

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА**

На правах рукопису

БОНДАР Ірина Михайлівна

УДК 11.852.78(=161.2)(043.3)

**ЕСТЕТИЧНІ НОВАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ
ЯК ВИЯВ СВІТОВІДЧУТТЯ ЛЮДИНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

09.00.08 – естетика

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Науковий керівник:

Меднікова Галина Сергіївна

доктор філософських наук,

професор

Київ-2014

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I	
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ	12
1.1. Методологія і джерельна база дослідження	12
1.2. Музика як ретрансляція внутрішнього світу людини	32
1.3. Музичний хронотоп як складова художньо-естетичної картини світу людини	43
1.4. Синкретизм раціонального та інтуїтивного в музиці – засада формування нелінійного мислення	59
Висновки до I розділу	73
РОЗДІЛ II	
НОВІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ КІНЦЯ ХХ - ПОЧАТКУ	
XXI СТОЛІТЬ	75
2.1. Полістилістика сучасної української академічної музики як вияв плюральної сутності суб'єкта культури постмодерну	76
2.2. Особливості сприйняття музики у комп'ютерно-технологічному середовищі буття людини	98
Висновки до II розділу	114
РОЗДІЛ III	
НОВІ ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ ТА ЇХ ВПЛИВ	
НА ДУХОВНИЙ СВІТ ОСОБИСТОСТІ	116
3.1. Електронна музика як новий естетичний феномен	117
3.2. Звуковий дизайн як чинник організації естетично-просторового буття людини	135
3.3. Сучасна музика як засада молодіжної групової ідентифікації	148
Висновки до III розділу	165
ВИСНОВКИ	167
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	171

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасна українська музика складна і суперечлива, багата новими явищами, які пов'язані зі світоглядно-культурними змінами рубежу віків, переходом до інформаційно-комп'ютерної цивілізації. В цьому контексті першочергового значення набуває питання щодо формування світовідчуття людини через сучасну музику і водночас – вираження нового світовідношення людини в музиці. Поява музичних новацій також тісно пов'язана з тенденціями, які існують в естетиці, культурології, філософії та інших гуманітарних науках. Дослідження їх у філософсько-естетичному аспекті пов'язується нами з необхідністю більш детального усвідомлення людиною складних процесів буття, впливу музики на світовідчуття людини, створення культурно-естетичного середовища.

Актуальність філософсько-естетичного дослідження новацій у музиці обумовлена посиленням її ролі в культурних процесах, впливом сучасної музики на утвердження ідентичності, пошук власного стилю життя особистості, що прагне до індивідуального самовираження. Сучасна музика створила особливий простір репрезентації різних культурних стилів, і, будучи сферою об'єктивування культури, є ефективним механізмом, що впливає через естетичну свідомість на самоідентифікацію людини.

Сьогодні музика стає невід'ємною частиною повсякденного життя людини, про що свідчать такі нові феномени як електронна музика, конкретна музика, звуковий дизайн, «шизофонія», фонова музика, римейки, перформанси, мультимедійне мистецтво, аудіовізуальні інсталяції, інтерактивні акції, нові арт-практики, до аналізу яких звернена увага учених-гуманітаріїв.

Музично-комп'ютерні технології та нові композиторські техніки стали необхідною умовою для створення сучасної музики. Завдяки новим

технологіям, наявності відповідних програм до створення музики стали активно підключатися музиканти-любители. Сучасна музика стала доступною для розуміння людям, які не мають спеціальної освіти. Надзвичайно активне поширення музики серед населення потребує аналізу естетичних новацій у музиці як одного з факторів, що впливає на світоглядні зміни людини.

Входження України у світовий культурний простір пов'язане з усвідомленням власної ментальності, своєрідності, визначення свого місця у музичному контексті. Процеси глобалізації та гуманізації, які дедалі більше виявляються в усіх сферах суспільного життя, призвели до модернізації музичної культури України. Потреба вираження етноментального через загальне у музиці, пошук форм прояву власного внутрішнього світу стають дедалі актуальнішими.

Стан дослідження проблеми. У дисертації проаналізовані естетико-філософські, мистецтвознавчі, історико-культурні джерела, де досліджуються проблеми сучасної музики, що допомогли нам розкрити світовідчуття людини рубежу ХХ-ХХІ століть.

Вивчення та дослідження музики, її філософське осмислення, перші спроби аналізу впливу музики на світовідчуття людини починається в епоху античності (Піфагор, Платон, Арістотель).

В ХІХ-ХХ ст. філософське розуміння музики як універсального явища культури, її природи та сутності, сформувалося під впливом робіт таких дослідників, як Т.Адорно, Р.Вагнер, Е.Гуссерль, Ж.Дельоз, М.Каган, О.Лосев, Х.Ортега-і-Гассет, М.Хайдеггер, Ф.Шеллінг, А.Шопенгауер та ін. Аналіз робіт у сфері філософії ірраціоналізму, мистецтвознавчо-психологічні напрацювання дали наукове підґрунтя для розкриття філософської складової мистецтва, естетико-світоглядних інтерпретації музики, специфіки створення музичного твору, його функціональної спрямованості, зумовили методологічні засади дисертації та були використані в аргументації конкретних положень.

Естетичні аспекти музики знайшли своє вираження у працях Е.Ільєнкова (художньо-естетична рефлексія музики), М.Кагана (принципи й механізми взаємодії внутрішніх конструкцій музичної культури), О.Лосєва (сутність і функціонування музики), В.Медушевського, О.Берегової (теорія музичної комунікації), С.Раппопорта, В.Днепров (емоційна основа музики), А.Сохора, Ю.Л.Афанасьєва (музична соціологія), Т.Чередниченко, В.Холопової (проблеми музичної естетики), О.Богомолова (метафізика звуку), Л.Зайцевої (онтологія музики), Н.Жукової (проблеми інтерпретації музики), Е.Денисова, Ц.Когоутка (проблеми еволюції композиторської техніки).

Проблема музичного мислення отримала багатоаспектне висвітлення у працях таких вчених, як Б.Асаф'єва (інтонаційний словник епохи), Н.Герасимової-Персидської (музичний стиль), Л.Мазеля (проблема гармонії), П.Булеза, А.Моля, С.Раппопорта, О.Козаренка (семіотичний феномен музики), Є.Назайкінського (музична психологія), М.Кагана (аналіз музичного мислення та формування музичної свідомості), М.Старчеус (психологія музичної творчості), Л.Шаповалової (нова парадигма музикознавчого мислення) До феномену музичного мислення звертаються також і музикознавці М.Арановський (теоретично-інформаційний процес до музичного мислення), В.Медушевський (інтонаційно-фабульна і комунікативна природа музики), М.Бонфельд, М.Михайлов, В.Москаленко, С.Шип, В.Шульгіна, Б.Яворський та ін.

Сучасне усвідомлення та розуміння музики як унікального явища культури визначається на основі таких аспектів: музика як метамистецтво (Г.Макаренка), час у музичній культурі (В.Суханцевої), феноменологія музики (О.Рябініної, Р.Тельчарової), естетика музичного постмодернізму (С.Балакірової), особливості звукового простору культури (Л.Солодовниченка, О.Різника), музичний хронотоп (С.Гоменюк, С.Садовенко),

До проблеми вивчення музично-комп'ютерних технологій зверталися провідні музикознавці Л.Дис, І.Пясковський, О.Жарков, С.Шип,

М.Ковалінас, які вивчали новітні тенденції музичного дискурсу. На початку III тисячоліття питання щодо використання інформаційних технологій у різних галузях музичного мистецтва представлені у працях І.Гайденка, К.Фадєєвої (використання сучасних комп'ютерних технологій при створенні музичного твору), О.Берегової (комунікаційні аспекти музики), І.Ракунової (нові композиторські технології), Т.Тучинської (розуміння музичного тексту), Є.Куща (електромузичний інструментарій).

До вивчення електронної музики зверталися такі дослідники, як Е.Артем'єв, В.Задерацький, Л.Суслова, А.Загайкевич, О.Капічіна, Т.Ястремський, Р.Заріпов, М.Кокжаєв. Однак поки що електронна музика не стала об'єктом комплексного філософсько-естетичного аналізу. Тому науково актуальною стала необхідність дослідження естетичних новацій української електронної музики та її впливу на духовний світ людини. Для цього було відібрано та проаналізовано інноваційні явища електронної музики.

Віддаючи належне всім науковцям, праці яких стосуються аналізу різних аспектів світовідчуття сучасної людини у музиці, слід зазначити, що наукового опрацювання тенденцій становлення, сприйняття, розповсюдження української електронної музики на сьогодні не існує. Вкрай важливим є дослідження естетичних новацій, пов'язаних з електронною музикою, яка пронизує повсякденне буття особистості, формує її стиль поведінки і мислення, змінюючи світовідчуття, а також впливає на різноманітні культурні практики сучасності, формування соціальної, національної і групової ідентичності. Електронна музика поки ще не досліджена як розповсюджена музична практика, і тому ми запропонували комплексне її дослідження.

Аналіз сучасної музики, як сфери нетрадиційного, образно-асоціативного, нелінійного мислення в її естетичному аспекті, також потребує подальшого вивчення в плані теоретичного осмислення людського існування в просторі музичної повсякденності, яке постійно змінюється, а

також в аспекті практичного досягнення гармонії людського буття. Недостатня увага, на наш погляд, приділяється вивченню нових форм, змісту сучасної української музики, і, звичайно ж, поширенню їх у повсякденних культурних практиках, що обумовлене змінами у світовідчутті в останні десятиріччя в Україні.

Об'єкт дослідження – музичні твори українських композиторів кінця XX – початку XXI ст.

Предмет дослідження – естетичні новації сучасної української музики, їх світоглядно-філософський аспект та вплив на повсякденне буття людини.

Мета дослідження полягає у визначенні естетичних новацій сучасної української музики під впливом новітніх технологій, осмислення їх у контексті загальнокультурних і світоглядних тенденцій. Важливим є виявлення взаємозв'язку естетичних новацій сучасної української музики і нового музично-естетичного середовища буття людини, їх духовно-емоційний вплив на формування світовідчуття особистості.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати й провести систематизацію існуючих досліджень із зазначеної проблематики;
- виявити світоглядні основи сучасної музики та проаналізувати музичну естетику як важливу складову світорозуміння людини;
- охарактеризувати філософсько-естетичний аспект української академічної музики;
- розкрити значення творчості сучасних українських композиторів у формуванні і виявленні етноментальних особливостей національного мелосу, світовідчуття людини XX ст.;
- висвітлити естетико-технологічні новації академічної електронної музики;
- визначити нові форми побутування сучасної музики у просторі повсякдення, що суттєво змінили умови її художнього сприйняття

(електронна музика, звуковий дизайн, шизофонія, музичний римейк, сучасна молодіжна музика).

Теоретико-методологічною основою дослідження стала феноменолого-герменевтична методологія, синергетика та дослідження *Cultural Studies* в аналізі музичних культурних практик. Дана методологія сприяє філософсько-естетичному осмисленню музичних інновацій, які ще не отримали достатнього академічного визнання і, загалом, дозволяє розглядати філософську складову концепту музичної культури. Також були використані концепції філософів, які визначають систему категорій і понять, пов'язаних із музичною творчістю (Т.Адорно, В.Бичков, М.Каган, М.Киященко, О.Лосєв, Л.Столович та ін.).

Методи дослідження: семіотичний, діалогічний, компаративний (для порівняння жанрової специфіки академічної електронної музики та масової, виявлення стилістичних новацій), музикознавчий (для аналізу музичних зразків академічної електронної музики).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертаційного дослідження затверджена Вченою радою Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова (протокол № 7 від 31 січня 2008 р.) Дисертаційне дослідження здійснено в межах науково-дослідницької роботи кафедри культурології Інституту філософської освіти і науки Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова за напрямом «Методологія і зміст викладання соціально-гуманітарних наук», що входить до тематичного плану науково-дослідної роботи Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова за напрямом «Дослідження проблем гуманітарних наук», який був затверджений Вченою радою університету (протокол №5 від 29 січня 2009 р.).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що у дисертаційній роботі *вперше*:

- досліджені світоглядно-філософські засади таких естетичних новацій сучасної української академічної музики, як

полістилістика та стильовий синтез (неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм), алеаторика, сонорика, залучення джазу в арсенал академічної музики, ставлення до музики через тишу; поява нових жанрів – електронна музика, музичний римейк; мультисенсорні процесори (музика оточуючого середовища), що пов'язані як із технічними, так і світоглядно-культурними змінами останніх десятиріч;

- здійснено комплексний аналіз звукового дизайну, що формує естетичне середовище буття людини, впливає на стиль життя молоді;
- запропоновано філософське осмислення феномену «шизофонії», який змінив форму буття звуку, знявши рамки природного хронотопу та сформував новий тип слухача, котрий не концентрує своєї уваги на сприйнятті музики;
- проаналізовано музичний римейк як нове бачення зразків музики через інтерпретацію зі зміною умов сприйняття;
- доведено, що сучасна музика сприяє ідентифікації молоді через групові музичні об'єднання.

Одержало подальший розвиток:

- дослідження естетичних новацій у сучасній музиці на основі синергетичної і феноменологічно-герменевтичної методології, що дозволило осмислити кардинальні зміни в музиці під впливом трансформації світовідчуття людини на зламі ХХ-ХХІ ст.;
- естетичний аналіз інноваційних явищ у сучасній українській академічній музиці;
- інтерпретація нелінійного стилю музичного мислення сучасних українських композиторів.

Уточнено:

- особливість імпровізаційної природи академічної електронної музики в порівнянні з класичною;

- процес роботи композитора з комп'ютерними програмами як якісно новий етап музичної творчості; системний характер впливу комп'ютерних технологій на процес створення, редакції і звукової реалізації музичного твору;
- вплив сучасної музики на мистецькі арт-практики;
- зміни музичного хронотопу сучасної музики, які полягають у тому, що музичне полотноперетворюється на єдине просторово-часове ціле.

Практичне значення одержаних результатів полягає у розкритті соціально-ідентифікаційного та естетико-виховного потенціалу інновацій сучасної української музики, що необхідно при роботі з молоддю, формуванні планів соціокультурного розвитку стосовно звукового оформлення середовища повсякденного буття людини. Результати дослідження можуть бути використані при читанні курсів з естетики, культурології, мистецтвознавства, історії та теорії музики.

Особистий внесок здобувача в розробку теми дисертації. Дисертаційна робота є самостійним авторським дослідженням. Результати, висновки, пропозиції та рекомендації, зокрема й ті, що характеризують наукову новизну дисертації, автор одержав особисто.

Апробація результатів дисертації. Результати дослідження обговорювались на засіданнях і науково-методичних семінарах кафедри культурології НПУ імені М.П.Драгоманова, на всеукраїнських і міжнародних наукових й науково-практичних конференціях: Науково-практична конференція НПУ імені М.П.Драгоманова (Київ, лютий 2008 р.); V Міжнародний форум «Діалог культур і релігій: протидія тероризму та екстремізму» (Київ, «Український дім», 16 травня 2008 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Простір гуманітарних комунікацій» (Київ, 23-24 жовтня 2008р.); Міжнародна наукова конференція «Традиція і культура. Минуле, теперішнє та майбутнє: когерентність в історії» (Київ, 12-13 грудня 2008 р.); Науково-практична конференція НПУ імені

М.П.Драгоманова (Київ, 5 лютого 2009 р.); Міжнародна наукова конференція «Молодь у сучасному світі: філософсько-культурологічні виміри» (Київ, 26-27 березня 2009 р.); Міжнародна наукова конференція «Людина. Світ. Суспільство» у Київському національному університеті імені Т.Шевченка (Київ, 21-22 квітня 2009 р.); Науково-практична конференція «Українська філософська думка у контексті європейської філософії» у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 19-20 травня 2011 р.)

Публікації. Результати наукового дослідження викладені у 9 наукових публікаціях: 5 статтях, надрукованих у фахових наукових виданнях, затверджених МОМ України, 1 стаття – у фаховому закордонному виданні та 3 тезах, опублікованих у збірниках науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, які включають у себе дев'ять підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 190 сторінок, з яких 170 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 20 сторінок і налічує 210 найменувань.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

Дослідження філософсько-естетичних проблем сучасної української музики є актуальним, бо сприяють більш глибокому розумінню філософського напрямку в естетиці музики, що сполучається, з одного боку, з естетикою і музикознавством, з іншого – з філософією. Філософсько-естетичні виміри музики констатують форми і методи осягання музичного буття, розглядають музику: а) в онтологічному статусі, виділяючи її як самодостатню субстанцію; б) в антропологічному, розкриваючи даний вид мистецтва як спосіб буття у світі людини та людини у світі музики; в) в естетичному, трактуючи музичний твір як явище смислів, що ведуть до значимості в духовному житті людини, тобто людина намагається наблизитися до пізнання світу і себе через музичний твір.

1.1. Методологія і джерельна база дослідження

Культура ХХ – початку ХХІ століття складна і суперечлива, багата новими явищами, які пов'язані зі парадигмальними змінами рубежу віків, переходом до інформаційно-комп'ютерної цивілізації. У сучасній музиці з'являється багато нових форм, жанрів: електронна музика, рок-опера, музичні перформанси, музичні арт-практики, тощо. Кардинальні зміни в сучасному мистецтві адекватно можна осмислити тільки на основі філософської методології, що істотно збагачує методологію мистецтвознавства, зокрема теорію музичного мистецтва. При вирішенні

основних проблем розвитку сучасного музичного мистецтва, недостатньо мистецтвознавчого підходу, в якому часто зустрічається описовість, нестроге вирішення питань глибоких і важливих, хаотичне, поверхове використання категоріального апарату, недоведеність суджень, випадкові підходи, тому мистецтвознавчий підхід важливо поєднувати з філософським.

Нове світовідчуття українських композиторів знаходить прояв у різноплановому синтезі мистецтв, коли музичний простір, за авторською ідеєю, ніби «всмоктує» у себе візуально-конфліктну сутність віртуально-театралізованого простору культури: відбувається взаємопроникнення, дифузія мистецтв і, як наслідок, народження нової естетичної якості.

Специфіка музичних творів другої половини ХХ ст. показує, що вони тісно пов'язані з проблемами естетики, буттям сучасної людини, тому для нас вкрай важливо осмислення нових тенденцій в музиці на основі філософсько-естетичної методології.

Сьогодні найактуальнішою проблемою є розвиток естетичних новацій сучасної музики на методологічній основі культурології, синергетики, феноменології, герменевтики, діалогу культур, що допомагає осмислити кардинальні інновації в музиці та істотно збагачує методологічну парадигму науки про музичне мистецтво.

Кардинальні зміни у мистецтві ХХ – початку ХХІ століть змушують науковців-теоретиків, мистецтвознавців осмислити новаторські тенденції у музиці, на основі синергетичної методології, феноменології, герменевтики і нової методології *Culture studies*.

Аналіз феноменолого-герменевтичної методології як основи виявлення сутнісних принципів музичної проблематики доводить, що «сучасна музична практика постає своєрідною герменевтикою музичної свідомості» [80].

Для феноменологічного аналізу основними питаннями є проблема інтенціональності свідомості, феноменологічної редукції, інтенціональної структури переживань, інтенціонального часу, сприйняття, смислу тощо. Феноменологія є вченням про феномени, що пов'язані з буттям людини, і всі

проблеми відповідно зводяться до визначення сутностей: сутності сприйняття, сутності свідомості і т. д. В баченні Е. Гуссерля, засновника феноменології, завдання цієї теорії «в пізнанні повної системи утворень свідомості, що конституують (іманентно) об'єктивний світ» [44, 152]. Тому, основним питанням феноменологічного аналізу є проблема змісту свідомості.

Для феноменолога свідомість – це динамічний потік переживань. Аксиомою для феноменології стало твердження: оскільки світ даний людині за допомогою свідомості й у свідомості, то неможливо займатися дослідженням цього світу, минаючи свідомість.

До представників феноменологічної школи, окрім Е. Гуссерля, належать: Г. Шпет (який розробив герменевтичний варіант феноменології), М. Дюфренн, М. Мерло-Понті (екзистенційна феноменологія), Ж. П. Сартр (феноменолого-екзистенційна онтологія), Р. Інгарден (естетична феноменологія), Н. Гартман, А. Банфі, Б. Вальденфельс, А. Хальм та інші.

Феноменологія як методологія аналізу музичної культури являє багатопланову основу усвідомлення актуального буття музики. Світоглядні розбіжності й взаємно суперечливі ідеї характеризують феноменологічно орієнтовані концепції символу, яким властиве принципове розрізнення символічних структур свідомості від способів поняттєвого відображення реальності. Ідея постійного руху, становлення музичного синтезу підноситься у музично-феноменологічних працях Х. Мерсмана, Е. Курта, Р. Інгардена, які розвивали предметну онтологію Е. Гуссерля. Дослідження музики, що орієнтовані на трансцендентний вимір феноменології, ґрунтуються на музично-мовному оформленні суб'єктивності.

За своєю суттю, феноменологічні питання нерозривно пов'язані з герменевтичними проблемами розуміння і тлумачення. Герменевтика займається принциповим аналізом розуміння, вона відповідає на запитання: «Як можливе розуміння?», а принциповим аналізом смислу й методів його усвідомлення, осягнення займається феноменологія. Герменевтика є вченням про інтерпретацію і розуміння текстів. Засновниками філософської

герменевтики є Ф. Шлейєрмахер та В. Дільтей. Значний внесок в розробку герменевтичної методології зробили М. Гайдеггер, Г. Шпет, Г. Гадамер, П. Рікер, Е.Корет, М. Бахтін, Г. Яусс, В. Ізер та інші.

Герменевтична методологія вкрай важлива для дослідження музики, тому що інтерпретації і зародження нових смислів відбувається в цьому виді мистецтва не тільки на рівні «твір-рецепієнт», а перш за все на рівні «твір – виконавець». Музика – це перш за все виконавське мистецтво. В музиці відбувається подвійна інтерпретація смислів.

Герменевтика заснована на непереборності багатозначних тлумачень, полівалентних смислів, схованих інтенцій: у двозначності бачиться не слабкість, а сила художнього вираження. Тлумачення символічної виразності знову ж веде не до однозначності, а до безлічі самоінтерпретацій – шлях тлумачень неминуче приводить до саморозуміння. Герменевтика продукує quasi-реальність, у стихії якої людина шукає шляхи до саморозуміння. А феноменологія, навпаки, зводить багатозначність до однозначності. Шлях феноменологічної редукції приводить до значеннєвої структури, до смисло-відносин, які виступають незмінною підставою-субстанцією текстів, тлумачень, виконань, своєрідною «міркою» наших знань про реальність. Зводячи предмети (речі) до феноменів, якими «володіє» свідомість, феноменологія продукує «редукований світ». Важливо, що реальність редукується у самому характері реальності. У результаті чого світ, редукований до феномена, виявляється зовсім ірреальним. Тому ми можемо зазначити, що, виходячи із сутнісних підстав кожної концепції, їх синтез несе неминуче збагачення обох. Основою синтезу феноменології та герменевтики є традиційна формула: «розуміння є осягненням смислу».

Феноменологія збагачується новими герменевтичними прийомами осягнення смислу, а герменевтика збагачує свій зміст шляхом феноменолого-семіотичної і логіко-семантичної експлікацій поняття «смысл текста» та методологічної рефлексії над усім полем гуманітарних наук і виходу у філософські сфери. Синтез двох методів взаємоважливий [81]. Отже,

методологія, що основана на цьому синтезі, має дуже широке предметне поле і пропонує універсальний методологічний апарат. Ця методологія дозволяє нам розкрити музичне світовідчуття людини ХХ-ХХІ ст..

Одним із прикладів реалізації цієї методології є концепція Г.Г.Шпета [201], який спирається на гуссерлівську феноменологію, розкриваючи проблеми феноменологічної редукції, інтенціональності та структури переживання, що нам важливо для аналізу музичних переживань.

Відмінною особливістю феноменологічного аналізу музики є те, що предметом мислення тут виступає іманентне значення «мислимого музичного смислу», тобто ті акти музичного мислення, які конструюють художнє значення. «Феноменологічна установка свідомості – це виявлення і дослідження конститутивних елементів музичного пізнання, це виявлення сутнісних структур ідеального музичного предмету і відповідних йому музично-сміслових станів» [178, с. 35].

Отже, феноменолого-герменевтичний підхід дозволяє відкрити світ музики через позначення самого суцього в бутті, поставивши в центр і постійно маючи на увазі закономірності власне музичної буттєвості мелодії, гармонії, ритму, словом – музичної мови.

В контексті нашого дослідження змістовною виявляється методологія, в якій поєднується філософсько-естетичне і музикознавче осмислення, що дає можливість розкрити справжній феномен музичного буття. У своїй музично-естетичній концепції О. Ф. Лосєв, на основі феноменолого-діалектичної методології зумів перенести філософський метод на сферу аналізу музики та синтезував кращі риси феноменології і діалектики на основі ейдетичного пояснення «носіїв» музики. Поняття «ейдос» Лосєв визначає як «цілісний смисловий лик речі, фігура якої дана споглядально і розумово-чуттєво» [104, с. 14]. Тобто, ейдос, за Лосєвим, – це відомий нам і сформульований нами смисл.

Феноменологічний метод О. Ф. Лосєв називає «феноменологічним узрінням» [105, с. 76-99.], вказуючи на те, що він є, перш за все, «порівнянням

різних видів буття, при загальному мірилі – ейдетичному» [105, с. 92], бо «феноменологія музики є узріння і опис музичного буття в його ейдосі, а діалектика музики є конструювання музичного буття в його ейдосі» [105, с. 90].

Як відомо, Е. Гуссерль відкрив шлях узагальнення і зведення фактів до логічної форми через опис значення, а О.Лосєв пропонує ейдетичне пояснення фактів за допомогою діалектики, оскільки саме діалектика оперує категоріальними ейдосами, а специфічно категоріальна ейдетика зв'язків є не що інше, як діалектика. На думку О.Лосєва, тільки діалектична феноменологія дає можливість з'єднати шляхи пізнання від першого елемента ейдоса до ейдоса як імені, тому він застосовує цей метод в галузі музики.

Феноменологічно-діалектичний метод О.Лосєва дає нам можливість позначити простір ірраціонального буття музики, який характеризує всеосяжну силу музики, її здатність передавати будь-які відчуття та емоції людини. Гилетичне буття, за словами О. Лосєва, «безіменно і безпредметно, неоформлене і темне. Воно – чисте у собі буття, що не явило свого повного лику. Лик його – у безлико́сті, у вселико́сті. Ейдос музики явив нам її сутність, і сутність ця – несказанність, невиявленість і гилетичність» [110, с. 30].

Сприйняти музичний твір, за О. Лосєвим, означає з'єднати й переробити всі послідовності, з яких він складається. І лише тоді, «коли весь музичний твір може бути представлений нами в одну мить, коли ми вже не відчуваємо його як щось складене з тимчасових моментів і, взагалі, частин, лише тоді можливий умовний «розподіл» його на частини, причому кожна частина тим самим уже буде нести в собі енергію цілого» [105, с. 76-99].

На основі логіко-філософського принципу пізнання музики, О.Лосєв створює дві теорії: теорію музичного числа і теорію музичного часу.

Оригінальність підходу О.Лосєва до філософського осмислення музики полягає в обґрунтуванні ним мистецтва музики як феномена «філософії

часу». Концепція музичного часу, охарактеризованого ним як «якісне», «енергійно-процесуальне» становлення, як «творче тривання», ставить її в один ряд з відомими естетичними, філософськими і науковими концепціями часів А.Бергсона, В.Вернадського, М.Хайдеггера та ін.

Музичне число по природі мистецтва звуків поміщене у часове становлення, яким і є життя. Звідси і дві основні категорії музики – число і час. Вони ж розкривають не тільки кінцеву тайну музики («Життя чисел – ось сутність музики» – О. Лосєв), але і сутність. Самоствердження загальної музичної ідеї як живої суперечності, О. Лосєв пов'язує з числом. «Ясно, що музика – життя, тобто і самосуперечність, і самопротиріччя, і хаос, але життя іншого як числа. Числа життя – ось сутність музики» [110, с. 84].

У своїй фундаментально науковій праці «Музика як предмет логіки» О.Лосєв дає дефініцію музичного часу, числа, становлення, обґрунтовує глибинне онтологічне і структурне спорідненість музики і математики, керуючись при цьому досягненнями сучасної науки. Реконструюючи античне мислення, він створює власне вчення про гілетичну музичну логіку. Треба відмітити, що подібні проблеми до О.Лосєва практично не розроблялися у вітчизняній філософській науці та естетиці.

Філософія музики, структуру якої О.Лосєв представляв у чотирьох частинах – феноменологія музики, психологія музики, музична естетика і критика [110, с. 655-656], є аналізом феномену музики як абсолютного буття і як безпосередньої даності. Він пише: «Коли ми слухаємо музику, яка має свою логіку і вимагає феноменологічного апарату дослідження, подібного для сприйняття окремих речей в цілях логічного мислення над ними. І перш за все тут необхідне особливе *sui generis* сприйняття форми... Перед нами типовий ейдос... Всякий музичний твір таїть в собі якийсь прихований ейдос [сєнс] ... ейдос не даний, і в цьому – вся музика» [106]. В сучасній філософії музики, особливо в феноменологічній естетиці музичний твір розглядається як феномен, зміст якого не потрібно шукати в тій реальності, яка дана нам, а необхідно намагатися виявити її онтологічні параметри в цьому творі.

Єднання теоретичного та історичного, філософського-естетичного та аналітичного та синтетичного аспектів і підходів, концептуально взаємопов'язаних між собою, являється показником багатомірного та цілісного, системного підходу філософа до осмислення феномену музики.

Що стосується філософського естетичного аспекту, то для розуміння музики, на думку О.Лосєва, не потрібні жодні засоби: «Щоб музично зрозуміти музичний твір, мені не треба жодної фізики, жодної фізіології, жодної психології, жодної метафізики, а потрібна лише сама музика, і більше нічого» [106; с. 483]. Даний вислів ясно виражає необхідність осмислення музики з неї самої.

Герменевтична методологія пов'язує розуміння музики з наявністю певного досвіду її сприйняття (на рівні слуху, емоцій, мислення), але не зводиться до нього. Видатний представник музичної герменевтики А.Шеррінг вважає, що будь-яка музика обов'язково говорить про те, що не є предметом музики, але, завдяки музиці, набуває символічного характеру. Герменевтичне розуміння символічної природи музики веде за межі абстрактного музичного мислення. А це, в свою чергу, є умовою, за допомогою якої може виявитися дещо, що перебуває глибше мислення і, водночас, за його межами. Головне завдання й призначення герменевтики, за Шеррінгом, полягає в тому, щоб усвідомити естетичні наміри й ідеї, що проявляються в музичних творах, і тим самим викликати у того, хто насолоджується, найбільший психологічний резонанс. Музична герменевтика починаючи з 70-х років ХХ ст. розвивається вже спільно з феноменологічною методологією. Ключовими фігурами цього напрямку виявляються К.Дальхауз і Г.Еггебрехт. Цікавими є сучасні розробки музичної проблематики із застосуванням феноменолого-герменевтичної методології: це дослідження М. Аркадьєва, С. М. Філіппова, О. Н. Шульги, О. В. Рябініної, Т. Чередниченко, Р. Тельчарової, С. Беляєвої-Екземплярської та інших.

Сучасна дослідниця феноменології музики О. В. Рябініна, спираючись на темпоральність сучасної музики, досліджує музичний час, який, за її визначенням, є «часом події думки» і головною ознакою його є незворотність. «Незворотність музичного квазі-часу виявляється виразом незворотності події думки і стану її наявності, виразом результативності становлення музичної якості в його відмінності від дурної нескінченості без якісного становлення» [153, с. 102]. Дослідниця також зазначає, що часовий вимір музичного твору є діючою умовою специфічно людського присвоєння буття тільки тоді, коли матеріал присвоюваного так-буття може бути представлений як єдине ціле, тобто музика створює свій власний час. Отже, щоб зрозуміти і пізнати звукове ціле, то єдиним способом залишається проаналізувати відчуття змін і послідовностей звучань, їх співвідношення та ієрархізація як таких, що тривають. Людина співпереживає, слухаючи музику, і, перш за все, осмислює структуру свідомості, яка кожного разу буде новою і унікальною, Дослідниця також стверджує, що первинна єдність музичного твору забезпечує побудування будь-яких структур свідомості [153, с. 108].

В феноменологічній реконструкції сприйняття музичного твору, підкреслює О. Рябініна, по-перше, закладена запорука адекватної «ідентифікації» з музичним цілим незалежно від його місця на «шкалі» традиції і, по-друге, відкривається можливість для нелінійного, одномоментного бачення сукупної царини музичних явищ, надію якому подає трансцендентальна «об'єктивація» самовідчуття-в-музиці [153, с. 238].

Застосовуючи феноменолого-герменевтичний аналіз, О. Рябініна розглядає музичний текст як готову музичну структуру, яка може бути витлумачена з метою здобуття істини і як умовне вмістилище знаків, яке створюючи можливості для виконання, не веде до його власного відтворення і навіть не забезпечує відповідності виконавчої версії, яку ми сприймаємо індивідуально, в буквальному інваріанті (з феноменологічної точки зору). Тому акцент феноменологічного дослідження природним чином переміщується у

герменевтичну сферу, у сферу інтерпретації музики. Отже, при сприйнятті музичного твору естетично актуальним виявляється не текст із його функціональними механізмами, а стани свідомості, що протікають як певна внутрішня комунікація, через що й стає можливим естетичне співпереживання. Це можна перенести на площину «музики триваючої» – це сфера відання феноменології та музики «сталого», «зафіксованої» – герменевтика, на основі теорії О.Богомолова [23]. Область музики «сталого», «зафіксованої» в першому і найбільш явному своєму прояві виступає як музично-теоретична система, яка фіксується у вигляді сформульованих в письмових текстах теоретичних норм (а також і нотні записи створених або виконуваних творів). Характерною особливістю музики «сталого» як теоретичної системи являється її ретроспективний характер, який обумовлений тим, що формулювання і фіксація теоретичних норм виникає уже після того, як вони вже зайняли своє місце у живій практиці. Зафіксована у письмовому вигляді жива практика трансформується у застиглий відбиток, втрачаючи при цьому певні властивості, характерні виключно для живого музикування, але набуває безперечних переваг – інший просторовий вимір і, пов'язані з ним, часові характеристики. Важливо зазначити, що музика «стала», «зафіксована» виступає як у зовнішньому вираженні – в тексті, так і в образі музичного об'єкту, що існує у свідомості.

Дослідження музики базується не тільки в площині сталого чи зафіксованого, оскільки воно, образно кажучи, являється відбитками того, що знаходиться в процесі постійного звучання (становлення) і трансформації. Музику «триваючу» можна описати як відчуття живого звучання, яке постійно коректує своє середовище висловів. Вона є умовою як для подальшої формалізації звукових подій, так і для самого акту творчості. Звучання, як спосіб буття музики «триваючої», відноситься як до області чистої онтології (фізичні характеристики звукової реальності), так і до області культурного оформлення реальності. Процес музикування являється областю, яка постійно змінюється, в залежності від культурного багажу

реципієнта і направлений на створення особливого змістового середовища [23].

Якщо говорити про сучасну музику, то вона постає своєрідною практикою герменевтичної музичної свідомості, оскільки вимагає нескінченного витлумачування сучасних полістилістичних текстів. Паралельно формується і інша тенденція, спрямована до граничного розуміння смислу власних творів сучасних композиторів, у яких музика постає феноменологією звуку у свідомості – звуковою феноменологією свідомості. Фактично, через самокоментарі та рекомендації до виконання, композитори опус-музики актуалізують феноменолого-герменевтичний підхід до музики в сучасній культурі [81].

Взаємозв'язок буття людини та аналізу мистецьких творів все більше привертає до себе увагу саме в контексті феноменологічного підходу. Саме цей зв'язок дає нам можливість об'єктивно визначити і охарактеризувати природу творчого процесу і багатьох складових даного явища.

Як зазначає дослідник О. Опанасюк, загальновідомим фактом є те, що будь-яка річ – природна чи створена людиною – містить у собі дві площини: феноменологічну та реальну. Він також стверджує, що «дослідження різних явищ здійснюється на основі проєкції свідомості вченого до першого щабля – і тоді постають інтравертного плану концепції, або ж до другого – внаслідок чого маємо справу з екстравертними міркуваннями» [140]. Саме тому будь-яка форма пізнання, наукове обґрунтування, творчий процес чи сприйняття людиною певного предмета, незалежно від точки зору на предмет, не можуть обійтися без двох зазначених площин. А феноменологічна сфера є найбільшим каменем спотикання для дослідника музики.

Слід зазначити, що одні вчені вважають музику семіотичним феноменом, що утворюється знаками різного типу – семантичними та естетичними (А. Моль), або інформаційними та художніми (С. Раппопорт); інші трактують музичні знаки як особливі семіотичні елементи, що мають

лише конотативний зміст, але не мають денотатів (О.Козаренко); є й такі, хто вважає музику «незнаковою семіотичною системою» М.Арановський) і т.д.

Відомий композитор і диригент, теоретик музики П. Булез, який одним із перших заснував лінгвосеміотичні методи у музиці, специфіку сучасної музики бачить у суперечливому сполученні єдності, визначеності цілого й невизначеності окремих музичних миттєвостей, що народжує досить нестабільну, летючу, але й найбагатшу область творчої уяви й сприйняття, розташовану між порядком і хаосом [27, с. 70-75].

Важливою методологією нашого дослідження є також синергетика, без якої сьогодні не можна осмислити новий стиль музичного мислення. Ця методологія аналізує процеси нелінійності, невизначеності, необоротності, невірноваженості, характерні в цілому для культури другої половини ХХ століття. Класичні наукові підходи, що раніше здавалися універсальними, тепер не можна уявити без доповнення їх ірраціональними, нетрадиційними підходами: довільні процеси формування музичних форм, нелокальний характер, цілісність полістилістичних новоутворень.

Нова наукова картина світу, синергетична методологія поширюються, утверджуються завдяки й бурхливому розвитку музичної практики, яка на інтуїтивному рівні виражає новий світогляд, породжує «дивовижні» напрямки, феномен електронної музики, зокрема.

Синергетика (від грец. «діючий разом») є загальнонауковою методологією, на основі якої обґрунтовуються явища нелінійного синтезу. Зародження синергетики відбулося в надрах природничих наук (І. Пригожин [146] та ін.) і поступово поширилося на сферу гуманітарного знання (В. Аршинов [9], О. Князева [87] та ін.). Основне завдання синергетики полягає в тому, щоб неупорядкованість (строкатість, безладдя), невірноваженість, хаотичність визначати не як недолік, який треба подолати, а як творчий процес, нормальний стан природних, соціальних і психічних явищ і процесів, які гнучко інтегруються. У теорії синергетики фундаментальною рисою еволюції стає нестабільність. На основі цього В.Аршинов зазначає, що

синергетика, виправдовуючи множинність, зовсім не проти єдності науки. Більш того, вона виступає як претендент на роль інтегратора природничонаукового і соціогуманітарного знання. Насправді, синергетика усвідомлюється як міждисциплінарний напрям [9; с. 10]. Суперечності в синергетиці розглядаються не лише як негативні, а і як позитивні (конструктивні) чинники – імпульси для подальшого руху саморозвитку, так само, як і хаос (не в значенні безладдя, а в значенні принципової нестійкості, невизначеності) трактується як об'єктивний стан, що пробуджує внутрішні енергетичні сили

С.Кримський проаналізував новий стиль мислення, по-перше, як реалізацію евристичності певних груп категорій; по-друге у зв'язку з відповідним способом бачення світу (парадигма, наукова картина світу); і по-третє, як спосіб застосування методу, спосіб заглиблення його в конкретний матеріал [92, с. 88-107]. Новий спосіб бачення світу відповідає нелінійному мисленню, розробленому І.Пригожиним, який відмічає: «...наше бачення природи зазнає радикальних змін у бік множинності, темпоральності й складності» [146, с. 41].

На думку Л.Микешиної, стиль мислення визначається наперед науковою картиною світу, що задає загальні уявлення про структуру і закономірності дійсності у рамках певного світогляду [126, с.96]. Саме тому дослідники, митці та провідні музиканти наголошують на необхідності розуміння різноманітних музичних об'єктів та явищ з точки зору метафізики смислу, оскільки «метафізичний простір, подарований нам музикою, має глибоке підґрунтя, що повертає нас до першооснов людського буття» [178, с. 8]. На основі цього новітній контекст сучасної картини світу актуалізує «нову парадигму музикознавчого мислення» (Л.В.Шаповалова), що утворює нові когнітивні напрями музикознавчої думки [195].

Як компонент світогляду людини наукова картина світу розглядає основні питання розвитку культури певних видів мистецтва. Наукова раціональність не в змозі сьогодні пояснити такі важливі для людини

моменти, як необоротність існування та свобода вибору. Досліджуючи нелінійне мислення, І.Добронравова стверджує, що змінити ситуацію може звернення до ірраціоналістичного та містичного в усьому, що стосується людини, відмова від ідеалів об'єктивності в науці, а це в свою чергу приведе до розвитку самої науки, множинності культурних альтернатив [53]. С.Кримський наголошував: «Перед нами не стоїть колишня дилема трагічного вибору між наукою, що приречує людину на ізоляцію в навколишньому її світі, позбавленому чарівності, і антинауковими ірраціональними протестами.., бо ми як учені починаємо намацувати свій шлях до складних процесів, що формують найзнайоміший нам світ – світ природи, в якому розвиваються живі істоти та їх угруповання. Ми... вступаємо у світ усталеного, виникаючого» [92].

Синергетична методологія в музиці набуває все більшого застосування. Сучасні українські композитори визначають, що в музиці не слід долати хаос, а треба навчитися робити його творчим, використовуючи ідеї синергетики, яка «вивчає процеси самоорганізації, сталості, розпаду та відродження різноманітних структур живої та неживої матерії» [139, с. 132-143]. Формі мислення притаманний самоорганізуючий, творчий характер, оскільки цей процес має нелінійну природу.

