

Кабінет Міністрів України  
Національний університет біоресурсів і природокористування України

На правах рукопису

**Беляєва Ляля Георгіївна**

УДК 316.74:78

**МУЗИЧНИЙ ВИМІР  
БУТТЯ ЛЮДИНИ ТА СОЦІАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ**

09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філософських наук

Науковий керівник:

**Чекаль Леонід Андрійович,**

кандидат філософських наук, професор

Київ – 2011

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	11
1.1. Психофізична проблема й людина як Homo musicus .....	14
1.2. Психофізична проблема в соціальній філософії .....	22
1.3. Принципи, методи та категоріальний апарат дослідження .....	36
Висновки до першого розділу .....	41
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНИЙ ВИМІР БУТТЯ ЛЮДИНИ .....	43
2.1. Музична тілесність, музичні емоції та музичне мислення.....	43
2.2. Духовне буття музики .....	72
2.3. Вплив музики на людину .....	88
Висновки до другого розділу .....	94
РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНИЙ ВИМІР СОЦІАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ .....	97
3.1. Процеси музичного життя у соціальному просторі.....	102
3.2. Плин соціального часу і вічність музичної класики.....	118
Висновки до третього розділу.....	150
ВИСНОВКИ .....	154
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	159

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Музика здавна привертала до себе увагу мислителів через свою здатність чинити найглибшу дію на людину. Але якщо раніше звучання музики було локалізоване в часі та просторі, то у сучасному світі музику можна почути коли і де завгодно.

В епоху інформаційного суспільства не лише наука, але і звучання тих або інших ритмів може виявитися серйозною силою, створюючи в ноосфері дисонанси або гармонійні співзвуччя. Глобалізація сприяє тому, що людина чує мелодії і ритми, які з'явилися в різних куточках Землі. Одні вона відчуває собі співзвучними, а інші ні. Але доки людина слухає ту чи іншу музику, вона звучить разом з нею, невидимим чином входить в резонанс з іншими людьми, які в даний момент занурені в ті ж або схожі ритми. Меж вже немає. Тому людина все більше відчуває себе громадянином світу, а не громадянином тієї чи іншої держави.

У наш час нерідко наголошують на розрив між серйозною музикою і популярною, а також про зростаючу неоднорідність емоційного простору. У подібному процесі немає нічого дивного, оскільки сама природа музики, як мінімум, подвійна. Про музичне мистецтво говорять як про найбільш чуттєве серед мистецтв. Навіть якщо ми не слухаємо музику, уся наша фізична і емоційна істота відгукується на неї. У той же час музику визнають найбільш абстрактним мистецтвом, порівнюючи з філософією і математикою.

Двоїстість музики свідчить про подвійну природу самої людини, а значить і суспільства, що охоплює собою мільйони і мільярди людей. Раціональне тлумачення метафори «музичне життя» дозволить ближче підійти до розуміння тих процесів, які відбуваються як на індивідуальному, так і на колективному рівні. Крім того, це дозволить досягти точніших уявлень про ті структури, на існування яких вказують ці процеси.

**Стан розробленості проблеми.** Філософське осмислення музики має давню традицію. В основному воно пов'язане з метафізикою звуку. У рамках такого підходу музика нерідко трактується як своєрідний спосіб філософствування і навіть як одкровення зверху. Музика розглядається як вираження сокровенної суті світу. Такий підхід знаходить своє втілення в роботах О.Ф. Лосєва, П.О. Флоренського, Х. Ортеги-і-Гассета, А. Швейцера, М.С. Кагана та ін.

Онтологія музики припускає дослідження феномену часу. Музиці властивий розвиток в часі, але при цьому сам музичний твір сприймається як щось цілісне. Таким чином, музика поєднує в собі два рівні – феноменальний і ноуменальний, час і буття. Про символічну природу музичного звуку говориться в працях П. Флоренського, А. Білого, О.Ф. Лосєва.

Вивчення музики як особливої мови представлено в текстах О. Шпенглера, Ю.М. Лотмана, М. Епштейна, М. Уварова. Тему взаємодії музики і мови детально розглядають Б. Асаф'єв, В. Медушевський, В. Морозов, Є. Назайкинський, О. Овчинникова, В. Холопова, Б. Яворський, Ю. Кон, М.Ш. Бонфельд, Є.В. Дементьєва. Музичне звучання зіставляється з інтонаціями людської мови, тому музика отримує тлумачення як «мистецтво сенсу, що інтонується».

