

ПОЗАМУЗИЧНІ ЧИННИКИ В ОНТОЛОГІЇ ІСТОРІЇ МУЗИКИ:
ІСТОРИЧНИЙ ТА МЕТАІСТОРИЧНИЙ ВИМІРИ

У статті проаналізовано актуалізовані культурні та фізичні явища, наукові концепції, структурні схеми (тетрактида), які трактуються як позамузичні чинники, що забезпечує історії музики можливість проведення аналогії з буттям різних явищ, здійсненню якомога ширшого узагальнення музично-історичного процесу, відкриває для неї перспективу глибинної онтології.

Ключові слова: позамузичні чинники, онтологія, історія музики.

В статье проанализировано актуализированные культурные и физические явления, научные концепции, структурные схемы (тетрактида), которые тракуются как внемузыкальные факторы, что обеспечивает истории музыки возможность проведения аналогий с бытием различных явлений, осуществлению широкого обобщения музыкально-исторического процесса, открывает перспективу глубинной онтологии.

Ключевые слова: внемузыкальные факторы, онтология, история музыки.

The updated cultural and physical phenomena, scientific concepts and structural schemes (tetractynes) are analyzed in the article. They are interpreted as out-of-musical factors. In such a way the history of music is secured with an opportunity to find an analogy with the different phenomena existence, to make as wide as possible generalization of the musical and historical process, opens the perspective of a deep ontology.

Keywords: out-of-music factors, ontology, the history of music.

Тему статті визначають три змістові моменти: онтологія історії музики, позамузичні чинники, історичний і метаісторичний виміри. Кожна із сентенцій передбачає різні смислові аспекти; відтак необхідно конкретизувати ракурс пропонованого дискурсу.

Виходячи з того, що *онтологія* як слово (поняття) означає пізнання як пізнання сущого, онтологію історії музики варто розглядати в аналогічній площині. Із цього приводу Г. Ріман зазначає: «Справжня мета історичного дослідження полягає в тому, щоб сприяти пізнанню загальних для всіх часів первинних законів, які обумовлюють усі переживання і художні форми» [цит. за: 36, с. 24–25].

Чи може сучасне музикознавство, що здебільшого описує ті чи інші факти, ті чи інші явища музичного мистецтва, дати позитивну відповідь на зауваження Г. Рімана, тобто забезпечити належну онтологію музично-історичного процесу в контексті пізнання сущого, покладеного за основу буття певних культурно-художніх явищ, як і самої історії музики?

Музикознавча наука володіє чималими здобутками в аналізі розвитку музики в ту чи іншу епохи, у тому числі й музики певної національної культури, у характеристиці стильових явищ, музичних жанрів, творчості композиторів, засобів музичної виразності, принципів формотворення. Однак такі аналітики, що сприяють різнобічній характеристиці музично-історичного процесу, не можуть лежати в основі онтології історії музики.

Натомість коли аналіз музичних явищ спрямовується до якомога ширшого узагальнення, автори часто використовують допоміжні змістові компоненти – числа, структури, порівняльні схеми, звертаються до теорій інших наук, визначень закономірностей буття, явищ природи тощо. Цей підхід виводить дослідника на феноменологічний

рівень, сприяє проведенню аналогій із широким колом природних і культурно-художніх явищ, іншими науковими дослідженнями, що сприяє пошуку основи, спроможної виразити зміст аналізованого матеріалу на рівні сутнісного буття.

У контексті музикознавчої науки такого плану актуалізовані змістові моменти варто розглядати як *позамузичні чинники*. Їх значимість для онтології історії музики К. Зенкін визначає так: «Найважливішою проблемою під час побудови теорії історії музики завжди залишається виявлення позамузичної основи епохальних змін стилів (якщо наука не обмежується їх простою констатацією), позаяк історія музики, як і будь-якого мистецтва, отримує вищий зміст і виправдання, коли репрезентує історію людської культури загалом» [15, с. 41].

Позамузичні чинники розширюють горизонт і спектр бачення певного явища, дають можливість акцентувати на відповідному змісті, змістити вектор споглядання об'єкта, у результаті чого стає можливим вираження бажаного ракурсу його видимості.

Очевидно, до позамузичних чинників можна зарахувати незліченну кількість різних моментів; зрештою, будь-який позамузичний об'єкт може бути актуалізований як онтологічний компонент музичної культури. Однак зважаючи на зауваження, що «позамузична основа» має «репрезентувати історію людської культури загалом», актуалізації, так би мовити, підлягають насамперед позамузичні чинники, спрямовані на сутнісний рівень узагальнення й вираження змісту буття музичної культури.

Сентенція «*історичний і метаісторичний вимір*» конкретизує науковий дискурс і вказує на те, що онтологія історії музики має враховувати історичний вимір, тобто розвиток музики в просторі певної культури, епохи, а метаісторичний – приналежність музики певної культури до культурного метапростору. Звідси набуває актуальності процесуальний аспект.

Таким чином, у контексті онтології історії музики позамузичні чинники мають спрямовуватися до сутнісної сфери й виражати зміст процесуального буття музичної культури.

Чому процесуальності надають таке важливе значення? Справа в тім, що як би ми не розглядали явись, його зміст не є однозначним і завжди співвідноситься зі щаблями становлення, виявляючи свої характерні особливості. Онтологія історії музики просто-напросто неможлива поза процесуальною компонентою.

У статті «Шукаємо логіку музично-історичного процесу» С. Шип констатує стан сучасного музикознавства та висловлює побажання щодо побудови нової перспективи музично-історичної науки. Останнє передбачає спробу «...представити логіку музичної історії в контексті фундаментальних теоретичних конструкцій А. Тойнбі, О. Шпенглера, І. Тена, Й. Гейзинги, Т. де Шардена, К. Ясперса, М. Бердяєва, П. Сорокіна, Л. Гумільова...» [36, с. 29]. Теорії названих авторів різняться між собою, однак фактор процесуальності є основою більшості з них. Варто зазначити й те, що С. Шип не вказує імен, з якими пов'язані подібні починання, хоча й сподівається, що «робота в цьому напрямку приведе до створення нових моделей музично-історичного процесу, так потрібних сучасному музикознавству» [36, с. 29].

Таким чином, *мета* статті полягає у виокремленні й аналізі певних фізичних і культурних явищ, наукових концепцій, структурних схем (тетрактиди), які трактуються як позамузичні чинники, що забезпечує історії музики можливість проведення аналогії з буттям різних явищ, здійсненню якомога ширшого узагальнення музично-історичного процесу, відкриває для неї перспективу глибинної онтології.

Цю статтю варто розглядати як доповнення викладених ідей у статтях «Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури», «Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація» [25; 26]. Відтак можливі деякі повтори попередніх відомостей у цій публікації.

Матеріал статті проілюстровано розміщеною нижче схемою *Рисунка*. Її зміст формують актуалізовані позамузичні чинники, сама ж схема вибудовує підвалини для онтології історії музики зокрема й культурного буття загалом.