Синергетична пізнавальна парадигма відкриває можливість глибше і точніше розкрити закономірності становлення, розвитку і сучасного динамічного стану естетичної свідомості, зокрема, й музичної культури. Така методологія вважається прийнятною і плідною при вивченні процесів розвитку музичного мистецтва, по-скільки дані процеси являються формами розвитку складних систем і керують тими ж силами – постійними переходами від сформованої гармонії до її порушення в свідомості особистості.

Вважається, що плюралізм, багатообразність синергетики – це невід'ємна її особливість, причому особливість зовсім не тимчасова і скороминуща. Її багатообразність, як зазначає В.Аршинов, – властивість

самої науки епохи постмодерну, науки, що знаходиться на постнекласичному етапі свого розвитку. Її багатобразність обумовлена різноманітністю залучених в пізнання процесів самоорганізації окремих шкіл, напрямів і дисциплін. Саме тому, вся ця складність синергетичної пізнавальної парадигми викликає напругу, надію і чекання на її спрощення на основі фундаментальних уніфікуючих принципів [9; с. 9]. Синергетика виправдовує різноманітність наукових напрямків, наукових теорій, моделей, підходів, стимулює відхід від такого бачення проблеми, у співвідношенні з яким різноманітність моделей, теорій розглядаються як дещо негативне, що підриває науку як єдине ціле. Однак, як стверджує дослідник, синергетика заново відкриває різноманітність, яка притаманна розвитку науки на всіх етапах її історичної еволюції. На основі цього сучасний філософ Ян Хакінг вдало зазначає: «Ідеальною метою сучасної науки є не єдність, а найбільша множинність» [9; с.9].

Сучасна українська музична практика багата на різноманітні сміливі радикальні комунікативні експерименти. Виходячи з цього, дослідниця О.Рябініна стверджує, що поворот від завершеного феномену музичного твору до відкритої форми дав змогу суб'єкту музики виразити трудність додання свого розщепленого стану, і компенсувати атомізацію цілісності, немов «заклинаючи» дух своєї історичності [153]. Для музики сьогодні притаманно відкритість смислу, перехід її зі сфери інтерпретації у сферу структурно-предметної даності.

Як відомо, наскрізна трансцендентна відкритість завжди була і є формою музичного розуміння і принципом конструювання логіки музичного цілого. В музиці здавна було присутнє подання безкінечного в кінченому (ейдетичні властивості твору), розпізнання у музичному творі екзистенціалів, а, отже, і образу буття. Як зазначає дослідниця О.Рябініна, «переживання музики переводить якісну безкінечність буття у вимір актуальної цілісності, оскільки межа символічного континууму, конституйована неперервною зміною і синтезом образно-звукових якостей, є образною межею буття з

небуттям» [151]. Музичне переживання містить у собі емпіричний і трансцендентний рівні синтезу, моменти стихійної інтерпретації суб'єкта, і тому «виникає своєрідна модель пошуку смислу, причому виявлення особливого передбачає інтуїтивну актуалізацію всезагального» [151].

В останні десятиліття багато вчених в галузі музичної естетики та мистецтвознавства виявляють інтерес до вивчення проблеми діалогу музики з загальними проблемами культури. Це засвідчує у своїй монографії О.Самойленко. Головною ідеєю дослідження є пошук головного «семантичного діалогу музики» – «смыслових інтенцій культури і музичної поетики» [159, с. 7]. При цьому автором підкреслюється, що музичний смисл, природа музичної семантики є універсальними домінантами, вивчення яких дає можливість дістатися глибинних аналітичних вимірів мистецтва.

Тенденція до діалогічності в найширшому розумінні цього поняття присутня в творчості більшості сучасних мистців, а в українській культурі набуває особливого значення не лише суто художнього, але і як одна з дієвих форм національного відродження та актуалізації національної самоідентичності.

До вивчення музичних феноменів сучасної музики застосовувався також і семантичний підхід, головні положення якого викладені у працях таких вчених як М.Арановський, Б.Асаф'єв, В.Медушевський, Є.Назайкінський, В.Холопова, Г.Орлов та ін.

Засновником терміну «музична семантика» вважається Б.Асаф'єв, який у своїй праці «Музична форма як процес» [10] розкриває теоретичну концепцію музичного становлення, інтонації та музичної форми. Б.Асаф'єв також вважається фундатором мовно-семантичного аналізу в музикознавстві. Інтонаційно-семантичні концепції були створені В.Медушевським та В.Холоповою.

Семантика як розділ логіки розглядає значення понять та суджень з філософської точки зору і визначає, що музичний образ, завдяки музично-

інтонаційному способу мислення, представляє високий ступінь узагальненості та символічності, на відміну від живопису чи літератури.

Доречно згадати теорію О. Богомолова, в якій розглядається питання про існування потенціального звукового простору культури, того, що може стати матеріалом оформлення вже музичного звукового простору. Дослідник пояснює розуміння музики через більш широке визначення її як метафізики звуку і приходиться до висновку, що «структуроване, будь-яке звучання може потенційно стати для культури об'ємом, який вміщує в себе метафізичне сприйняття того, що звучить, стати музикою» [23, с. 90]. Музика, як уже було помічено, завжди є вираженням порядку у хаосі, що звучить. Шум вітру в лісі, дзюрчання струмочків, звук скла, що розбивається, – все це являється потенціально музичним матеріалом. Завдяки цьому, музика, зрозуміла, як метафізика звуку, перестає бути «музикою» у звичному використанні цього слова, а це призводить до нових підходів її вивчення. Звуковий простір оформлюється в культурі як мова і як музика. Не дивлячись на єдину матеріальну базу, ці два явища принципово розрізняються за якістю свого входження в культурне поле. Один з основних моментів, що розводять ці два типи – принцип вибудовування структури на рівні базових елементів. Мовна структура семантично визначена, музика ж, навпаки, завжди вибудовується асемантично, тобто музика не породжує змісту, порівнянного зі змістом вербального вислову [23, с. 164]. В сучасній українській музиці присутній оригінальний творчий стиль кожного композитора, який відображає суто особистісний та пережитий досвід, а це представляє ще більшу складність для художнього пізнання та оцінки феноменів музики.

В сучасній українській філософській науці підвищений інтерес спостерігається до музики як форми й засобу сприйняття та розуміння світу. Відображаючи безпосереднє світовідчуття людини й суспільства, музика виражає з недоступною іншим видам мистецтва безпосередністю й силою впливу духу часу. Сучасна українська музична культура поєднує загальне з частковим, універсальне з індивідуальним, поєднує й презентує найбільш

актуальні й істотні аспекти й проблеми культури на кожному новому витку її розвитку.

В період кризового стану музичної культури, коли втрачаються традиції, руйнуються ідеологічні основи та ціннісні орієнтації, підсилюється інтерес до проблеми духовного відродження. Він стає помітним в процесі пошуку універсальності якостей буття класичної музики в сучасному соціумі.

В історико-культурному процесі класична музика як константа, яка має широкий культурологічний сенс, розглядається домінуючою «культурною темою», що визначає можливість та умови буття людини в світі. Це вид мистецтва, який «володіє безкінечними і безперервними характеристиками буття і тим самим вписується в соціальний континуум в якості атрибутивно притаманній йому структури» [176].

При аналізі основних формотворчих засад сучасного музичного мислення використовувалися праці вчених: О.Лосєва, К.Леві-Стросса, Ф.Бузоні, А.Шопенгауера, І.Стравінського, А.Шенберга, Ж.Дельоза, М.Кагана (аналіз музичного мислення та формування музичної свідомості), Г.Орлова, В.Панченко, В.Суханцевої, В.Холопової, І.Соколової (аналіз ритмічної організації мистецтва). Суттєвий внесок у музичну науку мали дослідження таких українських науковців, як О.Жарков, А.Загайкевич, С.Павлишин, В.Іванов, А.Канарський, що аналізують сучасне бачення філософсько-естетичних проблем та розглядають питання естетично-музичного простору.

На початку ХХІ століття однією з найактуальніших проблем стає зростаюча роль інформації, процесів комунікації, що впливають на різні сфери життєдіяльності людини. Культурні та музикознавчі процеси не є виключенням. Цим питанням займалися багато сучасних науковців, серед яких варто виділити Т.Адорно, А.Моля, В.Асаф'єва та ін. Серед дослідників, які активно розвивали сферу комунікативних функцій музики можна виділити музикознавців В.Медушевського, Є.Назайкінського, А.Сохор,

С.Григор'єва, О.Якупова, О.Черемісіна, О.Берегову, Л.Березовчук, Л.Опарик та ін..

О.Берегова вказує: що «...художня комунікація як взаємодія між художником-творцем і читачем (слухачем, глядачем), котрий сприймає твір мистецтва, є найбільш яскравим і повним виявом комунікативної функції культури» [20, с. 260]. Свою думку вона підтверджує висловом дослідника І.Савранського: «Художня комунікація – завжди духовно-емоційне явище, яке сприяє засвоєнню найважливіших загальнокультурних цінностей ... засвоєння культури – це, певною мірою, процес художньої комунікації, який активно впливає на формування людської особистості, створення її моральної основи, вироблення того чи іншого ставлення людини до світу і до людей» [157, с. 73].

Російський дослідник В.Медушевський у своїх працях висвітлює системний теоретичний підхід до комунікативної функції музики. На його думку, комунікативна функція є поняттям, що виявляє здатність музики служити засобом спілкування, це «направлений вплив музичної структури на процес і результат сприйняття, що використовує закони сприйняття і створює сприятливу основу для активного засвоєння слухачем змісту музики відповідно до умов і мети акту комунікації [123, с. 150].

Аналіз музичної сфери через призму комунікації дає можливість розширити значні кордони дослідження музичних процесів. Завдяки багатовекторності використання та пристосовності терміну «комунікація» уможлиблюється дослідження музики дотично до різних неблизьких мистецтву сфер. Завдяки розвитку інформаційних технологій, комунікація наближає музику до потреб сучасного світу, що, в свою чергу, впливає на якість музики неоднозначно.

Професійна музична практика ХХ ст. різноманітна і багатоманітна. Цілком природно, що в такій ситуації розвивається критерій концептуальності, оскільки музика більше не оперує стійкими культурними смислами, як це було в попередні епохи. Музика втрачає соціокультурну

прив'язаність тією ж мірою, якою саме суспільство не підлягає більше інтегративному осмисленню. Сучасна професійна музика є в повному розумінні знаковою системою, причому такою, що ґрунтується далеко не на інтонації, а на цілих комплексах синкретичних впливів. Непідготовленому слухачеві важко сприйняти глибоко зашифровану звукову дійсність і він часто звертається до такої сфери академічної музики, як електронна, де функціонують первісно дані йому інтонаційно-знакові системи [151].

Але музика, якого б рівня вона не була, несе в собі істинні метафізичні й трансцендентні витoki. Їх можна технологізувати, комерціалізувати, перетворити на товар, але їх не можна знищити, оскільки тоді знищенню підлягає власне антропологічна сутність людини.

Онтологічна концепція сучасної музики може бути розроблена на основі філософсько-естетичної методології, що дозволяє ситуацію в музичній культурі на межі ХХ – ХХІ століть усвідомити як час духовних пошуків.

Отже, сучасна філософська наука спрямована до відкритого діалогу із мистецтвознавчими науками, що зумовлено прагненням митців до глибинного та багатовимірного осмислення різноманітних тенденцій. Це спонукає дослідників до переорієнтування й пошуків нових підвалин сучасної методології та категоріального апарату в розкритті й актуалізації нових смислів та значень у музиці.

1.2. Музика як ретрансляція внутрішнього світу людини

Світовідчуття, світовідношення людини кардинально змінилося на межі ХХ – ХХІ століть і разом з тим змінився внутрішній світ людини. Її внутрішнє психічне життя і є актуальною реальністю.

Кожна культура розвиває свій культурно-історичний тип – в тому числі й образний тип – відображення світу, який не може бути повторений іншими культурами. Розглядаючи музичне мистецтво, можна побачити, що воно у своєму найвищому аспекті завжди є своєрідною формою пошуку самопізнання, інших смислів, нових переживань. І чим сильніше присутній даний аспект у певній культурі, тим сильнішим, з точки зору онтології, буде її мистецтво.

О.Лосєв, аналізуючи естетику давньогрецьких мислителів, зокрема Арістотеля, зазначає: «Музика – це не розвага, а блаженний стан людини, яка не досягає якої-небудь мети, але вже досягла її, й тому дістає насолоду, буди інтелектуально й етично самовдоволеною» [130, с. 33], тобто визначаються ті умови та відомості даного контексту, які вказують на спосіб життя освічених громадян суспільства та роль музики у їхньому житті.

Як зазначають дослідники, музика є «вираженням внутрішньої сутності, способом світопізнання і відображення когнітивної моделі світу через метафізичні виміри буття. Завдяки метафізичному розумінню музики можна наблизитися до таємного й прихованого смислу художнього змісту, що в точних науках є неможливим лише через поняття й абстракції» [155].

Музична культура межі ХХ–ХХІ століття висловлює складну, багатогранну і зовсім іншу свідомість особистості, ніж у першій половині ХХ століття, що призвело до виникнення різноманітних художніх напрямків, які в свою чергу по-різному впливають на розвиток внутрішнього світу людини на рубежі тисячоліть.

Нам важливо, що у другій половині ХХ століття філософсько-естетична думка багато уваги приділяє співвідношенню понять «образ світу»

і «образ людини», взаємозв'язку картини світу і повсякденного життя людини та особливостям музики, що забезпечують цілісність існування людини в світі.

Музичне мистецтво узагальнює і синтезує найсуттєвіші та найзначніші проблеми людського життя і має пізнавально-оціночну структуру (умовно). Світоглядні і ціннісні компоненти художньо-естетичного досвіду формують духовний зміст мистецтва, створюють модель життєвої реальності, а не саму реальність, розширюють межі пізнання навколишнього світу, допомагають усвідомити його багатство.

Музика не могла б зайняти важливе місце у суспільстві, якщо б не була спроможна відображати його життя в своєму змісті [170, с. 6].

Музичне мистецтво не позбавляється об'єктивного буття навіть для слухача чи музиканта, вона залишається об'єктом естетичного споглядання і, що найважливіше, – об'єктивацією, матеріалізованою проекцією почуттів, відчуттів, образних уявлень та ідей. Вона розгортається перед слухачем як складна динамічна картина – інтегральний символ внутрішнього світу даної культури, її власний образ. Образ світу, що створюється музикою, володіє визначеними вимірами.

Потреба в музичних переживаннях породжує розвиток особистого начала в духовному світі людини, яка б могла самостійно і вільно сприймати і осмислювати образ світу.

Особлива і визначна роль музики в активізації духовного життя людини виявляється в тому, що вона робить можливим інтенсивне емоційне життя за межами життєвої практики. Такий багатий емоційний досвід, що дає музика, не може дати жодне інше мистецтво. Тому, особлива соціальна роль музики пов'язана з її здатністю відповідати цим бажанням і сподіванням суспільства.

Значна роль мистецтва у тому, що воно дозволяє усвідомити світ у цілісності та єдності, і, на відміну від філософії, не розділяє цю єдність на її складові – об'єкт і суб'єкт, природу і суспільство, людину і оточуючий її світ,

матерію і дух, буття і свідомість, – а утверджує їх «тотожність один одному, їх нероздільність. Тим самим, воно пізнає природне як соціальне, нелюдське як олюднене, матеріальне як духовне, натуру в її перетвореності в культуру, буття в його усвідомленості свідомістю, тобто суб'єктивує об'єктивне і об'єктивує суб'єктивне» [76, с. 56-57], що і є однією із особливостей сучасного світовідчуття.

Людство здавна використовує музику для того, щоб осмислити внутрішній світ буття людини, а через нього ідеологію і, особливо, психологію суспільства і тим самим краще пізнати самого себе. Ми не знаємо, який світ сам по собі. За словами Юнга: «Якщо ми не створимо для себе будь-яку картину світу, ми не можемо побачити і самих себе – дійсне відображення цієї картини. Ми можемо побачити себе тільки відображеними в нашій картині світу» [76].

Музика одночасно формується в культурі та визначає її. Вона не змінюється протягом періоду існування соціокультурної музичної системи. Змінюються перманентно ціннісні орієнтації сучасних людей стосовно музики.

Необхідність аналізу класичної музики як константи та соціокультурного феномену викликана суперечливими тенденціями в сучасному музичному середовищі. З одного боку спостерігається широке розповсюдження масової музичної культури розважального характеру, з іншого – переважно ускладнюється мова професійної музики, та іноді в цих експериментах просто втрачається зв'язок з культурними традиціями музичного процесу, тому такою важливою для масової аудиторії є поява електронної музики у рамках академічного напрямку.

Залучення до класичної музики є одним з факторів гуманізації, необхідною умовою формування аксіологічного простору в сучасному соціумі. Дослідження взаємозв'язку між музикою, людиною та об'єктивною реальністю не лише зосереджують нашу увагу на процесах формування нової

абстрактної реальності, але й пояснюють музичну еkleктику як одну з концептуальних характеристик сучасних культурних процесів.

Намагання осягнути всю складність сьогодення та запропонувати нові моделі, адекватні сучасній соціокультурній ситуації, характеризує творчість українських композиторів.

Музика допомагає відчутти життя людського духу і відображеного в ньому реального світу завдяки втіленню глибинних, загальнозначимих, типових духовних процесів, які притаманні різним життєвим ситуаціям. Відношення людини до людини – до іншого і до самого себе – сфера музичного опанування. Музика дозволяє людині підноситися в сферу чистого духу, підніматися над прозою щоденного життя, пізнавати самого себе в чисто духовно-трансцендентному житті. Завдання мистецтва в житті людини – зв'язати в одне гармонійне ціле протилежні сфери буття: природне і духовне, раціональне і чуттєве, внутрішнє і зовнішнє, сакральне і буденне.

Матеріальний світ представлений в музиці не в конкретних формах, предметах, явищах і процесах, а через переживання їх людиною. Зображувальні можливості музичного мистецтва більш обмежені, щоб описати будь-який предмет (дерево, камінь, будинок) чи предметний процес (рух хмаринок, біг коня). Проте, в цьому відношенні музика виражає духовні процеси матеріальних предметів і внутрішнє розкриває через зовнішнє, тобто інтелектуальні та емоційні сфери духовного життя людини розкриває через предмет художнього пізнання.

Як зазначають дослідники ХХ століття, емоції, як і думки, відображають світ, але відображають в світі інше і по-іншому, як мислення. Вони не пізнають явище, тобто не розкривають об'єктивно притаманні йому реальні властивості, зв'язки і відношення, а фіксують значимість об'єктів для людини, викликають її відношення до них.

Музика це дуже специфічний і впливовий засіб на людину, тому що основою музичного твору є почуття, емоції; зміст створюється завдяки пульсації ритму, мелодії тощо. Розуміти музику – це вміти глибоко та сильно

відчувати, через почуття вміти розрізнати глибокий життєвий сенс музичних образів.

В.Днепров зазначає, що музика може стати «світовідчуттям, яке звучить», що вона здатна «розкрити внутрішню побудову емоцій... необхідність їх розгортання і самовичерпування», що вона «виражає філософське значення емоційної послідовності» [50]. Таке розуміння музики пояснює її вражаючу властивість проникати в глибину душі людини.

Все, що стає предметом відображення в музиці, – події зовнішнього світу чи «рух душі», – пропускається крізь світобачення і світовідчуття особистості, крізь її відношення до дійсності.

В цьому контексті першочергового значення набуває питання щодо формування світовідчуття людини через особливості сучасної музики, в якій сенс людського буття на першому місці.

В музиці звуковий спосіб вираження духовного світу людини має таку форму, яка володіє виражальним і духовним змістом і здатна моделювати сам процес руху почуттів. Відмінність змісту музики від змісту образотворчого мистецтва, яке виражає просторове буття людини, в фіксації часового буття в дусу. В музиці духовному потрібно надати матеріально-знакове існування, тобто досягнути сам процес перетворення одного в інше – матеріальне в духовне і духовне в матеріальне, буттєве у свідоме і переживання в дійсність.

Життя людського дусу, яке проходить у власному його «просторі», не опредмечується у зовнішніх формах, практичних діях і створених речах, а потребує адекватного втілення-пізнання в своїй суб'єктивній реальності. Саме тому пізнання людської душі, яке дають симфонії Є.Станковича, музика Л.Дичко та ін., не можуть бути адекватно втіленими іншими видами мистецтв.

Глибоко сприйнята і осмислена людиною музика впливає на її відношення до світу, на всю її свідомість.Музичне мистецтво діє на кожну людину по-різному і по-різному проходить процес перетворення духовного в

матеріальне у свідомості людського духу. Це все залежить від різного життєвого досвіду, різних поглядів і смаків, різних темпераментів і здібностей, різної міри загально-культурного і музичного розвитку людини. Саме тому, музика відображає об'єктивно-предметне буття лише умовно і неспроможна адекватно моделювати переходи матеріального і духовного один в одного.

Найвідоміший парадокс музики проявляється в тому, що вона силою вводить в певний чужий світ, нав'язує незнайомі емоції, які, однак, тут же виявляються власними, особистими, глибоко інтимними. Людина потрапляє в ситуацію партиципації (співучасті, причасності) [141, с. 173]. Завдяки цьому музичне мистецтво могутньо діє на саму суть, сокровенну глибину людини і повно та глибоко нею розуміється і сприймається.

Внутрішній світ людини, як цілісна активність людської психіки, виражає специфічне людське відношення до світу. Своєрідність пізнавального змісту музики визначається проникненням в глибину людських переживань і, завдяки цьому, музика володіє такими можливостями пізнання духовного життя людини, яких немає у жодного мистецтва. Музика не здатна адекватно моделювати хід думок людини, проте вона може витончено і глибинно моделювати рух почуттів, в якому «розчинені» думки людини.

Мистецтво впливає на людину як на живе ціле. Музика, як всяке мистецтво, «повинна звертатися до людської особистості у всій її повноті, впливати на різні стани психіки – на емоції і на інтелект, на глибини підсвідомості і вершини свідомості. Мистецтво соціальне по своїй сутності, але воно не проходить і не може проходити мимо біологічної природи людини... Якщо, наприклад, музика має своїм матеріалом тільки звуки, які сприймаються тільки через орган слуху, то вона впливає на весь організм, на всю психіку людини... в її цілісності і роздільності, створюючи її для самої себе в єдності її (людини) минулого і теперішнього, в відчутті всього багатства її творчих сил і життєвих виявлень» [112, с. 15-16].

Предметом пізнання і вираження в музиці є емоційна сторона духовного життя людини. Суб'єктивна реальність емоцій – це світ думок, ідей, роздуми людини про буття і її місце у ньому і світ конкретних уявлень про буття в тій мірі, в якій він може бути зображений на мові звуків. Тим самим, музика здатна, з однієї сторони, придбати інтелектуальний і навіть філософський по масштабу зміст думок (класичні твори), а з другої – ставати програмною і навіть асоціативно-зображальною (романтики і імпресіоністи). Сьогодні зв'язок музики з емоційним життя людини являється не тільки філософсько-естетичною проблемою, але і проблемою медично-терапевтичною.

Просторово-часові компоненти є невід'ємною складовою культурно-мистецького середовища. Життя людини протікає в межах простору і часу. Людина володіє простором, але не володіє часом. Час володіє нею. Для часу людина «прозора», вона не помічає його існування. А музика, що звучить, дає нам досвід часу і саме тому, вона спроможна створювати деякі світи віртуального часу. Густав Малер говорив, що вона може ввести нас в «інший світ», де речі більш не підвладні часу і простору.

На відміну від інших мистецтв (виключаючи, можливо танець), музика приносить насолоду одночасно на вищому і нижчому рівнях свідомості, по-своєму формує ціннісні орієнтації, вчить людей безкорисно насолоджуватися красою, пишатися багатством духовних сил і можливостей.

В будь-якому суспільстві музика являється обов'язковим учасником щоденного життя – елементом середовища, в якому кожний член суспільства живе з моменту народження, вбирає її випромінення незчисленними шляхами. Це середовище впливає на людей через так званий «другий канал спадковості» [141, с. 17], формуючи їх розум, культивує певні, чуттєві, моторні та інші здібності точно так, як генетична спадковість визначає їх фізичну конституцію.

Поставити музику в підвалини світобудови, пізнавати, прозріваючи суть буття через музичне мистецтво, могла дозволити собі людина, яка не

тільки тонко відчуває і розуміється на ній, але і глибоко пізнала музичну тканину «зсередини».

Для розкриття внутрішнього образу людини творами музичного мистецтва не достатньо лише звичайного прослуховування твору. Дослідники стверджують, якщо не дослухатись у музичному розвитку до «висоти неба», не можливо й збагнути «висоти людини»: лінія сходження перетворюється в просту гру емоцій, озвучену пристрасність, яка має відмінну від духа природу. Саме тому музика завжди використовувалась для зцілення і встановлення порядку як в людині, так і в природі, цілісності, єдності і рівноваги зі світом, завдяки характеру психофізичної «налаштованості», яку вона створює.

Музичний твір виникає як світ. Однак сучасна музика повністю відмовляється від будь-яких комунікативно-сміслових засобів, крім власних, тому вона являється «світ-як-повідомлення», «світ-як-дарунок». В такому світі немає місця пізнанню, поскільки немає об'єкту: це світ-суб'єкт, що прирівнюється до Космосу [176, с. 175].

Сучасна музика впливає як на свідомість, так і на підсвідомість, але шукає більше засобів впливу на підсвідомість людини, пробуджує фантазію, інтуїцію, стимулює творчість. Формується нове світовідчуття людини, в якому вона відчуває себе космічним створінням, єдиним цілим зі світом і Космосом. Якщо в класичному мистецтві більша увага приділялася розвитку мелодії, то в сучасній музиці більше переважають ритми, що нагадують коливання Всесвіту, використання вищої гармонії, зображення фантастичності і містичності зародження життя. Світ музики дозволяє людині відчувати себе у кожній дрібничці, формує метафору: «Все в світі тепер живе».

Дослідник В.Мартінов зазначає в своїй концепції абсолютно особистісну позицію людини, що знайшла обґрунтування найсокровеннішим інтенціям душі. Розкриваючи зв'язок людського життя, свідомості з існуванням Космосу і Буття та характер музичних процесів через типи цього

зв'язку, автор переконливо доводить, що «музика – це не те, що чується, і навіть не те, що звучить, але те, як звучить звук, і те, що звучить у звуці, а також те, що своїм нечутним звучанням забезпечує саме існування форм буття [196; 32]

В музиці ХХ-ХХІ століть зображувальні процеси музичного змісту набули унікального вияву: емоційність втратила повноту різнобарв'я (окрім «характеру»), а зображувальність почала помітно опосередковуватися символікою, яка, в свою чергу, досягнула нечуваної всеоб'ємності. Руйнування емоціоналістичної концепції музики у другій половині ХХ ст. логічно привело до відчуття внутрішніх втрат у вираженні «простих людських почуттів» – радості, бадьорості, гумору, сентиментів і т.п.

Тепер і наука і мистецтво почали звертати увагу на кардинальні зміни культурної реальності – бачити світ в іншому світлі. Уявлення і сприйняття, які раніше вважались абсолютними і об'єктивними виявилися відносними, взаємодоповнюючими частинами.

Технічний прогрес в глобальних масштабах докорінним чином змінив світосприйняття нашого сучасника, змінив його духовний світ, моральні цінності, потреби, смаки, поведінку. Його музичне мислення стало більш гнучким і здатним до сприйняття різних видів художньої логіки. Велика кількість музичної інформації, легкість долучення до художніх цінностей призвели до перенасичення свідомості людей музичними враженнями. Вивчення особливостей естетичної еволюції людини нашого часу, особливостей її сприйняття стало гострою необхідністю для точної орієнтації художньої творчості. Зростає антонімічність масового й елітарного мистецтва, ускладнює процес взаємообміну та взаємодії художніх культур народів різних рівнів суспільного розвитку. У вік науково-технічної революції будь-яка інформація дуже швидко поширюється, тому особливо активно й агресивно розширює свій вплив, розквітає комерційне, сурогатне мистецтво, орієнтоване на масового споживача.

На сьогоднішньому етапі розвитку музичного мистецтва не існує ніяких меж, щоб оволодіти нею. Сьогодні існують як природні, так і штучно-формовані звуки, які включають себе навіть побутові шуми (стук друкарської машинки чи автомобільний гудок). Розвиток електронної музики створює безмежні можливості для винаходу нових тембрових барв. В цьому відношенні музика подібна до пластичного мистецтва, яке також використовує різні матеріали, що знаходяться в природі і створюються виробництвом. Всі ці досягнення науково-технічного прогресу ілюструють особливе значення, яке музика має не тільки у житті людини, але й для формування образу світу.

У сучасній музичній культурі набуває поширення такий цікавий феномен, виражаючий нове світовідчуття, як алеаторична музика, звукові результати якої є непередбачуваними як для самого слухача, так і для її творця. Алеаторична музика не пропонує розуміння, пошуків вкладеного у неї змісту. Ідеальний слухач і учасник такої музики це той, хто не думає, не аналізує, а здатний просто увійти в стан медитації; той, хто здатний так само рівно, безоціночно і безвідносно приймати все, що йому пропонується: прожити відрізок часу, очищений від думок, конкретних емоцій і спогадів, відчувати чисте існування.

Алеаторика в музиці – напрямок музичного мистецтва, твори якого засновані на принципі випадковості, на філософському уявленні, що все в житті – випадковість. Алеаторика звільняє митця від «корсету безжалісних структур», від «інтервалів серійної техніки» [14, с. 129], тобто є рисою стихійного в музиці.

Природу алеаторичної музики, за принципом її організації, прийнято ділити на дві групи. До першої відноситься так звана абсолютна (вільна), ортодоксальна, нічим не обмежена алеаторика. У цій групі реалізуються екстремістські задуми і досліді, побудовані на використанні чистої випадковості, а також абсолютно неорганізована інструментальна імпровізація.

Інша група припускає використання алеаторики керованою і контрольованою, яка, в свою чергу, має два способи управління – це алеаторика творчого процесу і алеаторика виконавського і репродуктивного процесу. В більшості випадків обидва способи комбінуються.

Алеаторична музика є таким феноменом сучасного музичного мистецтва, де вельми складно відразу відрізнити новаторські творчі прагнення, свідомо направлені до точно поставленої художньої мети, від модного, і нерідко майстерно замаскованого, манірного дилетантизму, – важливо зрозуміти, як він існує у соціально-культурному контексті.

Алеаторична музика, змінюючи образний світ музики, по-новому формує духовний світ сучасної людини. Якщо в епоху символізму музика займала важливе місце в організації уявлень людини, була спроможною в досконалості навіювати і передавати невиражене, то в епоху постмодернізму новаторські напрацювання музичного мистецтва приводять людину в стан бездумного, безобразного сприйняття музичного твору. Внутрішній світ людини намагається знайти свою істинну сутність в повсякденних буденних речах(не варто широко узагальнювати. Цей феномен варто пояснити витісненням звукового простору музики візуальним, предметно-наочним), і в той же час виступає як реальність людського духу, що прагне злитися з космічним, божественним, початковим.

Нам важливі саме ті нові феномени, напрямки, напрацювання сучасної академічної української музики, які у змісті музики, інтонаціях, структурі виявляють повсякденне світовідчуття молоді. Тому саме на це ми будемо звертати нашу увагу у наступних параграфах.

1.3. Музичний хронотоп як складова художньо-естетичної картини світу людини

Проблема просторово-часових параметрів сучасного музичного мистецтва сьогодні вважається однією з найбільш затребуваних у колі філософсько-естетичних досліджень. Велика кількість музикознавчої літератури, що присвячена окремим аспектам музичного хронотопу, потребує систематизуючого дослідження на основі філософсько-естетичної методології. Нові явища сучасної української музики також потребують свого розгляду у сфері часопростору.

До питань хронотопу в рамках філософсько-естетичної науки зверталися представники феноменологічної традиції, а саме: В. Біблер, Г.Кнаб, О.Лосєв, М.Мамардашвілі, А.Михайлов. Вживаючи термін «хронотоп», прихильники феноменологічної традиції стверджують, що світ осмислюється людиною через її здатність до змістопокладання – основу людської діяльності та людського досвіду. Науковці також використовують феноменологічний принцип *epoché* (принцип стримування від суджень, розуміння сутності існування-неіснування тих чи інших предметів), який дозволяє аналізувати факти культури в тому вигляді, в якому вони виявлені чи існують у свідомості людини [158].

Як відомо, культурних хронотопів у чистому вигляді не існує, однак, категорії часу і простору завжди були дуже важливі для розуміння життя людини і світу. З початку ХХ століття питання хронотопу активно вивчаються та розробляються у працях таких вчених, як А.Ейнштейн (принципова та нерозривна єдність часу і простору у фізичному світі), М.Бахтін (у світі людської культури), А.Ухтомський (у світі окремої людини, в її фізіології та психології) [158].

Соціокультурна реальність сьогодні багато в чому реалізує номадичну (від грецьк. «номас» – кочівник) сутність сучасної людини, яка є мінливою, фрагментарною, здатною рухатись у різних напрямках, приміряючи різні

маски, ідеології та моральні норми, де немає місця чітко-раціональному світогляду та цілісній суб'єктній позиції [71, с. 241].

Існує тісний взаємозв'язок між простором і часом, оскільки, очевидним є той факт, що час рухається у просторі, взаємообумовлений простором і не може існувати поза ним. Хронотоп, за визначенням С. Садовенко, – це властивість реальності, яка виражається у послідовності подій, які змінюють одна одну, і яка спостерігається в протяжності, структурованості, співіснуванні дійсності і взаємодії її елементів» [158].

У 1931 році Ернст Кассіер у своїй статті «Міфічний, естетичний та теоретичний простір» зазначив, що «проблема часопростору стане вихідним пунктом нового самоусвідомлення естетики» [207, с. 21-36].

Сьогодні особливої уваги заслуговує вивчення поняття «музичний хронотоп», який розкривається у його співвідношенні із музичним мисленням, музичним стилем і стилістикою. Сучасна дослідниця С.Гоменюк пропонує розрізняти два тлумачення музичного хронотопу – широке і вузьке. За її визначенням, музичний хронотоп у широкому значенні – це віддзеркалення в музичній творчості усвідомлених і неусвідомлених, індивідуальних і колективних просторово-часових уявлень, що характеризуються більшою або меншою єдністю усередині різних відтінків музично-історичного процесу – від стилю окремого твору до стилю епохи. Музичний хронотоп у вузькому (конкретному) значенні – це смислоутворююча взаємодія темпорального і спатіального чинників в музичній тканині, що виявляється в кількості, масштабі та мотивованості її змін [36, с. 8].

Як ми бачимо, глобальні зміни в розумінні простору і часу, сьогодні подібні до тих, що відбулися в свідомості людини ХХ століття, позначилися на розмаїтті часопросторових моделей у композиторській творчості (музичний хронотоп у широкому значенні) і реалізувалися в умовах ряду творів (музичний хронотоп у вузькому значенні). Тому обидва значення музичного хронотопу тісно пов'язані між собою. Співвідношення широкого і

вузького тлумачень поняття розкривається, крім того, через взаємозв'язок першого із музичним мисленням і стилем, другого – зі стилістикою [36].

Як складова художньо-естетичної картини світу людини музичний хронотоп визначається в аспекті вивчення специфіки часопросторової організації музичного твору і класифікується на основі наукових праць М.Аркадьєва, Н.Герасимової-Персидської, М.Старчеус та ін. Науковці запроваджують таку класифікацію музичних хронотопів, згідно якої розрізняються стабільні форми (тобто обумовлені незмінними властивостями музики як виду мистецтва) і мобільні форми (пов'язані зі змінністю стильових проявів). До стабільних, або базових музичних хронотопів належать музично-акустичний, інтонаційний, архітектонічний і нотно-писемний (М.Старчеус). До мобільних музичних хронотопів належать історично-стильові, національно-стильові та індивідуально-стильові. Хронотоп будь-якого музичного твору характеризується сукупністю стійких та змінних ознак, отже, музичний твір знаходиться на перетині стабільних і мобільних хронотопів [36, с. 9].

Як зазначає дослідник М. Бахтін, хронотоп (або часопростір) має суттєве жанрове значення, оскільки саме він специфікує жанр і жанрові різновиди в мистецтві. В сучасному мистецтвознавстві активно досліджуються простір і час як принципи організації музичного твору. Аналізується генеза та функціонування цих феноменів у контексті певного історико-культурного середовища. Часопростір є системоутворюючим фактором, який віддзеркалює специфіку організації цілого в музиці і зумовлює характер внутрішнього психологічного буття суб'єкта художнього твору [14].

Як відомо, музика належить до часового мистецтва і, по праву вважається найбільш чистою представницею цього роду. Музика – впорядкування і організація часу. Звук – чуттєвий матеріал музики – дає можливість «матеріалізувати» час, поставити його «під контроль», «зупинити» його невловимий і безповоротний рух в кристалічній конструкції.

Якщо звуковий феномен можна назвати «тілом» музики, то час, який організований складною системою співвідношень, – її «душа».

Однак на сьогоднішній день музика, як часовий вид мистецтва і часове відношення являє собою найсуттєвішу форму об'єктивної структури музичного феномену, проте простір виступає як зовнішня загальна умова існування цього феномену і являється його як суб'єктивною, концептуальною проекцією, так і асоціативною «добавкою».

Музичний простір і час відносяться до числа найбільш фундаментальних категорій, поза якими не існує (і не може існувати) феномен музики. Тому певне музичне мистецтво завжди «прикріплюється» до конкретного проміжку часу, має своє еволюційне русло і перебуває в контексті наукової «картини світу».

Час і простір не являються незалежними факторами, які можуть виступати як самостійно, так і об'єднано. Ніщо – ні у світі фізичних об'єктів, ні у світі суб'єктивних уявлень – не існує тільки в просторі без часу, чи тільки в часі без простору. Музичному твору, як акустичному феномену, необхідна наявність як часу, так і просторового середовища для повноцінного сприйняття і розкриття внутрішньої сутності музики.

Особливості процесу «розкриття» через музику феномена свідомості часу описував Е.Гуссерль у праці «Феноменологія внутрішньої свідомості часу». Він писав: «Говорячи про аналіз свідомості часу, про часовий характер предметів сприйняття, пам'яті, чекання, можна припустити, звичайно, що ми вже допускаємо нібито об'єктивний плин часу і потім, по суті, вивчаємо тільки суб'єктивні умови можливості інтуїтивного збагнення часу... і безпосереднього ... пізнання часу. Однак те, що ми приймаємо ..., не є існування часу світу, існування тривалості будь-якої речі і т. п., але – дійсний час, дійсна тривалість як така. Це, однак, суть абсолютної даності, в якій було б безглуздо сумніватися. Потім ми допускаємо, звичайно, і дійсний час, проте, це не є час світу досвіду, але іманентний час протікання свідомості. ...

Те, що свідомість процесу звучання, мелодії, яку ми чуємо, виявляє послідовність, – в співвідношенні цього ми володіємо очевидністю, яка робить беззмістовним кожний сумнів чи заперечення» [45, с. 6-7].

Об'єктивність часу виключається також, якщо провести паралель з простором, так як «простір і час виявляють аналогії, які більш часто є значними і тими, що відзначаються. До сфери феноменологічного даного належить свідомість простору..., тобто переживання, в якому інтуїтивне збагнення простору ... здійснює себе як сприйняття і фантазія. Якщо ми відкриваємо очі, то ми дивимося в об'єктивний простір – це означає (як показують рефлексуюче спостереження): ми маємо візуальний зміст відчуттів, які обґрунтовують явища простору і явища визначених просторово розміщених речей. Якщо ми абстрагуємо від будь-якого трансцендуючого тлумачення і зведемо явища сприйняття ... до первинно даного змісту, то вони дають континуум поля зору, який є дещо квазі-просторовим, але не являється простором чи плоскою поверхнею в просторі» [45, с. 6-9].

За вченням Brentano, об'єктивний простір, об'єктивний час і разом з ним об'єктивний світ дійсних речей і процесів – все це трансцендеції. Вони суть якраз феноменального простору, феноменальна просторово-часова дійсність, дійсна форма простору, дійсна форма часу. Все це є переживання. І порядок зв'язків, які можуть бути виявлені в переживаннях як справжніх імманентностях, не зустрічаються в емпіричному, об'єктивному порядку, вони не узгоджуються з цим порядком [45, с. 8-9].

Що стосується повного представлення часу, представлення безконечного часу, у вченнях Brentano, то воно є формацією понятійної вистави, абсолютно так само, як і безкінечний ряд чисел, безкінечний простір і тому подібне.

Невід'ємна участь просторових факторів в структурі сприйняття музики, у формуванні її образу, де послідовність звучання сприймається як рух, переміщення в мислячому просторі, динамічні рівні – як більш чи менш

віддалені плани звукової перспективи, а висотно-регістрові співвідношення – як співвідношення у вертикальному вимірі.

Своє розуміння особливостей музики, що обумовлене інтонаційною сутністю музичного мистецтва та явищем музичного «часу-простору», представляє Т. Траверсе, який явище інтонації поєднує з музичною творчістю, виконавством і слуханням. При цьому структура художнього часу-простору складається у взаємодії «реального часу-простору (як матеріальної основи виникнення творчого замислу і її реалізації, концептуального часу-простору образного світу, який відображає реальні форми існування світу та перцептуального часу-простору сприймання і переживання» [179].

На думку дослідниці Н.Рябухи, аналіз часопросторових співвідношень у музиці дає можливість пізнати художньо-сміслову природу музичного твору як на композиційному рівні, тобто логіку музичної форми, так і на рівні жанрового і психологічного змісту в творчості композиторів різних епох. Останнє є дуже важливим, адже саме воно дає досліднику розуміння тих психологічних чинників, які містяться в художньому тексті і відображають тип і психологію митця. Отже, за визначенням Н.Рябухи, хронотоп музичного твору є цілісною моделлю світу («картиною світу»), що створює певний жанрово-семантичний зміст, який віддзеркалює психологію особистості [154].