Порівняння музики з мовою припускає вивчення музичного мислення. Поняття «музичне мислення» широко використовується у філософських, музикознавчих і психолого-педагогічних працях таких вчених, як М.Г. Арановський, В.Ю. Озеров, А.Н. Сохор, Ю.М. Холопов, Е.М. Алкон, А.Г. Ганжа та ін. Проте серед дослідників не спостерігається єдності відносно змістовних характеристик цього поняття. У культурології і музикознавстві існують «інтонаційно-образне», «художньо-образне», «образно-музичне» мислення. Тому музичне мислення нерідко розуміється як щось злите з музичними емоціями і чуттєвим сприйняттям, щось дуже далеке від абстракції.

Буття музики в соціумі детально аналізують Т. Адорно, А.Н. Сохор, В.М. Холопова і Т.В. Чередниченко. Під впливом теорії соціального простору П. Бурд'є, музику починають розглядати як відображення певного стилю життя й інтерпретувати її як критерій стратифікації. Музичні переваги співвідносяться з тим або іншим прошарком суспільства або ж із субкультурою.

Вплив концепції Адорно проявився в тому, що багато дослідників 1960-70-х років починають розглядати музику в контексті масової культури (Д. Бергер і Р. Петерсон, Х. Віленські, Л. Ловенталь, Д. Макдональд, А. Хаузер). Проте з кінця 1970-х рр. фокус уваги зміщується у бік молодіжної музики і субкультури (М. Абрамс, Е. Браун, М. О'Донелл, Х. Пілкінтон, Ф. Стюарт, Дж. Форнас і співавтори Д. Хебдідж, У. Хенді).

Що стосується вітчизняної традиції, то Б. Любан-Плоцца, Г.І. Побережна, О.Б. Белов, О.Г. Костюк і Т.С. Кравцов досліджують психологію музичного сприйняття. Н.О. Герасимова-Персидська аналізує історичну обумовленість музичного сприйняття, І. Пясковський – музичне мислення, С.В. Шип – знакову функцію і мовну організацію музичного мовлення, А.А. Джулай – музичну ментальність. У роботах П.В. Гончаренко, Н.В. Назаренко та О.А. Устименко-Косоріч музика розглядається як частина соціального життя. Предметом дослідження О.В. Дашевської та І.О. Крицької є музичний авангард. Л.А. Зайцева та Л.Г. Тарапата вивчають онтологічні основи музики. Проблема музики в контексті філософської антропології розглядається В.К. Суханцевою і Л.В. Шаповаловою. Варто також відзначити, що з усіх українських філософів тільки В.К. Суханцева займається вивченням проблеми музичного часу. Ряд суміжних проблем, які розглядаються, розробляли: Т.І. Андрущенко (філософія мистецтва), О.Є. Гомілко (проблема тілесності), В.П. Бех (психофізична проблема на рівні соціуму), В.Г. Воронкова (метафізичні виміри людського буття), К.В. Полянська (проблеми музичної освіти).

Незважаючи на значну кількість праць, присвячених музичному мистецтву, його ролі в житті людини і суспільства, сама музика як предмет дослідження буквально розсипається на безліч проблем і понять. Музика вивчається на території психології, соціології, культурології мистецтвознавства або високої метафізики.

Існує, якщо так можна висловитися, багато «музик», кожна з яких є предметом дослідження в рамках тієї або іншої дисципліни. При цьому нерідко спостерігається відсутність загального методологічного підходу.

У якій би області не вивчалася музика, її суб'єктом завжди є людина. Тому ми пропонуємо звернутися до вивчення музичного виміру її природи. Людина як мікрокосмос тотожна світу як макрокосмосу, однак між ними існує середня ланка – соціальна реальність. Ми вважаємо, що за допомогою музики на рівні цього мезокосмосу можна виявити прояв тих же структур, що вона виявляє на рівні мікро- і макрокосмосу. Таким чином, з'являється можливість виробити загальний теоретичний інструментарій опису природи музики, з одного боку, а з іншого – визначити основні підходи до вивчення того, що стає явним з її допомогою.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційна робота виконувалася в рамках наукових досліджень кафедри філософії Національного університету біоресурсів і природокористування України «Дослідження соціальної захищеності сільської молоді: стан, тенденції та перспективи» (номер державної реєстрації 0108U001972). Тема дисертації затверджена Вченою радою Національного університету біоресурсів і природокористування України (протокол № 3 від 27 листопада 2007 р.).