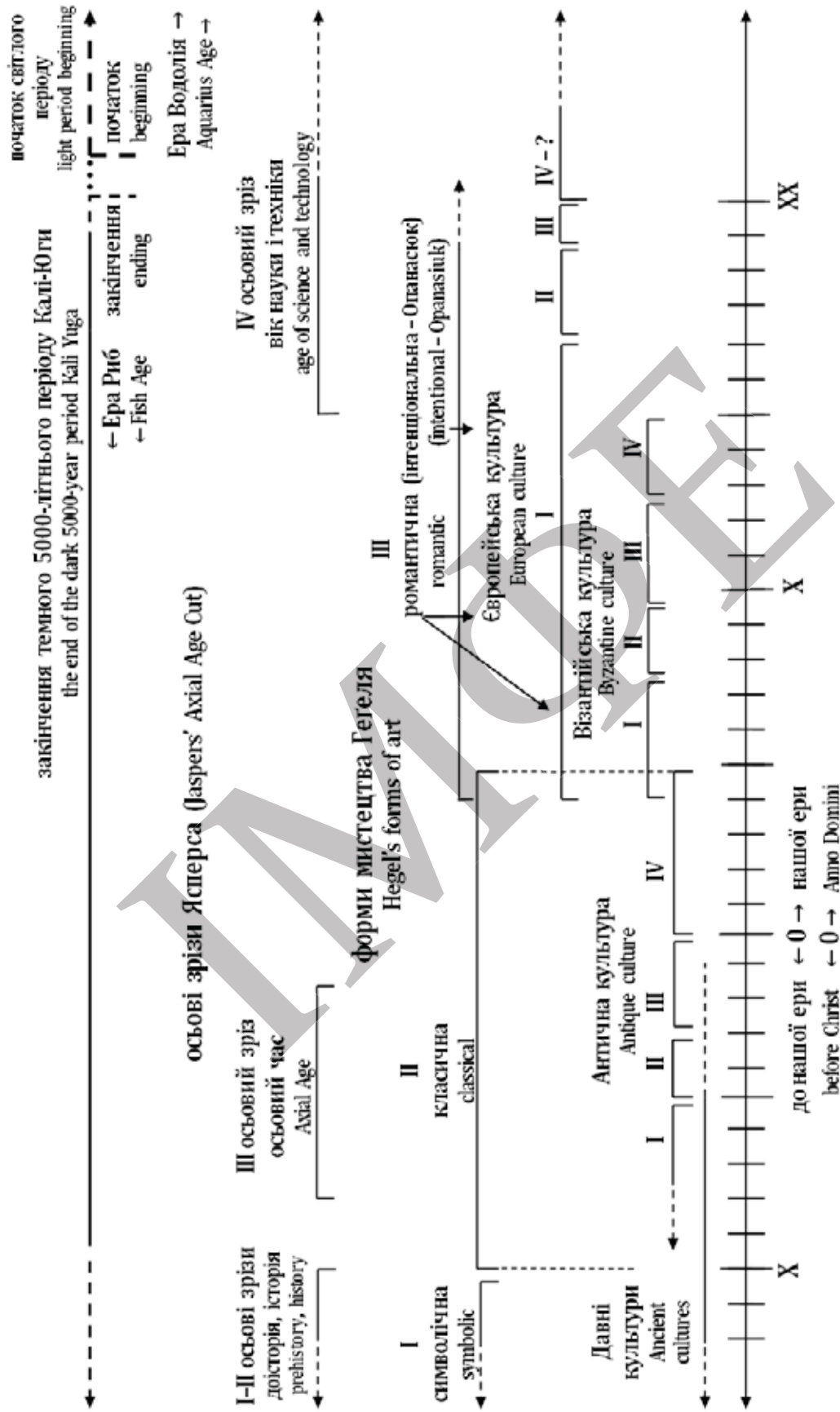


Рисунок. Схема полілінійно-поліластово-поліхвильового буття культури в останній 5000-літній метaperiод
Picture. The scheme of poly-linear poly-layer poly-wave being of culture in the last 5000-year meta-period

Необхідно пояснити й пропозицію розглядати розвиток музичної культури в рамках п'ятитисячолітнього метаперіоду. Предметно ми можемо аналізувати артефакти світової культури десь у межах останніх п'яти тисяч років. Звідси метаперіод умовно позначається як п'ятитисячолітній і співвідноситься з першою темною п'ятитисячолітньою фазою Калі-Юги, початок якої в давньоіндійській космогонії й філософії визначається 3102 роком до н. е. [4, с. 227]. Це питання, у тому числі й проблема щодо різночитання дат початку й закінчення вказаних на схемі Рисунка явищ, більш детально проаналізовано в нашій монографії «Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти» [24, с. 194–200].

Зміст схеми Рисунка формують наступні лінії та моменти (зверху вниз): 1) лінія завершення п'ятитисячолітнього темного періоду Калі-Юги й початку світлого періоду; 2) лінія завершення ери Риб і початку ери Водолія; 3) лінія «осьових зрізів» К. Ясперса; 4) лінія п'ятитисячолітнього культурного метаперіоду, зміст якої виражають метаісторична концепція Г. Гегеля й авторська концепція інтенціоналізму культури та мистецтва; 5) металінія завершення різних фізичних і культурних явищ, що фіксує вертикальний зріз ліній різних явищ у правій частині схеми Рисунка; 6) універсальна структура тетрактида, що обумовлює розвиток метаперіоду й виражає зміст становлення Античної, Візантійської, Європейської культур.

Оскільки в цій статті тетрактида береться за основу аналізу й характеристики різних явищ, варто зазначити, що її структурні параметри (структурно-змістові відношення чисел 1–2–3–4) лежать в основі багатьох відомих теорій і концепцій: учення про Дао Лао-Цзи («Дао народжує одне, одне народжує два, два народжує три, а три – всі істоти» [16, с. 4, 15]); учення про Юги (Сатья-Юга, Трета-Юга, Двапара-Юга, Калі-Юга); тетрактида – основа філософської доктрини Піфагора; фундаментальна праця О. Лосева «Музика як предмет логіки» [18] ґрунтується на структурно-сміслових відношеннях тетрактиди; філософсько-культурологічні концепції Г. Гегеля, Л. Гумільова, А. Тойнбі, О. Шпенглера також відбивають зміст тетрактиди. Хоча у працях провідних учених світу динамічна і структурна складові буття культури по-різному визначаються – з опорою на три періоди становлення (Дж. Віко, М. Данилевський), чотири періоди (Г. Гегель, О. Шпенглер, значною мірою А. Тойнбі), шість або чотири щаблі в розвитку етносу (Л. Гумільов), – аналіз показує: відношення універсальної структури тетрактиди зумовлюють концептуальні засади їх теорій [24, с. 161–185].

Своєрідним підсумком сказаного й квінтесенцією фундаментального змісту тетрактиди є ім'я Бога – *Суццй*, яке Мойсею відкрив Ангел на горі Сінай. Окрім усього іншого, ім'я (формула) *У-Н-V-Н* свідчить про те, що про Бога ¹, який є коренем буття явищ і речей, можна предметно говорити лише в контексті факторів об'єктності, процесуальності, структуральності, оскільки позначені буттєвою перспективою явища не можуть знаходитися поза цими реаліями, причому їх зміст досягається на основі структурної перспективи, співвідносною саме з тетрактидою. Зрештою, відповідь Мойсею щодо імені Бога могла бути й такою: «Мое ім'я – тетрактида!».

Кожна з вказаних ліній і актуалізовані на схемі Рисунка моменти, що доповнюють одне одного, формують зміст полілінійно-поліпластово-поліхвильового буття п'ятитисячолітнього культурного метаперіоду.

Динаміка більшості ліній зумовлена кристалізацією чотирищаблевої структури становлення. Навіть якщо не брати до уваги тетрактиди, а лише акцентувати на щаблях формування, це свідчить про *об'єктність* явищ, причому об'єктність не лише вказаних культур, але й культурного метапростору. Відтак, у кожному з випадків варто передбачати *імпульс*, більше того – *інтенцію*, або ж певну смислову заданість їх розвитку. Звідси культури й культурний метаперіод можна трактувати як живі суспільні організми.

1. Лінія завершення п'ятитисячолітнього темного періоду Калі-Юги й початку світлого періоду тонально «зафарбовує» зміст схеми Рисунка й загалом співвідноситься зі смисловим означенням «темний».

