін. Проте певною процесуальністю сповнений навіть окремий звук, а послідовність звуків усвідомлюється як рух, як процес: «...жоден момент інтонування, по суті, не оцінюється як самодостатній, а завжди лише як стадія переходу у наступний» [2, с. 26–27]. Форма ж виступає результатом організації й співвідношення звукових послідовностей і є наслідком процесу. Так у Б. Асаф'єва виникає поняття «оформлення», тобто форма осмислюється як функція часу. Під час процесу освоєння музикою часу, вона починає заповнювати й простір, а тому одночасно перебуває у двох онтологічних вимірах – часовому і просторовому.

Б. Асаф'єв виводить основний закон музичного становлення, що базується на принципах тотожності й контрасту і робить важливий крок на шляху розуміння природи музики. Ідеї видатного музикознавця суголосні знахідкам Ф. де Сосюра, котрий теж апелює до наявності відношень у мові й дихотомії тотожність–відмінність як рушійної сили лінгвістичного механізму, а також дослідженням чистого абсолютного буття музики О. Лосєвим, що свідчить про наявність єдиної інтуїтивно-інтелектуальної потенції, котра знайшла виявлення паралельно в різних сферах людського мисленнєвого буття.

Зазначимо, що дослідження Б. Асаф'єва, поряд із акцентом на соціально-детермінованому існуванні музики, вирізняються увагою й до метафізичної сутності музики, особливо це характерно для ранніх робіт музикознавця. Філософське осягнення музики як цілого, розуміння музики як становлення та процесу, під час якого відбувається оформлення і кристалізація – таке усвідомлення музики Б. Асаф'євим близьке розмислам О. Лосєва щодо буття чистої абсолютної музики.

Питаннями ритму, звуку, побудови художнього образу, виконавської майстерності у музично-філософському зрізі займався блискучий піаніст, талановитий музичний педагог Генріх Нейгауз. Продовжуючи і розвиваючи романтичну традицію європейського «великого піанізму» у ХХ столітті, виконуючи й інтерпретуючи сучасні йому твори, які рідко хто включав до свого репертуару, Г. Нейгауз виховав цілу плеяду самобутніх піаністів

різноманітних манер і стилів виконання.

У межах нашого дослідження цікавим видається метод художнього пізнання музичного твору, який застосовував видатний педагог-практик, що базується на розширенні горизонтів мислення виконавця, спрямованості не на вузько музично-теоретичному аспекті, а на філософському осягненні музики, здатності охоплювати загальнокультурні цінності в єдиному смислового контексті і відтворювати ці знання у виконавчій творчості. Ідея превалювання музичного, духовного, абсолютного, тобто самої музики над технічним знайшла відображення у його роботі «Про мистецтво фортепіанної гри», яка насичена музично-філософськими паралелями, ґрунтовними викладками стосовно побудови та розкриття художнього образу, практичними рекомендаціями щодо відтворення виконавцем задуму композитора.

Вже передмова до книги красномовно свідчить про первинність духовної доміанти у світоглядних позиціях автора, так Г. Нейгауз постулює наступне положення: «Перш ніж починати вчитися грати на будь-якому інструменті, учень – чи то дитина, підліток або дорослий – повинен вже духовно володіти якоюсь музикою; так би мовити, пильнувати її у своєму розумі, плекати у своїй душі і чути своїм слухом» [112, с. 11]. Мисленнева й почуттєва сповненість музикою передують безпосередній грі на музичному інструменті, вона шукає виходу і втілення, виявляючи талант виконавця. Г. Нейгауз запевняє: «Хто до глибини своєї душі вражений музикою і працює, як пойнятий, на своєму інструменті, той, хто пристрасно закоханий у музику, в інструмент, той оволодіє віртуозною технікою, той зуміє передати художній образ твору, і він буде виконавцем» [8, с. 34].

Основним завданням музичної герменевтики Г. Нейгауз вважає розкриття художнього образу, а це видається можливим за умови повного узгодження нескінченних виконавських засобів із змістом твору, його архітектонікою, композицією, тобто з тим реальним організованим звуковим матеріалом, котрий виконавець повинен сприйняти й обробити. Виконавська інтерпретація твору, на думку видатного педагога, починається з дослідження філософської складової музики, розкодування послання автора, розпізнавання виразних засобів музики, і тільки потому починається кропітка робота над твором – відпрацювання технічних моментів. Проникнення духом композитора, розуміння його стилю, виявлення художнього образу, відчуття цілого – це ті сходинки, які ведуть до розуміння самої музики і торяють шлях до її виконання. Г. Нейгауз радить виконавцям збагачувати свій слуховий досвід, прослуховуючи якісні твори у професійному виконанні.