**Мета роботи** – створення цілісної концепції музичного виміру буття людини та соціальної реальності, а саме дати більш повне уявлення про загальні структури буття людини та соціуму.

Відповідно до зазначеної мети необхідно вирішити ряд **завдань**:

- показати можливість аналізу соціальних феноменів у рамках психофізичної проблеми;
- простежити діапазон прояву музики в природі людини, а також на рівні різних структур соціальної реальності;
- обґрунтувати антропологічну й соціальну обумовленість високих і низових стилів у музичній культурі;
- виявити додаткові закономірності розвитку людини та соціуму, які не зводяться до тілесних і психічних процесів;
- дати на основі отриманих висновків точніше тлумачення понять «духовний», «суб'єктний» і «суб'єктивний», а також «класична музика» і «нова музика».

**Об'єктом дослідження** є співвідношення людини й соціальної реальності в контексті психофізичної проблеми.

**Предмет роботи** – музичний аспект цього співвідношення.

**Теоретичну і методологічну основу дослідження** складають ідеї таких філософів і учених, як: М. Вебер (теорія соціальної дії), Д. Белл (типологія суспільств), Е. Дюркгейм, Г. де Тард, Ф. Гіддінгс (концепція колективної свідомості), С.Л. Франк (концепція духовних основ суспільства), К. Юнг (концепція архетипів і колективного несвідомого), Х. Ортега-і-Гасет (теорія масового суспільства), П. Сорокін (теорія соціального простору), В.П. Яковлев (теорія соціального часу), П. Бурд'є (стратифікація музичних переваг), А. Шопенгауер (вчення про суть музики), О.Ф. Лосєв (вчення про псевдомузичні феномени і справжнє буття музики), Б.В. Асаф'єв (теорія інтонованого сенсу), Г. Орлов (розрізнення акустичного і слухового, або музичного простору), Т. Адорно, А.Н. Сохор і Т.В. Чередниченко (аналіз соціокультурного існування музики), Ф. де Соссюр (ідея розмежування мови і мовлення), Т. Ротман (нейрофізіологія музичного сприйняття). Разом з

методом моделювання використано: діалектичний метод, структурно-функціональний та історико-філософський.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що дисертація є першою цілісною концепцією музичного виміру буття людини та соціуму, в межах якої розглядаються найрізноманітніші рівні функціонування та взаємодії індивідуальної свідомості й колективної, що дозволяє прийти до більш глибокого розуміння як музики, так і самої людини й соціальної реальності.

Особистий внесок автора полягає у тому, що *вперше* у вітчизняній філософській думці:

- феномен музики розглянутий в контексті психофізичної проблеми, що представлена як на індивідуальному, так і на колективному рівні. Останній аналізується за допомогою концептів соціального простору й соціального часу;

- буття людини показано як діапазон структур, на які послідовно вказують поняття «музична тілесність», «музичні емоції», «музичне мислення», «дух музики»;

- введено методологічне розрізнення понять «музична мова» і «музичне мовлення», завдяки якому можна говорити про специфіку музичного мислення, а також зрозуміти, чому у філософській традиції музика розглядається як універсальна мова людства;

- запропоновано модель, згідно з якою музична мова знаходиться між інтонаційним (чуттєвим) змістом музичного мовлення і надпонятійним (надчуттєвим) сенсом духовного буття музики, не обумовленого обмеженнями мовного апарату та емоцій;

- обґрунтовано, що музичний простір породжується внутрішньою активністю самої людини й у той же час підтримується соціальною реальністю. Таким чином він є музичним виміром нашого буття – індивідуального й універсального.



*Отримали подальшого розвитку:*

– геометрична модель соціального простору, завдяки якій показано, що в сучасному суспільстві, де переважає середній клас, побутова музика, частиною якої є масова, знаходиться між полюсами класичної музики і народної. Тому побутова і масова музика є областю перетину діаметрально протилежних впливів;

– погляди відносно розвитку мови і музики; музики як мови символів; суб'єкта як духовної істоти, а суспільства як особливого роду буття, яке неможливо пояснити вичерпним чином, якщо суворо дотримуватися еволюційно-органічної та психологічної парадигм.

*Уточнено:*

– уявлення про соціальний та онтологічний статус музичної класики;  
– зміст понять «нова музика», «класична музика», «суб'єктивний», «суб'єктний» і «духовний».