Якщо замислитися над тим, що найвищі за останні п'ять тисяч років здобутки світової спільноти в царині музики лежать у площині «темності», нас має бентежити питання, якою є істинна музика і якого рівня вона може сягнути в наступний, світлий, період (проте в тих же межах ери Калі-Юги вона триватиме ще 427 000 років)?

Визначаючи зміст античної музики, О. Лосєв констатує: «Музика – це не розвага, а блаженний стан людини, яка не досягає якої-небудь мети, але вже досягла її й тому дістає насолоду, будучи інтелектуально й етично самовдоволеною» [20, с. 33].

Як бачимо, принцип музикування, яким керувалися давні греки, є повною протилежністю сучасного. Проте О. Лосєв не сказав, що досягнення блаженного стану може й не відбутися, якщо людина не розвинула вищі духовні сили. Саме такий підхід до навчання музики сповідує давня культура; зокрема, давньоіндійська традиція спирається на мистецтво володіння *сварою* звука. І якщо в одному звуці учень не чує хоча б 8 основних обертонів, то про подальше навчання, *свару* й відповідну практику музикування годі й говорити [19].

Доповнимо зазначене ще двома показовими прикладами. Прийшовши до індійських жерців, Аполлоній Тіанський став учасником такого дійства:

«17. ...Потім вони [жерці Тибету і Аполлоній. – О. О.] пішли, виголошуючи молитви, до святилища. Там, ставши в коло і зробивши Іарха заспівувачем, вони стали бити по землі гострими кінцями посохів, а земля, здувшись, немов гребінь хвилі, піднесла їх на два ліктя в повітря. Що ж до славослів'я, яке вони співали, то воно було подібним до Софоклового пеану, що співається в Афінах на честь Асклепія» [31, с. 58].

«Його [Орфея. – О. О.] вважали ієрофантом у містеріях Діоніса. Він навчав греків магії, музики... Ім'я Орфей означає “того, хто зцілює світлом”, і не виключено, що це було звання, яке означало досягнення певних здібностей до лікування (за допомогою священного звуку)» [і не лише лікування! – О. О.] [37, с. 20].

Можна пригадати практику обертонового співу, спів мантр у певних асанах², левітацію та спілкування з божеством за допомогою музики – усе це й подібне є слабким відголоском тієї музики, що побутувала в попередню Двапара-Югу, або ж Бронзову еру, і тим, що збереглося від давніх традицій.

Очевидно, функціонування музики в давніх культурах зумовлене зовсім іншими канонами. Визначальним на той час було досягнення гармонії з природою, внутрішнім світом людини; відповідно, питання сутнісного змісту музики було надважливим.

Нам важко уявити обставини, коли призначена музика для виконання літнього ранку не могла звучати в інші години дня та інші пори року. Нам важко дати відповідь на, здавалося б, просте запитання: чому давні мудреці, володіючи грою на музичному інструменті, не створювали музичних творів на кшталт відомих нам композицій Європейської культури? І що насправді означають перекази й різні зображення (картини) мудреця, митця чи громадського діяча з музичним інструментом?³

До того ж, якщо, приміром, узяти до уваги розвинені духовні сили певного індивідуума (це було звичним явищем у прадавніх культурах), не кажучи вже про духовне знання, то для нього, перш ніж розпочне звучати композиція сучасного європейського плану, уже буде відомою і зрозумілою підоснова її походження й ті проблеми, які композитор прагне вирішити в певному творі.

Питання, чи прийде сучасна культура до аналогічних позицій стосовно музики, чи ні, залишається відкритим. Однак, зважаючи на вичерпаність вихідної інтенції і відповідної практики музикування, на закономірності й циклічність у розвитку явищ, що рухаються по спіралі, варто передбачати, що в майбутньому буде взято за основу саме такі форми музикування.

Узагальнюючи викладений в цьому пункті матеріал, подамо висновок з автореферату нашої дисертації, останній підрозділ якої («Культурно-історичні передумови великого відновлення музики») завершується таким текстом: «... Вичерпаність потенції і спроможність сучасної музики виражати будь-якого плану художні образи <...> активне відродження давніх онтологічних і навчальних практик з використанням

музики, у яких остання є своєрідним способом пізнання світу й людини, розвиток екстрасенсорних можливостей людини, кількісно-якісні показники яких будуть лише зростати, удосконалення технічних пристроїв, здатних ідентифікувати й вимірювати психоенергетичний рівень мистецьких композицій однозначно засвідчують наступне: базисом майбутньої музичної культури виступатиме *духовна музична риторика* з чітко визначеними параметрами такого амплуа... Формуватиметься й *нова музична онтологія*, яка виходитиме не з продукування суб'єктивних і до кінця не усвідомлених художніх образів, а з інтенції щодо осягнення глибинної суті Людини» [23, с. 20].

2. Лінія завершення ери Риб і початку ери Водоля конкретизує зазначені в попередньому пункті очікувані зміни, оскільки ера Водоля зумовлена властивими їй якісними ознаками й характерними особливостями, які загалом визначають образ майбутньої людини. Три цитати якнайкраще окреслюють зміст нових інтенцій, що, звісно ж, позначитися на майбутній музиці та практиці музикування:

«Водолій – знак повітря – представляє людину, відтак означає думку, знання. Епоха Водоля буде епохою знання, але не висушеним знанням інтелектуалів... Символ Водоля – старець, який ллє воду з посудини. Цей старець є мудрість... Знання Водоля – знання, яке приносить життя, пробуджує життя» [2, с. 7–8].

«... Свідомість Водоля містить зразок холізму (філософії цілісності) – прагнення об'єднати людство. Наприклад, холізм став зразком для медицини, основою для створення світового співтовариства і для того, яким чином ми конструємо себе: тіло/розум/дух. Холізм став новим імпульсом для душі. Зараз ми живемо між двома ерами – ерою Риб, віку розділення, і ерою Водоля – віку єднання і холізму» [5, с. 59].

«... [знак Водолій. – О. О.] принесе нову діалектику дійсного відкриття внутрішнього “Я”, Божественного гостя всередині нас і, водночас, необхідність признати це внутрішнє “Я” в усіх людях і самій природі: це буде діалектика індивіда й космосу» [35, с. 251].

3. «Осьові зрізи» К. Ясперса. Здавалося б, «осьові зрізи» К. Ясперса, які узагальнено визначають характерні світоглядні й суспільні зрушення в певні періоди становлення світової культури [38], не мають нічого спільного з онтологією історії музики. Однак якщо ці зрізи наявні в просторі культурного метаперіоду, вони просто-напросто не можуть не впливати на культурні процеси, у тому числі й на музичне мистецтво.

На макрорівні схема Рисунка показує: світоглядні й суспільні зрушення збігаються з появою нових культур, нових культурних і мистецьких явищ, які започатковують нові принципи культурно-художнього розвитку. Відтак, навіть усвідомлення цих моментів уже виводить онтологію на вищий рівень: культура, культурні й мистецькі явища можуть розглядатися в контексті присутності в культурному метапросторі своєрідних змістових хвиль, що сприяє узагальненню музичної культури на іншій основі, ніж, скажімо, на основі аналізу музично-історичних, стильових, жанрових, виразових і тому подібних явищ.

Розглянемо четвертий «осьовий зріз», що зумовлює інтенції на сучасність, інновації, науково-технічний прогрес. Наявність цього зрізу в культурному метапросторі спонукає до роздумів над питанням, як би розвивалися Європейська культура й музика, коли б такого імпульсу не було?