Варта уваги позиція педагога щодо ролі мисленневої активності виконавця, його здатності цілісно охоплювати твір і водночас вміння аналізувати окремі моменти. На думку Г. Нейгауза: «Талант – це є

пристрасть плюс інтелект» [8, с. 30], він простежує тісний зв'язок між інтелектуальністю виконавця та його виконавською майстерністю. Інтелект «просвічує» крізь подачу музичного твору. Педагог вирізняє виконавців, яким притаманне «довге мислення» (горизонтальне) і «коротке» (вертикальне); перші здатні охопити твір в цілому, особливо велику форму, другі, на жаль, обмежені у репертуарному діапазоні, доступними для них є лише малі форми [8, с. 49]. Прикладом носія творчого генію, виконавця з широким кругозором, феноменальним мисленням є постать учня Г. Нейгауза Святослава Ріхтера, про унікальні здібності якого натхненно мовить вчитель: «Ясно відчувається, що увесь твір – навіть гігантських розмірів – розкривається перед ним, як величезний пейзаж, котрий охоплюється зором увесь в цілому і в усіх деталях з висоти орлиного лету, з надзвичайної висоти і з неймовірною ясністю» [8, с. 49].

Г. Нейгауз наголошує на існуванні великої проблеми для виконавця, яка знаходиться у просторі Часу-Ритму. Слід зазначити, що часо-ритмічні відношення у музиці так і зостаються мало досліджуваними і мало розкритими як у музикознавчій, так і у філософській площині, а саме поняття ритму до сих пір не має точного і єдиного визначення. Торкаючись питання ритму, Г. Нейгауз з притаманною йому уважною влучністю зауважує, що «одиницею виміру ритму музики виступають не такти, фрази, періоди, частини, а увесь твір в цілому, де музичний твір і його ритм майже тотожні» [8, с. 50]. Митець мислить музику як звуковий процес, який протікає у часі, а не мить або застиглий стан і робить висновок, що вирішальними і визначальними першоосновами музики виступають звук і час. Співзвучними даному твердженню є філософські інтуїції О. Лосева, який розуміє музику як «становлення» і музичні розвідки Б. Асаф'єва, який розглядає «музичну форму як процес». Усвідомлення, зазначеної Г. Нейгаузом, цілісної реакції слухача на усю часову організацію музичного твору, а не тільки на її окремі частини відсилає нас до розробки проблеми взаємодії часопросторового континууму з мисленнєвим процесом Ф. Brentano.

Ритм Г. Нейгауз порівнює з пульсом живого організму, диханням, морськими хвилями, коливанням житнього поля, вважає його необхідною для мистецтва періодизацією необмеженого часу. Щоб усвідомити ритм музичного твору, розібратися у його нюансах, Г. Нейгауз рекомендує учням диригувати твір, координуючи мелодійну лінію внутрішнім слухом, що допомагає відчути реальний плин часу, а також звертатися до практик системи К. Станіславського, які є корисними не лише для акторів, а стануть на пригоді й музикантам. Даний синкретичний підхід до музичного мистецтва яскраво ілюструє улюблений вислів педагога «Усе єдине», а домінуючу роль ритму у музиці демонструє його наступна інтенція, що біблія музиканта починається словами: спочатку був ритм.

Інтерес Г. Нейгауза викликає також і друга з першооснов музики – безпосередньо звук, якість і довершеність якого вкрай необхідна для

створення істинного художнього образу. До звуку великий піаніст ставиться проникливо, тамуючи подих, про що свідчить наступне припущення: «Звук повинен бути закутаним у тишу, звук повинен покоїтися у тиші, як дорогоцінне каміння в оксамитовій шкатулці» [8, с. 76]. Народжуючись із тиші, як із небуття, звук проростає у просторово-часовий континуум, на думку Г. Нейгауза, у провіттку між «ще не звук» і «вже не звук», вміщуючи принаймі сто градацій, про які мовлять і такі видатні піаністи як А. Рубінштейн і К. Черні. Суголосся з лосівським розумінням числа у музиці, як живої істоти, більш того, як особистості, ми знаходимо й у Г. Нейгауза стосовно динамічних відтінків: «Неможна плутати Марію Павлівну (mp) з Марією Федорівною (mf), Петра (p) з Петром Петровичем (pp), Федора (f) з Федором Федоровичем (ff)» [8, 53] та синкопи: «Синкопа, громадянка Синкопа, є певною особою, де б вона не з'явилась, з певним виразом, певним характером і значенням» [8, с. 53].