Як відомо, кожен об'єкт має свій власний час і простір, які створюють його якість і специфіку. Простір – форма сталості збереження об'єкта, його змісту, час – форма розвитку об'єкта, внутрішня міра його буття та самознищення. Доповнюючи один одного, вони функціонують як універсальна форма організації всіх видів мистецтва. «Час та простір нероздільні категорії. Ніщо – ані у світі фізичних об'єктів, ані у світі суб'єктивних уявлень не існує тільки у просторі поза часом або тільки в часі поза простором» [57, с. 152].

До вивчення особливостей часу у творах мистецтва з боку музикознавства зверталися у своїх роботах дослідники М.Аркадьєв та В.Суханцева. М.Аркадьєв стверджує, що музичний процес і конкретний живий музичний час – синоніми, оскільки реальність часу виявляється в його змістовності, Музичний час, в його багатоскладовій повноті, є цілісний, процес музичного становлення. Тому, будь-який предмет мистецтва можна зрозуміти в його становленні, тобто в аспекті його внутрішнього часу. Музичний твір в його повноті живе в процесі його виконавського, конкретно-інструментального здійснення, а «виконання», як відзначає дослідник, – це відтворення самої буттєвої структурності твору, виведення його в повноту свого буття. Цей онтологічний принцип він називає принципом виконавської креативності, або просто – принципом креативності [5].

М.Аркадьєв звертається і до проблеми артикуляції в музиці, яка пов'язана з явищем часу. Автор зв'язує явища музичного часу, з його метро-ритмічною структурою, і тему артикуляції в принципову єдність, запроваджуючи розширене поняття хроноартикуляційного процесу як процесу музичного структурування, музичного формування на всіх його рівнях, від мікротивного утворення до структури великих симфонічних циклів, підкреслюючи єдність у даному процесі композитора і виконавця.

Музичною артикуляцією М.Аркадьєв називає все різноманіття взаємодії «звучної» і «незвучної» основи в музиці і пропонує позначити інтегруючим поняттям «хроноартикуляційний процес». Поняття «хроноартикуляційний процес», «хроноартикуляційна структура», тісно пов'язані з поняттям ритму, з поняттям внутрішнього, іманентного часу музики, що зумовлюється усіма складовими музичної поетики [5].

Отже, музичний час, як частина музичного задуму, отілеснюється просторовими координатами, наділяючи їх новими виражальними можливостями. У зв'язку з цим про музичні хронотопи можна говорити як про особливу галузь прийомів, що вирішують подвійне завдання: з одного

боку, виявити вічне в аспекті тимчасового, з іншого боку – затвердити позачасове, тобто незалежне від часу буття людини.

При аналізі музичного часу особливе значення має філософсько-естетична концепція В.Суханцевої, в якій здійснюється філософсько-культурологічний аналіз темпоральних процесів у музичній культурі. Музика, як особливий вимір людського буття, проникає у всі рівні свідомості, тому проблема часу безпосередньо пов'язана з проблемами гносеологічного порядку – специфіка відображення дійсності у музичному процесі. Як зазначає дослідниця, феномен музичного часу виникає тоді, коли «універсалія соціального часу стає унікальною в своїй конкретності музичною формою» [174; с. 128]. Як єдиний вид мистецтва, музика складає «цілісну картину часу, що пронизує історичні і культурні періоди, змінюється, але не зникає». Музика, яка живе в часі, «...існує як особливим чином організований час і доступна сприйняттю лише у вигляді тимчасової моделі», «здатна передавати просторові асоціації», а також «у тимчасовому процесі оживають і розшифровуються «інтонаційні словники» епох» [174; с. 9]. Якщо говорити про образно-інтонаційне моделювання явищ і емоцій засобами музики, то, як зауважує дослідниця, «явище моделюється музичними засобами через емоцію, а виникаючий емоційний «тон» є єдність самого явища і його оцінки» [174; с. 9].

В.Суханцева також зазначає, що унікальність музики визначається тоді, коли вона не може бути абстрагована від часу. Особливу увагу вона звертає на те, що умовою існування інтонації виступає ритм, який втілює типову форму руху епохи і виступає «кодом» культурно-історичного часу, а також визначає ритмо-інтонаційний комплекс, в якому його ритмічна «складова» є «знак» культурного часу, що нерозривно злитий з «знаком» культурного сенсу-інтонації [174; с. 159].

Метро-ритмічна природа музики справляє конструктивний вплив на людську свідомість, дозволяє індивіду одночасно утвердитись у хаотичному інформаційному середовищі й відгородитись від нього. Музика має

унікальну здатність переводити реальні темпоральні структури буття в очищений і естетизований стан, у якому час втрачає грубу хронологічність і стає внутрішньою психологічною даністю, а музичний твір являється унікальним станом буття в його часовій оформленості й вираженості [174; с. 159].

О.Лосев у своїй праці «Музика як предмет логіки» визначає музичний час не як форму або вигляд протікання подій і явищ музики, але як самі ці події і явища в їх найбільш справжній онтологічній основі [110; с. 63]. Тому, категорія часу в концепції О.Лосєва, має енергію цілого, об'єднує триваюче з не триваючим, воз'єднує частини в єдине ціле. «Музичний час, як пише О.Лосєв, збирає розбиті і розкидані шматки буття воедино, долає тугу просторового розп'яття буття, з'єднує просторові і взагалі взаємно-відокремлені сутності з єдністю і цілісністю часу їх буття» [110; с.63].

До категорій музичного часу, виведених О. Лосєвим, відносяться ритм, симетрія (симетрично-ритмічна фігура), метр (метро-ритмічний акцент), мелодія, гармонія, тон, темп, тривалість звуку, динамічний акцент, масивність звучання (об'ємність, щільність, вага). З них, починаючи з мелодії, мова йде про алогічне становлення числового змісту, оскільки дане становлення досягає матерії, що звучить [110; с.335-347].

Мелодія, гармонія, тон, за Лосєвим, виражають безперервне смислове заповнювання числа. Темп також є вираженням специфічної якості становлення звуку, що представляє особливу речовність музики, значення якої нарощується в явищах тривалості, динаміки, масивності звучання – як в явищах чистої гіпостазі числа або чистої речовності. Уже очевидно із цих міркувань, що музична композиція є алогічним становленням числа (що є чистим смислом, ейдосом), тяжіє до чистої речовності й сприяє спатіалізації музичного смислу, тобто перекладу хроноса в топос у силу його (хроноса) опредмеченості у звуковій матерії; очевидно й те, що таке опредмечування відбувається виконавським шляхом [110; с.341-344].

Однак є й іманентні фактори часу, що не переходять на сторону просторових умов: ритм, симетрія, метро-ритмічний акцент, які Лосєв називає необхідними музичними категоріями, що діалектично впливають із виразної стихії чистого числа, якщо в останньому послідовно виділяти рухливий спокій, самототожне розходження та одиничність. Взяті на різних рівнях, у різних обсягах композиції, вони виражають автономну часову ідеї музики, вірніше, темпоральні фактори композиції здійснюють до значення «ритму вищого порядку», до естетичної сутності музики і стильової ідеї її автора [110; с.335-347].

Використання новітніх технологій вплинуло на переосмислення часу і простору в сучасному музичному мистецтві. Тому з'явилося багато наукових праць, присвячених проблемам взаємодії новітніх технологій і мистецтва, впливу мультимедійних засобів на створення композицій, поєднанню раціонального та ірраціонального начал у сучасній музичній культурі. Накопичення нових даних з творчого процесу сучасних митців викликала потребу на новому рівні повернутися до проблеми часу і простору в українській художній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Естетичні особливості сучасного музичного твору пов'язані зі змінами часу, тобто музика як образ перебігу часу. Музика є буттям ідеальності, і в той же час вона живе тривалістю, напруженням у часі. Як сказав О. Ф. Лосєв: «Музика – це мистецтво часу, у глибині якого таїться ідеально-нерухома фігурність числа і яке зовні розквітає якостями опредметненого руху» [110, с. 331]. Вона суцільна текучість, плинність, динамічність, вибуховість, напруження і тривалість.

Музику можна піддати теоретичному препаруванню, але загальновідомо, що музика – це мистецтво темпоральне. Музика локалізує час, надає йому сенсобуттєвості, але все це відбувається в межах людської сенсобуттєвості та часовості. Людина занурена у часі, який не відчувається достатньо об'єктивно. Але в музиці людина може пережити, «схопити» цей час, тому що музика виявляється особливою часовою організацією, яка

спонукає людину реагувати, переживати, співчувати в кожній музичній події, в кожній часовій миті. Отже, музика наповнює час суб'єктивністю, буттєвістю, вона є суцільне теперішнє. Філософія музики розглядає музику як спосіб буття людини і Всесвіту. Лосєв відзначив: «Безліч звуків, що становлять музичний твір, сприймаються як щось цілісне і просте, як щось в той же час мінливе і безформне. Це – рухома єдність в злитості, мінлива цілісність в множині [110, с. 209]. За Лосєвим, « ... у музичному часі немає минулого. ... Але якщо немає минулого, то тоді, очевидно, реально є тільки теперішнє і його життя, що творить у надрах цього теперішнього, є його майбутнє. Це величезної важливості висновок, який говорить про те, що усякий музичний твір, поки він живе і чується, є суцільне теперішнє, сповнене всіляких змін і процесів, але проте не йде у минуле й неубутнє у своєму абсолютному бутті. ... Музичний час не є форма або вид протікання подій і явищ музики, але є саме ці події і явища в їх найбільш справжній онтологічній основі [110, с. 239]. В.Суханцева також обґрунтовує онтологічне розуміння музичного часу. Філософ зазначає, що в музиці час обумовлений взаємодією темпоральних структур різних рівнів буття Універсуму й людського буття. А сама музика стає актуальним теперішнім часом буттєвих подій в людському житті, «не час є формою буття музики, а музика є формою часу ... музика є» [176, с. 35]. Отже, музичне є людським виміром часу в його теперішньому повсякденно-буттєвому стані.

Висловлюючи думку сучасних музикознавців, утверджується важлива для естетичної концепції сучасної музики думка: глибоке усвідомлення музики може стати міцним обґрунтуванням світовідчуття сучасної людини.

За концепцією В. Сільвестрова, музика без алюзій і традиційних зв'язків, нібито заново народжується і разом з нею народжується час і простір у якійсь єдності. З філософської точки зору саме тому час і простір особливо актуалізуються. У творах В.Сільвестрова присутні нові форми перетворення часу в музиці. Особливий час Сільвестрова, якого ні в кого не було, – час постлюдії, тобто метафоричний час. «Він є, але говорить про те,

що його вже немає – і що він приходить звідти, де він був, і приходить іншим: сповненим не очікуванням наступного моменту, «як у житті», а подякою. Час, що ніби поглинув власний кінець» [163].

Основною властивістю музичного хронотопу сучасної музики вважається хроноаметричність (термін П.Сувчинського), тобто порушення певного темпорального «оптимуму», яке виникає внаслідок прискорення або уповільнення перебігу музичного часу. Разом зі зміною темпів порушується і час – він протікає то швидше, то повільніше. У творах присутнє поєднання різних типів часу, де дуже важливим є перехід з одного часу в інший, бо якщо ми знаходимося тільки в одному часі, то втрачаємо точку відліку, і тоді наближаємося до музики, яка обслуговує медитацію. А сучасна музика вимагає від нас взаємовідношення часу. Довге вслуховування в рух часу, увага до найдрібніших деталей, які творять макроформу, виводить музику за рамки звуку, перетворюючи її на єдине просторово-часове ціле.

Проблема співвідношення часових і просторових вимірів музичного твору розробляється і російським дослідником О.Богомолвим. З однієї сторони музичний твір, за його словами, сприймається тільки у часі, відповідно, часова характеристика являється основною для належного сприйняття і оцінки музичного твору [23]. На цьому припущенні будується і розуміння музики, як мистецтва часового, в той час, як просторові виміри мають не менше, а в деяких культурних просторах і особливе значення. А з іншої сторони, музичний твір завжди існує в просторі, який він сам і конститує. Основний тезис музики, з яким неможливо не погодитися: – «Музика своїм звучанням розрахована на заповнення того чи іншого простору» [24; 11] (концертний зал, християнський собор, шаманські обряди та ін.). Однак, в сучасній культурі музичний твір перестає бути прив'язаним до свого просторового кореляту. Він може «переміщатися» будь-куди у вигляді записаних на компакт-диск треків і неодноразово відтворюватися як в концертному залі, так і в домашніх умовах з допомогою відповідної музичної техніки. Все це і стало безпосередньо впливати на умови

сприйняття музичного твору а також зумовило нівеляцію його просторових параметрів як необхідного елемента його «правильного» розуміння, а значить – існування [23, с. 185-187].

В авангардній музиці до вивчення проблеми часопростору звертається С.Гоменюк, яка виявила типологію форм часопросторової організації та запропонувала таку модель хронотопу різних наук. Часопросторовий феномен, використовуваний у природничих науках, в своїй основі має час та простір. Його гуманітарно-філософський еквівалент – хронотоп – утворюється з часу, простору та смислу. Наступне поняття, яке продовжує цей ряд – художній хронотоп, зокрема, музичний, ядро якого створюють час, простір, смисл та художній образ. Дослідження метафізичної специфіки музики, як стверджує дослідниця, також не можливе без аналізу музичного хронотопу, який інспірує образно-сміслову діяльність свідомості митця і концепцію творчості загалом [36].

Як будь-які універсальні категорії буття, простір і, особливо, час є іманентними музиці, а також забезпечують стильову цілісність сучасного українського мистецтва. Важивою ознакою новітньої музики є те, що вона виявляє час і простір в найбільш «чистому», безпосередньому вигляді. Музичні звуки, що розгортаються в часі, спеціальним чином сформовуються й організуються у звукові структури і утворюють велику кількість індивідуальних форм часопросторової організації, які мають своє символічне (образно смислове й семантичне) значення: «квазі-час» (Р.Інгарден), «об'єктивація волі» (А.Шопенгауер), «становлення числа» (О.Лосєв), «часові пласти» (Є.Назайкінський), «психологічний час» (Г.Орлов); а також індивідуальні хронотопічні концепції як «образи часу» композиторів другої половини ХХ ст.: «момент-час» (К.Штокгаузен), «застиглий час» (Д.Лігеті), «шароподібний час» (Б.-А.Ціммермана), «вертикальний час» (С.Губайдуліної), «мікро-час» (Л.Ноно) тощо (авторські визначення). «Ідеї часу» в постмодерністській музичній творчості відображають тенденції сучасного мистецтва: плюралізм, концептуалізм і метафізичність [36, с. 6].

М.Старчеус зазначає, що «поняттям хронотопу позначають важливу для пізнання цілісних явищ та властиві їм взаємооборотність просторових та часових відношень, переходи просторових характеристик у часові та перетворення текучих процесів на просторово-оглядувані форми» [171, с. 232].

Головними ознаками сучасної музики стають час і переживання, які дозволяють помітити рух часу. Час, як тривалість, часове розгорнення, фіксованість музичної композиції, дозволяє помітити переживання, а переживання дозволяє помітити час як рух, стаючи його проживанням і забарвлюючи нейтральний перебіг часу в емоційно-вольові, ціннісно-напружені тони. Прослідковуються ознаки співчуття, без яких час сприймається як нерухомий, отже, залишається непоміченим і неоформленим у свідомості людини. На основі цього можна сказати, що сучасна музика характеризується як досвід переживання, тобто досвід цілісного входження свідомості в певний ціннісний стан як в часовий стан світу.

Кожна епоха володіє своїм індивідуальним і неповторним баченням і поясненням світу, своїм ідеалом, своїм стилем мислення. Сучасна музика – це вид мистецтва, де звуковий матеріал розташовується у часі, а концепція епохи, виявляючись в законах часу, організовує матеріал в ту або іншу музичну форму. Проте, час в музичному творі не можна аналізувати у відриві від простору, оскільки час і простір складають єдиний просторово-часовий його «каркас», де структура простору (однорідна або дискретна) залежить від законів часу і навпаки.

На основі сучасних музичних творів українських композиторів можна побачити сміливі експерименти у галузі просторового звучання, де просторовий фактор вирішується по-різному. Яскравим прикладом стала хорова опера «Золотослов» Лесі Дичко, у якій втілюється характерна для міфів сакральність простору та циклічність часу. Композиторка надає особливу роль циклічності часу, яка пов'язана з уявленнями про структуру космосу та різними культами. Елементи космічного простору, природні

явища і стихії, такі як сонце, місяць, зорі, вогонь, вода, земля, повітря) отримують свою особливу образну роль зі своїми ознаками та особливостями.

Композиторка К.Цепколенко у своєму творі «Камерні симфонії» проводить яскраві експерименти в галузі просторового звучання, розшарування фактури на численні шари та блоки. У своїх творах вона часто використовує провокативні, поза музичні засоби виразності зі схильністю до перформенсу та хеппенінгу.

Оригінальне перетворення простору спостерігається у п'єсі «Флейтові верс-інверсії» Юлії Гомельської, де поняття інверсія представляється як геометричне. Вдале тембральне поєднання магнітофонного запису і автентичне поєднання флейти створює у цьому творі неймовірний просторовий ефект.

Ще одним прикладом просторової організації являються твори сучасної композиторки Алли Загайкевич («Гравітації», «Тікати. Дихати.Мовчати», «Повітряна механіка», «Числа і вітер»), де поєднуються експерименти з переміщенням, рухом звуків музики у просторі [148].

Яскравий приклад просторового звучання прослідковується у творі композитора Євгена Петриченка «Requiem-quartet», який написаний для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та фонограми автентичної музики. Оригінальність твору полягає в тому, що композитор прагнув поєднати використання фонограми автентичного співу (похоронних голосінь) та асоціацій з фольклорними жанрами, звучанням народних інструментів. Розмістивши апаратуру в кінці зали, а квартет виконавців – на сцені, автор добився неперевершеного просторового ефекту, на основі «живої» (квартет виконавців) і «мертвої» (фонограма) музики.

Таким чином, можна узагальнити сучасні уявлення про музичний час і простір, що сформувалися у різних галузях наукового та художнього мислення, а також констатувати особливості часопросторових співвідношень у музичному творі. Сучасна музика, як зазначає

Н.Герасимова-Персидська, приборкує і приручає час. Залежно від того, як змінюються способи розгортання основних засобів виразності музики (висота, тривалість, тембр, інтенсивність), змінюється і простір музики. А музичний хронотоп являється основним інструментом вивчення цих змін. Щодо аналізу музичного хронотопу кінця тисячоліття, то пише: «Досить згадати деякі твори Валентина Сильвестрова, аби відчувати цю атмосферу та провідну ідею завершення, закінчення, коли з такою гостротою згадується прекрасне, витончене і таке людяне мистецтво минулого» [34].

Сучасна дослідниця І. Ракунова, яка вивчає нові можливості композиції, стверджує, що сьогодні «створюється самостійний напрямок просторової музики». Це пояснюється тим, що використання різноманітних музично-комп'ютерних технологій значно розширило можливості передавання музичного простору. За словами авторки, «звук стає самостійним і самодостатнім простором» [148], а композитори тепер можуть створювати будь-який простір та управляти ним, оскільки кожен твір стає просторовим полотном.

Можна зробити висновок, що музичний простір осмислюється на основі розгортання в часі одиниць простору, якими є окремі голоси, звуки, їх взаємодія по горизонталі та вертикалі. Музичний час виступає в ролі темперованого, озвученого, гармонічного та виявляється через закономірності ритму та формоутворення.

Отже, вивчення питань часопростору (хронотопу) у музичній культурі допомагає зрозуміти еволюційні процеси музичної мови, закони її організації та відкриває нові перспективи у розвитку сучасної музики.

1.4. Синкретизм раціонального та інтуїтивного в музиці – засада формування нелінійного мислення

Музичне мислення, як і філософське, орієнтовано на осмислення найбільш загальних питань буття, що виражені бінарними співставленнями: буття – небуття, життя – смерть, добро – зло тощо. Це являється основою аналізу музики як особливої форми мислення, що описується мовою філософських понять. Якщо йдеться про формування нелінійного мислення, то воно, насамперед, виходить за межі бінарних опозицій, що передбачають лінійний вимір.

Музика як найбільш нематеріальне і часове мистецтво, за О. Ф. Лосєвим, відображає сам процес становлення. «В становленні немає таких ізольованих точок, які, виникнувши одного разу, так і залишилися б весь час нерухомими, стійкими і не підкорялися ніякому зникненню» [109].

Саме музику як вид мистецтва характеризує вислів: «Думати почуттями, відчувати розумом». Її сутнісна основа поєднує протилежні тенденції: строгу гармонію Всесвіту, що виявляється математичною логікою, і хаос, нелінійність, випадковість існування Світу та мислення людини. Все це знаходить у сучасній музиці яскравий вияв.

Якщо слова є мовою «розуму», то музика – мова почуттів і пристрасті. Музичне мистецтво могутньо діє на саму суть, сокровенну глибину людини і глибоко нею розуміється і сприймається.

Музика – це специфічний продукт діяльності художнього мислення в звукових образах. Однак в сучасному постіндустріальному суспільстві сформувався новий тип суспільної свідомості, оцінки й сприйняття різних систем цінностей та естетичних смаків, а у музичному мистецтві сформувався новий тип музичного мислення, тобто активізація нелінійного способу мислення, яке орієнтоване на нестабільність, мозаїчність, непрогнозованість.

Як звукова метаморфоза душі, музичне мислення являє собою духовну діяльність у сфері невичерпних музичних можливостей. Ця здатність, на нашу думку, частково обумовлена генетично: музикальність – це індивідуальний дарунок, що дозволяє людині творити чудеса, не прибігаючи до логічних структур вербальної мови.

Загальновідомим для сучасних естетиків-музикознавців (Б.Асаф'єва, Ю.Афанасьєва, М.Арановського, С.Балакірової, В.Медушевського, А.Сохора, Б.Яворського та інші) є той факт, що музичне мислення як соціально та історично зумовлене явище, що залежить від конкретних умов того середовища, в якому проходить музична діяльність, відображає особистісне ставлення людини до музичного мистецтва і за своєю суттю є виявом світовідчуття сучасної особистості. Як зазначає Ернест Ансерме: «Зміст вимовної мови... можна пояснити. Музична фраза, звичайно, теж має структуру, і музикант розрізняє в ній синтаксис, однак вона не несе в собі з'ясовного змісту, тому що об'єктивно вона не задумана, а тільки пережита; для того, щоб знайти цей зміст, потрібно все пережити заново» [4, с. 91].

Отже, музика – це єдиний вид мистецтва, який з'єднує нез'єднуване, коли раціональне переходить в ірраціональне і навпаки.

Українська академічна музика кінця ХХ – початку ХХІ століття представляє музику в різночасових перетинах стилів, форм, технік. Вона є відображенням як світу порядку, раціональності, так і світу хаосу, розірваних зв'язків, ірраціонального ставлення до дійсності.

Комунікативний аспект музичної творчості – конструктивний – раціональний, тому чим більше в тому чи іншому художньому напрямі ціниться можливість музики бути мовою художньої культури суспільства, тим більше значення надається можливості виражати у ній почуття і «заражати» ними слухачів. Як стверджував А.Шенберг, якщо «серце породжує все те, що красиве, емоційне, патетичне, пристрасне і чарівне», то розум «тільки і здатен створювати сконструйоване, впорядковане, логічне і складне» [76, с. 81].

Що більше логічне начало проникає у всі сфери діяльності людини, зокрема в музичне мистецтво, то частіше в митців виникає прагнення до протилежності, а саме, до пошуків «нових музичних барв», «нетрадиційного звучання». Якщо логічне стабілізує структуру музичного твору, то ірраціональне начало характеризує мобільні та мінливі його аспекти. Стабільне більш притаманно також техніці композиції, а мобільне – частіше відбивається у відношенні до звуку, у виконавській практиці.

Раціональне визнає пріоритет розуму людини як у пізнанні, так і в діяльності. Ірраціоналізм, навпаки, звернення до інтуїції, споглядання, співчуття. У тій чи іншій мірі представниками ірраціоналізму були, Ф.Шопенгауер, Ф.Ніцше, О.Шпенглер, А.Бергсон, С.К'єркегор, Ф.Якобі, які зверталися до аналізу філософських основ музики.

А.Шопенгауер, створивши власну систему світобудови зазначав: якщо увесь світ є уявлення, то мистецтво є уявлення уявлень, тобто фактично світ у світі. Новий світ – світ мистецтва – є вищим і найдосконалішим розвитком усього баченого світу і дає нам те ж саме, тільки більш свідомо і цілеспрямовано. Мистецтво А.Шопенгауер називає «кольором життя», вважає, що воно – творіння генія, яке повторює сприйняття чистим спогляданням вічної ідеї [113].

На думку філософа, виключність музики полягає в тому, що вона не є відображенням ідей або ступенів об'єктивації волі, на відміну від інших мистецтв, а є висловлюванням самої волі. В цьому контексті музика стає безпосередньою об'єктивацією і знімком самої волі, яка, в свою чергу, являє нам увесь існуючий світ через ідеї. Саме тому музичне мистецтво відрізняється від усіх інших видів мистецтва сильнішою, швидшою та неухильною дією на людину. Шопенгауер проводить думку про всезагальність музичної мови, її ясність, яка часто-густо випереджає мову розуму [113].

Природа музичного мистецтва ірраціональна, інтуїтивна, непередбачувана, і саме це забезпечує творчий «політ» думкам і діям. Як

зазначає А.Шопенгауер, що «музика пояснює нам глибинну сутність буття, буття найбільш зрозумілою мовою, яка йде до самого серця і незрозуміла розуму» [114].

Ірраціоналістична естетика надзвичайно високо цінувала творчо-спонукальні можливості музики, піднявши її на щабель метамистецтва [113].

Світ – як об'єктивація сліпої, несвідомої волі – постає у свідомості митців ХХ століття як жорстокий, абсурдний, безглуздий, що знаходить вияв у песимістичних мотивах, пантрагічних настроях, стані відчаю і безвиході. У ХХ столітті на зміну раціональному принципу відображення реальної дійсності в художню творчість приходять ірраціональний принцип вираження внутрішнього світу, екзистенційного досвіду особистості (а не абстрактного суб'єкта) через її несвідомі прояви.

Зміна художньо-світоглядної парадигми спричинила відмову від класичної традиції і художньо-естетичних норм мистецтва періоду раціоналізму практично у всіх видах мистецтва: втрата сюжетності і абсолютизація колористичності і форми в образотворчому мистецтві; відсутність лінійного розгортання сюжету, сталих характерів в літературі, де слово набуває якості звуко-колористичного впливу; алогічність розгортання драматичної дії в театральному мистецтві.

В музиці все частіше ми бачимо відмову від звукової організованості гармонії, мелодії, поліфонії, зокрема, – підміна звукової інтонації, як головної носительки музичної образності, звичайними шумовими ефектами в музичному мистецтві. На зміну логічно організованим раціональним засобам вираження (лінія, колір, слово, звук) приходять ірраціонально символічна система знаків, як найбільш адекватна і «повна» форма передачі внутрішнього, позасвідомого.

О.Жарков у статті «Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века» аналізує «деякі інтегративні тенденції в мистецтві напередодні ХХІ століття і парадигмальний характер технік композиції», в яких чітко виділяється раціоналістичний виклад ірраціонально сутнісного,

що надзвичайно яскраво виявляється у музичній культурі. На думку автора, парадигми сучасної музики, з одного боку, виявляють певну технократизацію музичної мови і композиції, звернення до математики, використання різних математичних структур і т.п., а з іншого, «девізом століття» стає пошук нового звуку і тембру» [61, с. 105], «самодостатність звуку, sound for sound стає одним із стрижнів нової парадигми музичного мислення. Поява нових і розвиток сталих технік композиції змінюють загальну парадигму. Електронна музика, де динамічний спектр одного звуку стає формотворчим фактором, серіалізм, мінімалізм, інструментальний театр, обертонова техніка, техніка груп тощо трансформують парадигму, що, в свою чергу, по-новому впливає на всі елементи» [61, с. 106].

Посилення трансцендентного в мистецтві – це визначальна ознака сучасної культури. В музиці – нова техніка, технологія дозволяє зовсім по-іншому розкривати сакралізацію твору.

Робота з різними елементами й параметрами музики підкоряються частковій випадковості, тобто алеаторичним прийомам, які є рисами ірраціонального начала в мистецтві.

Технічна майстерність, декларативність, певна технократизація музичної мови, з одного боку, імпровізаційність, непередбаченість розвитку, з іншого боку, присутнє в композиції А.Загайкевич і художниці О.Плисюк «Пори року на Майдані». Весь твір побудований на показі подій, що відбуваються на Майдані в Києві. Звукоряд, фіксування з місця події в різні соціальні та політичні моменти, різноманітний шумовий супровід, голос диктора становлять основу твору, його структуру.

Сучасні досягнення науки і техніки суттєво впливають на композиторську творчість і, як це не дивно, допомагають виявити за допомогою раціонального програмування ірраціонально-інтуїтивну, містично-космічну, трансцендентну парадигму світовідчуття. Музичне програмування є основою електроакустичних творів з включенням магнітної плівки, компю'тера, мікрофонів: Шарунаса Накаса і А.Загайкевич «Zigguratu

П»; К.Цепколенко «Саморефлексія № 1, 2»; А.Загайкевич «І поволі кружляючи я увійду в небесний став...», «Тікати, дихати, мовчати»; Ю.Гомельської «Флейтові верс-інверсії»; І.Тараненка «Іст Коукер; Л.Юріної «Toros Uranios».

Одним із виконавців композиції І.Небесного «Останній обряд старого ворожбита» став звуко-інженер. Основною метою електроніки в цьому творі стала маніпуляція вокальних звуків за допомогою процесора. Містичну заклиральність, символічність кодів автор створив «штучно-електронними» засобами.

Стрімке удосконалення технічних засобів, введення їх у музичну творчість, використання різних технік композиції, структурування різного музичного та немусичного матеріалу складають раціональне зерно сучасної музичної культури. Динамізм техніко-технологічного перетворення світу, інноваційність та науковість стають невід'ємною частиною сучасної творчості та підґрунтям для вираження невиразних раціональним шляхом думок та почуттів.

Сьогоднішня музична практика характеризується використанням сучасних композиторських технологій в музиці. Техніка підсилює моменти ірраціонального, змінюється не тільки зміст, але й смисл музики. В сучасній парадигмі ірраціональне – це, перш за все, духовно-божественне, духовно-сакральне, трансцендентне. Зміст позасвідомого також є ірраціональним, але далеко не завжди є божественним і сакральним, частіше – навпаки.

В музичному мистецтві перманентно формується «додаткова» функція культури. Музика ХХ-ХХІ століть, безумовно, відповідає на «виклик», який висунутий їй цивілізацією: музика демонстративно намагається звертатися до підсвідомого і надчутливого її сприйняття.

Музика, як універсальна логічна система, показує те єдине, що об'єднує і, водночас, розрізняє нас з іншими культурами. Така система цінностей західно-європейської культури як «пріоритет розумного, раціонального, наукового, активного техніко-технологічного перетворення

світу, динамізм, інноваційність, установка на продуманість і усвідомленість дій, намагання людини вийти за століттями усталені кордони, індивідуалізм», зайшла відображення і в її музиці [94, с. 88].

Посилення ірраціонального начала у сучасній музиці пов'язано з її зверненням, увагою до архаїчних систем мислення. Відродження архаїчних пластів в музиці пов'язана активізацією діонісійських тенденцій культури. Музика сприймається як частина Універсуму. Явище неофольклоризму, яке представляє через музику акт «вслуховування» людини у себе, виражає нове міфологічне мислення сучасної людини. Для виявлення глибинних сенсів сучасного музичного процесу міф стає як особлива форма свідомості, спроектована на світогляд музичного майстра, його світовідчуття; специфічна логіко-інтуїтивна конструкція мислення як автора так і дослідника; своєрідна основа для інтерпретації музичного твору, яка своєрідно виявляє трансцендентний зв'язок людської свідомості та універсуму. З цього приводу дослідниця М. Савельєва у дослідженні «Лекции по мифологии культуры» стверджує, що «міфологічна свідомість — не анахронізм. Навпаки, вона є свідченням високого культурного розвитку, критерієм певної завершеності ... Міф ... доводить самоуявлення до стану свідомої повноти». Сучасний музичний простір ніби зумовлює дослідника відкривати крізь міфологічні знаки особливу реальність, яка назавжди увійшла до людської підсвідомості, і була поглинута універсальними законами музичної творчості, де крізь призму міфу композитор намагається втілити таємниці свідомості, потаємні ідеали та задуми творчого «Я». Така особливість сучасного мистецького мислення відтворює ідею циклізму або вічного повернення і повторення. Прояв даної характеристики у музичній історії ХХ століття можна спостерігати як на рівні загальних характеристик сучасної епохи [156], так і в проекції концепцій окремих музичних творів, позначених міфологічними інтенціями авторського мислення.

Особливістю мислення сучасної людини є мислення понятійне, направлене на впізнання самої себе через міфологічну тоніку. Людина

міфологічного мислення, мислення, при якому говорить саме суще, повторює себе саму як істота природна, як така, що не здійснює над собою ніякого насильства, тобто, це згадування про речі, які людина знає трансцендентально, апріорно. Однак, на думку Ж.Дельоза, існують речі, які примушують мислити, вони не можуть бути впізнані, вони можуть тільки відчуватися [46]. Саме це зараз відбувається у сучасному музичному мистецтві. Вкрай важливо, щоб гранична математизація, семіотизація та технологічність сучасних полістилістичних практик не перетворювали музику на раціонально-математичну схему, в якій немає місця екзистенційному переживанню та слухацькому розумінню онтологічно-музичної символіки. Музика не може перетворюватися на знаки, за якими вже практично нічого не стоїть. Коли сучасна музична культура позбавляється трансцендентного символу, стандарти споживчого відношення до світу перетворюють символ на симулякр, порожній знак не тільки в буденному житті, а й в художніх практиках. І тільки живе виконання музики дозволяє зберегти (й проаналізувати) генезисні філософсько-естетичні механізми розуміння сучасної музики.

Слухаючи музику, зокрема алеаторичну чи електронну, людина знаходиться в такому стані, в якому вона здатна відчуту у міфах те сакральне начало, що притаманне не тільки світу духовному, божественному, але й світу повсякденному, в якому вона існує.

Думати означає творити, а творити означає побуджувати «мислити» в мисленні. Це означає набуття в повторенні способів мислення, які існують в самому мисленні, на зразок тих чи інших морфологічних природних органів.

Міфологічність музичної мови робить музику будь-якої національної культури універсальною. Це сприяє більшому взаєморозумінню та діалогу цивілізації. «Музика нагадує міф, подібно якому, вона долає антиномію історичного, минулого (сплившого) часу і перманентної структури [100, с. 28]. Завдяки своїй універсальній мові, вона, не вимагаючи перекладу, сприймається і знаходить відгук у душі й серці кожної людини, незалежно

від віку, національності, статі. Це надає музичному мистецтву незаперечний пріоритет у такій важливій сфері, як пропаганда вітчизняної музичної культури, осмислення національних естетичних цінностей у світовому контексті.

Доступність, зрозумілість, всезагальність музичної мови пояснюється тим, що вона говорить мовою почуттів, її ясністю, яка часто-густо випереджає мову розуму. Розум намагається висловити лише різноманітність об'єктивної волі споглядального світу, на відміну від музичної мови, яка висловлює саму суть квінтесенції життя, – переживання любові, щастя, трагедії, – в чому багато допомагає сполучення виключної загальності і найточнішої визначеності музики. Невербальність музичної мови, її універсальність, а також виключна сила емоційної дії на внутрішній світ людини – ось три якісні характеристики, які роблять її непідвладною сутності логіки.

Мова як знакова система зумовлюється відчуттям і сприйняттям. Якщо здатність до відчуття біологічно універсальна, то здатність до сприйняття універсальна тільки в родовому, людському, значенні. Тому архетипова чуттєвість має безумовну природу і власне з неї починається «відлік» складної процедури людського сприйняття і розуміння.

У музиці другої половини ХХ століття як й в культурі в цілому панує нелінійний (ризоматичний), стиль музичного мислення, який характеризується невизначеністю, необоротністю, невірноваженістю, взаємоперетиканням протилежностей, синкретичністю, асоціативністю. Класичні наукові підходи, що раніше здавалися універсальними, тепер стають незастосовними, а використовуються більш ірраціональні, нетрадиційні підходи. Нелінійне мислення наклало свій відбиток на відношення автора до простору і до часу, спровокувало особливу ускладненість взаємин зі світом, вигнало ясність і однозначність з художнього тексту, створює безконечний простір для рефлексії.

Такі складові художньої мови музики як ритм, інтонація, формують важливі аспекти сучасного світовідчуття, світовідношення людини на несвідомому рівні.

Музичний ритм в естетико-філософському контексті як елемент не раціональної форми мислення, постає важливим засобом художнього освоєння дійсності. В.Холопова зазначає, що ритм – це тимчасова та акцентована сторона мелодії, гармонії, тембру та всіх інших елементів музики [190]. На нашу думку, саме ритм має особливе значення при сприйнятті музики, оскільки викликає образне сприйняття з відповідним емоційним забарвленням. Ритмічна основа музичного твору формує певні асоціативні відчуття, що дозволяють виявити певні ритмічні особливості та дають змогу відчувати певний емоційний стан, віднайти художні цінності, що закладені в творі. Ритм несе певну інформацію, думки, ідеї, та за допомогою своїх організуючих властивостей при сприйнятті твору, спонукає до певних дій, до руху, тим самим дає волю до роздумів, даючи ґрунт для мислення.

Музична інтонація, маючи подвійну природу, з одного боку зображує оточуючу дійсність, яка є універсальною для всіх за загальними законами мислення та мови; а з іншого боку – вона надає зображенню повного емоційного забарвлення специфічною мовою музики, яка може бути відтворена та сприйнята в рамках музичної форми. Інтонація завжди зберігає й відбиває властивості цілого, його семантику, а також впливає на сприйняття музичного твору, викликаючи певні почуття та емоції.

Ритм та інтонація формують та розвивають рівень не тільки музичного, але й загального мислення, що за своєю суттю та природою є метафоричним, так як виявляє в природі людську здатність відчувати, думати, розмовляти, відомо діяти. Якщо той, хто сприймає твір мистецтва, володіє певним рівнем знаково-символічного мислення, то він з легкістю сприймає певні художні образи, має розуміння та насолоду від твору.

Ще одним важливим елементом художньої мови музики є гармонія. Гармонія присутня у всіх життєвих процесах, вона присутня і в людині, і в

природі. Гармонія є визначальною у сфері людських взаємовідносин. Стосовно гармонії в музичному плані, то вона визначається як певна відповідна послідовність звуків, як приємна для слуху злагодженість звуків, милозвучність. Саме гармонійна організація звуків несе естетичне забарвлення, через яке виявляється своєрідність звучання та відбувається сприйняття твору. Як бачимо, ритм та інтонація в музичному творі складають певну гармонійну єдність, яка дає можливість творення певного художнього образу, який постає відображенням чітких та ясних уявлень про світ у мисленні людини. Формування, сприйняття та осмислення художнього образу залежить від світосприйняття, світогляду та рівня мислення. Як говорив Г.Гесе: «У досконалої музики є своя основа. Вона виникає із рівноваги. Рівновага виникає із правильного, правильне виникає зі змісту світу [57].

Сучасна професійна музика є в повному розумінні знаковою системою, причому такою, що ґрунтується не тільки на інтонації, а на цілих комплексах синкретичних впливів. Непідготовлений слухач часто не здатен сприйняти глибоко зашифровану звукову дійсність даних творів, і повертається туди, де функціонують первісно дані йому інтонаційно-знакові системи. Але важливо те, що напрацювання класичної музики швидко запозичує і адаптує популярна музика. Тому експерименти сучасної класичної музики, як у свій час авангардне мистецтво, виражають нове світовідчуття, сприяють формуванню нового мислення та світовідношення особистості.

Який би сучасний тип тонального мислення не брати – політональність, складноладові системи, або 12-ти ступеневу діатоніку, – всі вони різними шляхами приводять до розмивання єдиної звукової перспективи, до взаємного накладення багатьох перспектив або до частих і раптових переміщень «точки спостереження», «координатних осей», які остаточно усувають ілюзію подібності музичного простору простору земного фізичного досвіду. Сучасні форми тонального мислення пов'язані з «рухомими», такими, що «коливаються», «множинними» тоніками [141, с. 386].

Ця нова музична мова виникла як вираз сучасної парадигми «ризому» і, водночас, впливає на формування нелінійного мислення звичайної людини. Дослідниця І.Добронравова у своїй роботі «Синергетика: становлення нелінійного мислення» стверджує, що нелінійне мислення орієнтує сучасну особистість на готовність до появи нового, яке виходить за рамки традиційного (наприклад, музика і електроніка) і завжди було необхідним для усвідомлення тих процесів, які постійно відбуваються у музичному мистецтві [52, с. 144].

Всі ці факти говорять також про нове розуміння внутрішніх просторово-часових умов музики, про виявлення і розвиток її специфічних природних можливостей і що долають механістичні, наївно матеріалістичні навички музичного мислення.

В час найбільшого злиття протиріч в культурі проходить або перехід на новий рівень розвитку, або, замикаючись у собі, протиріччя приводять культуру в кризовий стан. Спроба вирішити кризу – подивитися «на себе» з іншої сторони. Це заставляє розум, який ще не визначив нову систему мислення (кодування інформації), оперувати протилежними поняттями. «Діалектика» сонатно-симфонічного принципу розвитку матеріалу в музиці органічно підвела до нового художнього мислення XX-XXI ст.

Музика – це абстрактна система, побудована на чергуванні протиріч та подібностей. Вона справляє на слухача подвійну дію: міняє співвідношення зовнішнього і внутрішнього «Я» і «Іншого в мені» через злиття, співпереживання, інтерпретацію: момент раціонального досягнення переходить на рівень чуттєвої і тілесної субстанції. На основі сказаного можна стверджувати, що музика покликана повертати людині втрачену цивілізацією гармонію.