Г. Гегель аналізує розвиток світового мистецтва і приходять до висновку: 1) давні культури (насамперед Стародавній Єгипет, Стародавня Індія, Стародавній Китай та інші) виражають зміст символічної, Антична – класичної, Європейська – романтичної форм мистецтва; 2) на третьому щаблі метакультурний розвиток обертається супроти попереднього становлення і намагається пізнати зміст формування загалом; 3) ця ж позиція (обернення проти попереднього) визначає зміст романтичної форми мистецтва, з якою співвідносяться Європейська та певним чином Візантійська культури:

- «Підносячись до себе, дух здобуває в самому собі ту об'єктивність, яку він марно шукав у зовнішній і чуттєвій стихіях буття; він відчуває і знає себе в єднанні із самим собою. Це піднесення визначає основний принцип романтичного мистецтва» [8, с. 232].

- «Романтична форма знову знімає неподільну єдність ідеї з реальністю [що було досягнуто в класичній формі. – О. О.] і повертається, хоча й на більш високому рівні, до розрізненості та протилежності цих двох сторін, які були непереборені в символічному мистецтві» [7, с. 84].

- «... у символічному мистецтві природний смисл виступає як зміст... У класичному мистецтві ми мали духовну індивідуальність, але як дещо тілесне, як те, що не занурилося в себе як наявне, над яким підносилося б абстрактна необхідність долі. У романтичному мистецтві – це духовність, іманентна своїй суб'єктивності...» [8, с. 318].

- «Ця форма романтичного мистецтва має своєю батьківщиною дві півкулі: Захід – відхід духу в його суб'єктивний світ, і Схід – перше розширення свідомості, яке прагне звільнитися від кінцевого» [8, с. 269].

Відтак, у метакультурному становленні перших століть нашої ери формується інтенція щодо відмежування від попереднього і скерування уваги до внутрішнього буття, внутрішньої суб'єктивності, у просторі чого шукається істинний смисл здійсненого формування. Цей момент визначено нами як «перше відсторонення», його зміст виражають (кожна по-своєму) Європейська та Візантійська культури [26].

Це означає, що історія європейської музики до XIV ст. співвідносна з третім шаблоном процесуального буття п'ятитисячолітнього метаперіоду, тобто зумовлена інтенцією й естетикою романтичної форми. І хоча розвиток Європейської культури в епоху Середньовіччя відрізняється від розвитку Візантійської⁴, однак відмінність ще не була настільки різною, як це стало очевидним, починаючи з XIV–XV ст., тобто з моменту появи четвертого «осьового зрізу». Його потужний імпульс зміщує акценти й відкриває нову перспективу, яку Європейська культура обрала для подальшого розвитку (Візантійська культура зазнала катастрофи в XV ст.).

Цей момент, визначений нами як «друге відсторонення» в метакультурному становленні [26], зумовлює не знаний раніше художній метод: в основу моделювання мистецьких творів покладено принципи новизни, суб'єктивності, пошук усе нових і нових засобів виразовості.

«Перше відсторонення» (що здебільшого притаманне Візантійській культурі) спрямовує увагу виключно до духовного плану, музична практика виходить з аналогічних засад: передбачається сканування, певною мірою аналіз попереднього культурного розвитку й осягнення саме духовної площини. «Друге відсторонення» відрізняється від такої практики; тут також передбачаються відмежування від попереднього культурного розвитку, однак сканування й аналіз позначені подвійною інтенцією, зміст яких можна визначити як дослідження попереднього на основі спочатку посилення *passio* художніх образів (до XIV ст.), а потім – актуалізації принципу інновацій, ідеї сучасності (XVII–XIX ст.), методу деконструкції, що згодом переростає в деструкцію і гіпертрофованого плану культурну рефлексію (XX – початок XXI ст.).

Відтак, є підстави позиціонувати Європейську культуру, а звідси – і музику як інтенціональне сканування й інтенціональне дослідження попереднього культурного становлення (детальніше це питання розглянуто у статті «Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація» [26]).

Модернізм і постмодернізм – наслідок інтенцій четвертого «осьового зрізу». У мистецтвознавчій літературі модернізм здебільшого трактують як явище, що зумовлює культурно-художнє буття Європейської культури кінця XIX – початку чи середини XX ст., тоді як філософський ракурс убачає в модернізмі (модерні) ідеологічний проєкт XVII–XVIII ст., пов'язує його виникнення з Просвітництвом, обстоє ідею, згідно з якою розвиток модернізму простягається не лише на першу половину XX ст., але й триває в наші дні⁵. У наш час відбувається «переписування модерності, яке багато теоретиків вважають питомою ознакою сучасної культури...» [1, с. 47].

Проте очевидно: початок модернізму (проєкту Модерн) варто співвідносити з четвертим «осьовим зрізом» та епохою Відродження, а сучасні модерно-постмодерні реалії трактувати як звернення його програми.

Більше того, тривале становлення цього проекту дає підстави говорити про об'єктність явища, про процесуальність; звідси доцільно передбачати якісну хвилю, розгорнуту в просторі Європейської культури XIV – початку XXI ст., що вказує і на структуральну підоснову буття Модерну: 1) вихідний імпульс на сучасність та інновації (XIV–XVI ст., епоха Відродження); 2) розвиток вихідної інтенції (XVII–XVIII ст.: раціоналізм, Новий час, Просвітництво); 3) сформованість проекту Модерн (кінець XIX – початок чи середина XX ст.); 4) заключний період проекту Модерн (друга половина XX – початок XXI ст., як і можливий наступний його розвиток).

4. Лінія процесуального буття п'ятитисячолітнього культурного метаперіоду; її зміст виражають метаісторична концепція Г. Гегеля й концепція інтенціоналізму культури й мистецтва автора даної статті.

Чи справді визначення динаміки п'ятитисячолітнього метаперіоду є об'єктивним і розвиток культури й мистецтва розгортається так, як це показує схема Рисунка, тобто так, що їх розвиток відбувається в площині символічної, класичної, романтичної та інтенціональної форм та що, власне, співвідносне з універсальною структурою – тетрактидою?

Однозначно підтвердити чи спростувати таке твердження неможливо, позаяк іншого подібного метаперіоду ми не знаємо. Водночас перед нами саме такий розвиток культури й мистецтва, а не інший, що вибудовує об'єктивну основу для аналізу приналежних до цього метаперіоду культур і культурно-художніх явищ.

Вагомим аргументом на користь окресленого метакультурного розвитку є вищезгадана теорія Г. Гегеля. Авторська концепція інтенціоналізму культури й мистецтва виходить з подібного, однак культурне буття визначає дещо іншим чином. Культура й метакультура трактуються як свого роду живі організми, які мають вихідну інтенцію, що зберігається впродовж їхнього розвитку, виконує функцію смислової програми, процесуально й структурно розгорнутої, та обумовлює шаблі формування. Процесуальність культури й метакультури, як правило, визначають чотири періоди становлення: символічний, класичний, романтичний, інтенціональний [24]. Природа культурно-художніх явищ у заключний період становлення культури зумовлена зміною динамічного важеля на екстенсивний, з розвитком у її просторі інтенціональної рефлексії, що моделює відповідні смисли (базові принципи інтенціоналізму, інтенціонально-конотативні смисли [21; 24]) й обумовлює відповідний інтенціональний стиль культурного буття [22; 24].

Доповнення трьох форм Г. Гегеля четвертою дає можливість, так би мовити, завершити прогресію та наповнити її класичним змістом, що кореспондується зі структурою тетрактиди.

На метаісторичному рівні шаблі тетрактиди співвідносяться з давніми культурами й символічним типом формування, Античною культурою й класичним типом, Візантійською та Європейською культурами, які, відповідно, трактуються як романтичний (романтично-смісловий) та інтенціональний (інтенціонально-романтичний) типи формування [26].