Розглядаючи звук як засіб, а не мету, талановитий педагог вибудовує послідовність опрацювання твору: перше – художній образ (зміст, вираз того «про що йде мова»); друге – звук у часі – матеріалізація «образу» і третє – техніка в цілому як сукупність засобів, які необхідні для розв'язання художнього завдання. Щонайкращим стилем виконання він вважає такий, що несе істину і правду, осяяний «проникаючими променями інтуїції, натхнення, виконання ”сучасне”, живе і в той же час насичене невдаваною ерудицією, виконання, яке дихає любов'ю до автора, що спонукає до багатства та розмаїття технічних прийомів» [8, с. 191]. Ідеальним для Г. Нейгауза є виконавець, який поєднує у собі здатність мислити та емоційну чутливість.

Акцентуючи увагу на музичному пізнанні світу, митець вважає, що кожний композитор – це мислитель, тільки його філософська мова таїться в музичних творах, а не в словах: «Я шкодував, що Бетховен не “перемолов” свою музику на філософію, тому що я вважаю, що ця філософія була б краща за кантівську й гегелівську, більш глибока, правдивіше й людяна» [8, с. 14]. Вражаючою є здатність геніїв, зокрема В. А. Моцарта, створювати музику спочатку мисленнево, коли він чує всю симфонію від початку до кінця в одну мить внутрішнім слухом, а вже потім перекладати її на нотний текст.

Для Г. Нейгауза музика являє собою закінчену річ, ясне висловлювання, вона наділена іманентним сенсом і тому її необхідно сприймати і розуміти безпосередньо, без будь-яких додаткових словесних або художніх тлумачень і пояснень. «Музика такий же продукт людського мислення, як і все, що створене людиною, тут працюють ті ж самі закони. Як і в інших галузях духовного життя, діалектика мистецтва, значить і музики, є продовженням і розвитком діалектики природи» [8, с. 59].

Серед робіт, присвячених феномену музики кінця ХХ століття варта уваги теоретична система музикознавця Ю. Холопова, котрий продовжує поступ філософських інтенцій О. Лосева та Б. Асаф'єва, стверджуючи

метафізичну субстанціональність музики. Музикознавець не мислить вивчення теорії музики без філософії музики: усе розмаїття й повнота музичного буття може бути осмислена й розкрита лише крізь призму філософської рефлексії. Ю. Холопов зосереджує свою увагу на формах осягнення музичного буття і впевнений, що вони відкривають шлях до «генетичного музичного коду», заданого нам Абсолютом. Вважаючи музику особливим світом мистецтва, «втіленою в звукові образи красою» [9, с. 38], музикознавець наголошує, що найвищим змістом музики є «причастя» до чистої духовності, до того, що неможливо віднайти у реальному світові.

Наголосимо, що Ю. Холопов вирізняє два роди музики – ужиткову, яка відображає сам життєвий процес і автономну, або абсолютну, предметом якої виступає автономно-духовне першоначало. Фокусуючи увагу на автономній музиці як здобутку європейського мислення Нового часу, музикознавець підкреслює її домінантні ознаки-форманти: існування у вигляді чистого мистецтва, музики для слухання, музики як духовного переживання [9].

Ю. Холопов поділяє погляди О. Лосєва щодо феномену художньої форми в автономній або абсолютній музиці та його ідею про глибинну сутність музики як вияву «число – час – рух». Згідно О. Лосєву ідеальне число, що знаходиться у надрах музики, втілюється у часовому розгортанні музичної форми під час якого оречевлюється число, відбувається рух (за законами діалектики – число переходить у час, час – у рух).

Констатуючи внутрішню динамічну темпоральність музики, Ю. Холопов вказує на нерухому структуру, що таїться в глибинах музичного логосу. Однак, щоб здійснитися у музичному логосі, їй необхідно зануритися у чуттєвий, плинний, неподільний потік естетичного, прекрасного й піднесеного. Музичний логос мислиться музикознавцем як сплав музики-сутності і музики-мистецтва, він являє себе у вигляді смислової субстанції, що сповнена гармонії та істини. Усі ступені розвитку музики-мистецтва схоплюють генезу у згущеній формі і розгортають її у певній епосі і світовідчутті людини. Поряд з рухом і розвитком світорозуміння і світосприйняття людини модифікується й музика-мистецтво, вміщуючи у собі незмінне сутнісне ядро.