Як зазначає дослідниця Н.Назаренко, музичний твір являє собою континуум у чистому вигляді. Більше того, це один з граничних випадків художнього континууму, оскільки темпоральність тут досягає граничної значущості й вираження. У межах цього континууму єдність індивіда з

часовими структурами буття досягає максимуму естетичного узагальнення й сама по собі є особливою темпоральною сутністю буття. Звідси ніде, крім музики, континуальність не має настільки високого статусу, а темпоральність не стає єдиною можливістю буття в соціумі, навіть буття як такого [137; 193-194].

В ХХ столітті найбільш виразним музичним жестом, своєрідним символом сучасної музики стає тиша. На початку століття Ф.Бузоні писав: «...Що в нашому нинішньому музичному мистецтві найбільше наближається до його первісної сутності, – це паузи й фермати (...) Напружена тиша між двома фразами, сама стаючи музикою в такому оточенні, дає нам передчувати щось більше, ніж може дати певний, а тому й менш пластичний звук» [26, с. 29].

Підсумовуючи вище викладене, зазначимо, що сучасна українська музична культура є віддзеркаленням культурно-мистецьких процесів кінця ХХ – початку ХХІ століття, що вона всіма своїми елементами: ритмом, гармонією, формує певний тип мислення, де ірраціональне і раціональне злилися воедино.

Нелінійні явища в музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть при всьому різноманітті технічних аспектів реалізації в структурному відношенні виявляють свою єдність, представляючись різними варіантами музичного тексту одного типу. Нелінійний музичний текст характеризується як динамічно (еволюційно) разнонаправлений, варіантний, фрагментарний, мультимедійний.

Входження у світовий контекст української музики потужно набирає сили з 90-х років ХХ століття. Зі зміною суспільної свідомості в Україні після 1991 року значно актуалізувалися прагнення українських митців звертатися до традицій європейської культури, яка, з одного боку, має з української єдиний культурно-генетичний код, а з іншого, своїм суто раціональним ставленням до дійсності суттєво відрізняється від української культури, світоглядний початок якої – ірраціональний. Це не запозичення традицій, а

осмислення власної ментальності, своєрідності, власної культури, зокрема музичної.

Семантичний простір нової культури, яка формується сьогодні, повинен бути «відкритий для всіх». Щоб заволодіти чужою свідомістю, мистецтво багатократно збільшує свій семантичний потенціал, використовує надбання різних культур, переосмислюючи їх через призму ментальності своєї культури. [203, с. 34]. Національна музика не «розчиняється» в інтернаціональному, а завдяки цьому контексту по іншому осмислює свою ментальність, існує в єдиному інтелектуально-інтернаціональному полі. Елітарна і поп-музика «перетікають» одна в одну – це вже інша ознака сучасної академічної музики.

Культура, що завжди знаходиться на «межі», допомагає людині розуміти інші цінності. Музика інтернаціональна, і ще більше наближає людину однієї цивілізації до розуміння інших. Сьогоднішнє ставлення композиторів до художньо-акустичної специфіки багатьох музичних інструментів, використання їх виразально-акустичних можливостей, виконавських прийомів та засобів, розкривають нелінійний принцип мислення, що віддзеркалює світовідчуття особистості кінця ХХ – початку ХХІ століть.

ВИСНОВКИ ДО I РОЗДІЛУ

Підсумовуючи огляд джерельних матеріалів та філософських і мистецтвознавчих праць із дослідження філософських проблем сучасної української музики кінця XX – початку XXI століть слід підкреслити, що проблема дослідження естетичних новацій сучасної української музики тісно пов'язана з вивченням філософського напрямку в естетиці музики. Сучасна музична практика, багата на радикальні комунікативні експерименти, яка на інтуїтивному рівні виражає новий світогляд, породжує «дивовижні» напрямки, форми та жанри сучасної музики.

Більшість науковців, які торкались у своїх працях даної проблематики, прийшли до наступних висновків. По-перше, специфіка музичних творів межі XX-XXI ст. характеризується наявністю філософсько-естетичної проблематики, буттям сучасної людини, осмисленням новаторських тенденцій у музиці, на основі синергетичної методології, феноменології, герменевтики і нової методології Culture studies.

По-друге, філософсько-естетичні аспекти сучасної музики є своєрідною формою пошуку самопізнання, інших смислів, нових переживань. Співвідношення понять «образ світу» і «образ людини», взаємозв'язок картини світу і повсякденного життя людини – все це являється цілісністю існування людини і світі.

По-третє, в досліджуваній літературі міститься трактування, що для повноцінного сприйняття і розкриття внутрішньої сутності музики феномен музики повинен існувати як просторово-часове єдине ціле.

По-четверте, формування асоціативно-нелінійного мислення сучасної української музики зумовлено відображенням світу як порядку, раціональності, та світу хаосу, ірраціонального ставлення до дійсності. Природа сучасного музичного мистецтва ірраціональна, інтуїтивна, непередбачувана. Сучасна музика (алеаторична, електронна) примушує людину мислити, у ній існують такі речі, які не можуть бути впізнані, а

можуть тільки відчуватися, тобто, музика – це вид мистецтва, де раціональне переходить в ірраціональне і навпаки.

Отже, вивчення нами різноманітних підходів, їх сукупність, вважаємо, є репрезентативними для дослідження філософсько-естетичних проблем сучасної української музики кінця XX – початку XXI століть. Динамізм технологічного перетворення світу, використання різних технік композиції, структурування різного музичного та немусичного матеріалу складають раціональне зерно сучасної музичної культури, що є підґрунтям для вираження невиразних раціональним шляхом думок та почуттів. Будучи знаковою системою, що ґрунтується не тільки на інтонаціях, а на цілих комплексах синкретичних впливів, сучасна професійна музика виражає нове світовідчуття, сприяє формуванню нового мислення та світовідношення особистості.

РОЗДІЛ II

НОВІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ КІНЦЯ XX - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Сьогодні можна зазначити, що сучасна музика вже міцно закріпилася в художньому житті суспільства, у виконавській практиці. Нові музично-естетичні парадигми поширюються і зміцнюються в суспільній свідомості. Українська музика кінця XX – початку XXI століть поступово входить в площину потоку музичної практики та стає естетично прийнятною для слухача. Корінні зміни відбуваються не лише у змісті музичної творчості, але в критеріях музичної краси і цінності, в музичному сприйнятті, в бутті самої людини.

Естетичний принцип сучасної музики лежить в області сонорики, що знаходиться як би в третьому музичному вимірі, якщо вважати першим горизонталь-мелодію, другим – вертикаль-гармонію. Сонорика – це глибина звучання, барвистість тканини, взаємопроникнення ліній звукоряду, ритму, динаміки (гучність) і ін.

У пошуках моделі українського музичного мистецтва межі XX-XXI ст. ми неминуче стикаємося із ситуацією полістилістики, феноменом множинності стильових векторів та проблемою їх взаємодії. Важливою ознакою є те, що кожний із сучасних українських композиторів шукає свій шлях до полістилістики, через який прагне знайти виявлення свого світовідчуття і зняти проблеми внутрішнього протиріччя в музиці. Таким чином, сьогодні існує стільки видів полістилістики, скільки є індивідуальних композиторських стилів, що призводить до появи в академічній музиці нових явищ, феноменів, художньо-естетичних та стильових напрямків.

2.1. Полістилістика сучасної української академічної музики як вияв плюральної сутності суб'єкта культури постмодерну

Сучасна українська академічна музика розвивається в руслі нових світоглядних змін, світобачення, як й мистецтво взагалі. Першоосновою творення музичного образу є сприйняття митцем «життєвих явищ» та їх розуміння на базі глибинних індивідуальних відмінностей. Митець не тільки вкладає в концептуальне вирішення образу своє бачення світу, а й «передбачаючи» його художній вплив, орієнтується на сприйняття цього майбутнього твору реципієнтом.

Новації сучасної музики тісно пов'язана з трансформацією світовідчуття людини на межі ХХ – ХХІ ст. Внаслідок значних соціокультурних змін, як зазначає дослідниця О.Берегова, «перед суспільством постало питання формування особистості, здатної жити і творити в новому інформаційному та постінформаційному суспільстві ХХІ століття» [21, с.1]

Українська академічна музика ХХ – початку ХХІ ст. розвивається дуже стрімко в руслі загальнокультурних і естетичних шукань світової музики. Їй притаманно різноманітність, складність і суперечливість, тобто полістилістика художньої мови стає основною. В сучасній українській музиці зустрічаються, стикаються і взаємодіють різні творчі концепції, новації та точки зору, які переосмислюються у новому загальнокультурному світовому контексті.

У кожен епоху серйозна «професійна» музика «несе в собі істинні метафізичні й трансцендентні витоки» [137]. Дослідження сучасної української музики висуває безліч теоретичних проблем, одна з яких – трансформаційні процеси ідей минулого, які, на наш погляд, визначили образно-емоційній настрій музики другої половини ХХ – початку ХХІ

століть, значно збагатили та оновили художньо-виражальні засоби і принципи музичного мислення.

Естетична свідомість постмодерну залишила нам в наслідок впевненість, що найкращі зразки вже створено, і марно намагатися творити щось визначне і принципово нове. Академічна музика пройшла довгий історичний шлях розвитку, і сьогодні багато інтерпретує, деконструює класичні традиції, осмислює їх метафізичні істини та трансцендентні витoki через призму повсякденного досвіду, потреб людини.

Постійний плин, несталість, трансформація являються характерними ознаками для сучасного художньо-мистецького процесу, що призводить до появи нових явищ, феноменів, напрямів, художньо-естетичних та стильових їх узагальнень в професійній музичній практиці ХХ-ХХІ століття. У сучасній українській музиці ми прослідковуємо безкінечне розмаїття, де «кожен твір заново створює свою музичну мову» [137] і пропонує принципи формотворення. В академічній музиці є багато запозичень з неакадемічної (однак, провести чітку межу між академічною музикою і неакадемічною не завжди можливо). Багатьом музикантам ХХ-ХХІ століть характерні ті чи інші поєднання надбань різних типів музики (Іван Карабиць, Олександр Костів та інші). Тому цілком природно, що в «такій ситуації розвивається критерій концептуальності, оскільки музика більше не оперує стійкими культурними смислами, як це було в попередні епохи, втрачає соціокультурну прив'язаність» [137]. Кожен музичний твір стає більш індивідуальним і це добре, тому що потреби і смаки сучасної людини вкрай різномірні.

Зміни в свідомості людей впливають на формування нової музично-естетичної концепції сучасності, в якій переосмислюється синтез академічного жанру та неакадемічного музичного тематизму (рок-опера), цікавих надбань академічного авангарду сучасної музики, досягнення електронної музики, засвоєння атональності, сонористики. Це пов'язано, на наш погляд, з новими тенденціями філософської антропології, яка

народження смислів життя, справжніх цінностей досліджує через повсякденне буття людини.

Нова музично-естетична концепція розглядає академічні та неакадемічні музичні жанри в єдиному культурологічному та мистецтвознавчому просторі. Значне місце в ній займають жанри популярної музики, в яких не тільки переосмислюється, а й розвивається досвід академічної музики.

Впродовж тривалого часу в науці безроздільно панувала ідеологічно вмотивована думка про те, що мистецтво (і музика в тому числі) є образом об'єктивної реальності, відображенням оточуючої дійсності. У сучасній науці сформувався думка, що предметом і змістом музичного мистецтва «...виступає не художня структура, не матеріал (вміст), не об'єкт творчості (відображуване), а саме художнє відображення, втілювання – перетворювання – переробляння явищ дійсності як єдність суб'єктивного й об'єктивного. Зміст сучасного мистецтва – ідеальна, суб'єктивна реальність. Ідеальне у ньому виявляється як зв'язок даного тексту з дійсністю – позамузичною, позахудожньою і художньою, музичною зокрема. До останньої належить вся область утілених у творі мовленнєвих інтонацій, жанрової та стилістичної різноманітності мистецтва в його зв'язках та трансформації, уся звукова сфера реальності і т. п.» [150, с. 70].

Основу творчих пошуків сучасних творців музики складають полістилістика та стильовий синтез як провідні тенденції сучасного музичного процесу. Сильова система сучасної музики небачено ускладнюється, збагачується численними течіями і напрямками, залучаючи до своєї сфери стильові накопичення минулих століть. Термін «полістилістика», автором якого вважають А. Шнітке, означає цілеспрямоване поєднання в одному творі несумісних або суттєво відмінних стилістичних елементів, основними формами вираження яких є цитата, псевдоцитата, алюзія, натяк тощо. Полістилістика характерна для музики другої половини, навіть останньої третини ХХ століття.

Тенденції до синтезу проникають у жанрову сферу, зокрема у симфонію, яка завжди була візиткою української композиторської школи. Симфонічний тип мислення визначає творчість практично всіх поколінь українських композиторів, і тому смислові домінанти та новаторства саме симфонічних творів нас цікавлять особливо.

В останній третині ХХ століття полістилістика в українській музиці знаходить прояв у нових жанрових тенденціях на основі ідей синтезу. Для музики ХХ століття, взагалі, тяжіння до різноманітних форм синтезу є досить типовим, хоча в українській музиці воно яскраво проявилось лише у 70-ті роки. Носієм ідеї синтезу стала полістилістика, яка демонструє різноманітні його види:

а) синтез міжжанровий (цитування з іншої художньої системи і жанрового стилю);

б) синтез міжвидовий (полістилістика, як новий тип програмності в музиці, стає носієм театральності та посилює зв'язки між видами мистецтва).

Полістилістика, як носій принципів синтезу, змінює симфонію на типологічному, драматургічному, структурному рівнях, порушуючи нормативи і призводячи до утворення нових жанрових типів.

Розвиток української симфонії пов'язаний з іменами композиторів нового покоління. На початку 70-х років до цього жанру звертаються В.Бібік, Б.Буєвський, Л.Грабовський, В.Губаренко, Л.Дичко, В.Золотухін, Ю.Іщенко, І.Карабиць, М.Скорик, Є.Станкович.

Втілення авторської симфонічної концепції, яка є складовою музично-естетичної концепції, виявляє індивідуальний стиль композиторів ХХ століття. Відмовляючись від традиційного чергування частин симфонічного циклу, вони переосмислюють закономірності сонатно-симфонічного розвитку (Друга симфонія В.Губаренка).

Звертаючись до діяльності сучасних українських композиторів у галузі національного симфонізму, можна побачити, що митці виробляють власні іманентні риси, тяжіють до тих, чи інших типів та характерних

концептуальних моделей жанру. За класифікацією дослідника О.Гужви, в українській симфонії кінця ХХ – початку ХХІ століть прогресують і розвиваються такі провідні типи симфонізму: концептуально-філософська драма (А. Штогаренко, В. Бібік); символістично-філософська медитація (позаконфліктного, медитативного) – (В. Сильвестров); театральньо-філософська лірична драма (В. Губаренко); літописно-духовний драматичний симфонізм, епопея (Є. Станкович) [42, с. 19-35].

У сучасній системі творення жанру української симфонії з-поміж різних типів симфонічної драматургії на перший план висуваються конфліктно-драматичний (Друга симфонія Л.Ревуцького, Третя симфонія Б.Лятошинського) та епіко-драматичний принцип мислення (симфонія-дума «Шевченкові образи» Л.Колодуба, «Героїчна увертюра» Косенка, поема «Пам'яті Шевченка» В.Губаренка, у творчості А.Штогаренка). Традиційні русла української симфонії – епічне, ліричне, жанрове та героїчне – залишаються життєздатними та продовжують розвиватися.

Образ світу в симфоніях українських композиторів постійно оновлюється і розвивається, а «українська симфонія справді несе у собі риси, що притаманні світовим традиціям та єднає їх з традиціями національними, залишаючись ареною, де ведеться боротьба за людину та загальнолюдські цінності» [42, с. 35].

У пошуках української симфонії зустрічаємо найбільше нестандартних рішень форм і драматургії циклу. Ламаються традиційні структури і схеми, переосмислюються драматургічні канони, з'являються нові семантичні моделі. Однак, концептуальні і композиційні пошуки сучасних композиторів спираються на досвід минулого, інтенсивно оновлюючи його.

Помітною тенденцією сучасної української симфонії став новий тип симфонічного змісту, якій пов'язаний з виходом в жанри популярної культури, запозиченням поетики камерних форм. З'являються симфонії з майже театральним розвитком (Третя симфонія Л.Колодуба), і ліричною «безподійністю» (П'ята симфонія В.Сильвестрова), камерні симфонії

(Є.Станковича) і симфонії з сонатною і безсонатною концепцією форми, одночастинні і багаточастинні. В українській музиці з'являються симфонія-балет («Ассоль» В.Губаренка), симфонія-кантата («Україно моя!» А.Штогаренка), симфонія-концерт, симфонія-легенда (Л.Грабовський). Взагалі в українській музиці другої половини ХХ століття спектр жанрових визначень також постає досить строкатим, проте вони мають більше метафоричний характер, аніж типологічний: симфонія-реквієм (Четверта симфонія В.Бібіка «Пам'яті Шостаковича»), симфонія-медитація (П'ята симфонія В.Сильвестрова), симфонія-імпровізація (Симфонія пасторалей Є.Станковича), симфонія-сповідь (Четверта симфонія В.Сильвестрова для струнних та мідних), симфонія-сатира (Четверта симфонія Б.Буєвського, «бурлескна симфонія» (Третя симфонія Л.Колодуба) тощо. Жанрова структура симфонії нерідко визначається на межі схрещення різних типологічних ознак: етичних, драматичних і ліричних. Такими є симфонії-епопеї (Третя симфонія Є.Станковича, Перша симфонія І.Карабиця), в яких епічна концепція втілюється у драматичних та трагічних, а лірична інтонація автора стає цілком відчутною [69, с. 33]. Епіко-драматичне начало втілено у Третій симфонії Г.Ляшенка «Дніпрові райдуги», Третій симфонії Клебанова, Першій і Другій симфоніях В.Губаренка, Третій Б.Яровинського, Четвертій Г.Таранова, «Симфонічних фресках» Л.Грабовського та ін.

Українська симфонія в останній третині ХХ ст. виходить на перший план серед інструментальних жанрів, зокрема і музичних взагалі. Сильові тенденції спостерігаються також і в оркестровій та концертній музиці, де основною тенденцією є те, що твори писалися для певного інструменту з оркестром. Прикладом цього є твори композитора Є.Станковича: «Симфонія пасторалей» для скрипки та оркестру, Камерна симфонія № 5 «Потаємні поклики» для кларнета з оркестром, Камерна симфонія № 6 «Тривоги осінніх днів» для валторни з оркестром, Камерна симфонія № 9 для фортепіано з оркестром. «Метамузика» В.Сильвестрова фактично теж є симфонією, написаною для фортепіано та оркестру.

Естетичні новації спостерігаються і в середині жанру, зокрема у поліфонічному викладі. Якщо класична поліфонія замкнена у своїй системі, то поліфонія у сучасних симфоніях (на прикладі творів В.Сильвестрова) – це поліфонія різних типів викладу, різних елементів: атональні арпеджіо, неявний принцип голосоведення, зміна та уповільнення темпів, поліфонія різних просторів (музика зникає і ніби знову народжується із напруженої тишини), інтонаційна основа, яка повинна впізнаватися, використання «чужого слова» у вигляді цитування (говоріння або спів), стилізації, колажу.

Важливою відмінністю сучасної української симфонії від класичної є те, що перша частина симфонії – це завжди філософська концепція. Присутність у симфоніях синкретичних моментів (тексту-поезії) дозволяє непідготовленому слухачу осмислювати музику, розуміти її цінності у повсякденному житті – один із шляхів її оновлення

Українська симфонія завершила стадію становлення жанру та кристалізації рис стильової типологічності, впевнено стала на шлях розквіту зі сміливим вторгненням у незвідане, з мудрим запозиченням та внутрішнім освоєнням найкращого з інших музичних культур.

Поява різноманітних «нео-стилів» – неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм, а також залучення джазу в арсенал академічної музики, – породжує окремі стильові напрямки та течії. Динаміка стильового руху виразилася у зближенні й об'єднанні «нео-стилів» між собою, так і з авторським стильовим шаром.

Тенденції полістилістики своєрідно виражаються в фольклористичній музиці, що дозволило майстрам жанру здійснити ряд цікавих і плідних експериментів. Предметом музично-естетичного аналізу з середини ХХ століття стає неофольклоризм, що становить специфічну форму функціонування фольклору в культурному побуті народу.

У теоретичних розвідках сучасного музикознавства неофольклоризм визначається як тип музичного мислення, сутність якого полягає у діалогічній взаємодії професійно-академічних та природно-етнологічних

принципів відбору й організації звукового матеріалу та відтворенні (моделюванні) «натургенетичного» типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню. Діалог трактується в загально-філософському сенсі як суб'єкт-суб'єктна форма взаємодії.

У точному або трансформованому вигляді окремі зразки фольклору з'являються в різноманітних творах мистецтва. За допомогою такого функціонування сучасна людина здатна зрозуміти не лише фольклор, а й пізнати саму себе зсередини. Використання елементів фольклору в творчості сучасних композиторів стимулює творчу думку, збагачує арсенал музично-виражальних засобів, але головне – творить новий простір музично-емоційного буття людини, де повсякденність наповнюється простими і зрозумілими істинами любові, добра, праці, що завжди було в фольклорі, народному мистецтві.

Звернення до джерел народної музики творчих представників «періоду нової фольклорної хвилі» усвідомлюється як філософсько-естетична та культурологічна проблема. Звертаючись до фольклору, зокрема до архаїчних пластів, переосмислюючи його, вони використовували цитатний матеріал, надаючи йому глибинно-психологічного змісту, створювали музику глибоко національну, за загальним колоритом звучання (М.Скорик, Л.Дичко). Таке оновлення стало наслідком різного підходу до фольклору у композиторській творчості. Для одних композиторів використання фольклору стає актом свідомим, для інших – стихійним; в музиці одних він втілюється безпосередньо, в інших – опосередковано чи асоціативно; в творчості одних композиторів (Леся Дичко, Мирослав Скорик) фольклор є основним інтонаційним джерелом, а в музиці інших – лише його частиною.

Звернення до фольклору у творчості багатьох композиторів ХХ століття спостерігається не на рівні якихось зовнішніх форм змісту і сюжету, а на рівні заглиблення в його внутрішню суть, переосмислення фольклорних образів. На сьогоднішній день прямолінійне використання готових зразків фольклору є рідкісним і нетиповим. Народні інтонації проходять через всю

творчість Віталія Кирейка, якого називають творцем чарівних мелодій. В музиці Лесі Дичко панує стихія вокальності, сприйнявши від фольклору принцип співучості. Вона створює своєрідні фрески народної історії і побуту, користуючись камерними засобами (Кантата «Червона калина») [142; с. 221]. Скорику вдалося зробити найголовніше – вивести українську фольклорну інтонацію поза межі картинно-етнографічних значень, коли вона вже перестає бути лише екзотичним «географічним» знаком та барвою і входить як органічний елемент в європейську структуру музичної мови ХХ століття [127; с. 6]. Не можна не згадати також Є.Станковича з його фольк-оперою «Цвіт папороті», де композитор використовує притаманний йому почерк в поєднанні із сонористикою.

Музичним символом національного неофольклоризму останньої третини ХХ століття стало переінтонування карпатських мелодій (Г.Майборода, Л.Колодуба, І.Карабіц, О.Кива, Є.Станкович, Л.Дичко, М.Скорик та ін.). Для багатьох сучасних митців фольклор осмислюється не просто як система виразних засобів, але й також як абсолютна етична цінність, джерело світоглядних засад кожної нації.

В кінці ХХ столітті, відчувається естетичний та стилістичний підйоми, на фоні яких суто національний еволюційний процес художнього синтезування фольклорно-академічної традиції в українській музиці збагачується могутніми стильовими імпульсами загальноєвропейського походження і поєднується з принципами сучасного неофольклорного мислення (Л.Дичко, М.Скорик, В.Губаренко).

В останній третині ХХ століття прослідковується оновлення принципів роботи з фольклорним матеріалом, що стало наслідком інтенсивного розвитку композиторської техніки. Нове зацікавлення фольклором спричинило те, що на його основі виникали твори великої форми, які не повторювали еталонів минулого. Композитори не тільки спираються на яскравий і своєрідний фольклор, але й збагачують його певними рисами сучасної професійної музичної мови. Яскравим прикладом такого сучасного

синтетичного стилю став Мирослав Скорик, який зумів органічно поєднати елементи гуцульського фольклору з елементами джазу.

На наш погляд, саме синтезування традицій професійної музики, народно-інтонаційних коренів, фольклору і техніки ХХ століття як одна з найважливіших ознак музично-естетичної концепції сучасності, виражає новий тип мислення: пізнання вічних істин через повсякденність, екзистенцію буття конкретної людини.

Сучасний неокласицизм – нове явище і відрізняється тим, що змінює, «осучаснює» моделі музики минулого, тобто залучається до контексту новітніх композиторських технік (сонористика та алеаторика) та інших стильових ознак, стаючи фактично полістилістичним компонентом.

Неокласицизм співіснує у творчості одного автора або одного твору з іншими стильовими напрямками, у зверненні до «вторинного» досвіду освоєння цього напрямку через класичні тенденції. Прикладом цього є Симфоніета Є.Станковича, де інтегрується ціла низка стильових ознак (цитата із музики Бетховена, взаємодія зі стилем віденського класицизму, вплив прокоф'євського стилю).

Полістилістика позначилася і на романтичних тенденціях кінця ХХ століття у вигляді неоромантизму. Головна відмінна риса музичного мистецтва цього періоду – «втілення особистісного начала через лірику у множинні її відтінки та градації [54, с. 208]. Сповідність, медитативність, ностальгія стають гранями ліричного самовисловлення та сприяють розкриттю й актуалізації нових смислів та значень у музиці.

У сучасному варіанті романтичні мотиви проявляються у творах, які побудовані на конфлікті особистості з оточуючим середовищем: «тема природи у її зіткненні з руйнівною силою сучасної цивілізації, тема краси й гармонії всесвіту у їх космічному відчутті» [40, с.115]. Глобальність поставлених конфліктів, спрямованих на осмислення долі Мистецтва, Музики, духовної сутності Людини спричинили і до виникнення нових способів, спроектованих на романтичну стилістику, за допомогою якої

відтворювався духовний зв'язок між епохами та культурами.

Неоромантична традиція в українській симфонії є національною приналежністю мистецтва і проявляється у творчості композиторів різних поколінь: Б.Лятошинського, Л.Ревуцького, Є.Станковича, В.Сильвестрова та ін. Прикладами втілення сучасної неоромантичної стилістики є одночастинна симфонія «Lirica» Є.Станковича (для 16 струнних), масштабний твір «Метамузика» В.Сильвестрова для фортепіано та симфонічного оркестру, який за концепцією та глибиною змісту може бути віднесений і до жанру симфонії. Образи краси, Ідеалу, народжувані Вічністю, які втілені засобами «неоромантичної» стилістики у поєднанні з авторським стилем, утворюють провідну романтичну образну ідею твору. Для музики В.Сильвестрова неоромантичні ідеї втілилися в неповторну «особистісну» музичну реальність, яка відповідає вислову Поля Валері: «Є щось більш цінне, ніж оригінальність: це універсальність» [185]. Музична творчість В.Сильвестрова – це і є «новий універсальний стиль» або, за його виразом, «музика як мова з нескінченно розширеним словником... «слова», що належить усім і нікому... і все вирішує новий, особистісний текст з цих слів»[185].

В українській музиці особливо плідні передумови для створення синтетичного сучасного стилю мав Мирослав Скорик. Він виробив індивідуальний почерк, спираючись не тільки на фольклор яскравий і своєрідний, але й близький певним рисам з сучасною професійною мовою. Гуцульські пісні, а особливо танець коломийка, дали змогу Скорику органічно поєднати їх з елементами джазу; інструментальні ансамблі, а також окремі тембри і виконавська манера стали у нього природними передумовами сонористики. Синтез у творах Скорика проявляється з використанням найновіших і традиційних засобів, що у кожному випадку творять неповторне ціле (партіти, концерти для віолончелі, скрипки, фортепіано та ін.).

Основу музично-естетичної концепції сучасної української музики складає також і вивчення проблем української оперної творчості останньої

третини ХХ століття. В оперному мистецтві спостерігається активне взаємопроникнення різних жанрових елементів: епосу й драматизму, детективу й ліричного начала, драматичної розповіді та романтичного пафосу. Як і в українській симфонії, композитори прагнуть передати стильову неповторність кожного автора, розкрити глибину ідейно-художнього змісту романсів, повістей, драм авторів різних епох і творчих обдарувань. В основу оперних лібрето покладені літературні твори Л.Толстого, І.Франка, А.Барбюса, Л.Українки, І.Кочерги, Т.Шевченка, Д.Ріда, О.Корнійчука, Ю.Яновського, Ф.Гарсія Лорки та ін., які несуть в собі глибокі, соціально значимі ідеї, відображають сильні, цільні, благородні характери.

В українській опері II половини ХХ століття також формуються нові жанрові відгалуження. З надр психологічної драми «проростає» моноопера із зосередженням драматургічного розвитку на внутрішньому житті героїв, відсікання і залишення «за кадром» всього другорядного (опери «Ніжність» та «Самотність» В.Губаренка). Серйозно представлене ще одне жанрове відгалуження – інтимна драма («Іркутська історія» М.Кармінського, «Анна Кареніна» Ю.Мейтуса).

Українські композитори другої половини ХХ століття, спираючись на основоположний принцип жанру – музичний розвиток дії, наполегливо шукають нові засоби оперної виразності, прийоми оновлення оперних форм.

Ще одним жанровим різновидом в українській музиці являється жанр фольк-опери. В руслі «нової фольклорної хвилі» з'являються оригінальні твори, що не мають аналогів у національному професійному мистецтві в плані цілісного відтворення народного театралізованого дійства з позиції сучасного авторського бачення («Ятранські ігри» І.Шамо, «Цвіт папороті» Є.Станковича, «Різдвяне дійство» Л.Дичко). Осмислення національного фольклорного фонду відбувається у них на сучасному, вищому рівні осягнення його природи і виразових можливостей. Композитори зуміли вдало поєднати опору на народний обряд, народні фразеологізми, фольклорні

джерела музичної мови з особливостями світосприйняття музики і тексту. Продемонстрували глибоке проникнення в інтонаційну природу обрядового фольклору, широке використання ладів народної музики у поєднанні з сучасною технікою.

Отже, на фоні відчутного естетичного та стилістичного підйому суто національний процес розвитку оперного жанру в українській музиці збагачується могутніми стильовими імпульсами загальноєвропейського походження, поєднуючись із принципами сучасного нефольклорного мислення та надбаннями сучасної історичної та лірико-психологічної опери.

Повертаючись до синтезу, який складає одну із найважливіших основ музично-естетичного аналізу сучасної української музичної культури, важливо зазначити, що синтез є найхарактернішою « рисою сьогodнішньої композиторської практики, а практика примушує формувати сучасну теоретичну думку ». Завдання музично-естетичної теорії – « визначити тип цього синтезу, якими естетичними критеріями він зумовлюється. Залежно від естетичної позиції об'єднання досягнень музичної техніки може бути більш або менш органічним і доцільним » [142, с. 167].

На думку дослідників, « у філософії явище синтезу пов'язано з аналізом, оскільки аналіз і синтез (грец. analysis – розкладання, synthesis – з'єднання) у найбільш узагальненому значенні постають процесом уявного або фактичного розкладання цілого на складові та возз'єднання чи зворотного конструювання цілого з частин. Аналіз і синтез відіграють важливу роль у пізнавальному процесі та здійснюються на всіх його щаблях функціонування. У розумових операціях вони виступають як логічні прийоми мислення, що відбуваються за допомогою абстрактних понять і тісно пов'язані з низкою розумових операцій: абстракцією, узагальненням, компіляцією тощо » [194].

На основі цього можна зазначити, що « результатом синтезу завжди виступає абсолютно нове утворення », властивостями якого є не тільки зовнішня сума властивостей компонентів, а й результат їх

взаємопроникнення і взаємовпливу, що найбільше розкриваються у царині культури та мистецтва. Адже справжній синтезу не є неодухотвореною формулою, а на думку багатьох філософів являє собою «творчий синтез» [194].

Кінець ХХ – початок ХХІ століть відзначається в українській музичній культурі наявністю синтезу, жанрового й стильового міксту. Для даного періоду характерно також змішуванням систем музично-виразових засобів різноманітних шкіл, напрямків, що історично склалися у різні часи розвитку української та світової музики. Цей складний конгломерат у процесі синтезування набуває необхідної єдності для втілення певного змісту, адекватного музично-художнім тенденціям сучасності.

Синтезування на глибоко емоційній основі виступає у низці творів В.Сільвестрова, прикладом чого є «Реквієм Ларисі». Ліричність і філософська концепція втілюються ним у проспіваності, промелодизованості, що є головним принципом його стилю. У творчому доробку Б.Фільц чільне місце належить синтезу музики і слова. Звертаючись до минулого і сучасного, композиторка завжди керується близькою спорідненістю світоглядних позицій, та спільними естетичними нахилами.

В українській камерній музиці зламу ХХ–ХХІ століть спостерігається досить багатогранний прояв художнього синтезу, який часто застосовують композитори для глибшого розкриття ідей творчості (К. Цепколенко, В.Рунчака, С. Зажитько, Л. Сидоренко) [194].

Цікаві тенденції можна прослідкувати й в галузі форм творів. Музика ХХ століття породила новий тип формотворення, який принципово відрізняється від класичного типу засвоєння форми, але перегукується з докласичними (передусім – ренесансними) принципами формотворення [116, с. 17]. Такий принцип, за визначенням В.Задерацького, можна назвати континуально-контрастним (або континуально-еволюційним).

Засвоївши основні форми модерного мистецтва, українські митці пропонують власні стилістичні та естетичні новації, намагаються іти

самостійною творчою дорогою та інтенсивно шукають свої стильові пріоритети [196]. Мирослав Скорик, майстер перетворення класичних форм, став виразником найпрогресивніших новаторських тенденцій; Валентин Сільвестров – творець нових принципів формотворення; Євген Станкович – визнаний лідер української композиторської школи, що переніс у ХХІ століття всі найбільші досягнення музики минулого століття. Головна особливість новацій у творчості Лесі Дичко – це гостре відчуття часу, порушення стереотипу сприйняття. Поява кожного з творів – подія своєчасна і органічна.

Особливістю формотворчих музичних принципів у другій половині ХХ століття є не відмова від традицій, а їх розвиток на основі індивідуальних інтерпретацій композитора. Дослідники-музикознавці зазначають, що сьогодні український скрипковий концерт знаходиться в авангарді експериментальних композиторських пошуків. Він приваблює художньою досконалістю, кардинальним переосмисленням традиційних композиційних структур, вибагливістю форм наслідування національних та загальноєвропейських традицій, вільним володінням сучасною композиторською технікою, мобільністю виконавських складів у творчості таких видатних майстрів як М.Скорик, В.Губаренко, Є.Станкович, Л.Колодуб, В.Камінський, О.Козаренко та ін.

У фортепіанному концерті відбувається синтез досягнень попередніх періодів і нових тенденцій музики останнього двадцятиліття, тобто, різні форми жанрового синтезу, нова якість лірики, різноманітність композиторських технік (В.Сільвестров, В.Бібік, М.Скорик).

Зміни у музичній формі кінця ХХ століття проявляються досить чітко в авангардистській музиці, зокрема атональній. Композитори послідовно відмовляються від використання і комбінування уже відомих форм – сонати, рондо, скерцо, фуги, канону і т.д.; не використовують в композиції колишні конкретні прийоми, тобто періодично дроблену мелодику, тематичну роботу, повторення і транспонування мотивів і мелодичну періодичність,

відмовляються від секвенційних переміщень, від всього того, що було вже реалізовано в якості формотворчих компонентів. Важливо усвідомити, що основна ознака музичної форми сьогодні – її абстрактність, і створення нової концепції реалізації цього феномену. Звідси слідує, відчувати і мислити в нових пластичних ритмах, формувати у різних між собою варіаціях три основні характери мелодичного руху: підйом, перебування на одній висоті і спуск, – створювати нерегулярно дроблену мелодику, не сполучати один з одним і не повторювати часто невеликі мелодичні фрагменти, а утворювати єдиний, мелодичний рух, що мчить безперервно вперед, робити цензуру відповідно ідеї, а не по шаблону [88, с. 106].

Все це сприяє поширенню антикласичних тенденцій в українській академічній музиці наприкінці ХХ століття. На ниві «антиакадемізму» в своїй творчості об'єдналися представники різних мистецьких спрямувань, які сприймали традиції в розвитку, в русі, а не як закостенілі догми. Суть цих тенденцій не в захопленні модерністськими новаціями і експериментами, а в прагненні подолати творчу інертність, обмеженість традиційного стилю, в оволодінні багатим досвідом сучасної музики, в поєднанні її досягнень з традиціями українською музичною культурою.

Сьогодні простежуються три основні напрямки композиторської творчості та творчих уподобань молодих українських митців. В академічній музиці найбільш загальний поділ проводиться з огляду на естетику та на прагматику їх творчості, тобто на композиторську техніку та стилістику, які останнім часом набувають все більш вирішального значення. Перший напрямок представляють композитори, що працюють у техніці розширеної тональності з використанням атональності, модальності та алеаторики (Марина Денисенко, Сергій Зажитько та Ігорь Щербаков). Другий – композитори, що продовжують традиції нового фольклоризму (Ганна Гаврилець, Олександр Козаренко, Юрій Ланюк, Володимир Рунчак). Третій напрям представляють твори, зорієнтовані на використання здобутків європейського авангарду 50-60-х років та поставангарду 70-80-х років

(Олександр Грінберг, Олександр Гугель, Олександр Щетинський та Людмила Юріна, а також Дмитро Капирін). Нове світобачення знаходить прояв у всіх трьох тенденціях.

Естетичні новації сьогодні пов'язані також з технікою, яка стає найпомітнішою стороною творчості, а композитори приділяють їй особливу увагу. Технологічні навчальні дисципліни і технічна література відкривають доступ до будь-яких систем творчих прийомів. Українські митці різних стильових уподобань активно засвоювали нові зразки музичної мови, такі техніки, як додекафонія (Л.Грабовський, В.Клин, М.Скорик, В.Сильвестров, Є.Станкович), серійність (Л.Грабовський, В.Сильвестров), сонористика (Л.Дичко, Є Станкович), алеаторика, пуантилізм, колаж [138]. Такі техніки були звичними для представників інших видів мистецтва постмодернізму і виражали нелінійний, ризоматичний стиль мислення сучасної людини .

Українські композитори та митці-музиканти виходять з протиставлення в мистецтві раціональної логіки (чи-то форми) та ірраціонального буття, що спричинює появу підсвідомих, інтуїтивних музичних структур, пов'язаних з почуттями. Музика взагалі є частиною та відбитком життя, але життя не простого, звичайного, «реального», – але тих його «таємничих» світів, які відкриті лише підсвідомості. Тому музичний твір повинен розглядатися не тільки як поступ композиційної техніки, але і як досвід виявлення та трансформації підсвідомого в музиці

Багато принципів і методів, що виявилися в ХХ столітті у різних композиторів, які прагнуть у своїй творчості до нового оформлення, переосмислення і впорядкованості музичного матеріалу, ще потребують класифікації.

Однак, всі музичні тенденції можна в загальних рисах розділити на дві основні групи за ознаками:

- музика тематична, де експозиція музичної думки концентрується у відповідних центрах-темах;
- музика атематична, де музична думка не концентрується в таких

центрах-темах.

Процес відродження поліфоній – поліфонічного начала, посідає найпомітніше місце серед багатьох інших явищ в українській музиці ХХ – ХХІ століть. Особливості проявляються як у вигляді використання барокових прийомів, форм, жанрів, драматургічних, структурних та мовних особливостей, так і в новому, перетвореному у відповідності з еволюцією, вигляді.

Однією з характерних прикмет музичної мови став розпад тонально-гармонічних зв'язків, наприклад у додекафонній та серійній техніках. У них у ролі найдрібнішого елемента музичної мови виступають інтервал, окремий звук, що усвідомлюються як «цеглини» звукової конструкції, створеної суто логічним шляхом. Техніцистсько-механістичні риси світовідчуття відобразились у музичних образах, заснованих на стихії ритму, остинатному принципі розвитку. У процесі композиторської творчості стали використовуватись засоби електроніки [138, с. 22].

Спеціально розглядалася дванадцятитоновна народна ладовість, особливо характерна для композиторів «нової фольклорної хвилі», а також її зв'язок з серійною дванадцятитоновістю. Додекафонну техніку широко застосовував Є.Станкович (Соната №3 для волончелі і фортепіано), але не обмежився нею – відсутні розвинуті мелодії і навіть невеликі мелодичні побудови, уникає традиційних ладових зворотів, приділяє увагу ритмічному малюнку. Зовсім різне ставлення до ладової дванадцятитоновості, серійності, а також до серіальності у М.Скорика. Він до додекафонії як до методу компонування відноситься критично, оскільки вбачає у цій системі догматичність та штучність. Натомість віддає перевагу інтонаційно-ладовій системі видатного російського композитора С.Прокоф'єва. До додекафонної техніки ще зверталися такі сучасні українські композитори, як Л.Грабовський, В.Клин, В.Сильвестров та інші.

Ще одна естетична течія на межі ХХ – ХХІ століть після довголітнього мовчазного періоду – це звернення до духовної і навіть конкретно релігійної

тематики, і захопленням нею таких композиторів як, М.Станкович, Л.Грабовський, М.Скорик, В.Сільвестров, В.Камінський, О.Козаренко – яскраві представники духовної музики на межі ХХ-ХХІ століть. Важливе місце у цій галузі належить Л.Дичко, яка першою з жінок взялася за написання «Літургії» у слов'янському, а може, християнському світі. Тут вона вперше впровадила сонористичне трактування співу в українську музику. Створюючи новий стильовий синтез, вона поєднує архаїчні засоби виразності (стародавні лади, обіходні знаменні мелодії, візантійські мелодійні формули) з гостросучасними (дисонантним розкріпаченням вертикалі, поліпластовістю і сонористичними прийомами). Те все ж таки, естетичні новації даного напрямку виражаються у різких зламах забобонів, табу, а засоби вираження тут явно підпорядковані ідейному змістові і охоплюють безмежне поєднання найрізноманітніших стилістик і технік.