Визначення різними авторами динаміки найбільш відомих для нас культур також можна розглядати на основі тетрактиди. *Антична культура*. Періоди: «1) початковий – період розпаду первісного родового укладу (з кінця II до початку I тис. до н. е.); 2) еллінський, або класичний – час утворення й розквіту вільних держав – приблизно з IX до кінця IV ст. до н. е.); 3) елліністичний – час панування великих елліністичних монархій (III–I ст. до н. е.); 4) імператорський, або елліністично-римський – час римського владарювання (I–V ст. н. е.)» [27, с. 19]. *Візантійська культура*. В. Бичков виділяє чотири періоди формування естетики (не враховуючи передвізантійський етап), які на термінологічному рівні чітко не визначені: IV–VII ст. – становлення візантійської естетики; VIII ст. – перша половина IX ст. – період іконоборства, коли «була здійснена детальна й всебічна розробка теорії образу»; друга половина IX ст. – XII ст. – «вік зрілості та стабілізації художньо-естетичної культури й естетичної

свідомості з яскравою тенденцією до реставрації та ідеалізації пізньоантичних і ранньовізантійських мотивів»; XIII ст. – середина XV ст. – «період протистоянь <...> у спрямованій до занепаду візантійській культурі» [6, с. 10]. *Європейська культура*. Періоди: символічний (Середньовіччя, Відродження, V–XVI ст.) класичний (Просвітництво, XVII–XVIII ст.), романтичний (культура XIX ст.), інтенціональний (культура XX – ? ст.) [24, с. 260–278].

5. Металінія завершення різних фізичних і культурних явищ. Її зміст виражає вертикальний зріз ліній різних явищ у правій частині схеми Рисунок.

Перше, що в контексті буття культури й мистецтва стає зрозумілим і що наочно зображає вертикальний зріз ліній, – це момент *звершення* – завершення фізичних і культурних явищ у просторі п'ятитисячолітнього культурного метаперіоду, що наповнює буттєвий момент сучасності надзвичайним змістом. Водночас вертикальний зріз указує на можливість наступного розвитку.

Звівши обидва моменти воедино, отримуємо об'єктивну картину змістових аспектів і закономірностей становлення, що виражають тетрактида загалом та її четвертий щабель формування зокрема, котрий передбачає взаємозалежні перспективи – ретроспекцію і проспекцію можливого нового формування (детальніше про це йдеться далі).

Якщо в контексті зазначеного поглянути на європейську музику кінця XIX – початку XXI ст., то виходить, що характерність її розвитку в заключний період становлення зумовлено збігом завершених фаз різних явищ, у тому числі і Європейської культури. Розуміння такого моменту вносить ясність в онтологію музично-історичного процесу цього періоду. З одного боку, культурно-мистецькі явища обумовлені звершенням її вихідного імпульсу й перебуванням у площині інтенціональних акцентуацій (зосередженням на звершеному бутті й аналізі їх особливостей), з іншого – цей же час містить проєктивні інтенції, спрямовані до нового буття й нової культури загалом.

6. Тетрактида. У цьому пункті запропоновано дискурс щодо онтології історії європейської музики в контексті універсальної структури тетрактиди.

У статті «Про форми осягнення музичного буття» Ю. Холопов, аналізуючи інтервали й акорди, що набули чинності в той чи інший періоди розвитку Європейської культури, визначив динаміку музично-історичного процесу: «Виходячи з того, що початком нашої музики є гармонія, звукова структура [унісон – О. О.], у лоні якої людська свідомість прилучається до світової гармонії, ми беремо лише корінні елементи “генетичного коду” музики кожної з епох. Розміщуючи їх у простому хронологічному порядку, ми отримуємо свого роду “періодичну систему” компонентів цілісного процесу еволюції музики. Цікаво, що зміна коефіцієнтів у загальному збігається з переходом до нової художньої епохи: 3 = Середньовіччя, 4 = Відродження, 5 (7, 9) = Новий час, 7–15 = XX ст. Історія музики виходить реалізацією запрограмованого (ким? – творцем?) єдиного “генетичного коду” музики як цілого» [33, с. 114].

Чи можна відповісти на запитання Ю. Холопова щодо «запрограмованості (ким? – творцем?) єдиного “генетичного коду” музики як цілого»? Очевидно, що так. І відповідь лежить у площині природних законів, що передбачають єдиний «сценарій» розвитку явищ і, як правило, зорієнтовані на структурно-сміслові параметри тетрактиди.

Однак у бутті явищ не завжди можна помітити дію природних законів: для цього мають бути актуалізовані певні орієнтири – чи то структури, чи визначені закони формування, аналогії тощо.

Ю. Холопов спирається лише на узагальнені музичні компоненти, що, можливо, стало причиною помилки у визначенні динаміки музично-історичного процесу: музикознавець чомусь опускає щабель у розвитку історії музики – XIX ст., у результаті чого в запропонованій послідовності звукових відношень інтервалів, акордів і музичних прикладів є момент, що можна розглядати як еліпсис: унісон, кварта (органум, IX–X ст.), квінто октава / терцсекста (XIII ст.; Адам де ла Аль, Рондо «*Dame, or sui*»); терції (XVI ст.; Орландо ді Лассо, мотет «*Salve Regina*»); консонуючі тризвуки і септ-

акорди (XVIII ст.; Моцарт, симфонія C-dur); дисонуючі акорди (XX ст.; О. Скрибін, Поема вогню «Прометей»; А. Веберн, кантата «Світло очей») [33, с. 114].

Якщо після консонуючих тризвуків і септакордів (XVIII ст.) відразу слідує дисонуючі акорди (XX ст.), то перед нами факт порушення логіки становлення, або ж еліпсис. У контексті тетрактиди можна констатувати випадання третьої ланки, що характеризується зломом у проективному розвитку, напруженні, що виникає внаслідок дії протилежних проективної та ретроспективної сил, що й відбувається в музиці XIX ст. (консонуючі тризвуки і септакорди зазнають ускладнень за допомогою альтерацій, хроматизмів та ускладнень співвідношень між собою).

Якщо взяти до уваги цю ланку, то все стає на свої місця, а динаміка європейської музичної культури відбиває структурні параметри тетрактиди: унісон, терція і квінта характерні для музики символічного періоду (V–XV ст.; Середньовіччя, Відродження), консонуючі тризвуки й септакорди – для класичного періоду (XVII–XVIII ст.; Новий час, Просвітництво), ускладнені тризвуки й септакорди (альтеровані) – для романтичного періоду (XIX ст.), дисонуючі й гостродисонуючі інтервали й акорди – для інтенціонального періоду (XX – початок XXI ст.) [24] ⁶.

В іншій публікації Ю. Холопов, спираючись на подібну до розглянутої статті основу, визначив особливості музики XX ст. Учений дійшов висновку щодо вичерпаності відомої практики музичного мистецтва: «Ми ввійшли до зовсім неможливої для попереднього періоду фази розвитку, коли вже немає що завойовувати (емансипація секунд і тритона вичерпала лінію підйому від абсолютного консонансу до крайніх дисонансів; інтервалів більше не залишилося)» [34, с. 86].

У цьому разі спостережене Ю. Холоповим розгортання інтервалів і акордів виявляє глибинні підвалини й закономірності в розвитку музичної культури XX ст. Однак з висновком деякі музикознавці не погоджуються. Зокрема, С. Шип дорікає автору за недостатність аргументів на користь такого твердження [36]. У статті «Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури», погоджуючись з Ю. Холоповим, ми обґрунтували особливості музики XX ст. на основі порівняння заключних щаблів обертонового ряду й тетрактиди [25]. Цю характеристику у спрощеному вигляді наводимо нижче.