**Теоретичне і практичне значення дослідження.** Теоретичні узагальнення і практичні висновки, які представлені в дисертаційній роботі, можуть бути використані при розробці нових напрямів у дослідженні принципів взаємозв'язку музики, людини і суспільства.

Крім того, матеріали дисертації можуть бути використані в навчально-педагогічній практиці: при підготовці курсів і складанні навчальних посібників, програм і планів з філософії музики, музичної психології, соціальної філософії.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри філософії Національного університету біоресурсів і природокористування України, на ряді науково-практичних конференцій, а саме: Всеукраїнській конференції молодих учених (Умань, 2007-2011); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Музична освіта: проблеми теорії, методики, практики» (Дрогобич, 2008); Міжнародній науково-практичній конференції

молодих учених та студентів «Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури» (Вінниця, 2009); Міжнародній інтердисциплінарній конференції «Соціальний розвиток сільських регіонів» (Умань, 2009); Міжнародній науково-практичній конференції молодих вчених, аспірантів і студентів (Київ, 2011).

**Публікації.** Результати наукового дослідження висвітлені у 10 наукових публікаціях, з них: 4 – статті у фахових виданнях, затверджених ВАК України з філософських наук, 1 – у колективній монографії, 1 – у інших наукових збірниках, 4 – тези доповідей науково-практичних конференцій.

**Структура і обсяг роботи.** Структура роботи зумовлена логікою дослідження. Текст дисертації складається зі вступу, трьох розділів, поділених на 8 підрозділів, висновків та списку використаних джерел (226 найменувань). Загальний обсяг роботи – 180 сторінок, з них 158 сторінок основного тексту дисертації.

## РОЗДІЛ 1

### МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У якості методологічного контексту дослідження ми беремо так звану психофізичну проблему. У рамках цієї проблеми досліджується питання про співвідношення душі й тіла, психічних процесів і фізіологічних. Психофізична проблема неявним образом задає формат розв'язку цього питання: «або – або». Однак суть людини не зводиться до тіла або психіки. Вона є чимось набагато більш глибоким і складним. Виявити цей третій компонент нам допоможе музика.

Окказіоналісти (І. Клауберг, А. Гейлінкс) вважали, що душа і тіло зовсім різні, а взаємодія між ними відбувається тільки завдяки зовнішній (як по відношенню до тіла, так і по відношенню до духу) причини – завдяки Богові.

Представники психофізичного паралелізму (Б. Спіноза, Г. Лейбніц, Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер, Т.Г. Фехнер, В. Вундт та ін.) вважали, що психічні та фізичні процеси в людині строго відповідають один одному як у часі, так і за своїм змістом, але при цьому абсолютно не взаємодіють між собою.

Іншої точки зору дотримувалися ті дослідники, які поділяли гіпотезу «подвійна причина – подвійне слідство» (К. Штумф, Е. Бехер). Відповідно до неї, кожен фізичний, нервовий процес, так само як і кожен психічний процес, має подвійну – фізичну і психічну – причину і, відповідно, слідство. Тобто мова йде про взаємний вплив душі й тіла, психічного і фізичного (без будь-яких зовнішніх причин).

У глибинній психології питання про співвідношення душі й тіла досліджується з точки зору психосоматики. Душа і тіло розглядаються як два способи прояви живої істоти, які доповнюють один одного. Подібно кванту

світла, який може проявляти себе то як корпускула, то як хвиля, жива істота виявляє себе або як тіло, або як душа. В якості лікувального методу психосоматика виходить з того, що немає жодної хвороби організму, якої не супроводжували б психічні причини.

Суперечки навколо питання про відношення душі й тіла виникають вже за часів Античності. Тоді душу розглядали як поєднання бажань, емоцій і мислення (розуму). При цьому розум вважався безсмертною частиною душі (Платон, Аристотель), а смертна її частина підлягала очищенню і вдосконаленню.

Саме тоді було закладено фундамент дуалістичного рішення психофізичної проблеми. Цей дуалізм тілесного і безтілесного (протяжної субстанції та душі) по суті є присутнім в кожному варіанті рішення психофізичної проблеми.

Коли К. Юнг заявив, що розум – це частина психіки, а не безсмертне начало в людині, психофізична проблема отримала своє буквальне тлумачення – як співвідношення тілесної природи і психічної.