Перше десятиліття ХХІ століття відзначилося докорінними змінами в розвитку української традиційної духовної культури. В традиційній українській культурі почали поступово формуватися нові парадигми музичного мислення в звукових образах, які набувають вигляду «руйнування стереотипів» та адекватного естетико-культурологічного розуміння музичного матеріалу. Розпочався серйозний перегляд та переоцінка попередніх цінностей, принципів, засад самої системи поглядів, уявлень.

Естетичне з'єднання музики з візуальним мистецтвом яскраво проявилось у творчості Л.Дичко. Усвідомлення того, що без пізнання живопису, скульптури, архітектури, літератури, мистецтва театру й кіно неможливе розуміння ряду проблем, які виникають у процесі вивчення сучасної музики. Наслідком цього став цикл вокально-симфонічних фантазій-поем на сюжети живописних полотен видатних російських художників-класиків.

Домінуюче явище, яке відрізняє музику ХХ ст. від музики всіх минулих епох, носить назву, по термінології А.Шенберга, «емансипація дисонанса» [142]. І основна проблема сприйняття подібної музики полягає в

тому, що швидкість психоестетичної адаптації людини до дисонансу значно поступається швидкості процесу емансипації останнього в контексті музичної дійсності.

Стильова багатоманітність, мінливість, динамічність сучасної музики спонукає до виникнення нових зразків музичного стилю. Насамперед це стосується взаємодії його індивідуально-авторських і загальноісторичних чинників.

Усвідомлення музики як цілісної і водночас багатопланової, контрастної, релятивної, динамічної, це і є стильовою рисою українського музичного мистецтва ХХ століття. Не випадково раніше в європейській культурі на кожному історичному шаблі домінуючу роль відігравав один стильовий напрямок, наприклад, у ХVІІІ столітті – класицизм, у ХІХ – романтизм. Вони набували для названих епох канонічного значення. Для ХХ століття характерною стала складна поліфонія різних, часом надзвичайно не схожих за своїми художньо-естетичними засадами течій і напрямків, що відтінювалась властивою різним епохам наявністю великої кількості індивідуальних стильових систем. Наприклад, в українській музиці середини ХХ століття одночасно співіснували прояви нової фольклорної хвилі, авангарду, традиціоналізму, неокласицизму, неоромантизму, неоімпресіонізму тощо. Утвердження контрастності, релятивності, багатоплановості й разом з тим цілісності як фундаментальних рис світорозуміння людиною ХХ століття створювало передумови для розвитку відповідного характеру сучасної музики [138].

Кажучи більш доступною мовою, музика всього ХІХ ст. – це музика, зорієнтована на ідеали краси (в тій чи іншій мірі, звичайно), тоді як основне спрямування музики ХХ ст. – її навмисна негармонійність, яка виражає відсутність гармонії (консонансу) духовного світу людини.

Особливістю розвитку музики другої половини ХХ століття є різноманітність, коли кожний композитор – це стиль. Іншими словами, в сучасній музиці відбулося безпрецедентне і остаточне дроблення на велику

кількість індивідуальних стилів, розглядаючи які треба в сукупності, тільки тоді можна зрозуміти, що таке загальний музичний стиль другої половини ХХ століття – початку ХХІ століття.

Відмінною рисою музичної естетики ХХ ст. виявилось тотальне акцентування іманентного характеру музики. Тобто, саме в музиці ХХ ст. форма і зміст переплелись настільки тісно, що деякі композитори (навіть самі авторитетні) стали помилково заявляти про те, що музика взагалі беззмістовна і що вона такою повинна бути. У ХХ-ому столітті в повоєнний період почався бурхливий розвиток авангарду, експериментування із звуками призвело до створення атональної музики. Євген Станкович зазначив, що «сучасна українська музика також розвивається по всіх параметрах і напрямках, залежно від світосприйняття й уподобань композиторів. Одні ближче до авангарду, другі – до абсурдизму, треті тяжіють до суміші академізму і джазу, четверті просто розвивають академічну музику в традиції Лисенка, Леонтовича, Ревуцького» (з інтерв'ю).

Новаторський підхід до канонізованих жанрових форм («Баркарола» Л.Дичко, традиційні риси жанру опери, в якій здобутки музичної мови ХХ століття стали тільки допоміжним елементом (яскравий приклад – оперна творчість В.Губаренка), особливе ставлення до балету, де людина підноситься до високо-духовного самовиразу (балет та фрески по «Катерині Білокур» Л.Дичко), звернення до сучасних стилів ХХ століття, що співзвучно західно-європейському авангардизму і неоавангардизму (ультрасучасна техніка у творчості Валентина Сильвестрова), свідоме звернення до авангардизму, де на перший план висуваються сучасні зарубіжні технічні системи (у творчості Грабовського) – все це і творить єдину музично-естетичну концепцію сучасності.

Разом з тим, як зазначає дослідник П.Саух, «сучасне академічне музичне мистецтво не є простим і зрозумілим для кожного. Тут дивним чином поєднуються суперінтелектуальна конструкція і відвертий сплеск емоцій, войовничий авангард і поміркований традиціоналізм, безодня

страждання і абсурдна гра, що вимагає серйозного осмислення й аналізу» [160].

Отже, ми бачимо, що всі музично-естетичні напрямки і течії, які найбільш активні в музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століть формують нову музично-естетичну концепцію, засновану на ризоматичному типі мислення, де ідентичність суб'єкта формується на перетині різних культур, інтересів. Феномен полістилістики сучасної української академічної музики – це, з одного боку, протест проти ідейно-естетичної і художньо-стильовій уніфікації, що довгий час панувала в музичному мистецтві, з іншого боку, це прояв фундаментальних вимірів світоглядного – естетичного характеру людини другої половини ХХ століття. Тому формотворення у музичному мистецтві ми розглядали з урахуванням світоглядних перетворень образу в музичній культурі. Багато в новаціях музики ХХ століття так і залишається лише експериментом, цікавим для даного періоду, а більш з них все ж пов'язані зі зміною культурної парадигми у наш час.

2.2 Особливості сприйняття музики у комп'ютерно-технологічному середовищі буття людини

У сучасному культурному просторі, в епоху інформаційних технологій і постіндустріального суспільства розуміння музики пов'язане зі зміною умов сприйняття сучасного мистецтва. Особливості сприйняття сучасного музичного мистецтва завжди опосередковані соціальним та естетичним досвідом людини та залежать від багатьох чинників, таких як психологічні та фізіологічні особливості реципієнтів, їхній загальний культурний рівень, естетичний досвід, глибина та об'єм знань, навички спілкування з творами мистецтва.

В інформаційну добу для музичного сприйняття, як конкретно-чуттєвого, емоційно забарвленого процесу осягнення твору мистецтва, притаманні певні риси суб'єктивізму, адже кожна конкретна людина характеризується власною індивідуальністю, своїм власним життєвим досвідом, своїми індивідуальними особливостями розвитку функцій пізнавальної та емоційної. Мова музики, за своєю глибинно-емоційною сутністю, зрозуміла кожній людині, однак світ музики, в свою чергу, може стати або не стати надбанням особистості. Адже сприйняття музики у комп'ютерно-технологічному середовищі буття людини – це складний психічний процес, під час якого відбувається елементарне музичне сприймання звукових сигналів, а також естетичне пізнання уявленого художнього змісту в музичному творі, який надає композитор.

Як уже зазначалося, на сприйняття музики значний вплив здійснюють суспільно-політичні процеси, зокрема економічні, соціальні, політичні перетворення. Розвиток науково-технічного прогресу, поширення інформаційних технологій (тиражування, копіювання, розповсюдження різних артефактів), сприяють створенню глобального інформаційного простору з відкритим доступом до величезної кількості інформаційних

ресурсів. Під впливом цих чинників у комп'ютерно-технологічному середовищі буття людини спостерігаються зміни й у художньому сприйнятті творів мистецтва [191].

Одним із важливих аспектів, які пов'язані зі змінами в естетичному сприйнятті музичного твору, являється можливість безпосереднього ознайомлення особистості з творами мистецтва. Як зазначає дослідниця Л.Левчук, «найвищим і найдосконалішим є саме той рівень спілкування і сприйняття, коли реципієнт залишається з твором мистецтва наодинці без будь-яких опосередкувань» [102, с. 184]. Однак, сучасне інформаційно-технологічне суспільство надає людині безліч можливостей для опосередкованого пізнання музичних творів.

В умовах техногенної цивілізації знайомство з сучасною музикою, найчастіше, відбувається через посередництво мережі Інтернет, кіно, телебачення, різноманітних композиторсько-виконавських практик. Все це дозволяє наблизити, збільшити, виокремити, твір мистецтва чи його частину, зробити їх більш зручними для ознайомлення та аналізу, а необхідність безпосереднього прослуховування творів мистецтва в оригіналі відходить на другий план.

Щоб забути про повсякденні турботи, сучасній людині не обов'язково відвідувати концерти класичної музики. Сьогодні їй досить одягнути навушники і насолоджуватися прекрасною музикою. «Якщо ми не можемо знайти час на те щоб ненадовго зупинитися і послухати кращі з коли-небудь написаних музичних творів у виконанні одного з кращих музикантів планети; якщо темп сучасного життя став настільки стрімкий, що ми стаємо сліпі і глухі до таких речей, тоді навіщо ж нам таке життя? Навіщо нам безперестанна гонитва за чужими нав'язаними цінностями? І що ще ми втрачаємо в цій безумній гонці? Відповідь одна: ми втрачаємо саме життя» – так сказав музикант Джошуа Белла [132].

Процес постійного тиражування зразків музики, репродукування її у повсякденному середовищі засобами масової інформації, використання її як

фону-емблеми для подачі інформації (наприклад, у рекламі), збільшення обсягу музичної інформації, яку людина повинна переробляти (сприймати, слухати), розповсюдження різних артефактів, спричинює те, що музика стає засобом специфічного інформаційного ускладнюючого впливу на сучасну особистість.

Видатний німецький філософ, мистецтвознавець, соціолог, критик, один із найоригінальніших мислителів ХХ ст. В. Беньямін у своїй праці «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» одним із перших звернувся до питань, які пов'язані зі змінами у процесі сприйняття мистецтва у сучасному техногенному суспільстві. Передумовою цих змін став розвиток комп'ютерно-цифрових технологій, поява різноманітних аудіозасобів репродукції мистецьких творів (масове тиражування, копіювання), що призвело, в свою чергу, віртуалізації, до знецінення поняття оригінальності музичного твору. Дослідник зазначав, що «уся сфера справжності не піддається технічному відтворенню», водночас «технічна відтворюваність мистецького твору змінює ставлення мас до мистецтва», тобто змінюється спосіб участі реципієнта у сприйнятті твору [17, с.152].

На основі вищесказаного, В.Беньямін приходить до висновку, що рецепція мистецьких творів відбувається сьогодні з різноманітними акцентами, зокрема, 1) з наголосом на культовій цінності, 2) з наголосом на експонувальній цінності мистецького твору. І в нашу добу, з появою методів машинного репродукування зростає саме остання [17, с.152]. Отже, сучасна музика звучить сьогодні на рівні музики повсякденності, яка супроводжує нас у всіх сферах нашого життя.

Дослідниця Л.Чабак зазначає, що «сучасний реципієнт все більше звертає увагу на форму та зміст музики, й все менше у нього з'являється прагнень схопити її глибинну естетичну сутність» [191]. Важливою особливістю є те, що процес тиражування наближує твір мистецтва до мас, але водночас спрощує, змінює його сутність. Тобто, процедура масового тиражування, копіювання спричинює звикання до музичного твору у

суспільстві, спрощення у сприйнятті образу, а це призводить до поверховості естетичних вражень та смаків особистості [191]. Цю проблему досліджував також Є.Маланюк, який наголошував на тому, що «мистецтво не предмет для домашнього вжитку, тому воно зникає рівнобіжно процесу популяризації його» [116, с. 301].

Проблеми, які пов'язані зі зміною умов сприйняття музичного твору у сучасному суспільстві, свого часу описувала американська газета Вашингтон Пост. Вона провела соціальний експеримент за участю відомого музиканта-скрипаля Джошуа Белла, основним завдання якого було протягом 45 хвилин виконувати у Вашингтонському метро низку музичних творів всесвітньовідомих композиторів. За цей час повз нього пройшло більше тисячі людей, не знаючи, що перед ними один з найкращих музикантів-віртуозів світу. Лише 6 чоловік ненадовго зупинилися і послушали, ще 20, не зупиняючись, кинули гроші. Заробіток музиканта склав всього 32\$. В той же час за два дні до виступу в метро, на його концерті в Бостоні був аншлаг, а середня вартість квитка складала 100\$ [132]. На основі цього соціального експерименту можна прийти до висновку, що щоденна метушня і заклопотаність буденними справами викликає у нас байдужість до прекрасного, заважає нам помічати його навколо себе, насолоджуватися творамми музичного мистецтва.

Сьогодні, в умовах масової комп'ютеризації та в часі віртуального спілкування, народжується щось на зразок «віртуального культурного героя» – творіння масового споживача, специфічні переживання якого ніяк не пов'язані з життєвою реальністю. Саме так виникають нові культурні утворення в мистецтві, музиці, які широко доступні великій аудиторії, тобто масовому споживачеві культури, через мережу «Інтернет». Можна припустити, що особистість у цих нелегких умовах, враховуючи її природне начало, змінює світоглядні орієнтири.

Визначним для нинішнього етапу розвитку сучасної техногенної цивілізації є процес, який можна назвати мультимедизацією культури

повсякдення. Цей процес відбивається в активному впровадженні нових форм та технологій у всій сфері музичного мистецтва. Це призводить до суттєвої зміни музичної парадигми, для якої синтез у мистецтві, як такий, стає базовою ознакою. А, отже, звичні форми культури (традиційні форми репрезентації мистецького продукту, як концерт, виставка, тощо) втрачають свою актуальність і самодостатність.

Концертне живе виконання мистецьких творів сучасних академічних композиторів майже перестало існувати у повсякденному житті особистості. Розвиток сучасного музичного мистецтва відбувається виключно завдяки новітнім технологіям (освоєння простору багатовимірному звуку).

Комунікативний фактор впливу до певної міри знівелювався масовістю доступу до каналів передачі даних – через теле-радіо мережі, через Інтернет, CD, комп'ютер тощо. Індивідуалізація сприйняття поза колективним контекстом руйнує концертну ситуацію і стимулює кризу жанрової системи, де великі жанри майже виходять з ужитку саме через свою масштабність (симфонія та опера). Однак великої популярності набувають жанри камерні, персоніфіковані, мало масштабні як за формою, так і за змістом.

Змінюється і парадигматика творчого процесу створення музики: змінюються акценти з аспектів, що традиційно були (і поки що залишаються) вагомими для художнього цілого, на ті, які актуалізуються в процесі освоєння нового звукового простору завдяки сучасним технологічним здобуткам. Внаслідок цього, сучасний слухач, відвідувач усе частіше потребує додаткових імпульсів для включення в культуротворчий процес.

Мистецтво – це не віддзеркалення дійсності і не самостійна дійсність. За К.Гірцом, воно тісно вплетене в тканину культури та є лише одним із способів відображення властивого їй світогляду [97]. Повсякденне життя особистості сьогодні само стає ареною безперервних трансформацій, де все швидше йде процес звикання, типізації і легітимації. Тобто, те, що ще нещодавно сприймалося як нереальне і фантастичне, зараз стає звичним.

Бурхливий розвиток технологій змушує по-новому переглянути саму суть поняття «процес культуротворення».

Зміни в процесах культуротворчості, що зумовлені новими інформаційними технологіями, амбівалентні: з одного боку – поява додаткових можливостей для розвитку культуротворчої здатності, з іншого – суттєво змінюється «якість» культуротворчої свободи; процес творення культури трансформується відповідно до особливостей інформаційної дійсності. А це дає можливість для перетворення буття-в-культурі на нову онтологічну реальність.

Культуротворчий процес у музичному мистецтві нині трансформується відповідно до особливостей новітньої інформаційної дійсності. Надто стрімка зміна темпу життя, зміна стилів музики неминуче впливає нині на культуротворення. Важлива проблема, що виникає у взаєминах людини і культури, – те, що сучасна людина дедалі менше відчуває себе творцем культури, не усвідомлює повною мірою своєї ролі в процесах культуротворчості.

Культура не виникає сама, її творить людина. Проте, у сучасному повсякденні культуротворчість відбувається в постійній боротьбі з цивілізаційними процесами, які прагнуть приручити людину, зробити її іграшкою в руках тих сил, передусім новітніх технологій, чия сутність не пов'язана з метою, завданнями і сенсом людського життя.

Прагматизм сучасного суспільства спрямований на практично корисний результат та задоволення людських потреб, тому ознайомлення з творами мистецтва інколи набуває утилітарного характеру. Поряд з цим знижується ефективність системи естетичного виховання протягом всього життя, втрачаються нахили до спілкування з мистецтвом [191].

Кількість музично-культурних артефактів, з якими людина знайомиться кожного дня, невинно зростає. Суттєво змінюється ритм життя, який зумовлює постійний рух і не залишає часу на роздуми та споглядання. Дефіцит часу, який відводиться на сприйняття чи навіть на ознайомлення з

кожним твором мистецтва, призводить до формування недостатньо повного уявлення про музичний твір, зумовлює поверховість його сприйняття, нерозуміння всієї глибини твору мистецтва, його художніх образів [191].

Процес сприймання та розуміння сучасної музики сьогодні неможливий без врахування як фізичних акустичних характеристик музичних звуків, так і їхньої «культурної» природи, оскільки слухання завжди вимагає чогось більш або менш знайомого для утворення художнього образу; якщо цього немає, то жодний музичний твір не здаватиметься легким для сприймання, а тим більше – приємним [179].

Здатність розуміти та сприймати музичне мистецтво, як і будь-яке інше взагалі, зростає та змінюється разом з естетичним ростом особистості. Музика самою своєю суттю відкрита та доступна кожному слухачу, однак сприймається та розуміється ним по-різному. Важливими аспектами для сприйняття музики реципієнтом є його загальна культура, володіння мовою мистецтва, досвід спілкування з ним.

Як зазначає дослідниця Л.Чабак, естетичне сприйняття постає складним процесом, який не обмежується утворенням чуттєвого образу в свідомості реципієнта. Адже свій прояв тут також знаходять оцінка, уява, естетична емоція. Передбачає процес рецепції й розуміння та подальшу інтерпретацію твору. Як правило, мала кількість часу, витрачена на спілкування з твором мистецтва, не дозволяє активізуватися цим процесам, а отже не призводить до емоційного переживання, осягнення глибини й сутності твору. Не виникає в свідомості реципієнта художній образ та естетична оцінка твору [191].

Сучасні дослідники вивчають проблеми сприймання музики як формування змісту у свідомості слухача [169, с. 30], особливостей музичного часопростору (вдаваного чи реального). Музичний твір сьогодні розуміється як складний процес, де поєднуються емоційна та інтелектуальна сторони, зміст музичного матеріалу й особливості особистості. Ця єдність зумовлює

явище музичного переживання з усіма специфічними і характерологічними особливостями [70].

Як бачимо, вплив сучасної музики на особистість слухача залежить від рівня організації музичної інформації. Слухацька діяльність особистості складається з етапів процесу слухання, кожен з яких містить елементи творчості, оскільки, як зазначають дослідники, в процесі сприймання якостей музики сильний вплив справляють її уявлювані якості.

Вагомого значення набуває питання сприйняття сучасного мистецтва в історичному та часовому вимірах. Якщо говорити передусім про певний стан суб'єкта, його реакцію на вплив з боку твору мистецтва, то можна зрозуміти, що за своїм змістом проблематики сам процес сприймання виходить далеко за межі суто естетичного чи психічного переживання. Спрямовуюча дія мистецького твору, особливо його змісту і форми, визначає тип і рівень його сприймання. У процесі сприйняття беруть участь також і образно-емоційний та естетичний досвід особистості, сприймання світу в цілому, здібність і нахил реципієнта до художнього бачення явищ життя. На фоні соціальних інтересів, культурно-історичних традицій, ситуаційних умов та змін культурно-стильових, ціннісних відношень формується сучасне сприйняття мистецтва, яу і світовідчуття особистості.

Творчі пошуки та відкриття українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. привели до того, що їхні здобутки стають доступними і зрозумілими лише більш підготовленій, так би мовити, елітарній частині реципієнтів. Все це спричинило непросту ситуацію сьогодення щодо сприйняття музичного мистецтва у комп'ютерно-технологічному середовищі буття людини. Сьогодні поширюється новаторство у засобах і мові мистецтва, що вимагає переосмислення філософсько-естетичних концепцій музики. І це не є навмисністю, примхливим бажанням когось окремо, саморуйнацією вікових традицій у мистецтві. Сама об'єктивна реальність і створений нею тип культури диктує специфіку художнього сприйняття світу.

Новітні мистецькі експерименти, які насправді часто не заохочували, не спонукали до творчої напруги сприйняття і художнього осмислення, спонукали реципієнта до епатації. Тому відхід від загальноприйнятих норм музичного сприйняття породив ті складнощі і клопіт, які несло з собою нове мистецтво (авангардна музика, театр «абсурду»), змушував перевчатись у царині нового естетичного світовідчуття, розкутості естетичної форми [102].

Саме тому сприйняття стає активним процесом, що вимагає співучасті реципієнта. Завдяки цьому, за визначенням Д. Кучерюка, утворюється поняття про естетичну цінність речей, визначається характер і спрямування естетичних емоцій, виробляються естетичні потреби і смаки [95, с.7].

Однак сучасні музично-комп'ютерні технології, перетворюють сприйняття та розуміння музики у процес пасивний. На думку дослідниці Л.Чабак, «людина звільняється від необхідності активних дій для ознайомлення з твором мистецтва. Вже в «готовому вигляді» інформація про нього подається через посередництво всіх доступних засобів комунікації безпосередньо додому. Отже, на художнє сприйняття починає здійснювати вплив вже домашня обстановка, що має низку додаткових чинників для сприйняття, а отже й зумовлює на нього додатковий вплив, «розчинює» твір мистецтва у звичному середовищі, серед інших предметів домашнього вжитку» [191].

Як уже відомо, із усіх видів мистецтва музика найбільш широко проникає в буденне життя особистості, вона звучить у квартирах людей і, навіть, на виробництві. Л.Лапінський вдало зазначає: «Парадокс проявляється в тому, що ми відвернулись від сучасного мистецтва, бо воно нас непокоїть. Але ж воно й повинно хвилювати і непокоїти! Розмаїття музичної інформації, її вплив на величезну аудиторію висуває нові проблеми, зокрема, й таку, що пов'язується зі зміною умов сприйняття сучасної музики та її впливом на повсякденне буття особистості» [98, с. 18].

Швидкий розвиток новітніх інформаційних технологій призвів до появи новинок в усіх галузях музичного мистецтва – від довершених

електронних систем і до прикладного програмного забезпечення, а це, в свою чергу, привело до виникнення проблем у процесі сприйняття музичних творів в комп'ютерно-технологічному середовищі буття людини: зменшення часу на ознайомлення з мистецькими творами, розвиток технологій копіювання та тиражування, поява можливості «домашнього», віртуального ознайомлення з мистецтвом (посередництвом телебачення, мережі Інтернет, та ін.) у відірваності від контексту та реальних умов їх побутування, втрата нахилу до спілкування з мистецтвом за величезною масою соціальних, побутових проблем, відсутність чинників естетичного виховання протягом всього життя та ін. [191].

Особливо актуальним при сприйнятті музики у музично-комп'ютерному середовищі є філософсько-естетичний феномен – «шизофонія», який стає масовим і потребує філософського і наукового обґрунтування, оскільки прослідковується сутність ефекту та наслідки його впливу на особистість.

Віртуальна форма побутування музики (т. зв. шизофонія) виникла з появою та розвитком інформаційно-цифрових технологій, індустрії звукозапису. Специфічною особливістю даної форми побутування музики є те, що зразки музики можуть прослуховуватися слухачем практично в будь-якій ситуації (вдома, на вулиці, на роботі і т.д.). Це приводить до того, що у свідомості слухача відбувається розрив між виконанням та сприйняттям музики, а це має значний вплив на світовідчуття сучасної людини. Основною функцією жанру стають структуротворчі функції, що часто призводить до плутанини понять жанру і стилю, особливо стосовно популярної музики.

Шизофонія (рос. шизофония, англ. Schizophrenia, від дав.-гр. σχίζω розколюю, та phonos – звук) як філософсько-естетичний феномен розглядається нами як особлива форма сприйняття музики, що характеризується розривом звукохвильового процесу і створює дисонанс між умовами виконання музики та умовами її сприйняття. Дотичним є термін «акусматика» («акусмат» з грец. – вислів), який виник ще в часи Античності

як специфічний метод викладання філософа Піфагора (навчання своїх учнів з-за ширми). П.Шеффер терміном «*acousmatique*» називав музику, що лунає з динаміків, тобто виконується інструментами чи голосами, які слухач не може побачити.

Термін «шизофонія» (англ. *Schizophrenia*) вивчався і, ймовірно, був запроваджений канадським дослідником і композитором Реймондом Мюррей Шафером [210]. Російський музикознавець Є.Назайкінський також детально розглядає явище «шизофонії» в своїй відомій книзі «Стиль і жанр в музиці» [134]. Польський дослідник В. Котонський у книзі «Електронна музика» описує подібне явище терміном «акусматизм» (пол. *akusmatyzm*) [208].

Всесвітньо відомий американський винахідник Томас Едісон у 1877 році винайшов фонограф – перший звукозаписуючий пристрій, який став основою для виникнення особливої форми сприйняття музики – «шизофонії». Починаючи з 1940-х років група музикантів проводить активні експерименти над перетворенням звуків музичних інструментів або немусичних звуків. Це дало початок для розвитку конкретної музики і заклало підґрунтя для розвитку «шизофонії» як явища не тільки вимушеного, але й зумисного.

В період техногенної цивілізації, після 1960-х бурхливого розвитку набуває індустрія звукозапису та цифрова аудіо техніка, що спричинило швидке розповсюдження явища «шизофонії».

Шизофонічний розрив може здійснюватись як у просторі (іноді до десятків тисяч км) так і в часі (до десятків років), або, найчастіше, одночасно в просторі й часі. До моменту розриву звук є, ми його чуємо. У шизофонічній зоні він недоступний для наших вух, а потім виникає знову. Фізично цей розрив, як неважко здогадатися, здійснюється за допомогою аудіоапаратури, техніки радіо, звукозапису і т.д.

На шляху звукових хвиль, що йдуть від виконавця, стає апаратурний комплекс, який через мікрофони перетворює оригінальні звуки на щось нечутне і невидиме, а потім повертає йому, здавалося б, той же самий звук і

вигляд, але вже у іншому місці, а частенько і в інший час. Мікрофон – з одного боку, динамік або навушники – з іншого позначають кордони розриву. У проміжній зоні звук як би зникає, вирушає в інобуття [135].

Замість звукових хвиль на шизофонічній ділянці виникають нечутні і невидимі електромагнітні хвилі. Звук застигає у вигляді борозенок на пластинці або компакт-диску, магнітних доменів на стрічці, звукових доріжок на кіноплівці. Процес, що в цьому випадку розвертається в часі, трансформується в статичну просторову конфігурацію. Це, по суті, великий технічний комплекс: мікрофонна голівка може знаходитися в одному місці, величезний апаратний тулуб – в іншому, а технічні вуста (навушники, динаміки), що повертають звуку життя, – відразу в безлічі третіх місць [135].

Створення феномену шизофонії коштувало великих зусиль тисячам учених, винахідників, промисловців. Вона поглинає багато енергії, матеріалів, часу, грошей. Її розвиток відповідає доктрині науково-технічного прогресу і оцінюється з точки зору його плюсів (на жаль, найчастіше не лише плюсів).

Тепер зосередимо увагу на тому, що відбувається в зоні шизофонічного розриву. Наприклад, звуковий процес мінняє швидкість поширення. Замість 330 метрів в секунду мчить в ефірі із швидкістю світла, і ми в Україні практично синхронно чуємо те, що передають радіостанції іншої півкулі. Або навпаки, швидкість процесу різко сповільнюється. Звук, змінивши форму буття, рухається з швидкістю верблюда в пустелі. Касета або диск, попавши на полицку фонотеки, може пролежати роки, перш ніж знову зазвучить [135].

Раніше звуки народжувалися і сприймалися одночасно. Музиканти та виконавці не могли бути відірваними від слухача ні в часі, ні в просторі, а завжди належали єдиній точці природнього часопростору. Творче спілкування було завжди безпосереднім і прямим, відбувається лише «тут» і лише «тепер». Шизофонія зняла рамки природнього хронотопу, розсунула час і простір, віддалила вухо від джерела звуку.

А тепер зосередимось на тому, як змінює повсякденне буття людини феномен «шизофонія». Перш за все він підкреслює одну з кардинальних змін в музичній культурі – зміну сприйняття музики у сучасному техногенному суспільстві. Іншими його особливостями і перевагами є: повсюдне поширення будь-якої музичної продукції; незалежність звучання від специфічних умов омузичення; свобода операції записами; можливість використання в творчості, в науковому дослідженні; фіксація для зберігання.

Однак, є ще й інші наслідки феномену «шизофонії», які не можуть бути оцінені позитивно, але на них треба обов'язково звернути увагу як споживачам звукотехніки, так і науковцям. На фізичному і психофізіологічному рівнях можна констатувати просторовий дисонанс – свого роду «шизотопію», особливо помітну при стереофонічному відтворенні музики. Відомо, що звукозапис містить в собі, окрім самої художньої тканини твору, багату інформацію про ситуацію виконання: про взаємне розташування публіки і музикантів (солістів, оркестру, хору), про чуйний, гучний і просторий концертний зал, наповнений специфічними шумами, шелестом, захопленою уважною тишею, визначуваною образним вираженням «дихання залу». Але навіть і поганий монофонічний запис неодмінно відображає характер простору, в якому вперше була здійснена. Саме це звуковий простір, що зливається з музикою, при слуханні записів, як правило, і приходить в дисонанс з простором глядача. Око не підтверджує тих відчуттів, які для вуха народжуються звучанням [135]. Вчені вважають, що така форма сприйняття музики сформувала принципово новий тип слухача, який не бачить оригінальне джерело музики і не контролює своєї уваги на сприйнятті музики.

Ситуація з навушниками ще складніша. Йдучи по вулиці сучасного міста, людина з навушниками щаслива, що замість реву машин чує музику. А це означає, що окрім всього іншого, (через міський шум і простір, що сприймається, звичайно, і оком, і ногами, і вестибулярним апаратом) – через все це людина у навушниках нав'язує слуху інший простір і інший шум,

вимикаючи тим самим вухо з ансамблю всіх останніх органів орієнтації. А таке виключення підсилює автономію слуху, неухильно наближає її до небезпечної межі, за якою таїться нова загроза – розпад природних зв'язків органів чуття. У натовпі людина з навушниками виявляється одинаком. Але якщо виражатися точніше, лише половина його перебуває в акустичній самоті, інша ж – в строкатому, мерехтливому людському вирі [135].

Явище «шизофонії» породжує синдром музичної наркоманії. За допомогою технічних засобів передачі музики (наприклад, навушників), людина намагається заглушити музикою рев машин та інших звуків сучасного світу. Таке розірване звучання піддає індивіда небезпеці, тобто, розрив слухової і зорової природної орієнтації призводить не тільки до розпаду природних зв'язків органів почуттів, як уже говорилося вище, а також до деградації пов'язаних з музикою психофізіологічних і моральних якостей особистості, просторового дисонансу, фізіологічного дискомфорту [135], що створить нову проблему перед наукою.

Філософсько-естетичні наслідки шизофонії потребують серйозного вивчення. Візьмемо, наприклад, ефект звукової еkleктики, де по бажанню симфонічний оркестр може миттєво змінюватися хоровою капеллою, або електронною музикою. Ця реальність характеризується перемиканням з однією на іншу радіо- чи телепрограму або змінюванням касет чи дисків, за допомогою сучасних пультів дистанційного керування. Вона перетворює єдиний музичний космос на розсип фрагментів, що не склеюються, і являє собою насильство відразу над декількома типами естрадних і концертних жанрів. Але найголовне – насильство над культурою художнього, естетичного, просто нормального сприйняття, такого, що приводить до деградації, яка пов'язана з музикою, психофізіологічних і етичних меж особистості.

Австрійський музикознавець-соціолог Курт Блаукопф ще більше чверті століття назад звернув увагу на те, що для кожного жанру – симфонічного, камерного, естрадного і тому подібне характерна своя реверберація, свій час

відгомону, що триває в тих або інших приміщеннях (наприклад, гучний відгомін собору і відповідний йому темп зміни гармоній в церковній музиці).

Процес сприйняття музики не є сталим і здійснюється в певних культурно-історичних та ситуативних умовах, дещо змінюється й трансформується в залежності від епохи, світогляду індивіда, соціальної ситуації та багатьох інших, вищезазначених чинників. Сучасні дослідники зазначають, що «геніальні митці, серед яких особливе місце належить і видатним українським композиторам, завжди були і є найбільш чутливими не лише до проблем сучасності. Як за давніх часів, так і сьогодні кожний музичний твір прагне збентежити, збурити, здивувати, навіть епатувати, тобто вразити слухача, звернути увагу на найважливіші питання сенсу його існування, відволікти від буденності, прагматизму, меркантильності й філістерства» [117, с. 9]. «Нехай краще піднесеність, але не буденність, (...) мистецтво має змінювати життя» [128, с. 26-27], – говорив Скрябін.

Отже, сприйняття музики інформаційного суспільства визначається такими умовами, як прискорений темп науково-технічного розвитку, перманентність і швидкість змін у всіх сферах людської діяльності, мозаїчність і візуалізація інформації. Комп'ютерні технології створили безмежний комунікаційний простір, а електронні мережі дають змогу отримувати різноманітну інформацію в небачених до цього часу обсягах і форматах. Медія-технології поєднують елементи аудіальної, візуальної та кінестетичної інформації, що в єдності розвиває інтегративний тип мислення особистості.

Звукова палітра, зміст, стиль сучасної музики впливає на слухача неоднозначно. Все це викликає величезний діапазон почуттів, широку градацію чуттєвого реагування: від безумовного несприйняття незвичних гармоній до цікавості і глибоких роздумів про них [117]. Простір сьогодення характеризується постійними змінами, непередбачуваними ситуаціями та різноманітними впливами техногенного соціуму на духовний світ людини. Проте повноцінне сприйняття та розуміння мистецтва, уміння аналізувати

його художню форму створює своєрідний естетичний захист у сучасному глобалізованому світі.

Музично-комп'ютерні технології дозволили музиці проникнути в різні сфери людської діяльності (кіно, відео, комп'ютерні ігри і т. п) і це вплинуло на повсякденні культурні практики людини, привело до істотних змін на його духовному світі, менталітеті, психіці, системі цінностей та спричинило формування нового світовідчуття людини на межі XX-XXI століть. Могутній пізнавальний потенціал сучасного українського музичного мистецтва пов'язаний з естетичною природою, завдяки якій досягаються потаємні найскладніші процеси духовного життя людини, її внутрішнього світу.

ВИСНОВКИ ДО II РОЗДІЛУ

Враховуючи вищесказане, можна прийти до висновку, що основною тенденцією музичної мови початку XXI століття стає полістилістика. Полістилістика, як естетичний феномен дозволяє розкрити буття музики як «анонімного материка, на якому не варто намагатися залишити сліди» [194]. Полістилістичний метод дозволив розгорнути панораму музичної культури неосяжної широти та вибудувати в ній різні смислові протиставлення асоціативним шляхом – шляхом стильових алюзій та цитат. Вводячи у твір всі відомі їм стилі, композитори досягали вичерпності всіх відомих (історичних та авторських) стильових парадигм [41]. Поява нових жанрових форм або радикально відтворених попередніх на основі ідей синтезу, призводить до жанрового перекомпонування, що складає одну з важливих основ музично-естетичного аналізу сучасної української музики.

На сучасному етапі розвитку музики розробляється велика кількість композиторських програм, які дозволяють створювати, редагувати та записувати нову «високотехнологічну» музику, яка освоює неосяжну і незвідану область простору, у якому розуміння музики пов'язано зі зміною умов сприйняття сучасного мистецтва. Людина сучасного суспільства існує в умовах надпотужного інформаційно-комп'ютерного впливу, які утворюють специфічне музичне середовище, де використання музики у повсякденному житті людини призводить до того, що музика стає засобом специфічного інформаційного ускладнюючого впливу на сучасну особистість.

Естетичні новації, які пов'язані зі зміною умов сприйняття сучасної української музики, проявляються в тому, що змінилося уявлення про музичну красу твору, музичні цінності, слухацькі навички, буттєве існування музичного твору, фізично-акустичні характеристики музичного звуку, його «культурну» природу.

Зауважимо однак, що шизофонія нерозривно пов'язана з епохальними змінами у культурі і породила нову форму побутування музики – віртуальну.

Розрив між виконанням і сприйняттям музики сформував принципово новий тип слухача, який не концентрує своєї уваги на сприйнятті музики, оригінальне джерело якої він побачити не може. Таким чином, шизофонія змінила форму буття звуку, зняла рамки природнього хронотопу, розсунула час і простір, віддалила вухо від джерела звуку.

Комп'ютерно-технологічне середовище буття людини сприяло повсюдному поширенні будь-якої музичної продукції, незалежності звучання від специфічних умов музичення, свободі операцій записами, можливості використання музичних зразків у творчості, в науковому дослідженні, фіксації для зберігання, що стало однією із перспектив розвитку музичного мистецтва.

РОЗДІЛ III

НОВІ ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ДУХОВНИЙ СВІТ ОСОБИСТОСТІ

З розвитком техногенної цивілізації сучасна музика зазнавала формотворчих процесів, що призвело до невідомого раніше різноманіття музичних стилів і напрямків музичного мистецтва, які широко доступні великій аудиторії, тобто масовому споживачеві культури, через мережу Інтернет. Можна припустити, що особистість у цих нелегких умовах, враховуючи її природне начало, змінює світоглядні орієнтири.

Очевидним для нинішнього етапу розвитку сучасної техногенної цивілізації є процес, який можна назвати мультимедізацією культури, що відбивається в активному впровадженні нових технологій у всі сфери музичного мистецтва. Зміна естетичної парадигми, для якої синтез у мистецтві стає базовою ознакою, безпосередньо вплинула на багатоваріантність концепції музичного твору. Традиційні форми репрезентації мистецького продукту (наприклад, концерт) втрачають свою актуальність і самодостатність, внаслідок чого сучасний слухач усе частіше потребує додаткових імпульсів для включення в художньо-естетичний процес.

Саме тому важливого значення набуває специфічний напрямок розвитку сучасного музичного мистецтва, що відбувається виключно завдяки новітнім технологіям, а саме – освоєння простору багатовимірного звуку. У цій ситуації новаторство проявляється у процесі створення музики: поступово змінюються акценти з аспектів, що традиційно були (і поки що залишаються) вагомими для художнього цілого, на ті, які актуалізуються в

процесі освоєння нового звукового простору завдяки сучасним технологічним здобуткам.

Розвиток техніки поступово перетворює музику на звуковий акомпанемент всіх життєвих процесів. Використання електронних технологій, електромеханічних музичних інструментів, комп'ютерної техніки, індустрії звукозапису привело до появи таких феноменів як електронна музика, звуковий дизайн, фонова музика, експериментальна електроніка, які змінили естетичні і психологічні параметри життєвого простору людини.

3.1. Електронна музика як новий естетичний феномен

«Без музики, життя було б помилкою».

Ф.Ніцше

На сьогоднішній день музиці відводять вагоме місце в системі відносин сучасного суспільства, оскільки вона перетворилася на необхідний елемент повсякденного життя людини, стала органічною частиною середовища її проживання. Питання розгляду повсякденності займає суттєву позицію в сучасних дослідженнях культури, починаючи від осмислення методології «філософії культури» і закінчуючи полем критики «Culture studies».

Можливості широкого входження музики в побут, в повсякденне життя маси людей змінює світогляд (світовідчуття) людини ХХІ століття. Сучасній людині не обов'язково самій, для того, щоб почути музичний твір, вміти грати на музичному інструменті чи співати, як це було в первісному суспільстві. Сьогодні потрібно тільки натиснути кнопку магнітофона, включити телевізор чи радіоприймач, вибрати у своїй фонотеці потрібну пластинку чи диск, і музика починає звучати.

Однак, в цьому і є свої позитивні сторони, тут діє всесильна діалектика: втративши в розвитку власного творчо-виконавського потенціалу, сучасна

людина виграє в можливості спілкування з творчістю великих майстрів, твори яких зафіксовані на магнітофонній стрічці, грамофонній пластинці, відеокасеті, чи CD-диску [76, с. 207].

Реальна форма існування сучасного українського музичного мистецтва відбувається сьогодні у повсякденному житті людини. Наприклад, рок-концерт поряд з особливою емоцією, що виникає від переживання музичного добутку, дає відчуття радості від спілкування. Слухачі можуть вільно пересуватися під час концерту, що дає можливість виразити почуття вікової й соціокультурної солідарності. Зміст сучасної музики розкривається через середовище, а радіо, телебачення, домашня й відеотехніка дозволяють мистецтву розчинитися в повсякденному житті.

Інформаційно-комп'ютерні технології розвиваються сьогодні з експотенціально зростаючою інтенсивністю, зумовлюючи зміни всіх рівнів буття суспільства і людини, зокрема в її повсякденні. Інформаційно-комунікаційні технології безпосередньо впливають на повсякденне життя людини, визначають специфіку та якість побуту, дозвілля, стиль життя й навіть мислення. «Вже сьогодні треба говорити про те, що успішний розвиток комп'ютерних технологій створює не новий технологічний уклад, але, скоріш, нову соціальну реальність», – пише В.Л. Іноземцев [73, с. 57].

До того ж повсякденність трансформується дуже швидко – те, що декілька років тому здавалося людині нереальним, фантастичним, сьогодні стає звичним і становить невід'ємну частину його життєдіяльності.