Якщо звернутися до перших 16 звуків обертонового ряду (C–c–g–c¹–e¹–g¹–b¹–c²–d²–e²–fis²–g²–as²–b²–h²–c³) і числових відношень, які вони утворюють між собою на рівні перших чотирьох тонів, побачимо вивірену й позначену закономірністю формування динаміку процесу, що відбиває зміст структурних відношень тетрактиди: 1) C–c–g–c¹; 2) e¹–g¹–b¹–c²; 3) d²–e²–fis²–g²; 4) as²–b²–h²–c³ (детальну характеристику обертонового ряду й чотирьох ланок його розвитку див. у нашій статті «Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури» [25]).

Як бачимо, для четвертої ланки характерні інертність руху (оскільки проективний важіль вичерпаний), повтор попередніх звукових відношень, спрямованість звуків до вихідного тону – c³ (своєрідний «натяк» на можливість розвитку нового явища). Відтак змістові позиції четвертої ланки тетрактиди й четверта ланка обертонового ряду підтверджують визначений Ю. Холоповим зріз сучасного стану музичної культури і вказують на вичерпаність вихідного імпульсу та перебування розвитку в просторі звершеного становлення.

Але що ж відбувається в такий момент і яким чином це позначається на історії музики?

У давній філософії та релігії тетрактиду трактували як загальну схему «будь-якого формально завершеного динамічного процесу у Всесвіті». Її щаблі співвідносяться з активним (⚔ Jod), пасивним (⚔ He), нейтральним (⚔ Vau) початками. «... Ледве ця схема виконана, з'являється уявлення про сімейство, тобто про завершеність циклу проявлень. Констатування факту існування цього уявлення є немов окреслювання деякою огорожею, певним контуром, області внутрішнього життя цього сімейства з метою показати, що в зовнішньому житті воно оперує як самостійна одиниця» ⁷.

Коли ми просто констатуємо наявність закінченого циклу ' η η, ми ставимо після трьох літер четверту літеру η (He), визнаючи цикл вичерпаним, сімейство утвореним, завершеним; звідси – позначення його *пасивною літерою* η (He)» [курсив наш. – О. О.] [13, с. 37]. Фактично, утворюється формула, або структура імені Y-H-V-H (η η η – Суций), де останній щабель завжди виражає зміст *звершеного*, відтак *екстенсивного буття*. Водночас четвірка символізує можливе нове явище: «Тоді символ η вже не підходить для четвертого елемента; це η таємничим, проте закономірним процесом переходить в ' наступного циклу» [13, с. 38].

Таким чином, у процесуальному бутті музичної культури заключний період завжди виражатиме інтроспективні тенденції та певні проєктивні інтенції щодо народження можливої нової музики (музики нової культури). Водночас заключний період формування не може містити якісно нових перспекцій, а здебільшого продукує явища, зміст яких визначатиметься принципом компіляції та деструкції попередньо сформованих моментів.

Для узагальнення зазначеного стосовно вичерпаності буття сучасної культури й мистецтва звернемося ще до одного порівняння (що на концепційному рівні також можна розглядати як позамузичний чинник).

Ще у 2005 році в Московському університеті ім. М. Ломоносова в рамках IV Російського філософського конгресу К. Свасьян прочитав лекцію із символічною назвою – «Про кінець історії філософії». Учений стверджує, що історія філософії завершена. Однак закінчується не філософствування як таке («Кінець філософії – це зовсім не кінець філософствування»), а дія принципу, яка визначала більше ніж двохтисячолітній розвиток філософської онтології, уже вичерпано. К. Свасьян говорить і про «пововот філософії на саму себе» та констатує «неможливість вирішення фундаментальних філософських проблем традиційними філософськими засобами» [29, с. 85–87].

Немає сумніву, сказане щодо філософії стосується царини культури й мистецтва загалом та історії музики зокрема, буття яких на сучасному етапі також позначено вичерпаністю традиційних засобів і канонів вираження культурних явищ, художніх образів і зосередженням на самих собі.

Але де лежить початок тієї філософії, зрештою, і музики, вихідні принципи яких на сьогодні позначені вичерпаністю? Щонапевно, можна вказати на другий «осьовий зріз» (VIII–II ст., за К. Ясперсом), коли закладалися підвалини майбутнього і тривалого культурного розвитку. Однак такий початок доцільно співвідносити з метаімпульсом п'ятитисячолітнього метаперіоду; він розпочинається, розвивається й закінчується саме в межах його простору, що наочно виражає схема Рисунок.

Зі сказаного можна зробити деякі **висновки**. Схематичне зображення на Рисунку динаміки культурних і фізичних явищ, Античної, Візантійської, Європейської культур з визначеною структурою їх розвитку не лише формують змістову площину буття п'ятитисячолітнього метаперіоду, але й конкретизують такий зріз: усі явища хронотопічно включені в нього, що вносить конкретику в їх дослідження.

За таких умов, аналіз і характеристика культур, культурно-художніх явищ переводяться на метарівень дослідження, а онтологія історії музики наповнюється глибинним змістом: стає можливим проведення аналогій з розвитком різних явищ, своєю чергою музичні явища можуть і мають аналізуватися з опорою на хронотоп указаних культур, процесуально-структуральний зріз, зміст чого визначають структурно-сміслові відношення тетрактиди. Доповнимо зазначене розглядом і констатацією чотирьох моментів.

1. Лінія процесуального буття п'ятитисячолітнього метаперіоду й визначена закономірність його становлення дали можливість здійснити періодизацію історії світової музичної культури [25], визначити образні типи Візантійської та Європейської культур [26], особливості буття останньої в заключний – інтенціональний період становлення [24, с. 270–309; 22].

2. Підсумовуючи другу частину колективної праці стосовно культури Візантії, Г. Літаврін зазначав: «... Час для широких висновків та визначення найбільш за-

гальних типових рис культури Візантії в цілому, швидше за все, ще не настав» [17, с. 631–632]. Якщо ж узяти до уваги схему Рисунка, то така заява втрачає зміст, а типові риси культури Візантії кореспондуються з місцезоташуванням у метапросторі п'ятитисячолітнього метаперіоду, що вносить суттєві корекції в дослідження її культурно-художньої площини.

Подібна ситуація характерна для візантійського музикознавства. У дослідженнях музики Візантії фактори історичного й метаісторичного розвитку здебільшого опускаються. Прикладом є розміщені в музичних енциклопедіях статті «Візантійська музика» [14; 28]; у них ідеться про особливості музики, жанри, їх розвиток, інші моменти подібного плану, однак питання образного типу, характерних смислових і типологічних ознак, процесуальний і структуральний зріз не беруться до уваги. Такий самий підхід визначає дослідження візантійської музики Є. Герцманом [9–12].

Натомість, коли взяти до уваги зазначене в цій статті, відкривається зовсім інша перспектива в дослідженні візантійського мистецтва зокрема і культури загалом. Так, її хронотоп і романтичний образний тип актуалізують питання, які ще не розглядалися сучасною наукою: *а)* як основний принцип романтичного мистецтва (оберненість проти попереднього культурного становлення, зосередженість на виключно духовному бутті) позначається на особливостях розвитку музичних жанрів, тих чи інших культурно-художніх явищах культури Візантії; *б)* як усе це співвідноситься з її процесуальним буттям; *в)* на чому акцентувалося в екстраполяції здобутків Візантії на ґрунт музичної культури Київської Русі та як остання виражає основний принцип романтичного мистецтва.

3. Здавалося б, немає нічого особливого в констатації приналежності Європейської культури до завершення тривалого суспільного розвитку (мається на увазі така позиція, де Європейська культура є вершиною становлення світової цивілізації). Однак якщо цей момент розглянути в контексті схеми Рисунка, то виявляються характерності хронотопу.