Ми вважаємо, що людина не зводиться до дуалізму душі й тіла. Але в часи Античності суб'єкт був ототожнений з розумом, і таким чином опинився на території психіки, що власне і перетворило питання про співвідношення душі й тіла в справжню проблему. Проте суб'єкт і розум, суб'єкт і психіка хоча й пов'язані між собою, але далеко не тотожні.

Психофізична проблема вирішується за межами її дуалістичної трактування. У даній роботі ми робимо спробу дослідити пояснювальний потенціал психофізичної парадигми, а потім вказати на її межі з допомогою аналізу всього діапазону прояву музики в природному та духовному бутті людини.

Музика сприймається людиною як на фізичному, так і на психічному рівні. Тому ми звертаємося до даних нейрофізіології, психології і лінгвістики,

отримуючи матеріал про музичну тілесність, музичні емоції і музичне мислення, в якому виділяємо рівень музичного мовлення і, більш абстрактний, рівень музичної мови. Проте сприйняття музики не обмежується її переживанням на рівні тіла і психіки. Роботи А. Шопенгауера, Э. Гансліка, А. Білого, О.Ф. Лосева свідчать про те, що існує дух музики. Музика опирається на механізм роботи тіла і психіки, однак її істинне буття до цього механізму не зводиться. Іншими словами, він не є її причиною, а значить і її глибинним сенсом. Якщо людина може досягнути дух музики, то це означає, що вона має відповідну здатність. Отже, переживання музики допомагає зрозуміти, що природу людини не можна зводити до поєднання тіла і психіки.

Аналогічний аналіз робиться відносно суспільства. Воно складається з людей, тому не випадково, що воно розглядається у рамках все тієї ж психофізичної проблеми: виникає органічна (біологічна) і психологічна парадигми суспільства. Остання носить тонший, абстрактніший характер. У ній йдеться вже не про колективну тілесність, а про колективну (соціальну) свідомість. Вона має ієрархічну організацію, тому в рамках психологічної парадигми виникає теорія соціального простору. Розвиток суспільства аналізується у рамках концепції соціального часу. Проте навіть психологічна парадигма не дозволяє пояснити існування такого соціального інституту, як інститут класики. Символічні образи, що виникають при сприйнятті класичної музики, неможливо звести до архетипів колективного несвідомого. Отже, вони мають зовсім інше джерело. Можна припустити, що таким джерелом, як у природі людини, так і в природі суспільства, служить духовне начало, духовний полюс досвіду.

У розгорнутому вигляді виклад цього матеріалу представлено у другому і третьому розділах. А зараз ми переходимо до опису теоретичного інструментарію, що використовується в даній роботі, а також тих реалій, для дослідження яких він був розроблений.

### 1.1. Психофізична проблема й людина як *Homo musicus*

Відомий нідерландський історик і теоретик культури Йохан Хейзінга ввів у філософський обіг вираження «*Homo ludens*» («Людина граюча»). У рамках цього погляду або разом з ним можна говорити про людину музичну – *Homo musicus*. (Під такої вдалою, як на наш погляд, назвою виходить Альманах музичної психології [30]).

Культуру якої б країни ми не розглядали, скрізь можемо знайти відомості про музику. У колисках людської цивілізації – Китаї та Індії, Єгипті і Древній Греції – лікарі, жреці і філософи зверталися до музики. У замках і палацах музика та спів звучали майже постійно.

Філософи Древньої Індії стверджували, що усе є вібрацією – Нада-Брахман, Шабда-Брахман (санскр. *nada, shabda* – звук). Увесь світ – це звук, а Всесвіт і навіть порожнеча є вібруючим звуком. Звук утворює внутрішню суть людини із усім, що є. Саме буття – це Нада-Брахман.

Старогрецька ідея музики поєднує об'єктивний космічний сенс і людську чуттєвість. Елліни вважали, що душі й тілу людини властива гармонія, яка відображає рівновагу протилежних сил. Гармонія виражена в здоров'ї, хвороба ж, навпаки, є результат втрати міри. Під час слухання музики подібне впливає на подібне. Внутрішня гармонія відновлюється завдяки зовнішній – завдяки музиці, в якій виражається гармонійний хід планет, підвладних божественному числу. Числа вічні, все ж інше приречене на загибель. Цим пояснювалася схильність душі до музичного впливу [69, с. 27].