У науковій літературі повсякденність як така стала предметом дослідження порівняно недавно. Вперше ця проблематика постала у працях представників феноменології Е.Гуссерля і А.Шюца, котрі окреслювали повсякденність як сферу людського досвіду, що характеризується особливою формою сприйняття й осмислення світу, виникає з урахуванням праці, що має поруч характеристики, серед яких упевненість у об'єктивності і самоочевидності світу і соціальних взаємодій [15, с. 49-50]. У дослідженнях А.Шюца повсякденність визначається як продукт взаємодії людини з

об'єктивним світом: «Спочатку повсякденність постає як значеннєвий універсум, сукупність значень, які ми повинні інтерпретувати у тому, щоб розраховувати на опору у світі, дійти згоди з нею» [18, с. 130]. Будучи однією з сфер реальності, однією з «кінцевих областей значень», вона первинна стосовно інших сфер і є «верховною реальністю», оскільки людина живе у цій реальності, працює і завжди неминуче у неї повертається. Звертаючись до аналізу властивостей повсякденного мислення та діяльності, А.Шюц прослідковує, як здійснюється перехід від безпосереднього особистого досвіду індивіда до своєрідного соціального як об'єктивного, тобто, як повсякденне життя виступає тим «полем», де відбувається конструювання значимого соціального світу [18].

З філософсько-естетичних позицій В.Лелеко розглядає повсякденність як просторово-часовий континуум, наповнений речами й небуденними подіями. Вона розуміє повсякденність як буденність, як протилежність святкового і сакрального: «Повсякденність виникає там, де є людина. Те, що у житті людини й оточуючому її світі природи й культури відбувається щодня, має бути певним чином сприйнято, пережито і оцінено у тому, щоб стати очікуваним, неминучим, обов'язковим, звичним, цілком очевидним, зрозумілим, має бути пережито і оцінено як тривіальне, сіре, нудне» [103, с. 103].

Швидкий розвиток інформаційно-комп'ютерних технологій значно впливає на всі царини сучасного суспільства. Соціокультурні та психофізіологічні процеси трансформують повсякденність і призводять до формування нових типів свідомості, до зміни мислення сучасної людини, візуалізації світосприйняття. Як зазначає А.Бергер, в світі близько 80 % інформації людина отримує з допомогою зору [18, с. 18]. У зв'язку з цим зростає роль цілісного образного сприйняття дійсності, що є безпосереднім впливом на почуття, а також підвищується актуальність дослідження візуального сприйняття, що є найважливішим механізмом конструювання повсякденності людини.

Повсякденність реалізується у просторово-часових координатах і являє собою темпоральний і топологічний досвід. До головних функцій повсякденності відносяться процеси збереження, виживання, відтворення людини, культури, суспільства. Як складові життєвого світу, повсякденність і неповсякденність нерозривно пов'язані між собою. Завдяки повсякденності забезпечується стабільність нашого суспільства та трансляція соціокультурного досвіду, сфера ж неповсякденності відповідальна за інновації і соціокультурні трансформації. Слід зауважити, що під впливом розвитку високих технологій у сучасному суспільстві процеси звикання і типізації значно пришвидшуються, буденністю стає те, що ще недавно не належало до сфери повсякденного.

Тобто сучасна культура, як робить висновок М.Кастельс, «...є і культура вічного, і «культура ефемерного». Вічного – вона охоплює всю послідовність культурних висловів. Ефемерного – адже всяка організація, всяке специфічне впорядкування залежить від контексту і цілі, для досягнення якої даний культурний конструкт потрібен» [83, с. 429-431].

В наш час музичне мистецтво, як невід'ємний чинник в існуванні людського суспільства, має дуже широкий спектр своїх проявів, смаків та вподобань, оскільки перебуває у постійному розвитку. Кожен напрямок, стиль або тенденція музичного мистецтва має шанс знайти «свого слухача» [162].

Сьогодні музичне мистецтво незрівнянно складніше і одночасно потрібніше. Музично-комп'ютерні технології – це нова сфера знань, яка постійно розвивається і має динамічну природу, пов'язану з безперервним відновленням досягнень науково-технічного процесу. Створюються нові види мистецтва, такі як електронна музика, що пронизує повсякденне життя молоді, впливає на духовний світ особистості. Адже нині є всі підстави для зміни свідомості людства, яке вступило у XXI ст., для прояву свободи творчої особистості.

Електронна музика, як самостійна складова музичного континууму ХХ–ХХІ століть і як самостійний жанр утвердилася у другій половині ХХ століття, має незвичайно виразно-стильову різноманітність. Динаміка сучасного життя, єдиний глобальний інформаційно-культурний простір буття пропонує надзвичайну різноманітність життєвих стилів, що знайшли своє відображення в сучасному музичному мистецтві.

Electronica (електроніка) – електронна музика, широка назва музики, створеної з використанням електронного обладнання. За класичним визначенням Е. Денисова, електронна музика – це «музика, звукові об'єкти якої утворені електронними генераторами» [48]. У широкому розуміння цього слова, електронна музика – це весь «спектр жанрових різновидів музичної композиції, які пов'язаних з використанням електронних засобів в музичній творчості, включно з електронним синтезом звуку та алгоритмічною композицією» [65; с. 39]. Електронна музика створюється переважно за допомогою електронних засобів (синтезатори, семплери, комп'ютери та драм-машинки).

Будь-який звук, зроблений за допомогою електричного сигналу, може бути названий електронним. Тому термін електронна музика іноді помилково застосовують до музики, що виконується на звичайних акустичних інструментах тільки тому, що при її записі або при виконанні використовувалися електронні підсилювачі (наприклад, в джазі, або в народній музиці).

Електронна та електроакустична музика в сучасному мистецтві набуває особливої актуальності. Є два основні її різновиди – автономна та прикладна. До автономної належать: електронно-акустичний твір, електронний твір, алгоритмічна композиція та відкриті форми електронної музики, наприклад, електронно-акустичні перформанси. Прикладний напрям включає музику до театральних вистав, до творів екранного мистецтва (кіно, телебачення, відео-арт).

До ХХІ століття електронна музика увійшла, як один з музичних жанрів, який динамічно розвивається. Саме в ній відбуваються сміливі експерименти, в яких фіксуються парадигмальні зрушення. В перше десятиліття нашого століття в електронній музиці відбувається тотальне змішування і еволюція різних жанрів, і, як і в мистецтві взагалі, відсутній пануючий естетичний канон, існує плюралізм історичних і національних діалогів і світів. Електронна музика характеризується не лише незвичайним тембровим звучанням, але і дає абсолютно нове відчуття музичної матерії.

За словами Богдана Сегіна, «...сучасна музика має свої витoki в тисячолітньому процесі традиції розвитку музики як мистецтва звуків» [162]. Електронній музиці належить сьогодні першість в трансформації звукового середовища існування людини за рахунок створення абсолютно нових звуків на основі електронної техніки. Вона імітує, трансформує, але не відтворює в точності природні і технічні звуки, перевтілює їх в закінчений музичний твір, який легко лягає на настрій, ситуацію, визначає фон буття і розширює різноманіття звучання музичного середовища.

На сьогоднішній день навіть музикознавці не можуть чітко визначитися, які напрями і стилі сучасної електронної музики стануть такими, що визначатимуться в недалекому майбутньому. Не дивлячись на те, що музика не «підвладна часу» вона миттєво реагує на ритми і трансформації світу, який стає важко передбаченим, конфліктним, динамічним.

Академічна електронна музика розвивається як вид сучасного мистецтва, що представлений потужними напрямками музичного авангарду, експериментальної, альтернативної музики, а також різноманітними жанрами – електронної, електроакустичної, акустичної, конкретної музики. Інтенсивне оновлення усіх технологічних складових музичного твору сформували спосіб виявлення власного композиторського світовідчуття і пошук нової концепції мистецтва.

Процес відродження і створення академічної електронної музики, починаючи з 90-х років, активно ініціює Алла Загайкевич – відомий сучасний

український композитор, автор акустичної, електронної та електроакустичної музики, викладач кафедри композиції та музично-інформаційних технологій в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського. Створення першої академічної «електронної» школи «...дало змогу молодим композиторам та музикознавцям професійно працювати з комп'ютерними програмами, реалізовувати свою зацікавленість електронною музикою на практиці. ... Крім того, композитори України отримали можливість навчатися та стажуватися у центрах електронної музики та на курсах музичної акустики, інформатики та електронної композиції в країнах Західної Європи (Франція, Швеція, Німеччина, Австрія, Польща)» [148, с. 1]. Як композитор, А.Загайкевич завжди перебуває у творчих пошуках, впроваджує здобутки електронно-акустичних комп'ютерних технологій у сучасній західноєвропейській музиці, організовує численні фестивалі електронно-акустичної сучасної музики. Прориваючись у нереальний вимір, який можна почути, і навіть відчуту фізично, її музика справді асоціюється з чимось трансцендентальним.

Композитори-акустики, втративши колишній інтерес до музично-комп'ютерних технологій, перемкнулися на роботу з живим звуком, експериментуючи з його природою, використовуючи прості, але дуже ефективні засоби, які часом взагалі не потребують електроніки. Однак, такий підхід не виключає використання комп'ютерно-технологічних прийомів у професійній діяльності музиканта, які мають все більше значення для розвитку академічної електронної музики.

Сьогодні музична творчість залежить від швидкого темпу розвитку технологій програмування музичних систем, інформаційних технологій і розробки нових електронних пристроїв, електронних музичних інструментів. Широкий композиторський загал, майже без винятку використовує комп'ютер, як необхідний інструмент творчості, фіксуючи музичний текст за допомогою нотних редакторів, готуючи твір до ротації засобами мас-медіа тощо.

Нові технології (ті, що безпосередньо пов'язані з електронною музикою) сьогодні активно використовуються українськими композиторами, такими як М. Абакумов, О. Войтенко, І. Гайдено, А. Загайкевич, С. Луньов, І. Небесний, Д. Перцов, К. Цепколенко та інші. Композитор Алла Загайкевич, яку називають «грандом-прем'єром української електроакустики», для написання музики використовує синтезатори, різні програми: SuperCollider, розробки Ігсама. Важливо зазначити, що комп'ютерні технології міняють форми і змістовні акценти академічної музики, даючи їй можливість виражати духовні пошуки сучасності. Музично-комп'ютерні технології в системі музичного мистецтва стали провідним інструментом для підвищення рівня інформаційної культури музикантів в контексті прискореного динамічного розвитку суспільства, що дозволяють виражати нові тенденції сучасного розвитку [108].

Саме ці тенденції і привели до революції в академічній електронній музиці – на технологічному рівні вона перемістилась до масової музики, що привело до швидкого розгалуження на різноманітні стилі і напрямки. На сьогоднішній день сучасна українська електронна музика представлена цілим рядом жанрів, які вписуються в жанрову класифікацію, що існує в світі (електроакустичні композиції для інструментальних ансамблів, для солістів з електронним записом, для інструментів і електронної обробки в реальному часі, відео-інсталяції, мультимедійні перформанси і тому подібне) [148].

З появою комп'ютерних технологій електронна музика почала новий високотехнологічний етап свого розвитку, ще більш революційний та непередбачуваний. Естетичний принцип електронної музики вказує на те, що у світі немає немuzичних звуків, тому «електронна музика сьогодні освоює весь неозорий звуковий світ» [82]. Культурно-естетичне середовище повсякденного буття людини безмежно заповнюється фонічним простором, де основною стає комп'ютерна музика. Електронні та комп'ютерні аудіо-технології вивели можливості художньо-творчої діяльності людини у сфері музичного мистецтва на якісно новий технічний рівень, що дозволило

створювати інтерактивний віртуальний світ. Однак, вони завжди були і залишаються в творчій діяльності музиканта тільки інструментарієм для реалізації його ідеальних намірів.

Музично-комп'ютерні технології не просто зробили сучасну музику незрівнянно складнішою і різноманітнішою, породили нові форми, але і дозволили проникнути в різні сфери людської діяльності (кіно, відео, комп'ютерні ігри і т. п) і це вплинуло на повсякденні культурні практики людини, привело до істотних змін в її духовному світі, менталітеті, психіці, системі цінностей. Музика, викликаючи емоційну реакцію, розвиває уяву, формує певні відчуття і думки.

Нову соціокультурну подобу одержало і використання електронних технологій і електромеханічних музичних інструментів. Безліч українських електронних творів написані з використанням таких нових комп'ютерних технологій як алгоритмічні композиції, синтез звуку і обробка звуку в реальному часі, які стали ведучими у цій галузі сучасної композиторської творчості. Історичним фактом є те, що практично всі сучасні досягнення на основі музичних технологій – це наслідок музичної практики. Іншими словами, сучасні українські композитори активно включені в процес не лише по створенню нової музики, що виражає нове світовідчуження людини, але і створюють саму технологію її написання і навіть інструменти, для її виконання.

В період переходу до високотехнологічного інформаційного суспільства, розуміння сучасної електронної музики як категорії метафізики пов'язане зі специфікою музичного мислення сучасних митців. Щоб надати смислового пояснення процесам, що відбуваються у музиці третього тисячоліття, М. Кокжаєв визначає структуру звукового простору як «тривимірну модель музичної світобудови» (час, висота й глибина), яка є «вмістилищем художнього смислу» і має певну акустичну енергетику [90]. У зв'язку із цим постає необхідність осмислити «позазвукові макро- та мікрокосми», наявність яких відчувається навіть у найелементарніших

частинках, які є носіями музичних ідей (звукообразів), що, у свою чергу, розширюють межі уявлень про музичне мистецтво майбутнього [155].

Естетичні новації електронної музики, як найбільш вражаючі, пов'язані із освоєнням і контролем над простором, можливістю його створення. Поняття простору, як невід'ємної частини просторово-часового континууму, переважає сьогодні темпоральність в онтологічному сенсі. Музика виходить в область просторовості (з часовості), в технологічність (з авторської техніки) з майже повним розчиненням автора і слухача. У сучасній культурі відбувається розрив просторово-часових зв'язків суб'єкта, втрачається власне темпоральне самовідчуття людини, що й відбивається у культурно-естетичному мисленні, мисленні знаками, структурами, семплами та ін. Будучи тепер частиною якоїсь «супер-мови», простір в той же самий час є і середовищем, в якому існує звук [82].

Нова музика, інший простір, нові музично-комп'ютерні технології – все це дає простір для нових трактувань і наповнень цих еволюціонуючи вібруючих понять, а відповідно – для подальшого руху у музичному мистецтві.

У сучасному культурному просторі, в епоху інформаційних технологій і постіндустріального суспільства музичний світ перетворюється на музичну лабораторію, в якій ведуться пошуки нових засобів виразності, нових способів звуковидобуття, використання нетрадиційних інструментів, спроби поєднати «елітарну» й «народну» музику, глобальну і національну культури, – все те, що характеризує мозаїчну цілісність духовного світу людини сьогодні. Новий контекст буття, наполегливе бажання переосмислити суть буденного, повсякденного життя, безперечно, збагачують композиторську палітру (алгоритмічна композиція, синтез звука за фізичними моделями, семплерні технології, процесори обробки звука в реальному часі), розкривають необмежені можливості уявлень про звук.

Виходячи з цього, електронну музику сьогодні можна назвати «мистецтвом звуку», який пронизує, вплетений в тканину повсякденного

буття людини. Ця музика збагатила нас новими звуками, дозволила інакше почути ті, які оточують нас щохвилини. Це і природні ритми (музика лісу, води, шум грози або урагану), і техногенні звуки нашої цивілізації, і класична музика, і рок, реп, які електронна музика може не лише прекрасно вплітати в тканину своїх імпровізацій, але і підсилює або пом'якшує їх звучання в повсякденному житті людини, стаючи фоном в навушниках або просто частим звучанням. Звук в музиці взагалі важливий і цікавий лише тоді, коли дає нові перспективи для музичних конструкцій, вираження світовідчуття людини.

Ця тенденція в сучасній музиці отримала назву електронно-музичний синтез звуку. Електронна музика, переживаючи сьогодні, період «бурі і натиску», завойовує нові позиції і основний аргумент на користь цього виду творчості – фантастична свобода у вибиранні засобів і композиційних рішень. Українських композиторів (А. Загайкевич, І. Стецюк, Д. Перцов та інші), які вибрали для реалізації своїх творчих задумів нові, електронні композиторські технології, поки не так багато, але їх владно притягує зміна функцій самого базового поняття музики – «звук» і пов'язані з цим зовсім інші принципи виміру семантичного простору музичного мистецтва в повсякденному бутті людини.

Дослідники зазначають, що музика рубежу ХХ-ХХІ ст. характеризується розмаїттям музичних напрямів, які зумовили процес стильового оновлення композиторської творчості, сприяли інтенсивному експериментаторству у сфері композиторських технік (серійність, пуантилізм, алеаторика, сонористика, додекафонія). З постмодернізмом у мистецтві ствердилися саме ті характерні тенденції, що принципово вплинули на уявлення про музику як таку. Інтертекстуалізм, стильові ілюзії та гра смислів стали не лише прийомами чи методами, а й необхідною умовою вираження нової парадигми мислення. Нове мистецтво останньої чверті ХХ ст. відходить від домінування в музиці теми як репрезентанта музичного образу. У постмодернізмі головна функція мистецтва полягає в

моделюванні й інтерпретації нових картин світу. Електроніка (музична ідея) як смислова модель світу є тією смислоутворюючою категорією, яка надає ключ до розуміння сенсу творчості [155].

Контекст медіа-арта також сприяє різноманітності експериментів, які сьогодні відбуваються в українській музичній культурі, відкриваючи нові дороги розвитку мистецтва. На стику пошуку нової музичної композиції, медіа-арта із залученням електроніки і інструментального ансамблю сьогодні працюють такі українські композитори як Е. Ващенко, А. Загайкевич, С. Пилютіков, Р. Потопальський, О. Ретинський, Л. Сидоренко.

До вивчення сучасних мистецьких практик у контексті медіамистецтва сьогодні звертаються такі українські дослідниці як О.Балашова та Я.Пруденко. Мистецька медіадіяльність, за словами О.Балашової, «націлена не стільки на мистецький об'єкт, скільки на створення віртуального комунікативного середовища для налагодження спілкування і творчої співпраці користувачів в мережі Інтернет» [13]. Твори медіамистецтва, як вважають дослідниці, є відкритою й провокативною формою, основними вимірами якої є комунікативність та інтерактивність та потребують використання надсучасніших інформаційних технологій для створення візуальних мистецьких об'єктів.

Експериментальна молодіжна електронна музика представлена в Україні різними напрямками: академічна і поп-електроніка, електроакустичні імпровізації, ритмічні і абстрактні форми, ембієнт, аналогові дослідження та інші. Завдяки своїм напрацюванням вона активно використовується дизайном, «промисловим мистецтвом» [101, с. 3], для зміни естетичних і психологічних параметрів життєвого простору людини.

Важливий поштовх для філософського осмислення повсякденності, розкриття в ній і дотику через неї до трансцендентного, що є сьогодні важливою складовою сучасного світовідчуття людини, дає електронна музика, створюючи за допомогою спеціального електронного устаткування незвичайні і дивні звуки. Творці такої музики прагнуть збудувати певний

трансцендентний вимір, де діють свої закони, і помістити слухача в цей вимір, задати йому поштовх до спроб змінити звичайний хід речей.

Електроакустична музика – це музика не тільки для професіоналів. В залежності від жанру, електроакустика, завдяки своєму відкрито-імпровізаційному характеру, цікава людям не тільки зі спеціальною освітою, але й широкому колу інтелігенції, котре цікавиться усім серйозним, авангардовим, експериментальним.

Імпровізаційна природа акустичної музики потребує особливого типу виконавця-інструменталіста, котрий швидко включається у процес, може генерувати ідеї і продукувати на ходу надзвичайно цікаві речі. Особливістю електроакустичної музики є робота з живим звуком, експериментування з його природою. Композитори-акустики використовують прості, але дуже ефективні засоби, які часом взагалі не потребують електроніки. Такий підхід ніяк не виключає використання витончених комп'ютерно-технологічних прийомів, але акценти розставлені вже по-іншому і музика виникає тонша, резонуюча з нашими переживаннями [58]. У сучасній музиці це найбільше пов'язане з джазом, але ж є багато явищ неджазової чи постджазової імпровізаційної музики.

В ХХ ст. виникає імпровізаційна електронна музика, що надає сильну, хоча і непрямую дію на музичне мислення. З'являється техніка, яка в окремих фрагментах чи навіть в цілих п'єсах більшу роль надає випадковості. Жорсткість деталізованих тимчасових співвідношень послабляється, форма робиться в своїх ланках податливішою, гнучкішою, мінливішою, в цілому не виходячи з-під контролю. Саме цим сучасні композитори намагаються здолати нерухомість однозначно детермінованої, безособово впорядкованої конструкції, повернути свободу звучній музиці, непередбачуваність, неповторність.

Така музика стає реальністю тільки в звучанні. Композиторський задум доводиться до слухача виконавцем, функції якого – особливі, навіть якщо виконавцем являється сам композитор. Процес вступає в стадію, що

називається інтерпретацією. Неминуче неповний, умовний нотний запис чи ідеальний образ твору повинні перетворитися в реальну структуру, яка звучить [141, с. 361].

Електронна музика, тотально змішуючи різні жанри, змінила корінним чином і клубну культуру молоді. На сучасній українській сцені представлені майже всі музичні напрями: від фолка до асід-джазу. Діджеї перейшли на своїх концертах від звичних вінілових пластинок до компакт-дисків і електронних носіїв. Клубну музику можна часто зустріти в композиціях сучасних поп- і хіп-хоп виконавців. Паралельно з глобалізацією стилю розвивається також так званий «андеграунд», який намагається зберегти принцип чистоти жанрів.

Особливістю української клубної культури, яка прагне бути ментально близькою молоді і, в той же час, ультрасучасною, є прагнення зберегти напрацювання національної школи, тобто такі своєрідні межі нашої музичної культури як поєднання народного фольклору і елементів європейської танцювальної музики. Всі нові покоління українських музикантів, за допомогою сучасного устаткування і програм, творять танцювальну музику, яка звучить на дискотеках, нічних клубах і молодіжних заходах, стає усе більш популярною.

Українська електронна танцювальна музика сьогодні виділяється багатством стильового плюралізму, тембровою виразністю, метро-ритмічною організацією, фактурною своєрідністю і «запалює» зараз танцполи всього світу, з україномовним співом і речитативом. Популярність на світовому рівні сучасній українській музиці забезпечує її самобутність, особливе плетіння її мелодій і поліжанровість стилів. І це є ще одним важливим чинником широкого поширення її в молодіжному середовищі.

Таким чином, як робить висновок українська дослідниця О.Капічина, особливостями електронної музики можна визнати такі: 1) електронна музика створюється і виконується тільки за допомогою музичних електронних інструментів або комп'ютера; 2) при створенні творів

електронної музики використовуються нестандартні музичні тембри; 3) електронна музика вже не темперована і зафіксувати її висоту в традиційній нотації майже неможливо; 4) у творів електронної музики відсутня партитура традиційного класичного типу; 5) виконавцем електронної музики виступає як людина, так і машина (комп'ютер); 6) твори електронної музики можуть зберігатися в пам'яті комп'ютера [82].

Однак, на думку українських науковців (І.Гайденка, Т.Тучинської, К.Фадєєвої), принципово неможливою залишається повна заміна у творчому процесі людини-композитора запрограмованою машиною, проте експерименти з комп'ютерного створення музики виявили практичну корисність отримання результатів для композиторської практики [31; 210; 165]. З таким твердження погоджується і дослідниця сучасних комунікаційних процесів у музичній творчості О.Берегова, яка зазначає, що незважаючи на грандіозний поступ електронної ери, митець залишається генератором і провідником ідей, які хвилюють сучасне йому суспільство, філософом-мислителем, чий аналітичні оцінки, узагальнення, евристичні прогнози здатні рухати музично-історичний процес, впливати на суспільну свідомість» [20, с. 340].

Як показує практика, сучасні творці електронної музики прагнуть досягти такого рівня реалізації своїх творів, аби всім усе було зрозуміло, щоби він був виразно організований. Саме комп'ютер використовується як музичний інструмент, який в моменти звучання музики буде щось виконувати – це, власне, винахід сучасних технологій. За словами Алли Загайкевич, чим потужніший комп'ютер, тим більше він може щось робити в реальному часі, в момент виконання. Він імітує начебто живого музиканта. Музика така повинна бути абстрактною і, в той же час, має бути суголосністю усіх елементів.

Сучасна картина з молодіжною експериментальною музикою така, що відходить в минуле її поширення на носіях – все переходить в Інтернет, музиканти там викладають свої композиції, а слухачі там же шукають свою

музику. Звичайно, дуже багато що дає обговорення музики на різних форумах в мережі, але в той же час розвивається музикознавча діяльність, коли досвідчені і зацікавлені професіонали аналізують тенденції розвитку клубної музики.

Сучасна техніка звукозапису створила можливість повного контролю над часовими складовими музичної структури, забезпечила композитору абсолютну владу над часом виконання. Однак, саме це придбання складає найбільш слабку рису «машинної музики». Відсторонення людського фактору, жорстка фіксація тривалостей, швидкості, всіх елементів часової структури (і так само всіх елементів звуковисотної, динамічної і тембрової структур), що відтворюються при кожному виконанні з механічно безпристрасною одноманітністю, позбавляє музичний феномен електронної музики якостей, що відрізняють живий художній організм, який постійно відновлюється і який гнучко адаптується в мінливих ситуаціях виконання, від завжди незмінної, «неконтактної», тотожної самій собі, мертвій копії [141, с. 364].

Не дивлячись на суперечність і імпульсивність сучасної української музики, вона стає все привабливішою для молоді не лише як фонове звучання, для відпочинку і на дискотеках, але і залучає молодь як вид мистецтва, який звертається до таких нових тем як космічна, трансцендентна сфера і зроблена на високому професійному рівні, що, довгий час були привілеями класичної, серйозної музики. Така музика володіє особливими властивостями гіпнозу, який занурює нас у відчуття чогось неземного, космічного, визначає фон буття і розширює різноманіття музичного звучання середовища. Багато музичних критиків вважають її аналогом класичної музики. Вона природньо вбудовується в загальний процес еволюції музичного мистецтва, на дорозі якого ще багато художніх відкриттів [160, с. 3-4].

Формуючи духовні запити різних соціальних груп, через свої онтологічні і соціально-функціональні властивості, здатність передавати

мінливе, процесуальне в безпосередніх переживаннях, музика стає, особливо співзвучна духу молодості. Вона – безумовний лідер в художньому кругозорі сучасної молоді. Розширюється професійний шар в масовій музичній культурі, що з'являється в повсякденному житті, де виконує важливі культурні функції: евристичну, інформаційну, пізнавальну, комунікативну, організаторську, естетичну, полікультурну. Сучасна музика виражає відношення людини до складностей сучасного життя, продовжуючи музичні традиції, що йдуть з глибокої старовини .

Характерні якості сучасної української музики: емоційність, проникливість, інтеграційна здатність, доступність – роблять її незамінним засобом спілкування в молодіжному середовищі. По музичних пристрастях створюються групи однодумців, що ідентифікують себе відповідно до вибраного музичного напрямку, стилю, або конкретного музиканта-виконавця. Саме у цих групах визрівають і встановлюються оригінальні види культурної поведінки. Отже, субкультура, що виникає на основі загальних музичних інтересів в повсякденному спілкуванні молоді, здатна стати частиною процесу культурної інновації [182].

Сучасну західну цивілізацію зовсім не випадково називають техногенною (тобто породженою технікою, вирішальним чином залежною від технологічного базису, умов і способів людської діяльності). З'являється музика, принципово неможлива без комп'ютерних технологій. Стають реальними новітні форми буття музичного твору, які впливають на різноманітні культурні практики сучасності [32]. Електронна музика визначається як самостійний жанр, що має молодіжну природу, є доступною для непрофесійних виконавців, створює можливість індивідуальної та колективної імпровізації, а тому як культурний феномен формується у культурно-естетичному середовищі повсякденного буття молоді [29].

Отже, сучасна електронна музика в цілому справляє на слухача глибокий психоделічний ефект та покликана безпосередньо працювати зі слухачем, з його увагою та сприйняттям. Під впливом сучасної електронної

музики активізуються раніше не задіювані або задіювані за незвичайних обставин зони свідомості. Все більше відходячи від стереотипних уявлень про музику, які панували ще кілька років тому, електронна музика виражає новий тип свідомості, а також виступає у ролі провокатора змінених станів свідомості.

Можна прийти до висновку, що повсякденність сучасної людини сьогодні не можна уявити без музики, так само, як музику не можна уявити без електроніки. Причому електроніка потрібна як для творчості, запису, так і для відтворення. З'явилася електронна композиція, як особливий вигляд музичної творчості, яка, завдяки техніці, органічно вплітає в традиційну тканину музики специфічні електронні ідеї. Електронна музика визначається як самостійний жанр і такий культурний феномен, що формується в культурно-естетичному середовищі повсякденного буття молоді, дає абсолютно нове відчуття музичної матерії, доступна для непрофесійних виконавців, тому, по праву, є однією з найпопулярніших серед молоді. Електронна музика створює певний трансцендентний вимір, який дає поштовх для філософського осмислення повсякденності і світовідчуття людини, створює різні аспекти людського існування, змінює специфіку сприйняття часопростору в сучасному технологізованому світі.

Отже, електронна музика як культурологічний феномен, породила новий спосіб життя, нову свого роду філософію існування. Хоча, як зазначає Т.Адорно, сьогоднішня музика по своїй послідовності і по своїй нетрадиційній музичній мові набагато менше хвилює, вражає і захоплює [1], проте і таке мистецтво не лише має право на існування, а й назавжди вписується в сучасну музичну культуру і стає символом даної епохи.

3.2. Звуковий дизайн як чинник організації естетично-просторового буття людини

Сьогодні музика не просто впливає на соціокультурне середовище, вона стає невід'ємною частиною повсякденного життя людини, про що свідчать такі нові феномени як звуковий дизайн, «шизофонія», фонові музика, перформанси, до дослідження яких притягнена увага учених-гуманітаріїв. Сучасна музика, ставши частиною повсякденного життя суспільства, бере участь в процесі формування культурно-естетичного середовища повсякденного буття людини, особливо молоді.

Особливу увагу привертає до себе такий феномен, як «звуковий дизайн», заснований на досягненнях акустичного дизайну і теоретичної акустики. «Звуковий дизайн» з'являється як синтетичний на перетині мінливого співвідношення слухового та зорового сприйняття дійсності, значно впливає на формування уподобань і смаків особистості та за допомогою музики впливає на підсвідомість людини.

Ці кардинальні зміни, що відбуваються сьогодні у музичній культурі, потребують осмислення у рамках естетичної науки. Тому головна філософсько-естетична проблема музики на сьогодні – це зміна розуміння музики загалом.

Завданням сучасної естетики є вироблення концепції звукового дизайну, як фактора, що формує середовище буття людини і через це допомагає виявити стиль життя, що допомагає процесу самоідентифікації, самоіндивідуалізації.

Важливим аспектом дизайну естетично-просторового буття сучасної особистості став дизайн звуку (sound дизайн), здійснюваний за відповідною режисурою. Знаходячи звукове рішення екранного проекту, записуючи й відбираючи для нього необхідні шуми, звукові ефекти та музичні фрагменти, фахівець створює комплексний образ аудіо-візуального твору. Важливо зазначити, що звук виступає таким же важливим елементом інтер'єру, як

стіни та стеля, а також визначає побутову атмосферу та комфортність приміщення.

З часів первісного суспільства люди використовують звук з метою одержання інформації про навколишній світ й здійснення інтерсуб'єктних контактів. Феномен звуку являє собою універсальну потужну силу, здатну спричиняти позитивні (радість, натхнення, зцілення, розслаблення, умиротворення), негативні (роздратування, пригнічення, спустошеність) й інші стани фізичного та психічного здоров'я людини.

Відомості про звукотерапевтичні ефекти музики сягають цивілізацій Стародавнього світу. Герман Гессе, Піфагор, Аристотель, Платон звертали увагу сучасників на цілющу силу впливу музики, що, на їхню думку, установлювала пропорційний порядок і гармонію у всьому Всесвіті, у тому числі порушену гармонію в людському дусі й тілі. Зокрема, Піфагор намагався застосувати відкриті ним закони гармонії до різних природних явищ, включаючи планети і сузір'я. Його учні вважали музику гармонійно детермінованою не чуттєвим сприйняттям, а розумом і математикою. Музично-математичні відносини, як вони вважали, виражають загальні закономірності, які лежать в основі світобудови. З'ясовуючи терапевтичне значення гармонії у благотворному впливі музики на людські розум і тіло, Піфагор вважав її спорідненою з медициною. На основі цього він відкрив сім модусів, або ключів сучасної системи музики, які зумовлюють різні емоції [187].

Піфагорійці йменували різні ноти діатонічної шкали, виходячи зі швидкості й величини планетних тіл. Вважалося, що кожна з них, рухаючись, видає звук певного тону, який коригується зсувом ефірного пилу. За піфагорійським вченням, планети при своєму обертанні навколо Землі видобувають звуки, що відрізняються тривалістю, тоном і темпом.

Протягом багатомісячної еволюції загальнолюдської культури склалися широкі за своїм діапазоном варіанти пропорційної взаємодії планет, кольорів та музичних нот. В античній Греції феномен синтезування світла і звуку

якнайповніше об'єктивувався у театрі, де драматична дія, спів і танцювальний рух у поєднанні з ефектами освітлення підпорядковувалися чіткій ритмо-просторовій організації [6; с. 216]. Найпоширенішою у цьому відношенні слід визнати музично-акустичну систему, засновану на методиці октави. Людське вухо здатне фіксувати від дев'яти до одинадцяти октав, тоді як око – лише сім фундаментальних колірних тонів, тобто одним тоном менше за октаву. Червоне – найнижчий тон у колірній шкалі – є відповідним першій ноті («до») музичної шкали. Жовтогарячий колір асоціюється з нотою «ре», жовтий – з «мі», зелений – з «фа», блакитний – з «соль», синій – з «ля», фіолетовий – із «сі». Три фундаментальні ноти музичної шкали – перша, третя й п'ята – відповідають послідовно червоному, жовтому й блакитному кольорам, тоді як сьома, найменш досконала, асоціюється з малоефектним фіолетовим тоном колірної шкали [187]. Арістотель вважав, що кольори можуть взаємодіяти подібно музичним співзвуччям і бути взаємно пропорційними [168; с. 70].

Як відомо, сучасні назви нот були винайдені італійцем Гвідо д'Ареццо, музикантом, який, очевидно, мав доступ до космогонічних знань. Ці назви постають своєрідними скороченнями латинських іменувань природних явищ: *re* – *regum* – матерія; *mi* – *miraculum* – чудо (синонім життя); *fa* – *familias planetarium* – родина планет, тобто сонячна система; *sol* – *solis* – Сонце; *la* – *lactea via* – Чумацький шлях; *si* – *siderae* – небеса; *do* – *Dominus* – Господь.

Теоретична праця художника В.Кандінського «Про духовне у мистецтві» (1911 р.) важлива тим, що тут він асоціює з кожним кольором звучання певного музичного інструменту. Зокрема, характерність жовтого кольору споріднена зі звуками фанфар, синього із звучанням віолончелі, темно-синій постає подібним звуку контрабасу, блакитний – флейти, зелений колір «звучить» як урівноважена протяжна скрипка, червоний – як фанфари, асоціюється зі звуком труби або барабану. Жовтогарячий колір споріднений зі звуком альтової скрипки, малиновий – із дзенькотом бубонців, тоді як густо-синій асоціюється зі звуком органу тощо. Білий колір виступає

символом беззвуччя, паузи, чорний же асоціюється з композиційним завершенням музичного твору [79, с. 68-69].

Музика як вид мистецтва в класичній естетиці завжди вважалась часовим мистецтвом і сьогодні, по суті, вона ним і залишається. Сучасна ж музика, завдяки музично-компютерним технологіям, розширює свої можливості і в просторовому плані. Хоча, треба відмітити, що зв'язок музики з топосом існував завжди, тому що трьохвимірний простір буття людини вимірюється математикою (довжина, ширина, висота), а математика, в свою чергу, виявила гармонію музики.

Згідно з О. Лосєвим, в основі музики лежить символічне конструювання і протікання числа у свідомості. Число, що виражає всяку сутність в граничному становленні, дає змогу музиці зберегти самототожність. Число – це інобуття музики, іноякість, логічна абстракція речі. «Музику як життя числа, як логічну форму слід визначити у загальній системі розуму», – вважає О. Лосєв. Музичне число дається нам в слуховому відчутті відмінно від математичного числа, вираженого цифрою. В ньому ми чуємо, на думку філософа, змістовну фігурність числа, яка виявляється у звуковисотних та метроритмічних зв'язках. Музичний феномен володіє величезною узагальнюючою силою, розкрити яку здатне тільки число [81].

Так, можна прослідкувати протилежність музичного і математичного конструювання. Однак, по всіх правилах діалектики, ці протилежності повинні проникати одна в одну: гилетична конструкція повинна проникнути в математику, котра як така є парадигмою логічного конструювання, а логічна конструкція повинна міститися в сфері музики, яка являється парадигмою гилетичного конструювання.

Математика «моделює» саму себе – це феномен математики; математика «моделює» музику у вигляді гилетичних конструкцій в рамках математики (феномен гилетичної математики); музика «моделює» математику – феномен поліфонії (перш за все, поліфонія строгого стилю); феномен музики, яка «моделює» саму себе – феномен метамузики.

За визначенням О. Лосєва, який зазначає, що музика, будучи мистецтвом і володіючи художньою формою, виражає відчуття більш високого порядку, ніж життєво-буттєві: це естетичні відчуття краси [108]. Музика впливає не якоюсь нормою або законом, а переконує винятково силою музичності. Це і є однією із основних переваг звукового дизайну.

Поява нового художнього феномену як «звуковий дизайн» характеризується тим, що музикою почало займатися багато людей, які мають дизайнерську освіту. Просторове мислення забезпечує формування узагальнених та динамічних уявлень про оточуючий світ, його соціальні цінності, емоційне відношення до явищ дійсності, їх етичної та естетичної оцінки. Наприклад, Катерина Заволока – прекрасний дизайнер, у неї чудовий смак, а її музика, передусім, пов'язана з пластичним мисленням. Її творча робота представлена низкою звукових пейзажів, сплетінням складних ритмів і химерних акустичних образів, представлення української древньої культури в площині сучасного електронного мистецтва.

Розвиток музично-комп'ютерних технологій сприяє витонченому моделюванню звуку й продукуванню раніше неможливих звукових ефектів. Специфіка звукового дизайну як професійно-мистецької діяльності полягає у створенні дизайнером засобами проектування, синтезування та звукозапису привабливого для широкої аудиторії кольоризованого звуко-візуального ряду. При цьому відбувається зміна стильових та жанрових особливостей художнього проекту, його технічних параметрів (формат і розмір звукових файлів), добір впроваджуваних звукових матеріалів (фонограми), а також потрібно визначити ефективні технології запису й обробки звуку. Далі здійснюється звукорежисером мікшування всіх елементів продукту і створюється довершена звукова доріжка.

На сьогоднішній день все більше великих компаній захоплюються ідеєю обладнання різних громадських приміщень звуковими системами. До підбору музики в таких місцях фахівці ставляться досить відповідально. Музика у таких приміщеннях, зазвичай, є фоновою і без тексту – це ще одне

правило звукового дизайну. Це дає змогу не відволікатися, а саме заспокоюватися. Присутність тексту несе в собі певну інформацію, яка через художню образність і повтори не тільки впливає на мислення, а й запам'ятовується і проникає у глибини свідомості, залишаючи слід там, де знаходиться підсвідомість. А це не є властивістю звукового дизайну.

Ще одним напрямком в сфері звукового дизайну являється дизайн міського середовища, в якому проектуються музичні фонтани, паркові архітектурно-світло-музичні меморіальні комплекси.

Вплив музики на оформлення просторового буття людини признається багатьма дизайнерами в своїй практичній роботі, тому що на сьогоднішній день музика, зокрема електронна, пронизує його наскрізь. О.Лосєв, ототожнюючи музику з математикою, у своєму трактаті «Музика як предмет логіки» висунув таку ідею: «... музика – не предмет психології, не стенограма почуттів, а абстрактна ідеальна конструкція, як математика» [110], яка виробляє (дає) інструмент для вираження гармонії предметно-просторового буття людини. Завдання, які ставлять при цьому перед собою дизайнери, здебільшого являються естетичними, ніж математичними.

Професія саунд-дизайнера є однією з найпрестижніших у сучасному суспільстві. Засобами дизайну здійснюється звукова поінформованість естетично-просторового середовища буття людини різної складності й призначення – від короткого рекламного оголошення на радіо до повноцінної звукової доріжки кінофільму, від декількох звукошумових ефектів для відеогри до звукового супроводу системи потужного мережного порталу.

Дизайнер звуку у своїй практиці використовує техніку синтезу, монтажу й обробки звуку, оперує різноманітними звуковими ефектами й шумами, створюючи з них відповідно до певної екранної або сценічної дії складні художньо-рекреаційні композиції.

Кожен звуковий ефект являє собою комплексний багатосаровий звуковий «мікс», у якому зібрані дизайнером і розміщені у звуковому просторі елементи – звукові шари. Сполучення і мікшування декількох

наявних звукових шарів стають основою для створення нових звукових композицій.

Середовище, в якому знаходиться людина сьогодні, супроводжується музикою. Звуковий світ, який не може бути освоєний жодними іншими засобами, допомагає зрозуміти, усвідомити стильові варіації життя людини, і може бути об'єктом філософсько-естетичного аналізу. Розвиток техніки поступово перетворює музику на звуковий акомпанемент всіх життєвих процесів. Звук пронизує наскрізь життя людини XXI ст., роблячи всесторонньо музично оформленою його «візуальну культуру».

Сьогодні набуває все більшого визнання розуміння того, що реальність світу людини створюється багатьма голосами культур із власними дискурсами. Музика ж, оперуючи квазі-просторовим станом (простором, даним через час), перемагає предметність і сутність буття [178]. Тобто, об'єктивний смисл, який впливає в музиці, відразу ж дається через суб'єктивне переживання і тим самим одухотворюється, олюднюється.