Якщо Г. Нейгауз дотримується думки, що спочатку був ритм, то Ю. Холопов до першооснов додає ще й лад, оскільки саме музичний лад втілює внутрішню гармонію між людиною і світом. Витоки музики-мистецтва сягають простору прамузики, що мислилася античними філософами як ритм та гармонія Всесвіту, досконала, самовпорядкована система, сповнена ідеями духовна субстанція, що прагне звукового виявлення і втілення. Залучаючись до духовного простору прамузики, творці приносять у світ людського буття музику-мистецтво, яка містить у собі інформаційний код, послання прамузики, таїну, що схоплюється

людиною інтуїтивно і, торкаючись внутрішнього світу людини, запалює ту божественну іскру, котра спрямовує людину до Абсолюту.

На відміну від Б. Асаф'єва, який первинною вважає «звукову субстанцію», від якої походить музична форма у поєднанні з духовним началом, Ю. Холопов наголошує на тому, що саме у звуковому матеріалі міститься гармонійне духовне начало, воно являє собою постійне й незмінне, тобто носить трансцендентний характер. Еволюціонуючи, музичний процес постійно розвивається, музична мова ускладнюється, музикознавець пов'язує це з наростанням складності і диференційованості власне духовних актів. Аналізуючи сучасний стан музично-еволюційного процесу, Ю. Холопов констатує домінуючі позиції часопросторового звучання, в основі якого лежить сонористика, так званий «третій музичний вимір». Музикознавець вважає цілком закономірним подібний поступ музичного мислення: мелодія – гармонія – сонористика, адже ХХ століття характеризується своєю калейдоскопічністю проявів у різних сферах інтелектуальної думки. Нова музично-естетична парадигма, що виникає, як вибух, у когось викликає негативне ставлення і нерозуміння, однак, на думку Ю. Холопова, носії геніального здатні раніше почути духовні вібрації і відтворити їх у звуковій площині, тим самим виявивши дух епохи і її власний звук. Звернення до нового звуку, усвідомлення матерії звуку як сонористики, яка містить у собі глибинне звучання, тембральне забарвлення, широку динамічну палітру, багатопараметровість, музикознавець пов'язує з пульсуючою звуковою вібрацією, із звуковою об'єктивацією духовного начала [10].

Еволюційний поступ музики мислиться Ю. Холоповим як рух за висхідною з прогресивною формантою і сталим сутнісним ядром. Музикознавець впевнений, що людина здатна до інтуїтивного розкриття музичного логосу, створюючи музику-мистецтво. Здійснюючи новації у музичному просторі, творці сягають метафізичної сутності музики і являють світові свої відкриття, у поле тяжіння яких потрапляє слухач і сповнюється краси, гармонії та істинності.

Ми вбачаємо, що піддаючи аналізу музичну матерію, Ю. Холопов стверджує первинність духовного начала по відношенню до звукового матеріалу й визначає сутність музики як виявлення духовного в звуковій матерії. Спираючись на ідеї О. Лосєва про абсолютний сутнісний вияв музики, розглядаючи музичне буття у вигляді сплаву музики-сутності і музики-мистецтва, Ю. Холопов розуміє історію музики як процес втілення єдиного коду музики, що заданий музиці-мистецтву Творцем.

Відстеження становлення часопросторових концептів та інтуїцій в ХХ столітті свідчить про наявність єдиного мисленнєвого поступу в науці, музиці, філософії та стверджує вагомість розуміння сутнісної основи музики в музичній герменевтиці. Розробка даної проблематики актуалізує сповнену філософського змісту музичну аналітику, що сприяє розвитку якісно нової виконавської інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / М. Г. Арановский; [ред., сост. Н. А. Рыжкова]. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с., ил.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 378 с.
3. Брентано Ф. Избранные работы / Франц Брентано; [пер. с нем. В. Анашвили]. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1996. – 176 с. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 378 с.
4. Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти / О. Козаренко // Вісник Львівського ун-ту, Серія: Мист-во. – 2012, Вип. 11. – С. 3–7.
5. Коломієць Г. Г. Про концепцію цінності музики як субстанції і музики як способу ціннісної взаємодії людини зі світом / Г. Г. Коломієць // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2009. – № 1(2). – С. 104–114.
6. Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект / Галина Григорьевна Коломиец. – [3 изд.] – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 532 с.
7. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / Алексей Федорович Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с. - (Мыслители XX века).
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Генрих Густавович Нейгауз; [5-е изд.]. – М.: Музыка, 1988. – 240 с., портр., пл., нот.
9. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов; [ред. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова]. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с., нот.
10. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. [Электронный ресурс] / Ю. Н. Холопов. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>