На схемі Європейська культура завершує метакультурне становлення і кореспондується з четвертим щаблем формування, з інтенціональною (інтенціонально-романтичною) формою мистецтва і, на сучасному етапі, виражає зміст буття на межі завершення попереднього та можливого початку нового метакультурного розвитку. Відтак, зміст історії музики ХХ – початку ХХІ ст. зумовлений звершенням її вихідного імпульсу й перебуванням у площині інтенціональних акцентуацій.

4. Нам важко назвати публікацію музикознавчого плану, де за основу дослідження мистецьких явищ Європейської культури беруться її образний тип і процесуально-структуральний зріз. Фактично, ці аспекти визначають об'єктивність аналізу й дають можливість пояснити закономірності становлення європейської музичної культури, глибинні засади буття тих чи інших мистецьких явищ, особливості розвитку сучасної музики.

Як у контексті процесуальності (Європейської) культури трактувати романтичний стиль та імпресіонізм? Чим зумовлені неостилі, полістилізм чи інтертекстуальні моменти в музичній культурі ХХ – початку ХХІ ст., що не було характерним для минулих століть і епох? Назвати й охарактеризувати такі явища – ще не означає пояснити причину їх появи в музичній культурі та визначити закономірності їх буття. Якщо ж актуалізувати процесуально-структуральний аспект розвитку культури, то це стає можливим.

Природа романтичного стилю ховається в динаміці культури, у моменті й (третьому) періоді, коли проєктивний важіль послаблюється, хоча й повною мірою ще не втрачає значення; звідси – напруження, що виникає внаслідок дії протилежних проєктивної та ретроспективної сил, моделює ситуацію, яку Г. Гегель визначав як відсторонення від попереднього розвитку та скерування уваги до внутрішнього, де шукається істинний сенс буття [7, с. 84–87].

Імпресіонізм же (у Європейській культурі) є фактично першою й однією з низки інших характерних стильових тенденцій у заключному періоді становлення культури

(сюди варто віднести нео-, полі-, пост- і квазі-стильові явища), що зумовлені вичерпаністю (звершеністю), екстенсією, розвитком у її просторі інтенціональної рефлексії [24, с. 201–218]. Остання передбачає зосередження на звершеному культурному бутті, оперування сформованими на попередніх шаблях становлення явищами і смислами, моделювання відповідних форм культурних і мистецьких явищ, метою чого є дослідження пройденого шляху, проектування можливого майбутнього розвитку.

У наших працях ці моменти співвідносяться з інтенціональним стилем [22; 24], базовими принципами інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретроспекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики) та інтенціонально-конотативними смислами [21; 24], які культура й музичне мистецтво моделюють на заключному шаблі свого розвитку.

¹ Незалежно від релігій, езотерична традиція у формулі (імені, слові) У-Н-V-Н з додаванням певних літер убачає символізування чи навіть називання такого Імені, проте воно може трактуватися лише як ім'я Ангела єврейського народу, але аж ніяк не Творця Світу, що ніяким чином не послаблює визначену формулою закономірність становлення й буття будь-яких явищ, речей та самого Світу.

² У давніх культурах космос мислився як досконало настроєний музичний інструмент, і вищою метою було проектування небесної гармонії до життя індивідуума; асани налаштували «струни» тіла людини для відповідного музикування й досягнення такої мети: «Що означає ліра Орфея? Вона означає людське тіло, яке є лірою, призначеною для того, щоб на ній грати» [32, с. 274].

³ Пригадаймо узагальнений образ української ментальності – козака з кобзою. Цей символічний образ є типовим для культури будь-якого давнього народу: Давид із псалтирем, єгиптянин з арфою, грек з кіфарою, індієць з віною чи ситаром, пастух із сопілкою тощо. Окрім загальновідомого, ці образи символізують єдність душі й тіла, внутрішнього й зовнішнього, духовного та душевного. Водночас найважливіший зміст полягає набагато глибше: він передбачає практику досягнення найтонших планів буття й свідомості. Музикуючи якомога тихіше, виходячи за межі звичайної слухової зони, Музикант відкриває внутрішнє божество звуку, що дає йому можливість володіти його енергією. І саме ця обставина лежить в основі та пояснює умови Вищого Духовного Музикування, коли й під час якого суфії музикують та «...слухають музику на зібраннях посвячених, і нікому з непосвячених не дозволяється бути присутнім... Замість того, щоб виконувати її перед тисячами людей, тільки одна, дві чи три людини того ж рівня розвитку збираються разом, щоб сповна насолодитися цією музикою» [32, с. 121, 133].

⁴ Відмінність Візантійської культури від Європейської полягає в терпимості й культурному діалозі з іншими народами, насамперед східними, Стародавньою Грецією, відсутністю посиленого психологізму, гострого переживання дуалізму небесного й земного, опорою на позарациональний, спіритуальний, рефлексивний принципи, в обстоюванні принципу чистої духовності тощо [26].

⁵ «Модерн (від франц. *moderne* – найновіший, сучасний) – одна з епох європейської історії (а саме – європейський Новий час), яка стала із часів молодогегельянців найважливішою темою філософського, культурологічного, соціологічного дискурсів. Девіз цієї епохи – не відродження греко-римської античності (тобто Ренесанс), а започаткування нового життя, нового відчуття часу, відчуття переваги, “сучасного” (тобто “модерного”) над минулим... Культурна свідомість модерну осяяна ідеєю безмежного розвитку: самої себе, науки, техніки, науково-технічного поступу, технології оволодіння всіма ресурсами Всесвіту, практики тотального підпорядкування доволишнього світу волі людини. Розвиток науки, техніки, прискорення науково-технічного прогресу мали в самосвідомості модерну загальнолюдський сенс» [30, с. 392].

⁶ Зазначене має аналоги у визначенні процесуального буття європейської музичної культури. Наприклад, за Т. Бершадською, віхами розвитку поняття гармонія є Середньовіччя й Відродження («Виникнення гармонії та її розвиток...»), XVII–XVIII ст. («Мажорно-мінорна система в XVII–XVIII ст. і на межі XVIII–XIX ст.»), XIX ст. («Мажорно-мінорна система в XIX ст. – посткласичний період») та XX ст. («Гармонія в сучасній музиці») [3, с. 141–222].

⁷ З івриту. – Наук. ред.