Надзвичайний звуковий світ, який не може бути освоєний ніякими іншими засобами, допомагає виявити стиль життя людини і виступає об'єктом пізнання. Музика володіє безкінечними і безперервними характеристиками буття і тим самим вписується в соціальний континуум в якості атрибутивно притаманній йому структурі [178].

Сьогодні українська музика постає перед слухачем як один з елементів синкретичних видів мистецтва (мультимедійне мистецтво, аудіовізуальні інсталяції, перформанси, мультидисциплінарні акції). Сучасна музика, зокрема електронна музика це – злиття звуків традиційних акустичних інструментів та саунду електронного (комп'ютерного) походження в традиціях, близьких до академічних. Виконання такої музики за всіма її правилами вимагає значної теоретичної підготовки та знання математичної частини.

Актуальність сучасного музичного мистецтва характеризується появою «неконцертних», а тому «неакадемічних» форм музики, її існування в реаліях

об'єктивного світу. Такі форми музики найчастіше мають назву «звукового мистецтва». Термін «звукове мистецтво» використовується як синонім сучасної електронної чи електроакустичної музики і представляє широкий жанровий спектр – від концертних творів композиторів академічної електроакустичної музики, аудіовізуальних перформансів, сонорних інсталяцій, виступів музикантів експериментальної електронної музики, до відео-арту.

«Звукове мистецтво» – одна з найактуальніших філософсько-естетичних проблем музикознавства. Цей феномен дозволяє звертатися на рівних до сучасного, неакадемічного слухача, не опускаючись при цьому до потурання масовим, невибагливим смакам.

Відмінність «звукового мистецтва» та «музики» полягає в площині трактування категорій «твору» та «матеріалу». В «музиці» творами здебільшого виступають фіксовані тексти-партитури, що інтерпретуються чітко визначеним інструментальним складом, мають сталу тривалість та драматургічну побудову, а у «звуковому мистецтві» під поняттям «твір» маємо найчастіше «відкриті форми» з варіантною тривалістю, де партитури в традиційному значенні можуть не існувати, а «інструменти» створюються композиторами «власноруч». Темброву палітру в «звуковому мистецтві» композитор повинен розробити спеціально в залежності від тембрової концепції кожного окремого твору [65; с. 19-27].

Важливим елементом на етапі створення та виконання таких творів є наявність електронних (комп'ютерних) засобів, що включають в себе штучну організацію акустичного простору за допомогою систем підсилення та транслявання звуку з його керованою локалізацією в просторі [65].

Матеріальною основою «звукового мистецтва» є електронно вироблені, препаровані та синтезовані звуки [197; с. 7-9]. Традиційний матеріал музики – тони певної висоти – більш не є єдино можливими. Як зазначає К.Штокгаузен, сучасна музична культура виробила нову музичну практику, згідно з якою невизначені за висотою звучання, тобто шуми, зайняли

рівноправне зі звуковими тонами положення. Таку музику неможливо сприймати традиційно, слухом, вона вимагає від слухача «перебування» в ній. Структура твору не розвивається у часі, а позбавлена часового поля взагалі, в якому слухачі існують тільки «тут і зараз», цінне теперішнє переживання сьогодення.

У другій половині ХХ століття широкого розповсюдження набуває світломузика і музичне експериментування з кольором (кольоромузичне експериментування).

Основною причиною цього стала візуальна і аудіальна орієнтація у так званій «масовій культурі», яка викликає не менш важливу потребу в музичній компоненті, ніж в компонентах глядацькій чи кінетичній. Така потреба пояснюється прагненням молоді отримати підвищений емоційний допінг. На сьогоднішній день розвиток техніки дозволяє задовільнити цю потребу, перетворюючи при цьому музику не тільки в основний спосіб заповнення колективного дозвілля, але і в звуковий акомпанемент всіх життєвих процесів. Музика якби наскрізь пронизує життя людини кінця ХХ – початку ХХІ століть, роблячи всесторонньо музично оформленою і її «візуальну культуру».

Однак унікальну властивість і специфічність музично-комп'ютерних технологій в контексті зміни стильових парадигм зумовлює нова звукова естетика [155].

Розмаїття музичної інформації, її вплив на величезну аудиторію слухачів, обумовлює те, що музика стає засобом специфічного інформаційного ускладнюючого впливу на особистість. З появою і розвитком музичної індустрії у композиторських практиках трактовка та реалізація звуку зазнає різних експериментів. Це призводить до того, що музичним звуком називають будь-яке акустичне явище (не тільки фонове), яке стало елементом композиції: однозвук, група звуків, темброва характеристика акорду, темброво-фактурне утворення, конкретні шуми, специфічні форми роботи зі звуком у сфері електронної музики.

Експерименти з властивостями звуку призвели до появи різноманітних «некласичних» прийомів звукодобування; препарування, винаходження та введення в обіг екзотичних інструментів (наприклад, ударних без фіксованої звуковисотності); використання нових музичних ефектів, які раніше музичними не були (говоріння, сміх, кашель тощо); винесеність звукового явища за межі побутового середовища, реалізація його в конкретних контекстних умовах. Отже, для сучасної музики, яка розвивається завдяки музично-комп'ютерним технологіям, немає готових звуків та готових тембрів; звук стає сферою пошуків та експериментів, стає предметом композиторської діяльності. Загальна тенденція, яку можна простежити в музиці кінця XX – початку XXI ст., пов'язана з тим, що звук уже не є універсальним феноменом, він стає унікальним явищем для кожного конкретного твору.

Розвиток електронної музики дав активний поштовх у можливості експериментувати зі «звуковим тілом» (Є.Назайкінський), «розкладаючи» його на елементи та поєднуючи їх уже не на «природних засадах, в залежності від волі композитора. Таким чином, процес роботи зі звуком, зумовлений прагненням композиторів досягнути злиття (або протистояння) природнього та штучного, акустичного та електронного, спрямований на формування нового звуку та пов'язаних із ним технік композицій, є однією із перспектив розвитку музичного мистецтва.

Музика має величезний вплив на людину, незалежно від віку, статусу та національності. Вона впливає водночас на емоційність, інтелект, духовну діяльність. У наш час музика присутня у всіх життєвих процесах і звучить звідусіль: по радіо і по телебаченню, у міському транспорті та в магазині, проте, не класичну, а саме сучасну. Така музика прослуховується і сприймається мимоволі, а отже вона формує смаки особистості навіть на рівні підсвідомості. Тому першим завданням сучасної естетики є формування критичного ставлення до багажу сучасної музики, а другим є завдання допомогти навчитися виявляти своє «Я» через сучасну музику, але це

повинно бути самотворюючим для особистості і не руйнівним для суспільства.

Часто можна помітити, що людина слухає сучасну музику, подібну за легкістю сприйняття, за емоційним та інтелектуальним навантаженням. Це можна розглянути у декількох аспектах. По-перше, існує гостра проблема, яка проявляється у спрямованості особистості «бути таким, як усі», по-друге, це проблема музичної моди, і, по-третє, це може вказувати на те, що музику нав'язують. Це так звана фонова музика, яка ніколи не співпадає з нашими біоритмами і є нав'язуваною.

Тому музика виконує сьогодні декілька функцій: вона може бути як соціальний протест – засіб заявити про себе, а може бути засобом формування соціально-естетичних ідеалів нового покоління.

Омузичення повсякденного життя з одного боку, позбавляє музику її минулого значення – культового, обрядового, святково-поетичного, ліричного, концертного, а з другого – звук доповнює весь простір буття людини, організовує середовище його існування. Із короткочасного, і тому особливо цінovanого елементу людського життя, музичне звучання стає її фоном: під музику їдять в ресторанах, розмовляють в потягах, сперечаються за сімейним столом, читають. Як сказав Б.Слуцкий: «Запах» двадцятого століття – звук».

Все це і викликає жорстку критику. Музика, яку чути звідусіль «...виступає проти умов культури і тягне за собою інфляцію цінностей і поверховості музичного досвіду – дійсний сенс музики може бути втрачений», – пише Е.Ансерме [4, с. 203].

Канадський композитор і музикознавець Р.Мюррей Шаффер ще критичніше зреагував на таку ситуацію в музиці: «Звуковий рельєф світу змінюється: сьогодні акустичне середовище людини не має уже нічого спільного з тим, яке було раніше. З відомого часу вчених і науковців багатьох країн турбує зростаюча, непереборна, така, що поневолила кожен мить нашого життя тиранія нових звучань... Звукове середовище, – стверджує він,

– стає шумовою і багато експертів хвилюються про те, що людство просто оглухне, якщо нічого не буде зроблено для його спасіння» [209, с. 15-16]. Все, що відбувається в музичній культурі сьогодення він називає «шизофонією» [209, с. 31].

Сучасний світ засобів масової інформації – найголосніший зі світів, у яких доводилося жити людству і музика є його всюдисущим провісником. Все примарнішою стає можливість існування такого захищеного простору, де людина народжується та розвивається у тиші. Тепер з юності кожен змушений пройти через шок знайомства з музикою (особливо, поп-музикою): у радіо- чи телетрансляціях, на записах чи на концертах, у магазинах, транспорті, чи навіть на вулиці. Фонова музика входить в повсякденне життя людини, завдяки чому її існування стає іншим, змінюється буття людини.

Однак, свідомого слухача швидко перестає задовольняти така свого роду фонова музика, що йому пропонується у офісах, торгових центрах, стадіонах, транспорті, чи навіть на вулиці; йому треба чогось глибшого, змістовнішого, непередбачуванішого, що залишає у душі людини глибші сліди. Вибором у цьому випадку стають навушники, завдяки яким можна відгородити себе від нав'язливого звукового середовища, від шумових ефектів у транспорті, вибрати музику по настрою, яка підсилює наші почуття, переживання, створює власний настрій. Однак, така форма побутування музики (віртуальна) породжує, при слуханні записів музики, звуковий простір, що зливається з музикою, і приходить в дисонанс з простором глядача, про що говорилося вище. Все це призводить до зміни культурно-естетичного середовища буття людини та зміни світовідчуття.

Науково-технічний прогрес відіграє важливу роль у розвитку сучасної музики. Оволодіння технікою електронного запису музики привело до небаченого розширення її тембрового арсеналу, проте, знизило роль виконавського мистецтва. Сам композитор стає виконавцем створеної ним музики, тобто звук стає (вимальованим, створеним) намальованим.

«Чи приносить технічна революція, що досягла музичної сфери, нові способи «робити стару музику», чи вона веде нас до відкриття нових музик, які ми ще не вміємо створювати і не вміємо слухати?» – винахідник «конкретної музики» П'єр Шеффер. «Ми знаємо, що людина пов'язана з Середньовіччям, багатоголосся – з монастирем, там-там – з дикарем, віола да гамба – з вбранням придворних. Як же не бути готовим до появи музики ХХ ст. – музики машин і мас, електрона і калькуляторів» [209, с. 7-9.]. Однак, справа не тільки в цих зв'язках, але і у внутрішній логіці розвитку музики, яка веде її до позбавлення від партитури, а значить і від виконавців. «Єдина мета музики – бути почутою», і таку можливість прямого озвучення свого задуму дарує композитору комп'ютер [209, с. 59].

Збагачення технічних засобів, «лексики» і «граматики» музичної мови з'являється сьогодні і завжди буде тільки засобом для розширення виразних можливостей музики, її здатності розкривати духовний світ людини. Ні темброво-ритмічні і динамічні засоби музики, і ладові і композиційні відкриття не можуть бути обмежені яким-небудь будь-коли досягнутим рівнем; музика ненаситна в своєму прагненні оперувати все більш і більш широким спектром акустичних засобів – адже їх діапазон дає можливість втілювати безкінечне багатство конкретних проявів життя людського духу. Наука і техніка в ХХ-ХХІ ст. дозволили зробити у цьому напрямку великий крок вперед, і немає ніяких підстав вважати, що цей процес завершився – він буде, звичайно ж, розвиватися і далі [76, с. 208].

Значення розширення контактів музики з іншими мистецтвами пояснюється тим, що синтетичні художні структури відповідають потребі багатобічно-цілісного моделювання людського буття, хоча і приносить при цьому в жертву глибину і тонкість проникнення в ту чи іншу його сферу, доступну «одноеlementним» мистецтвам – «чистій» інструментальній музиці, «чистій» поезії, «чистому» драматичному театру, і т.д.

Актуальна музична культура в інформаційну добу суспільства акумулює в собі естетичні, соціальні, політичні, історичні, ідеологічні,

технологічні, психологічні струмені, які існують на перетині суспільних перетворень та світоглядних зрушень.

Отже, естетичні аспекти звукового дизайну розкривають механізми впливу індустрії сучасної культури на свідомість молодого покоління, зокрема на її естетичну культуру. У звуковому світі, з огляду на специфіку музики, найбільші зміни відбуваються у сфері підсвідомого. Значення гарної акустики в будь-якому приміщенні (офіс, торговий центр, стадіон, станція метрополітену) прямо впливає на комунікацію людей та формує музично-естетичну свідомість (уявлення, смаки, ідеали, потреби) молодого покоління, що є важливим чинником у становленні системи цінностей особистості загалом. Звуковий дизайн у реаліях сучасності набуває масштабів необмеженої причетності до всіх сфер людської життєдіяльності та відповідає за формування простору опрідметнення світовідчуття людини на межі ХХ-ХХІ ст.

3.3. Сучасна музика як засада молодіжної групової ідентифікації

Музична культура в інформаційну добу суспільства відкрила нові засоби впливу на суспільну та індивідуальну свідомість. Феноменом культури являються нові диференціації, що продукують свої культурно-естетичні виміри. Це яскраво можна побачити на прикладі «молодіжної культури», зокрема сучасної молодіжної музики, яка, з одного боку, відповідає запитам та «оформлює» світоглядно-естетичні цінності широких верств молодого покоління, а з іншого – висуває художні явища, що входять до «класичних надбань» світової культури ХХ століття, кардинально оновлюють художні виміри музичного мистецтва. «Молодіжне мистецтво» та «молодіжна культура» вплинули на моду та спосіб спілкування, на загальні етичні та естетичні цінності.

Особливістю процесу ідентифікації сьогодні є переважання культурних чинників над соціальними. Зацікавленість проблемами сучасної молодіжної музики обумовлено посиленням її ролі в культурно-естетичних процесах, впливом сучасної музики на формування ідентичності, пошук власного стилю життя, який так властивий молоді, що прагне до індивідуального самовираження. Сучасна музика створила особливий простір репрезентації різних культурних стилів, і, будучи сферою об'єктивування культури, є ефективним механізмом, що впливає через масову свідомість на ідентифікацію молоді.

Музичне мистецтво, як невід'ємний чинник функціонування суспільства, швидко реагує на потреби, смаки, переваги, перш за все молоді, і сприяє не лише вирішенню рекреаційних завдань, але і допомагає процесу ідентифікації, розширюючи сферу спілкування.

Найбільш ефективною методологією аналізу функціонування сучасної музики в молодіжному середовищі, на наш погляд, є методологія Cultural Studies, яка дозволяє зосередити увагу на конкретних нових фактах створення, звучання, сприйняття і вжитку музики реципієнтом, також проаналізувати напрями, стилі, тенденції сучасного музичного мистецтва України в просторі повсякденного існування молоді, де змінюються умови сприйняття музики.

Естетичні аспекти вивчення музичного мистецтва пов'язані з тим, що музика, відтворюючи дійсність, має значний вплив на людину, завдяки звуковим комплексам, що побудовані особливим чином. Музика це дуже специфічний і впливовий засіб на людину, тому що основою музичного твору є почуття, емоції; а зміст створюється завдяки пульсації ритму, мелодії тощо. Щоб зрозуміти музику, потрібно навчитися глибоко та сильно відчувати її, а також через почуття вміти розрізняти глибокий життєвий сенс музичних образів. Музика має багаторівневу структуру, відрізняється динамічним характером звукового потоку, тобто музичний образ розвивається у часі. Звучання її форм та сенсів важко перекласти на іншу

мову чи, навіть, передати словом, оскільки музика звернена до особливостей слуху кожної людини.

Як відомо, музика діє одночасно, але по-різному на окрему людину та на маси людей. Сьогодні надзвичайно активізувався філософсько-естетичний аспект методологічної рефлексії: музика активно входить у всі процеси повсякденного життя особистості, створює особливі умови для її розвитку як суб'єкта культури, стає важливою складовою культурного відтворення. За допомогою сучасного музичного мистецтва людина може засвоїти унікальну культуру людства і створити свій власний духовний світ.

Вивчаючи філософсько-естетичний аспект музичного мистецтва у просторі повсякдення, потрібно виділити такі основні функції: естетична, світоглядно-виховна, духовно-творча, інформативно-пізнавальна, аксіологічна, евристична, соціально-орієнтаційна, комунікативна, регулятивна, сугестивна, гедоністична, релаксаційно-терапевтична, компенсаторна. Особливої уваги сьогодні заслуговує духовно-творча функція, яка значно посилюється у мистецько-пізнавальні практики та тісно пов'язана зі світоглядними аспектами. Філософсько-естетичний підхід до інтерпретації твору мистецтва передбачає проникнення в природу знаків і символів крізь так звані мовні коди. Мова музики відрізняється від інших тим, що вона звернена до особистісного саморозуміння і самоорієнтації.

Однією з умов ефективного впливу музики на людину є те, що людина не помічає її технічних складностей, музика неначе співзвучна її відчуттю. Як вдало у свій час зауважує Г. Лорка, що музикою можна говорити несвідомо, тільки якщо опанувати всі нюанси і особливості її техніки. Зовсім не помітні технології в сучасній електронній музиці, де форми-структури не повторюються, а кожна нова ідея виникає у новій особливій формі. У сучасному мистецтві досить багато є творів, акустичне середовище яких формується не тільки звуками, а навіть їх «обрисами». Наприклад, це такі твори К. Цепколенко, як «Історії флейти пуританки», «Пейзажі соло», у

«Дев'ятьох роздумах про два світи», в який відтворено таємниче життя різнобіжних світів.

В одному зі своїх інтерв'ю Кармелла Цепколенко зазначила, що композитор – провідник між світами, який завжди мусить відповідати своєму часові, відображати імпульси, які не відчують інші. В музиці повинен відчуватися подих Всесвіту. Ймовірно, на думку української композиторки, тільки особливо обдаровані люди можуть «підключатися» до енергії Космосу та, завдяки їй, здійснювати процес свого пізнання. Це інтуїтивне прозріння відчувається тоді, коли в окремих моментах роботи у багатьох творчих людей відкриваються шляхи для сприйняття «закодованої» інформації. При таких умовах реципієнт долає безліч сходинок у своєму пізнанні, максимально наближається до «відкриття» – розуміння істини, служить таким собі знаряддям у відтворенні ритмів Космосу, згідно з якими і живе людина, тобто музика формує з людини особистість в повному розумінні цього слова.

Важливо зазначити, що сучасні музичні проекти тісно переплітаються з осучасненими транскультурними цінностями, майже повністю знімається проблема «ворожості» художніх менталітетів і вони здатні навіть підвести слухача до тієї межі сприйняття, за яким, власне, втрачається відчуття Часу. У своїй концепції Л.М.Масол (Інститут проблем виховання АПН України) зазначає, що розуміння музики та мистецтво взагалі це творчий процес співпереживання та інтерпретації, що носить активно діалогічний характер.

Саме «діалог культур» дає змогу особистості не тільки прилучитися до вітчизняних загальнолюдських цінностей, а й самовизначитися у світі культури, включитися в її творення і водночас вдосконалювати себе як суб'єкта культури.

Нас цікавлять естетичні аспекти молодіжної електронної музики, тому що сьогодні саме вона через поширення на дискотеках, в молодіжних кафе, музичних передачах, записах справляє величезний вплив на молодь і фактично є частиною молодіжної субкультури.

Молодіжна субкультура є одним із багатьох різновидів субкультур. В рамках цієї субкультури формується новий тип особистості, який Молодь створює свою жаргонну мову, моду, музику і моральний клімат. Важливою ознакою молодіжної субкультури є те, що надмірний надлишок життєвої енергії спонукає до вираження свого внутрішнього «Я», а відсутність у більшості молодих людей економічної та соціальної самостійності забезпечує створення у суспільстві окремих музично-культурних об'єднань. Тому така людина прагне знайти спосіб існування свого місця у молодіжному угрупованні, який, у свою чергу, є способом самоствердження та самореалізації себе в суспільстві.

Як науковий термін поняття «субкультура» є досить широким та багатоскладовим. Як відомо, молодіжна музична субкультура – це урбаністична культура, яка створена молодими людьми для себе; це система норм та цінностей, що відрізняє групу молодих людей від більшості у суспільстві; це – часткова культурна підсистема усередині системи «офіційної», базової культури суспільства, що визначає стиль життя, певну систему цінностей і менталітет її представників.

Сучасний стан музичної культури, музичних смаків молоді виявив послаблення духовного зв'язку поколінь, вказав на розлад самого механізму соціалізації молоді, тому що в них найчастіше більш явно виявляється негативне, а іноді й нетерпиме ставлення молоді до запропонованих старшими поколіннями духовних цінностей і стилю життя. Можна стверджувати, що у другій половині ХХ-го століття у суспільстві визрів новий культурний материк, що змінив в цілому клімат естетичного, а саме музичного життя. Це масова молодіжна музична субкультура. В різних неформальних молодіжних об'єднаннях – хіпі, фани, панки, рокери, «металісти», брейкери та ін., інтегрувалися різні ідейно-естетичні течії (рок-рух, рух самодіяльної авторської пісні та ін.) Це привело до виникнення специфічних форм музичного побуту та дозвілля молоді – дискотеки, зльоти, фестивалі, «тусовки», хіт – паради. Рок – музика стала не тільки засобом

комунікації серед молоді, але й важливим фактором формування музичної культури сучасної молоді.

Спостерігається поляризація між мовою сучасної молодіжної музики та тією музикою, яка виховувала музичну культуру старшого покоління нашого суспільства. Можна сказати, що ідеалом сучасної молоді стають сухі раціоналісти, практики, інтелектуали, але при цьому обмежені особи.

Якщо аналізувати сучасну масову музику з погляду на особливості емоційного змісту, то можна відзначити, що в масових жанрах відображаються такі настрої та почуття, які можуть бути сприйняті й розділені всіма, тобто найбільш розповсюджені і типові, в той час, як у класичних музичних жанрах найбільш часто знаходять свої відображення більш особистісні переживання, цінні саме своєю неповторністю.

Розвиток популярної молодіжної музики 60-х почався з поп-музики. Пізніше свого розвитку в музичній культурі набуває рок-музика, виникають нові радикальні музичні стилі. Технічний прогрес сприяв розвитку музичної електронної підсилювальної апаратури, а засоби масової інформації стали стрімко поширювати музику по всій планеті. З часом вона не тільки стала домінуючою в розважальній сфері, а й поступово проникала і на християнські зібрання, в аудиторії вищих навчальних закладів, на сценічні підмости.

Нові впливи, нові ритми, нові темпи виконання сучасної музики є співзвучним темпу життя більшості молодих людей. Саме тому вони були підхоплені мільйонами молодих людей, які, за відсутності глибокого духовного досвіду, навичок вибудовування стратегії самореалізації, але, підкоряючись енергії молодості, почали наслідувати сучасних музикантів, котрі несли у своїй творчості щось нове, незвичне, нетрадиційне.

Як уже зазначалося, сучасна музика складна, різноманітна і багатогранна. Як культурно-естетичний феномен – рок-музика теж складне утворення, яке представляється різноманітними течіями за музичними й немусичними ознаками. Можемо виокремити такі з них, як «психоделічний

рок», пов'язаний з субкультурою хіпі, панк-рок (за належністю до певних соціально-культурних об'єднань); рок для підлітків, рок для дорослих (за віковими ознаками); «важкий рок», «м'який рок» (за динамічними особливостями); електронний рок (за рівнем використання технічного обладнання); «афро-рок», «бароко-рок», «фольк-рок», «джаз-рок» (на основі взаємодії з іншими музично-культурними традиціями), комерційний «поп-рок», елітарний «рок-авангард» (за місцем в системі художньої культури).

Рок-музика, як музичний напрям молодіжної культури, створює особливі умови спілкування молоді та є своєрідним відображенням сучасного суспільства. Сучасна молодь все частіше звертається до музики протесту, яку прив'язують до роздумів про життя, до дій, до боротьби. Саме молодь, по суті справи, «подібна до будильника, який будить всю країну і крокує під пісні, що відповідають їй власним переконанням, в надії досягти справедливості і розуму», – зазначає Берт Корал. Сьогодні в основному молодь являється головними відвідувачами концертів, учасниками дискотек та різних розважальних програм, покупцями аудіо та CD зразків сучасної музики.

З настанням нового тисячоліття, в епоху музично-комп'ютерних технологій, ми переживаємо якісно нову стадію розвитку рок-музики, де спостерігається мода на мікс у музиці, що характеризується поєднанням багатьох стилів та жанрів. Можна відчутти ейсід-джазові, хіп-хопові, електронні складові у рок-музиці, що виражає нове світовідчуття особистості.

Щодо розвитку української рок-музики, то вона ґрунтується на всесвітніх музичних стандартах, які тісно переплітаються зі зразками української народної культури: активно використовує народний мелос, який «розлитий» в творчості майже усіх музичних об'єднань. Українська рок-музика набагато «музичніша», й тому набагато різноманітніша. Історичне походження слов'янського року від англо-американського рок-н-ролу змусило вітчизняних рок-музикантів звернути увагу на національний

фольклор [29; с. 8]. (До слова: Тарас Петриненко та Олександр Тищенко починали з рок-музики і внесли свій вклад у її розвиток)

Рок-музика – це серйозне музичне мистецтво, яке піднімає всі питання людського буття, намагається по-своєму їх вирішити. Передаючи досить правдиво духовний стан сучасної молоді та швидко відгукуючись на всі буденні проблеми, рок-музика формує певний стиль життя особистості та пошук власної ідентичності. Один мериканський учений назвав рок-музику «паростком нової свідомості», що виражає загальний протест молоді проти бездуховного життя в капіталістичному суспільстві. Рок-музика нашого часу, що знаходиться в прямому зв'язку з культурою молодих, що розвивається, постійно турбує розуми слухачів і закликає їх усвідомити «хвороби цивілізації» і відноситься до них терпеливо.

Рок-музика так сильно впливає на людей, тому що вона несе щось нове. Через свою імпровізаційну природу вона надзвичайно насичена, свіжа, щира, на відміну від багатьох витворів так званого серйозного мистецтва. Відображаючи ритм нашого напруженого, неспокійного життя, рок-музика дуже близька до внутрішнього світу молоді, яка особливо гостро відчуває всі протиріччя у суспільстві.

На думку дослідниці Л. Васильєвої, рок ґрунтується на романтичному світовідчутті і з цим пов'язана ідея особистісного самовираження, висунення на перший план особи митця, героїчна поза, тяжіння до винятковості, зневажання умовностей [29].

Головним для української рок-музики було, як відомо, протистояння адміністративно-командній системі. В Україні така позиція набула додаткового, національно-патріотичного забарвлення. Український «важкий» рок висловлювався не стільки «проти», скільки «за» – за відродження національної культури, мови, традицій. В часи перебудови ідейна спрямованість української рок-музики зазнала зміни: визначальною рисою творчості та її основним стимулом став патріотизм та пошук індивідуального стилю [29].

Українська рок-музика, з яскраво вираженою молодіжною системою цінностей, стилем поведінки, епатажною свободою від старих суспільних принципів і стереотипів, займає велику роль у повсякденному житті молоді. Це не лише кавер-версії пісень і мотивів, відомих у всьому світі, це свій колоритний продукт – магнетизм «Океану Ельзи», що зачаровує, вибуховий драйв «ВВ», неповторний молодіжний стиль «Бумбокса», автентичність «С.К.А.Й» і безліч інших представників альтернативної української музики, що виділяються власним стилем: «Друга Ріка», «ТНМК», «Крихта Цахес», «Ськрябін», «Тартак», «Флайzzza», «Плач Ієремії», «Перкалаба». Регулярно проводяться українські рок-фестивалі «Рок-екзистенція», «Тарас Бульба» та інші. У рок-музиці також активно використовується фольклор, народні мотиви, починають цього в другій половині 1980-х рр. стала вже легендарна група «Крики Відоплясова». Спираючись на фольклорну основу, нову самобутню українську музику творять «Скрябін», «Мандри», «Гайдамаки», Тарас Чубай, Марійка Бурмака і багато інших виконавців. Свідомим зростання інтересу до фольклору стала установа в Україні двох фестивалів етнічної музики – «Країна мрій» в Києві і «Шешори» в Івано-Франківській області.

Серед молоді набувають популярності чисто вокальні ансамблі, такі як «Піккардійська терція» і «МенСаунд» і джаз, завдяки міжнародним фестивалям джазової музики в різних містах країни (серед найвідоміших – JazzBez і JazzKoktebel). Значний вклад в популяризацію джазового руху в Україні зробили Володимир Симоненко і Олексій Коган.

Як зазначає дослідниця Л.Васильєва, рок-музика, як жанрова сфера масової музики, є одним з чинників розвитку сучасної культури і функціонує як соціальне, світоглядне, музичне явище. Поява рок-музики визначила зміни у музичній психології пересічної людини, зумовлені складною соціокультурною атмосферою середини минулого століття. Важливим елементом року є «середовищний» характер естетичного переживання, що формує ставлення до музики як до форми колективного напруженого

емоційного досвіду, як до втілення суперечливого духовного стану молоді другої половини ХХ століття [29].

Рок-музика як культурно-естетичний феномен породила особливий спосіб життя, який сформував певний стиль поведінки особистості і систему життєвих цінностей. Вона може дати особистості свободу від сталих суспільних принципів і стереотипів, від навколишньої дійсності.

Серед інших жанрів сучасної масової музики, на думку Л.Васильєвої, рок-музика має найбільше спільних рис з поп-музикою і характеризується такими якостями:: значна гучність, переважання ритмічного начала, аранжування із застосуванням електричних та електронних інструментів, неакадемічна манера співу солістів, здатність моделювати емоції в єдності чуттєвого забарвлення і м'язево-тонусних відчуттів, прагнення бути новаторськими, нестандартними, оригінальними, епатуючими (строкате оформлення платівок, зовнішній вигляд виконавців, сценічна поведінка, мовні ознаки музики, плакатність пісенних текстів тощо). Найважливішими засобами їх поширення є грамзапис, аудіо-касети, компакт-диски, радіо, телебачення, концертні організації, преса, музичні магазини, мережа Інтернет тощо [29].

Рок-музика визначається, за А.Сохором, як самостійний музичний жанр, що має молодіжну природу, є доступною для непрофесійних виконавців, створює можливість індивідуальної та колективної імпровізації. Тому рок-музика справила і продовжує справляти помітний вплив [29] на людину нашого часу, і не тільки молоді.

Популярною стала наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття сучасна електронна музика, складне, багатоаспектне, динамічне явище культури, яке пов'язане з досягненнями технічної цивілізації. Філософсько-естетичний аспект її закладений специфікою формування, яка тісно пов'язана з соціальним середовищем у другій половині ХХ століття, в період істотних зрушень у сфері прояву свободи творчої особистості, в тому числі естетичних

норм та уявлень, що зумовили відповідні зміни в соціальній та музичній свідомості особистості.

Електронна музика, є одним з чинників розвитку сучасної української музичної культури, що функціонує як соціальне, світоглядне, музично-експериментальне явище. Особливості електронної музики пов'язані з тим, що вона створюється та виконується, як уже зазначалося вище, за допомогою електронно-акустичної і звуковідтворюваної апаратури. В електронній музиці об'єктом роботи композитора являється не тільки звукова тканина і композиція в цілому, але й звуковий матеріал. Звуки та звучання «з'єднуються», синусоїдні чисті тони («атоми» звучання) складаються в музичні тони і шуми («молекули») [38].

Використання електронної музики в комерційних або ідеологічних цілях як засобу відлучення молоді від соціально-економічних та політичних проблем, має дуже негативні наслідки. Т.Адорно відзначив, що ця музика несе в собі «сплановане слабоумство» [2]. Учасник рок-групи «Деланіє» сказав, що саме «музика – геніальна знахідка, що дозволяє урядові дати молоді допінг та ізолювати її». На прикладі рок-музики можна на науковому рівні відзначити щодо негативного впливу масової електронної музики на підсвідомість людини нашого часу, бо саме рок-музика по відношенню до слухачів сама відіграє роль одурманюючого розчину, адже, мета рок-виконавців – привести публіку в стан, аналогічний наркотичному. Існують дані психофізіологічних досліджень, що підтверджують прямий фізіологічний вплив деяких «музичних подразників» – сила звуку безпосередньо впливає на організм; інфразвуки, отримані електронним шляхом, породжують у черевній порожнині вібрацію, локалізовану в ерогенних зонах; безпосередній вплив на серце та систему м'язів чинять ритми: ритм синкопирований веде до сильного нервового збудження; мелодія, що повторюється, чинить гіпнотичну дію, довгі акорди знижують кров'яний тиск, а уривисті акорди його підвищують.

Негативну роль у розповсюдженні низькопробних зразків сучасної музики відіграють часто засоби масової інформації. Підпорядковуючись законам шоу – бізнесу, чисто економічним міркуванням, вони формують у сучасної молоді музичні смаки та музичні потреби низького художнього рівню.

Поява електронної музики визначила зміни у музичній психології пересічної людини, зумовлені складною соціокультурною атмосферою середини минулого століття. В епоху комп'ютерно-технологічної доби музика стає видовищем, продуктом масового споживання та індикатором групової ідентифікації, наприклад знаком, що допомагає визначити свою приналежність до тієї чи іншої субкультури.

Позитивний вплив сучасної електронної музики на свідомість та підсвідомість людини відмічається через її академічні форми, що сприяють вихованню слухової уваги, вмінню сприймати інтонаційно-образний стрій твору, на противагу масовій електронній музиці, яка легко перетворюється в музику фонового типу і постійний контакт з нею веде до пасивного сприйняття. Т.Адорно, розробляючи концепцію регресу слухацького сприйняття, вказує на такі моменти, як нездібність усвідомлювати зміст музики, невміння зосередитися на ній, і пов'язує такий тип сприйняття з засиллям саме поп-музики. Сьогодні сформувалися дві категорії публіки електронної музики в Україні: критично налаштоване студентство, яке є шанувальником експериментальної клубної музики. Друга частина – це суто академічна аудиторія, котра відвідує і заходи сучасного електронного академічного мистецтва.

Електронна музика, за допомогою музично-комп'ютерних технологій поступово перетворила популярні вокальні та інструментальні твори класичного репертуару, які первісно розраховані на професійне виконання й елітарне сприйняття, на матеріал для створення яскравого видовищного шоу з елементами електроніки. Такий сміливий і досить ризикований художньо-естетичний експеримент, який був запропонований на розгляд широкій

аудиторії слухачів, свідчить про те, що відбулося невідоме поступове входження національного мистецтва у постмодерністський простір. Свою думку з цього приводу висловила і дослідниця Н.Маньковська, щодо постмодерністських проявів у сфері художньої культури, яка простежує у зіткненні «високого і земного» недоречні дорікання в популізмі, вульгаризації класики і вбачає у цьому навіть наявність музичного екуменізму, прагнення розширити й демократизувати сучасний музичний етос. [120, с. 194].

Цікаво проаналізувати особливості національного стилю в українській електронній музиці, звукова стилістика значною мірою базується на технологічних можливостях, але часто виражає ментальність українського мистецтва. Електроніка інтегрується в усі музичні процеси, що відбуваються зараз в Україні. Це такі собі протуберанці музичних процесів. Коли чогось не можна зробити в інструментальній музиці – допомагає електроніка. І навпаки. Як уже зазначалося, академічна електронна музика позитивно впливає на розвиток людини. З давніх давен музику застосовували з лікувальною метою, і сьогодні музика особливим чином впливає на підсвідомість людини. На думку фахівців, ефект музикотерапії ґрунтується на одночасній дії на організм людини трьох чинників: психолого-естетичного, який відповідає за формування асоціацій, емоцій, створення образного ряду; фізіологічного (функціонального), за допомогою якого можна тренувати окремі функції організму, і вібраційного, де музика здійснює вібраційний вплив на клітини, активізуючи різні біохімічні процеси в них.

С.Абакумова можна назвати першим автором академічної електронної композиції в Україні, який звернувся до неї раніше за І.Небесного. Композиціям Кармелли Цепкаленко притаманні експериментальність, оригінальність та особлива вишуканість. Ультрадисонансний опус композиторки, який визначається своєрідним звуковим павутинням, сплетеним вертикалями дисонансів, створював слуховий «дискомфорт»,

посилений за рахунок часової тривалості твору та внутрішньої статистики. Своєрідна імітація електронної музики представлена С.Луньовим у «Нових російських танцях», де слуховий образ цього технічно складного твору викликає алюзії до тембру синтезатора, а фортепіанне звучання п'єси видається «надто живим».

Як естетичний процес побутування різних форм сучасної музики в умовах українського буття протягом останнього десятиріччя набувають все нових та нових рис у позитивному, а, іноді, і в негативному сенсі, що часто бивають несподіваними для нашого суспільства. Як бачимо, феномен сучасної молодіжної музики формується під впливом музичних техногенних трансформацій, які в межах сучасного культурного українського простору відзначаються особливою динамічністю.

Сьогодні найбільш розповсюдженим жанром популярної музичної культури став римейк, в якому виражається новий тип філософствування. Роль римейка у створенні музичного (просторового) середовища представляє нове бачення зразків музики через інтерпретацію. Вічні істини класичного мистецтва знаходять завдяки новій мові нове життя і головне смислову глибину.

За останні двадцять років римейк став характерною ознакою як світової, так і, особливо, пострадянської популярної культури. Починаючи приблизно з середини 90-х років ХХ ст. на пострадянському культурному просторі спостерігається істотне збільшення прикладів римейку. У сучасній музиці римейк (англ. Remake – букв. переробка) представляється як новіша версія або інтерпретація раніше виданого музичного твору (пісні, будь-якої музичної композиції). Римейк не цитує і не пародіює джерело, а наповнює його новим і актуальним вмістом, проте «з оглядкою» на зразок. Може повторювати сюжетні ходи оригінала, типів характерів, але змальовує їх в нових історичних, соціально-політичних умовах [182].

Римейки в музиці представляють наново записані версії композицій, що вже видавалися, причому коли оригінал і римейк зроблені одним і тим же

виконавцем або музичним колективом (хоч би за участю одного з учасників). Римейки – це не кавер-версії, і навіть не плагіат. В разі, якщо один виконавець робить свою версію композиції іншого, без участі другого в процесі створення, то це називається не римейк, а кавер-версія. Якщо в новій версії використовуються фрагменти старої, то це називається реміксом. Втім, зазвичай, такі тонкощі не розрізняються, а називаються всі ці явища римейками. Римейків багато в творчості виконавців популярної музики (у Таїсії Повалій, Олександра Пономарьова, гурт «Воплі Відоплясова» (римейки старих «вешних» хітів)) [182]. Римейки, зроблені високопрофесійно, дають нове життя старим пісням, які дотепер існували на плівках, записаних по-аматорськи на концерті наприкінці 80-х років. Але, окрім дійсно старого, але свого, робляться також римейки чужих хітів. Прикладами музичних римейків можуть служити деякі композиції радянських рок-груп кінця 1980-х років, записані заново (часто якісніше і в кращих студійних умовах, ніж оригінали).

Останнім часом багато співаків і музиканти (починаючи від поп-музики і закінчуючи клубною електронікою) вдаються до прийому «краще нове – це добре забуте старе» і створюють римейки (remake) на старі-добрі хіти минулого часу. Причому «чисті» кавер-версії (cover version) тієї або іншої пісні робиться все менше. Відбувається підміна і зміщення стилів, коректування текстів, робляться хіп-хоп вставки замість оригіналів куплетів, електроніка пістрявить всякими реміксами (remix).

Якщо в класичній музиці різні піаністи виконують сонати Бетховена чи концерти Шопена, то це називається інтерпретацією, трактуванням, виконавським баченням, а у сучасних популярних виконавців така інтерпретація сучасних музичних творів називається римейком. Таким чином, римейк набуває статусу мало не основного способу творчості і підходу до аналізу як культурної, так і суспільно-політичної ситуації [182].

У межах сучасного музичного мистецтва виокремлюється такий екстравагантний прояв мистецтва, який справляє глибинний вплив на свідомість та підсвідомість людини. Це психоделічна музика, що основана на

абсолютно позамежових переживаннях. Тобто, це музика, яка декларує: крім буденного стану свідомості є ще й інші. У своїх дослідженнях Любка Дереш говорить про те, що «... людина мислить так, як вона чує – звукова інформація розгортається у свідомості лінійного сприйняття звуку, яке глибинно пов'язане з відчуттям плину часу... створюючи відповідні звукові ефекти, музиканти цікавим чином здатні впливати на сприйняття слухача...» [49]. Однак зміну характеру мислення часто спричиняють змінені стани свідомості (психоактивні речовини, медитативні практики). Тому психоделічна музика має більше спільного із психотехнологіями, ніж з естетичними вправляннями, а це означає, що тільки в контексті тої чи іншої психотехніки можна говорити про естетику та красу сучасної музики.

Ще одним екстравагантним напрямком молодіжного мистецтва, який пов'язують із філософським напрямком, є космічна музика, яка включає в себе інструментальні та електронні композиції. Основні інструменти, на яких виконують космічну музику (спейс рок), – це синтезатор і терменвокс. Терменвокс – це музичний інструмент, який винайшов Лев Термен в 1919 році. Пристрій терменвокса: його головна частина – це два високочастотні коливальні контури (антени), налаштовані на загальну частоту. Електричні коливання звукових частот створюються генератором на електронних лампах, сигнал пропускається через підсилювач і перетворюється в звук гучномовцем. Виконавець керує роботою терменвокса, змінюючи положення долонь довкола антен. Рухаючи рукою довкола стрижня, можна регулювати висоту звуку, жестикуляція довкола дуги впливає на гучність. Цей унікальний винахід спричинив революцію у музичному просторі та створив цілий пласт абсолютно унікальної електронної музики.

Призначена виключно для медитацій та роздумів, космічна музика рідко звертається до проблем реального світу і, впливаючи на підсвідомість людини, робить спробу ідеалізувати світ, бути в гармонії зі світом і власним «Я». Основним завданням такої музики є бачення кращого майбутнього, а також вона направлена виражати поняття краси й добра.

Таким чином, у житті сучасної людини музика відіграє дуже важливу роль. Сучасна музика – як і всі інші види мистецтва – є відображенням духовного стану, отже – сучасності. Мистецтво – а особливо музика – спростилися сьогодні до ролі пересічної прикраси. Музика супроводжує нас вночі і вдень, по дорозі додому, чи на роботу, викликає у нас емоційну реакцію, яка у взаємодії з нашою уявою спричиняє певні відчуття та думки. Вся музика Всесвіту, чи то класика або рок-музика, музика лісу або води, шум грози чи урагану, має наукове пояснення її важливості у нашому житті.

Отже, сучасна молодіжна музика виступає ідентифікатором різних груп молоді, здатна конструювати певний життєвий стиль, який багато в чому залежить від якісного відбору тих або інших музичних переваг. Тому молодіжна музична культура розглядається нами як частина сучасного соціалізуючого процесу.

ВИСНОВКИ ДО III РОЗДІЛУ

Таким чином, швидкий розвиток новітніх інформаційних технологій призвів до появи новинок в усіх галузях музичного мистецтва – від довершених електронних систем до прикладного програмного забезпечення. Сучасна технологічна еволюція музики створює більш досконалі системи управління звуком, що перевершують за своїми можливостями акустичні інструменти; більш глибоко проникає в мікрокосмос звуку; створює і алгоритмізує музичний простір, створює програми, що дозволяють зробити простір повністю підвладним музикантові.

Результатом цього стає електронна музика, яка не тільки створюється і виконується за допомогою електронних музичних інструментів або комп'ютера, а виражає новий тип свідомості, виступає у ролі провокатора змінених типів свідомості та формується у культурно-естетичному середовищі повсякденного буття молоді.

Зауважимо однак, що композиторське мислення отримує нову можливість в освоєнні звукового простору – можливість без обмежень складати і створювати звукові тембри. Сучасна музично-комп'ютерна техніка дозволяє отримати практично всі елементи звуку в чистому вигляді і поєднувати їх в бажаних пропорціях, що дає принципову можливість синтезувати будь-які звуки, які є і яких немає в природі.

Естетико-культурологічний феномен світломузики виступає об'єктом пізнання навколишнього світу та допомагає виявити стиль життя людини. Дизайн звуку, як важливий аспект звукового дизайну, здійснюваний за відповідною режисурою: віднаходиться звукове рішення екранного проекту, записуються й відбираються для нього необхідні шуми, звукові ефекти та музичні фрагменти, створюється фахівцем комплексний образ аудіовізуального твору.

Звуковий дизайн використовує зорові і слухові відчуття людини, тим самим впливаючи на емоційний та душевний стан людини, спонукає до тих

чи інших дій. На сьогоднішній день синтез звуку і кольору у звуковому дизайні є повсякденною практикою культурного-естетичного життя людини та неодмінним атрибутом у будь-якому закладі дозвілля.

Промисловий прогрес неоднозначно відобразився і на молодіжному культурному процесі. Молодь створює своє жаргонну мову, моду, музику, моральний клімат, шукає своє місце у молодіжних угрупованнях, тобто шукає спосіб самоствердження та самореалізації себе у суспільстві.

ВИСНОВКИ

Дослідження естетичних новацій сучасної української музики в контексті світовідчуття на межі ХХ-ХХІ століть дозволило зробити наступні висновки:

1. Осмислення естетичних новацій сучасної української музики з загально-теоретичних позицій некласичної естетики дало можливість констатувати, що розширення категоріального апарату музичної естетики другої половини ХХ століття відбувається не тільки за рахунок загальних художньо-естетичних категорій (абсурд, лабіринт, симулякр, еkleктика, музичний інтертекст, автоматизм, ризоматичність мислення тощо), але й специфічних, характерних для музики як мистецтва звуку в часі: нова тональність, додекафонія, сонористика, електронна музика, конкретна музика, нова просторова музика.

2. Поняття «сучасна музика» зі своєю глибинною сутністю увійшло в естетику як щось більше, ніж мистецтво. Розуміти музику лише як вид мистецтва на сьогоднішній день недостатньо. Важливим питанням музичної естетики є форми та методи усвідомлення музичного буття: музика аналізується в онтологічному статусі (виокремлюють музику як самодостатню космічну субстанцію), в аксіологічному (розкривають музику як спосіб ціннісного буття в світі людини та людини у світі музики). Поняття «естетична новація» дозволяє на парадигмальному рівні зрозуміти смислові та змістовні зміни музики, а усі техно-новації є засобами забезпечення цієї нової парадигми. Сучасна музика надає великі можливості для творчої діяльності виконавців, знаходить нові форми для вираження в загально-людському контексті етно-національних традицій що вбирають у себе багатовіковий народний досвід, ментальність, історію, філософію.

3. Зміни у світовідчутті особистості осмислені через призму філософсько-естетичного аспекту української академічної музики. Розглянуті академічні та неакадемічні жанри, їх художньо-естетичні та стильові узагальнення у професійній музичній практиці, які проаналізовані через

трансформацію світовідчуття людини рубежу ХХ-ХХІ століть.

Феномен полістилістики сучасної української академічної музики – це, з одного боку, протест проти ідейно-естетичної і художньо-стильової уніфікації, що довгий час панувала в музичному мистецтві, з іншого боку, це прояв фундаментальних вимірів світовідчуття естетичного характеру людини другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Поширення антикласичних тенденцій в українській академічній музиці на межі ХХ-ХХІ століть сприяло музично-естетичним новаціям і експериментам. Новаторство української симфонії виявляється у нестандартних рішеннях форм і драматургії циклу, де ламаються традиційні структури і схеми. Тут переосмислюються драматургічні канони, з'являються нові семантичні моделі: симфонії з майже театральним розвитком і ліричною «безподійністю», камерні симфонії, симфонії-епопеї, симфонія-притча, симфонія-імпровізація, симфонія-медитація, присутність літературного тексту-поезії.

4. Естетичні новації у творчості сучасних українських композиторів пов'язані з нетрадиційним підходом до фольклору, коли він використовується не як цитатний матеріал, а переосмислюються його ментально-естетичні смислообрази в іншій музично-звуковій системі, що тримається на нових законах музичного порядку і краси. Це надає твору глибинно-психологічного змісту, виникає музика глибоко національна (М.Скорик, Л.Дичко, Є.Станкович, О.Кива, І.Карабіц, Л.Колодуб та ін.).

5. Естетико-технологічні новації української музики зумовили еволюційні перетворення традиційної музики на цифрову. Розвиток електронних технологій у кінці ХХ століття спричинив бум «нової музики», характерним для якої є з'єднання акустичної і цифрової естетики, шуму, тиші й мелодії в організації музичного простору, створення за допомогою спеціального електронного устаткування незвичайних і дивних звуків, робота з живим звуком. Академічна електроакустична музика, яка ґрунтується на використанні природних (акустичних) джерел у поєднанні з електронною

складовою, перетворюється на саунд, на керування тембрами. Революція відбулася і в академічній електронній музиці – на технологічному рівні вона перемістилась до сфери масової музики, що привело до швидкого розгалуження на різноманітні стилі й напрямки.

6. Електронна музика, як естетичний феномен, принципово неможлива без комп'ютерних технологій, що стали реальними новітніми формами буття музичного твору, впливають на різноманітні культурні практики сучасності. На сьогоднішній день вона представлена різноманітними напрямками (академічна і поп-електроніка, електроакустичні імпровізації, ритмові та абстрактні форми, ембієнт, аналогові дослідження та ін.) і характеризується не лише незвичайним тембровим звучанням, але і дає абсолютно нове відчуття музичної матерії. У жанрах електронної музики відкривають нові перспективи у світоглядному «вирішенні» простору. Новаторством для української електронної музики є також поєднання сучасних музично-комп'ютерних технологій і засобів мультимедіа (візуалізація, поєднання з відеорядом, живописом, пластикою, рухом), що виявляється, передусім, в аудіо-відео-інсталяціях. Електронна музика сприяє перспективам розвитку нових музичних конструкцій, індивідуальній та колективній імпровізації, а також створює духовний, трансцендентний вимір буття людини, що дає поштовх естетизації повсякденності.

7. Поява такого феномену, як звуковий дизайн, заснованого на досягненнях акустичного дизайну і теоретичної акустики, формує естетичне середовище буття людини, впливає на стиль життя особистості. Музиканти-експериментатори часто вдаються до радикального звукового дизайну, використовуючи відверто немелодійні звукові структури: ламаний ритм, цифровий шум або диктофонні записи. Сфера застосування методів звукового дизайну (саунд-дизайну, акустичного дизайну) досить широка: предмети побуту, транспортні засоби, об'єкти архітектури, парки, малі архітектурні форми, які спроектовані засобами мультисенсорного дизайну з наданням переваги звуковій складовій. Такі науково-технічні культурні

артефакти, що є естетичними за своєю природою, репрезентують нове світовідчуття людини і завдяки потужному впливу на свідомість і підсвідомість мають величезне значення для її духовного світу.

8. Естетичний аналіз такої віртуальної форми буття музики як «шизофонія», яка породила розрив між виконанням і сприйняттям музики, зміну форми буття звуку, довів, що звуковий простір музичного твору не співпадає з музично-естетичним простором глядача. Розвиток індустрії звукозапису дозволяє слухачеві не контролювати своєї уваги на сприйнятті музики, оскільки звуковий простір музичного твору не співпадає з музично-естетичним простором глядача. Таким чином, відсутністю кореляції між слуховими враженнями і джерелом звуку приводить до оцінки звуку, лише враховуючи сонористичні властивості. Шизофонічний розрив може здійснюватися як у просторі (інколи до десятків тис. км.), так і в часі (до десятків років), або, найчастіше, одночасно у просторі та часі, що характерно для сучасного світовідчуття.

9. Естетичних новацій зазнав і найбільш розповсюджений жанр популярної музики – музичний римейк. Новаторство виявляється у тому, що римейк не цитує і не пародіює джерело, а представляє його як новішу версію або інтерпретацію раніше виданого музичного твору (пісні, будь-якої музичної композиції), наповнює його новим і актуальним вмістом, проте «з оглядкою» на зразок (може повторювати сюжетні ходи оригінала, типи характерів, але змальовує їх у нових історичних, соціально-естетичних умовах). Щодо сучасної молодіжної музики (рок-музики, поп-музики, психоделічної та космічної музики, а також експериментальної електроніки), то вона, виступаючи ідентифікатором різних груп молоді, визначила зміни у свідомості пересічної людини, породила певний стиль поведінки і систему життєвих цінностей.

Таким чином, мету дисертаційного дослідження досягнуто, а його завдання – виконано.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Адорно Теодор В. Избранное : Социология музыки / Т. Адорно. – М. : Университетская книга, 1998. – 445 с. – (Культурология. XX век).
2. Адорно Теодор В. Философия новой музыки / Т. Адорно. – [пер. с нем.] – М.: Логос, 2001. – 343 с;
3. Алексієнко О. О. Інтерсуб'єктивність : естетико-психологічний аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Алексієнко Олена Олександрівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2000. – 19 с.
4. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / Э. Ансерме . – М. : Сов. композитор, 1986. – 225 с.
5. Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто / М. Аркадьев // Логос, 1994. – № 6. – С. 164-178.
6. Артамонов И. Д. Иллюзии зрения / И.Артамонов. – М. : Наука, 1969. – 233 с.
7. Артем'єв Е. Нотатки про електронну музику / Е. Артем'єв // Музична критика і сучасність : збірник. – К. : Музична Україна, 1978. – Вип. 1. – С. 168–218.
8. Артемьев Э. От технологий конкретной музыки к музыке компьютерной : новые способы музыкального мышления [Электронный ресурс] / Э. Артемьев. – Режим доступа: <http://www.electroshock.ru/records/articles/techology/index.html>. – Назва з экрана.
9. Аршинов В. И. Синергетика и методология постнекласической науки [Электронный ресурс] / В. И. Аршинов // Синергетика человекомерной реальности ; Философия науки. – М. : ИФ РАН, 2002. – Вып. 8. – Режим доступа : <http://iph.ras.ru/page49937745.htm>. – Назва з экрана.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л. : «Музыка», 1971. – 376 с., нот.

11. Афанасьев Ю. Л. Социально-культурный потенциал художественной деятельности : монография / Ю.Л.Афанасьев. – Львов : Свит, 1990. – 157 с.
12. Балакірова С. Ю. Естетика музичного постмодернізму: автореф. дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Балакірова Світлана Юрїївна ; Нац. техн. ун-т України «Київ. політехн. ін-т», [Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка]. – К., 2002. – 19 с.
13. Балашова О. А. Медиаискусство как механизм самоописания и саморегуляции культуры [Электронный ресурс] / О. А. Балашова. – Режим доступа : http://tomb-raider6.narod.ru/lib/mm/mediafilosofija_iv/mediaiskusstvo_kak_mehanizm_samoop.html
14. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. – Москва: Художественная литература, 1986. – 543 с
15. Бек У. Что такое глобализация? / У. Бек. – М., 2001. – 480 с.
16. Белявский А. Г. Теория звука в приложении к музыке. Основы физической и музыкальной акустики / А. Г. Белявский. – М., 1925.
17. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // Киноведческие записки : историко-теоретический журнал. – 1989. – Вып. 2. – С. 151-167.
18. Бергер А. Бачити – отже вірити. Введення ЄІАС у зорову комунікацію / А. Бергер. – М. : Вільямс, 2008.
19. Бергер Л. Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. – Тбилисси, 1989.
20. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України : технологія чи творчість? / Олена Берегова. – Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. – 388 с.

21. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України: автореферат дис. ... д-ра мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Берегова Олена Миколаївна ; Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2007. – 31 с.
22. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / В. П. Бобровский. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 1. – 268 с.
23. Богомолов А. Г. Метафизика звука в западноевропейской культуре: Монография / А. Г. Богомолов. – М. : МАКС Прес, 2012. – 196 с.
24. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи / М. Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М. : Ком-Книга, 2007. – С.11
25. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки / Е. М. Браудо. – Петербург, 1922. – Т. 2.
26. Бузони Ф. Эскизновой эстетики музыкального искусства / Ф. Бузони // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. – М., 1975. – С. 29.
27. Булез П. Между порядком и хаосом / П. Булез // Сов. музыка. – 1991. – №7. – С. 70-75;
28. Ванечкина И. Л. Поэма огня : Концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина / [Ванечкина И., Галеев Б.]. – Казань : Изд-во КГУ, 1981. – 168 с.
29. Васильева Л. Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : [спец.] 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Васильева Лариса Леонідівна ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2004. – 20 с.
30. Володіхін Д. М. Музыка наших дней / Д. М Володіхін. – М. : Аванта +, 2002. – 303 с.
31. Гайденко І. А. Особливості створення музичного твору за допомогою сучасних комп'ютерних технологій / І. А. Гайденко // Науковий вісник

- НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. – Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2002. – С. 113–121;
32. Гайдено І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Гайдено Ігор Анатолійович ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2005. – 19 с.
 33. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х томах. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Издательство «Искусство», 1971. – Т. 3. – 623 с.
 34. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття / Н. Герасимова-Персидська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 32–39.
 35. Гітун Н.І. Естетичне світопереживання в життєдіяльності людини: автореферат дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Н. І. Гітун ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 1999. – 18 с.
 36. Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп : предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвозна. : [спец.] 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Гоменюк Світлана Григорівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 18 с;
 37. Гордійчук М. Симфонічна музика // Історія української музики. Т.4. 1917 – 1941. – К. : Наук. Думка, 1992.
 38. Горовець В. Ю. Українська музична енциклопедія / В. Ю. Горовець. – Київ, 2006. – Том I. – 507 с.
 39. Грибанова Н. Є. Ритм в музиці як філософсько-естетична проблема : автореф. дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Грибанова Наталя Євгенівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2000. – 18 с.
 40. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки II половины XX века (50-80-е годы) / Г. Григорьева. – М. : Сов. к-р, 1989. – 206 с.

41. Грібінєнко Ю.О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореферат дис. ... канд. мистецтв. наук : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Грібінєнко Юлія Олександрівна ; Одес. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 18 с.
42. Гужва О. Українська симфонія у часі-просторі культури / О. Гужва. – Вісник ХДАДМ. – Харків, 2007. – № 4. – С. 19-35.
43. Гуральник П. О. Історія рок-н-ролу / П. О. Гуральник. – М. : Ексмо, 2002. – 300 с.
44. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии [Електронний ресурс] / Э.Гуссерль . – М. : ДИК, 1999. Т. 1. – 227 с. Режим доступа : <http://www.elenakosilova.narod.ru/studia/h3.htm>.
45. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль. – М., 1994.
46. Делез Ж. Симулякр и античная философия / Ж. Делез // Логика смысла. – М. : 1995. – 376 с.
47. Деникин А. Профессия – дизайнер звука [Електронний ресурс] / А.Деникин // Сетевой портал «ProSound». – 2002. – Режим доступа : <http://prosound.ixbt.com/education/sound-design.shtml>. – Назва з контейнера.
48. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 152 с.
49. Дереш Л.Вічні пошуки іншого. Чотири хвили психоделії у музиці [Електронний ресурс] / Л. Дереш. – Режим доступа : <http://artvertep.com.authors/173/article/11556.html>
50. Днепров В. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления / В. Днепров // Кризис буржуазной культуры и музыки. – М., 1972.
51. Дніпровська Є. В. Від аналітичної естетики до постмодернізму : аналіз американських теорій (США) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Є. В. Дніпровська ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2003. – 16 с;

52. Добронравова И. С. Синергетика : становление нелинейного мышления / И. С. Добронравова. – К., 1990. – с. 148.
53. Добронравова І. С. Нелінійне мислення / І. С. Добронравова // Філософська і соціологічна думка. – К. – 1991. – № 6. – С. 47-60.
54. Долинская Е. Б. Канонизация в рамках новаторства и традиции: стилистические тенденции отечественной музыки последней трети XX века / Е. Б. Долинская // Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи / М.Е.Тараканов. – М. – СПб.: «Алетейя», 2003. – С. 205-218.
55. Домбровська Т. Естетика у розвитку [Електронний ресурс] / Т. Домбровська, Л. Строева // Філософська думка. – К. : «Академперіодика», 2012. – № 4. – С. 134-138. – ISSN 0235-7941. – Режим доступу : <http://www.philosophy.ua/lib/131313.pdf>. – Назва з екрану.
56. Дроздова О. Цветомузыка (исторический очерк) [Електронний ресурс] / О. Дроздова. – Режим доступа – http://www.adada.ru/pub_04_drozdova.php. – Назва з екрана.
57. Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. – [изд. 2-е доп.] / М. С. Друскин. – Л.: Советский композитор, 1979. – 230 с.
58. Електронна музика [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://znaimo.com.ua>
59. Євстігнєєва Н. Поліфункціональність музичного мистецтва як детермінанта різнорівневого впливу на особистість / Н. Євстігнєєва // Науковий вісник Чернівецького університету : Зб. наук. праць. – Чернівці: Рута, 2000. – Вип. 89. – С. 20 – 27.
60. Жанры электронной музыки [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.emf.org>
61. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века. Парадигматический характер техники композиции / А. Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. –

- Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття : [зб. наук.ст.]. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 101 – 108.
62. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості : естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Жукова Наталя Анатоліївна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2003. – 21 с.
63. Журавлєв А. Диалог с компьютером / А. Журавлєв. – М. : Мол. гвардия, 1987. – 210 с.
64. Загайкевич А. Технологічний радикалізм сучасної музики в контексті мистецької автономії / А. Загайкевич // Худ. культура. Актуальні проблеми : Наук. вісник. – К., 2004. – Вип. 1. – С. 19-27;
65. Загайкевич А. Українська електронна музика : практика дослідження / А. Загайкевич // Музика в інформаційному суспільстві : збірник наукових статей / [упорядник І. Б. Пясковський]. – К., 2008. – С. 39-62.
66. Задерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция / В. Задерацкий // Муз. академия. – 2003. – № 2. – С. 77–89.
67. Зайцева Л. А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів : автореф. дис. ... канд. мистецтвозна. : [спец.] 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Зайцева Людмила Анатоліївна ; Харк.держ. ін-т мист. ім. І. П. Котляревського, [Харківська державна академія культури]. – Х., 2004. – 20 с.
68. Зинкевич Е. С. Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи / Е. С. Зинкевич. – К. : Нора-принт, 2005. – 240 с.
69. Зинькевич Е.С. Динамика обновления / Е. С. Зинкевич. – К: Музична Україна, 1986. – 184 с.
70. Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки : подходы, проблемы, перспективы / Г. В. Иванченко. – М. : Смысл, 2001. – 264 с.
71. Ильин А. Н. Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале китч-культуры) : Монография / А. Н. Ильин. – Омск : Амфора, 2010. – 376 с.

72. Иоффе И. И. Мистерия и опера / И. И. Иоффе. – Л., 1937. – С. 33-37.
73. Іноземців В.Л. Сучасне постіндустріальне суспільство : природа, протиріччя, перспективи / В. Л. Іноземців. – М. : Логос, 2000. – С. 57.
74. Історія музики в минулому і сучасності. – К., 2000. – 297 с.
75. Історія української музики : В 6 т. / Редкол. : Скрипник Г.А. (голова) та ін. ; НАН України. Ін-т мист., фольклор. та етнол. ім. М. Т. Рильського. – К., 2004. – Т. 5 : 1941-1958 рр.
76. Каган М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – Санкт-Петербург, 1996.
77. Камінський В. Електронна та комп'ютерна музика : Навчальний посібник / В.Камінський. – Львів: «Сполом», 2001. – 212 с.
78. Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса / А. С. Канарский. – К. : Философия и культура, 2008. – 380 с.
79. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 107 с.
80. Капічіна О. О. Музичне сприйняття в контексті феноменолого-герменевтичного підходу [Електронний ресурс] / О. О. Капічіна // Філософські дослідження : збірник наукових праць / від. ред. В. К. Суханцева. – Луганськ : СНУ ім. В. Даля, 2012. – Вип. 16. – Режим доступу : <http://dSPACE.snu.edu.ua:8080/jspui/handle/123456789/4262>
81. Капічіна О. О. Музичний естетизм в контексті концепції діалогу культур : автореф. дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Капічіна Олена Олексіївна ; Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. – Луганськ, 2003. – 16 с.
82. Капічіна О.О. Специфіка музично-семіозисного мислення в електронній опус-музиці ХХ–ХХІ ст. [Електронний ресурс] / О. О. Капічіна. – Точка доступу : file:///C:/Users/user/Downloads/gileya_2013_78_77.pdf;
83. Кастельс М. Інформаційна епоха : економіка, суспільство, культура / М.Кастельс. – М. : ГУВШЭ, 2010.

84. Киященко Н. И. Теория отражения и проблемы эстетики / [Н. И. Киященко, Н. Л. Лейзеров]. – М., 1983. – 224 с.
85. Кнабе Г. С. Рок-музыка і рок-середовище як форми контркультури / Г. С. Кнабе. М.-СПб., 2006. – 420 с.
86. Книга по эстетике для музыкантов / Ред. И. А. Константинов, К. Ангелов (НРБ). – М. : Музыка, 1983. – 272 с.
87. Князева Е. Н. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры / [Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов]. – СПб. : Алетейя, 2002. – 414 с. – ISBN 5-89329-517-X
88. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 368 с.
89. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму / О. Козаренко // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_akozarenko-ethnicmuslang.html
90. Кокжаев М. Необычное в обычном. Признаки зарождения новых технологий в парадоксах музыки XX века [Электронный ресурс] / М. Кокжаев. – Режим доступа : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_akokzhayev-unordinar.html.
91. Колокол Д. For 4 Ears, Cut, Erstwhile. Сучасна електроакустика в обличчях / Д. Колокол // «Аутсайдер» (Київ). – №5 (2005). – С. 96-111.
92. Крымский С. Б. Научное знание и принципы его трансформации / Крымский С. Б. – Киев, 1974.
93. Культурологические проблемы музыкальной украинистики / Одес. гос. консерватория. – Одеса : Астропринт, 1997. – 1997. – Вып. 2, ч. I. – 127 с.
94. Культурология. Краткий тематический словарь / [Под ред. Драч Г. В., Матяш Т. П.]. – Ростов /н /Д: «Феникс», 2001. – 192 с;
95. Кучерюк Д. Ю. Естетичне сприйняття предметного середовища / Д. Ю. Кучерюк. – К. : Наукова думка, 1973. – 144 с.

96. Куц Є. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : [спец.] 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Куц Євген Вадимович ; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2013. – 22 с.
97. Ланюк Є. Кліффорд Гірц про зв'язок культури та мистецтва [Електронний ресурс] / Є. Ланюк. – Точка доступу : <http://zbruc.eu/node/1390>.
98. Лапінський Л.І. Старовинні музичні інструменти в Україні : аналітичний огляд [Електронний ресурс] / Л. І. Лапінський. – К., 2007. – Режим доступу : <http://www.culturalstudies.in.ua/PDF/Lapinski-2007.pdf>.
99. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М. : Республика, 1994.
100. Леви-Стросс К. Сырое и вареное / К. Леви-Стросс // Семиотика и искусствоведение. – М., 1972.
101. Левченко Н.О. Трансформація образності в мистецтві ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Левченко Ніна олександрівна ; Інститут філософії імені Г.С.Сковороди НАН України. – К., 2000. – 17 с.
102. Левчук Л. Т. Українська естетика : традиції та сучасний стан / Л. Т. Левчук. – Київ : «МАКЛАУТ», 2011. – 339 с.;
103. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре: монография / В.Д.Лелеко ; Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2002. – 320 с. – ISBN 5-94708-007-9.
104. Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука / А. Ф. Лосев. – М., 1927.
105. Лосев А. Ф. Методологическое введение / А. Ф. Лосев // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 76-99.
106. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма, стиль, выражение. – М. : Мысль, 1995. – 494 с.

107. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Ф. Лосев // Советская музыка. – 1990. – № 11.
108. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. – М. : Политиздат, 1991. – С. 315–335.
109. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М., 1991. – 323 с.
110. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф.Лосев // Из ранних приведений. – М. : Правда, 1990. – 655 с.
111. Луценко В. Застосування комп'ютерних технологій у професійній діяльності музиканта [Електронний ресурс] / В. Луценко. Режим доступу : <http://eprints.zu.edu.ua>
112. Мазель Л. Эстетика и анализ / Л. Мазель // Статьи по теории и анализу музыки. – М., 1982.
113. Макаренко Г. Г. Музыка – як мистецтво в ірраціоналістичній естетиці ХІХ ст. : автореф. дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Макаренко Герман Георгійович ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2000. – 16 с.
114. Макаренко Г. Г. Музыка і філософія : Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г. Г. Макаренко. – К. : Факт, 2004. – 149 с.
115. Максимов В. В. Шизофония – опасная аномалия или «защита»? / [В. В. Максимов, А. В. Тверитинова] // Аудиокультура в образовании. – СПб. : Санкт-Петербургская Акмеологическая Академия. – 2000.
116. Маланюк Є. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Є. Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – 496 с.
117. Маловицька Л. Сучасна музика в сучасному світі : перехрестя ідей, думок та почуттів» / Людмила Маловицька // Сучасна музика в сучасному світі : збірник наукових праць, [Ред. кол. М.А. Моїсєєва (відп. ред.), С.В. Олійник, О.В. Плотницька]. – Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – С. 76-84 (наукова стаття; 0,8 д.а., 9с.)

118. Мальцев Л. Л. Молодіжна субкультура як предмет філософсько-естетичного аналізу : автореф. дис. ... канд. філософ. наук: [спец.] 09.00.04 «Естетика» / Л. Л. Мальцев. – К., 1995. – 25 с.
119. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М. : Московская школа политических исследований, 2000. – 416 с.
120. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 194 с.
121. Маньковская Н. Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания [Электронный ресурс] / Н. Б. Маньковская. – Режим доступа : http://iph.ras.ru/elib/Est1_3.html
122. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 194 с.
123. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
124. Медушевский В. В. Сущностные силы человека и музыка / В. В. Медушевский // Музыка – культура – человек : Сб. науч. тр. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988. – С. 45-64.
125. Меднікова Г. С. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. Монографія / Г. С. Меднікова. – К.: НПУ ім. М. Драгоманова, 2001. – 240 с.
126. Микешина Л. А. Детерминация естественно-научного знания / Л. А. Микешина. – Л., 1977. – 104 с.
127. Мирослав Скорик : Збірка статей. – Львів : СПОЛОМ, 1999. – 136 с., з нотними прикладами.
128. Михайлов М. Александр Николаевич Скрябин (1872 – 1915). Краткий очерк жизни и творчества / М. Михайлов. – Л.: Музыка-Ленинград, 1966. – 107 с.
129. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : [спец.] 17.00.02

- / Москаленко Віктор Григорович ; Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. – К., 1994. – 25 с.
130. Музична естетика античного світу : [вступний нарис і зібрання текстів О.Ф.Лосева]. – К. : Музична Україна, 1974. – 220 с.;
131. Музичне й театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців : Матеріали VI Всеукр. наук.-твор. конф. студ. та аспірантів, 15–17 березня 2006 р. / [Відп. ред. Г.Я.Ботунова]. – Х. : Харк. держ. унів-ет мистецтв ім. І.П.Котляревського, 2006. – 134 с.
132. Мы теряем главное в суете повседневности... [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=89EJPe5vuKw>
133. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 320 с.
134. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке / Е. В. Назайкинський. – М., 2003.
135. Назайкинский Е.В. Шизофония [Электронный ресурс] / Е. В. Назайкинский. – Режим доступа : <http://dom.hi-fi.ru/doc/read.php?id=589>
136. Назаренко Н. В. Буденно-музична свідомість як феномен інобуття естетичного / Н. В. Назаренко. – Схід. – 2010. – № 6 (106). – С. 111-115.
137. Назаренко Н.В. Буденно-музична свідомість у контексті проблеми символу / Н. В. Назаренко // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. Наук.пр. [Гол.ред. В. В. Лях]. – К. : Укр. центр духовн. культури, 2006. – Вип. 52. – С. 187-195.
138. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : Монографія / О. М. Немкович. – К., 2006. – 534с.;
139. Новикова Л. И. «Воспитательное пространство» как открытая система (Педагогика и синергетика) / [Л. И. Новикова, М. В. Соколовский] // Общественные науки и современность. – 1998. – № 1. – С.132-143.
140. Опанасюк О. П. Художній образ : структурна феноменологія і типологія форм / О. П. Опанасюк. – Дрогобич : Коло, 2004. – 236 с

141. Орлов Г. А. Древо музики / А. Г. Орлов // [Предисл. М.Друскина]. – СПб. : Сов. композитор. Санкт-Петербург. отд-ние ; Вашингтон : Frager, 1992;
142. Павлишин С. Музика двадцятого століття : Навчальний посібник / С. Павлишин. – Львів : Бак, 2005. – 232 с.
143. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.08 «Естетика» / Панченко Валентина Іванівна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1999. – 36 с.
144. Піщалов Р. Історія електронної музики. Спроба хронологізації / Р. Піщалов // «Аутсайдер». – К., 2004. – № 4. – С. 46-51.
145. Полтавцева О. М. Антропологія музичної тілесності : автореф. дис. ... канд. філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Полтавцева Ольга Миколаївна ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2005. – 19 с.
146. Пригожин И. Порядок из хаоса / И. Пригожин, И. Стэнгерс. – М., 1986.
147. Пясковський І. Б. Фреймові моделі поліфонічних стилів / І. Пясковський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 9–15.
148. Ракунова І.М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ракунова Інесса Миколаївна ; Нац. муз. акад. України ім. М. П. Чайковського. – К., 2008. – 18 с.
149. Різник О. Звуковий простір як чинник культури / О. Різник // Посвіт. – 1996. – № 1.
150. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. Ручьевская // Критика и музыковедение : Сборник статей. – Ленинград : Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69-96.
151. Рябініна О. В. Інтерпретаційні можливості музичного символу в просторі філософського пізнання [Електронний ресурс] / О. В. Рябініна // Мультиверсум. Філософський альманах. – К. : Центр духовної

- культури. 2004. – Режим доступу : http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_41/Rjabinina.htm. – Назва з екрану.
152. Рябініна О. В. Музична подія як естетичний феномен : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Рябініна Олена Володимирівна ; Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. – Луганськ, 2005. – 36 с.
153. Рябініна О. В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації / О. В. Рябініна. – Х. : Харківський військовий ун-т, 2000. – 286 с.
154. Рябуха Н. О. Музична мініатюра як предмет культурологічного дослідження / Н. О. Рябуха. – Вісник ХДАДМ. – 2008. – № 1.
155. Рябуха Я. О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості [Електронний ресурс] / Я. О. Рябуха. – Режим доступу: <http://bo0k.net/index.php?bid=22519&chapter=1&p=achapter>
156. Савельєва М. Ю. Лекции по мифологии культуры / М. Ю. Савельєва. – К., 2003.
157. Савранский И. Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры / И. Л. Савранский. – М. : «Наука», 1979. – 231 с.
158. Садовенко С. М. Хронотоп у просторі культурології / С. М. Садовенко // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. – К. : Міленіум, 2012. – № 1. – С. 45-50.
159. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : Монография / А. Самойленко. – Одеса : Астропринт, 2002. – 244 с.
160. Саух П. Передмова / П. Саух // Сучасна музика в сучасному світі : Збірник наукових праць / [Ред. кол. М. А. Моїсєєва (відп. ред.), С. В. Олійник, О. В. Плотницька]. – Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2010.
161. Свещинська Н. М. Музичний простір ХХ століття / Н. М. Свещинська // Мистецтво та освіта. – 2007. – № 2. – С. 22-25.
162. Сегин Б. «Мы стремимся, чтобы наш слушатель преодолевал собственные внутренние барьеры восприятия музыки» [Электронный

ресурс] / Б. Сегин. – Режим доступа : <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/bogdan-segin-my-stremimsya-chtoby-nash-slushatel-preodoleval-sobstvennye-vnutrennie>. – Назва з екрана.

163. Сильвестров В. В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым / В. В. Сильвестров. – К. : Дух і літера, 2012. – 368 с.
164. Сильвестров В. Сохранять достоинство / В. Сильвестров. – Советская музыка. – 1990. – № 4. – С. 17.
165. Сірібрякова О. О. Відеокommунікація в структурі сучасної культури: еволюція впливу на людину : автореф. дис. ... канд. істор. Наук : [спец.] 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Сірібрякова Олена Олександрівна; Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. – К., 1998. – 18 с.
166. Скальська Д. М. Естетичні виміри філософсько-антропологічних вчень ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : [спец.] 09.00.08 «Естетика» / Скальська Дарія Миколаївна ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2005. – 30 с.
167. Соколова И. В. Музыкальное становление как формирование новой парадигмы культуры [Электронный ресурс] / И. В. Соколова // Метафизика искусства. – Режим доступа : <http://podelise.ru/docs/index-330957-4.html>. – Назва з екрана.
168. Солодовниченко Л.Я. Синтез света, цвета, музыки и поэзии в творчестве авангарда ХХ века / Л.Я. Солодовниченко, О.В. Шимельфениг // Известия Саратовского ун-та. – 2012. – Т. 12. Сер. «Физика». – Вып. 1. – С. 70-72.
169. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Сохор. – Л. : Советский композитор, 1981. – 295 с.
170. Сохор А. Музыка и общество / А. Сохор. – М. : Знание, 1972.
171. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления / М. Старчеус // Музыкальная академия. – 2004. – № 4. – С. 230-238.

172. Сусллова Л. Эдуард Артемьев. Прорыв в новые звуковые миры [Электронный ресурс] / Л. Сусллова. – Режим доступа : <http://www.electroshock.ru/edward/interview/suslova>. – Назва з екрана.
173. Сусллова Л. В. Досвід дослідження електронної музики : На прикладі творчості Е. Артемьєва / Л. В. Сусллова. – Москва, 1994.
174. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре / В. К. Суханцева. – Киев : КГУ «Либідь», 1990. – 183 с.
175. Суханцева В. К. Метафизика культуры / В. К. Суханцева. – К.: Факт, 2006. – 368 с. – ISBN 966-359-112-9.
176. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В. К. Суханцева. – К. : Факт, 2000.
177. Тарасов А. Постмодернистские арт-практики: хэппенинг, перформанс / А. Тарасов // Аналитика культурологии. – 2009. – № 15. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskie-art-praktiki-heppening-performans>. – Назва з екрану.
178. Тельчарова Р. А. Введение в феноменологию музыки / Р. А. Тельчарова. – М. : Владимирский гос. педаг. ин-тим. П. И. Лебедева-Полинского, АН СССР Институт философии, 1991. – 214 с.
179. Траверсе Т. Музыка як психологічний чинник впливу на особистість [Електронний ресурс] / Т. Траверсе // Новий Акрополь : Філософія. Культура. Волонтерство. – Інститут психології ім. Г. С.Костюка АПН України. – Київ. – Режим доступу : <http://newacropolis.org.ua/uk/thesis>. – Назва з екрану.
180. Тучинська Т. І. Розуміння музичного тексту : теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Тучинська Тетяна Ігорівна ; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2009. – 20 с.
181. Уваров М., Алексей Лосев и Теодор Адорно: два образа метафизики искусства/ М. Уваров // Метафизика искусства : Дни Петербургской

- философии, 2003 ; мат-лы междунар. конф. – С-Пб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – 280 с.
182. Українські культурні дослідження [Електронний ресурс] / Експериментальна веб-сторінка науковці УЦКД. – Режим доступу : www.culturalstudies.in.ua
183. Фадеева К.В. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури : автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн. : [спец.] 17.00.03«Музичне мистецтво» / Фадеева Катерина Володимирівна ; Нац. музична акад. Укр. ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – 36 с.
184. Федоров Е. Ф. Рок в нескольких лицах / Е. Ф. Федоров. – М. : Мол. гвардия, 1989. – 248, [4] с., ил.
185. Фрумкіс Т. Романтик авангарду Валентин Сильвестров [Електронний ресурс] / Т. Фрумкіс. – Режим доступу : <http://uaculture.com/uk/people/234>. – Назва з екрану.
186. Хайдеггер М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 95-102.
187. Холл Менли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / Менли П. Холл. – М. : Спб., АСТ, Эксмо, Мидгард, 2007. – 864 с.
188. Холопов Ю.Н. Нові парадигми музичної естетики XX століття [Електронний ресурс] / Ю. Н. Холопов. – Режим доступу : <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>. – Назва з екрану.
189. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб : Изд-во «Лань», 2000. – 320 с.
190. Холопова В. Н. Формы музыкальных призываний : Учебное пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Издательство «Лань», 2006. – 496 с.

191. Чабак Л. Проблеми сприйняття творів мистецтва в інформаційному суспільстві [Електронний ресурс] / Л. Чабак. – Точка доступу: <http://kulturolog.org.ua>
192. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія / Ю. Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
193. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры : Монография / Т. В. Чередниченко. – В двух томах. – Долгопрудный : «Аллегро-пресс», 1994.
194. Чібалашвілі А. Художній синтез у творчості українських композиторів зламу ХХ-ХХІ століть як знак новітнього часу [Електронний ресурс] / А. Чібалашвілі. – Точка доступу : <http://stattionline.org.ua/index.php/obraz/33/2075-xudozhnij-sintez-u-tvorchosti-ukraïnskix-kompozitoriv-zlamu-xx-xxi-stolit-yak-znak-novitnogo-chasu.html>
195. Шаповалова Л. В. Как возможно когнитивное музыкознание? / Л. В. Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музыкознавство : зб. наук. статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) ; ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Х. : вид-во ТОВ «С.А.М.», 2010. – Вип. 29. – С. 549-566.
196. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики / М. Б. Швед. – Львів : СПОЛОМ, 2010
197. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : Навчальний посібник / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
198. Шип С. В. Про «техніцизм» в авангардистській музиці / С. В. Шип. – К. : Музика. – 1979. – № 3. – С. 7-9.
199. Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики / А. Шопенгауэр // Избранные произведения ; [пер. А. Фета, Ю. Айхенвальда, Н. Самсонова] / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И.С. Нарский. – М.: Просвещение, 1992. – С. 413-474.

200. Шпет Г. Г. Герменевтика и ее проблемы / Г. Г. Шпет // Контекст'89. – М. : Наука, 1990. – С. 231-259.
201. Шпет Г.Г. Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы / Г. Г. Шпет. – Томск, 1996. – 192 с.
202. Шульга Р. П. Функціонування мистецтва в сфері буденної свідомості: автореф. дис. ... д-ра філос. наук : [спец.] 09.00.04 «Філософська антропологія. Філософія культури» / Шульгіна Раїса Петрівна ; НАН України, Ін-т філософії. – К., 1994. 38 с.
203. Энштейн М. Н. Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX-XX вв. / М. Н. Энштейн. – М., 1988.
204. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник / [авт.-упоряд. Ю. Є. Юцевич]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352с., 77 нотних прикладів та малюнків.
205. Яворський Б. О своей теории музыкального мышления : [рукопис, машинопись] / Б. Яворський. – Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Ф. 1. – № 2. – 6 с.
206. Ястремский Т. С. Танцевальная электронная музыка в художественной культуре рубежа XX – XXI веков / Т. С. Ястремский. – СПб., 2006. – 227 с.
207. Cassirer E. Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemein Kunstwissenschaft. Hamburg, 7. – 9. Oktober 1930. Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemein Kunstwissenschaft 25 (1931).
208. Kotoński W. Muzyka elekkltoniczna / W. Kotoński. – PWM, 2002. – ISBN 83-224-0810-2.
209. Schafer R. La musique de l'environnement / R. Schafer. – Cultures, 1973. – V.1.
210. Schafer R. Murray (1969). The New Soundscape: a handbook for the modern music teacher/ R. Schafer. – BMI Canada. – ISBN 0900938293.