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї / Віра Агеєва. – Київ : Грані-Т, 2011. – 408 с. – (Серія De profundis).
2. Айванхов М. О. Водолей и пришествие Золотого Века. Книга первая / Микаэль Омраам Айванхов. – Москва : Просвета, 2009. – 296 с.
3. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. – Ленинград : Музыка, 1978. – 238 с., нот.
4. Блаватская Е. П. Теософский словарь / Е. П. Блаватская. – Москва : Золотой Век, 1994. – 600 с.
5. Брейден Грегг. 2012 : Время великих перемен / Грегг Брейден ; [пер. с англ. Е. Беловой]. – Москва : Эксмо, 2010. – 352 с. – (2012 Апокалипсис).
6. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – Киев : Путь к истине, 1991. – 408 с.
7. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель ; [пер. с нем. ; под ред. с предисл. М. Лифшица]. – Москва : Искусство. – 1968. – Т. 1. – 312 с.
8. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель ; [пер. с нем. ; под ред. с предисл. М. Лифшица]. – Москва : Искусство. – 1969. – Т. 2. – 328 с.
9. Герцман Е. В. Византийское музыкознание / Е. В. Герцман. – Ленинград : Музыка, 1988. – 256 с.
10. Герцман Е. В. Музыкальная культура поздней Византии / Е. В. Герцман // Культура Византии : XIII – первая половина XV вв. / отв. ред. Г. Г. Литаврин. – Москва : Наука, 1991. – С. 528–550.
11. Герцман Е. В. Развитие музыкальной культуры (Византии) / Е. В. Герцман // Культура Византии: VII–XII вв. / отв. ред. Г. Г. Литаврин, З. В. Удальцова. – Москва : Наука, 1989. – С. 557–570.
12. Герцман Е. В. Становление музыкальной культуры (Византии) / Е. В. Герцман // Культура Византии : IV – первая половина VII вв. / отв. ред. З. В. Удальцова. – Москва : Наука, 1984. – С. 614–631.
13. Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. – Киев : София, Ltd., 1994. – 400 с.
14. Долгий О., Павлів Я. Візантійська музика / О. Долгий, Я. Павлів // Українська музична енциклопедія / [голов. ред. Г. Скрипник]. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. – Т. 1. – С. 364–369.
15. Зенкин К. В. О русских теоретических концепциях истории музыки / К. В. Зенкин // Журнал общества теории музыки. – Москва : Общество теории музыки. – 2013/1. – № 1. – С. 39–50.
16. Лао-Цзы. Дао Дэ Цзин. Книга пути и добродетели / Лао-Цзы. – Киев : Амрита, 1996. – 44 с.
17. Литаврин Г. Г. Особенности развития культуры Византии во второй половине VII – XII вв. / Г. Г. Литаврин // Культура Византии: вторая половина VII – XII вв. / отв. ред. З. В. Удальцова, Г. Г. Литаврин. – Москва : Наука, 1989. – С. 617–635.
18. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев. – Москва : Академический Проект, 2012. – 205 с.
19. Менон Рагхава Р. Звуки индийской музыки: Путь к раге / Рагхава Р. Менон [пер. с англ. и коммент. А. М. Дубянского]. – Москва : Музыка, 1982. – 80 с.
20. Музична естетика античного світу [вступний нарис і зібрання текстів О. Ф. Лосева]. – Київ : Музична Україна, 1974. – 220 с.
21. Опанасюк О. П. До визначення інтенціонально-конотативних смислів / О. П. Опанасюк // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ; зб. наук. праць. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 45–58.
22. Опанасюк О. П. Інтенціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення Європейської культури / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Київ : Міленіум, 2015. – Вип. 27. – С. 217–228.
23. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: засади, принципи, функції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спеціальність 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. П. Опанасюк. – Київ : НАКККиМ, 2014. – 31 с.
24. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури : мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-прес, 2013. – 448 с.
25. Опанасюк О. П. Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури [Електронний ресурс] / О. П. Опанасюк // Path of Science. International Electronic

- Scientific Journal. – 2017. – Vol. 3. – № 2. – P. 2.16–2.30. – Режим доступу : <http://dx.doi.org/10.22178/pos.19-7>.
26. Опанасюк О. П. Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація [Електронний ресурс] / О. П. Опанасюк // Path of Science. International Electronic Scientific Journal. – 2017. – Vol. 3. – № 5. – P. 5.1–5.13. – Режим доступу : <http://dx.doi.org/10.22178/pos.22-5>.
 27. Радциг С. И. История древнегреческой литературы : учебник для филологических факультетов университетов / С. И. Радциг. – Москва : Высшая школа, 1982. – 551 с.
 28. Розеншильд К. К., Келдыш Ю. В. Византийская музыка / К. К. Розеншильд, Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 774–778.
 29. Свасьян К. А. О конце истории философии // Свасьян К. А. Растождествление / Карен Араевич Свасьян. – Москва : Evidentis, 2006. – С. 85–100.
 30. Філософський енциклопедичний словник / голова редкол. В. І. Шинкарук. – Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. – 744 с.
 31. Флавий Филострат. Жизнь Аполлония Тианского / Флавий Филострат. – Москва : Наука, 1985. – 287 с.
 32. Хан Х. И. Мистицизм звука / Хазрат Инайят Хан. – Москва : Сфера, 1997. – 336 с.
 33. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.
 34. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / сост. А. М. Гольцман ; общ. ред. М. Е. Тараканова. – Москва : Советский композитор, 1982. – С. 52–104.
 35. Хоуэлл Э. О. Астрология как инструмент психоанализа / Элис О. Хоуэлл ; [пер. с англ. И. И. Малковой]. – Санкт-Петербург : ИГ Весь, 2010. – 288 с. : ил. – (Астрология для жизни).
 36. Шип С. В. Ищем логику музыкально-исторического процесса / С. В. Шип // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2013. – № 1(4). – С. 14–29.
 37. Эндриус Т. Сакральные звуки. Книга о преобразующем воздействии Музыка и Слова / Тэд Эндриус ; [пер. с англ. Ю. Б. Барер]. – Санкт-Петербург : Будущее Земли, 2004. – 240 с.
 38. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – Москва : Политиздат, 1991. – 527 с.

SUMMARY

The updated cultural and physical phenomena, scientific concepts and structural schemes (tetractynes) are analyzed in the article. They are interpreted as out-of-musical factors. In such a way the history of music is secured with an opportunity to find an analogy with the different phenomena existence, to make as wide as possible generalization of the musical and historical process, opens the perspective of a deep ontology.

The scientific discussion is concentrated around three points: the ontology of the music history as the cognition of its essential being, the actualized out-of-musical factors, the historical and metahistorical dimensions.

Musicology as a science has considerable achievements in the analysis of the music development in a certain epoch, in the characteristics of the stylistic phenomena, the musical genres, the composers works, the means of musical expressiveness, etc. However, such analyses which promote the versatile characteristic of the musical and historical process cannot be taken as the basis of the ontology of the music history.

Instead of them the out-of-music factors are proposed. They are directed towards the essential level of generalization and content expression of the musical culture. Accordingly the concepts and the phenomena are actualized: five thousand years old cultural metaperiod, the Era of Aquarius, the *axial cuts* by K. Jaspers, the universal structure of the tetractyde, metahistorical concept by G. Hegel, the concept of the intentionalism of culture and art by O. Opanasiuk.

The article is illustrated graphically with the scheme of the Draught. Its content is formed with the distinguished out-of-music factors. They are depicted graphically as the lines unfolded in the space of metaperiod.

The line of the completion of five thousand years old dark period of Kali-Yuga and the beginning of the light stage *paints over* tonally the meaning of the scheme of the Draught in the context of the semantic definition of the word *dark* and actualizes the question: what the true music should be like and what level can it achieve in the following light period?

The line of the completion of the Pisces Age and the beginning of the Aquarius Epoch draws attention to the qualitative features which define the Age of Aquarius. Obviously, the semantic aspects of the Aquarius Age cannot but affect the future music and the practice of music making.

The line (the sequence) of the *axial cuts* by K. Jasper defines generally the typical world-view and social upheavals in certain moments of history that also finds its expression in the formation of music history. In particular, the fourth *axial cut*, which actualizes the intentions into modernity and innovations, explains the reasons of development of an artistic method in the European culture (XIV–XX centuries) which has not been known before and which has the principles of novelty, subjectivity and the search of new means of expression as the basis of its modelling of the musical works.

The line of the procedural existence of five thousand years old cultural metaperiod; its content is expressed with the metahistorical theory by G. Hegel, the concept of the intentionalism of culture and art by O. Opanasiuk, that is correlated with the structural-semantic parameters of the tetractyde on the historical and metahistorical levels. The dynamics of the musical culture, defined in such a way, lays the objective foundations for the analysis of the cultures, belonging to the cultures metaperiod, the culturally-artistic phenomena, the definition of their development rules, the prognostic appraisal of a future musical-historical process development, forms the basis for the ontology of the music history in particular and the cultural existence in general.

Keywords: out-of-music factors, ontology, the history of music.