У вченні Піфагора одним з найважливіших понять була «евритмія» («співмірність», «злагожденість», «ритмічність») – здатність людини знаходити вірний ритм в усіх проявах життєдіяльності – співі, грі, танці, мові, жестах, думках, вчинках, в народженні і смерті. Через знаходження цього вірного ритму людина, що розглядається як мікрокосмос, могла

гармонійно увійти спочатку до ритму полісної гармонії, а потім і підключитися до космічного ритму світового цілого.

Починаючи з Боеція, філософи писали про *musica mundana* – музику Всесвіту, *musica humana* – музику, що звучить у людині, і, нарешті, про *musica instrumentalis* – чуттєво сприйману вокальну або інструментальну музику. Все це свідчить про те, що *Homo musicus* дійсно існує, оскільки: людина здатна сприймати музику, музика звучить у ній самій, і ця музика співзвучна музиці Всесвіту. Таким чином, музика в людині має тілесне, емоційне та інші вимірювання.

Музична тілесність – це не тільки зв'язок з пульсом і диханням. Проблемне поле музичної тілесності охоплює коло питань, зв'язаних з даними акустики та нейропсихології.

Наш підхід в цілому розділяє відомий радянський музикознавець В.В. Медушевський: «Теоретичне музикознавство закономірно стикається не лише з теоріями інших мистецтв і естетикою, але і з ще більш далекими науками – семіотикою, психологією і навіть нейрофізіологією [114, с. 113]».

За аналогією з визначенням музичної тілесності можна говорити про музичні емоції. Слід сказати, що вже в давнину було помічено, що такі компоненти музики, як ритм і мелодія, здатні впливати на внутрішній стан людини. Знання музики розглядалося як ознака вченості: людина могла настроювати себе, подібно до інструменту, залежно від тієї або іншої життєвої ситуації.

Тому в Давній Греції склалося вчення про етос (характер) ладів, згідно з яким кожен лад налаштовує на певний емоційний стан. Іонійський вважався ліричним і еротичним. Дорійський – таким, який сприяє вихованню розважливості й мужності. Фригійський – збуджуючим і агресивним. Лідійський – заспокійливим. Музика завжди входила незмінною частиною до

будь-якого обряду, ритуалу, свята. Музикантів вважали одержимими потойбічними силами – інструментами, через які боги говорять з людьми.

Англійський релігієзнавець Дж. Фрезер так говорив про силу і глибину дії музики на людину: «Ми, напевно, не помилимося, припустивши, що гра на лірі або на арфі на Пафосі, як і в Єрусалимі, була не просто дозвільною розвагою, але складала частину релігійної служби, оскільки глибока дія музики на душу, як і стан сп'яніння, ймовірно, приписувався прямому впливу божества [190, с. 317]».

У піфагорійців сама музика розглядалася як голос космосу. Вважалося, що космічні тіла видають при своєму русі той або інший тон. Гармонічна комбінація цих тонів створює музику сфер – музику прекрасного й вічного цілого [102, с. 213].

Тому піфагорійці використовували музику, щоб настроїти людину відповідно до гармонії космосу. Таке настроювання приводило не тільки до зміцнення тіла, але й до очищення (катарсису) емоційного стану, а ще глибше – самої душі. Піфагорійці, повідомляв Аристоксен, приписували музиці здатність зм'якшувати її «неприборканість». Таким чином, поняття «очищення» (катарсис) мало у них не тільки медичний, але й релігійно-етичний зміст [63, с. 92-93].

У зв'язку з цим приведемо дуже характерне висловлювання Секста Емпірика: «Якщо ми приймаємо філософію, яка робить розумним людське життя і упорядковує пристрасті душі, то набагато більше того ми приймаємо і музику, за те що вона досягає тих же результатів, що і філософія, розпоряджаючись нами не насильно, але з якоюсь чарівливою переконливістю. Так, наприклад, Піфагор, побачивши одного дня молодих людей, які шаленіли під впливом сп'яніння, так що нічим не відрізнялися від безумних, дав пораду флейтистові, що супроводжував їх, виконати для них мелодію в спондеїчному розмірі (Тобто звуками гіпофрігійського ладу, які змінювали один одного в ритмі спондей.



По своїй м'якості й витонченості гіпофрігійський лад настільки наближається до іонійського, що майже нічим від нього не відрізняється). Коли ж той виконав цю пораду, то вони раптово перейшли в розумний стан, так якби вони були тверезими з самого початку. ... Але як музика веде нерозумних до розуму, а боязливіших вона веде до хоробрості, так само вона заспокоює, палаючих від гніву [148, с. 193]».

Давні греки також щиро вірили, що музика може зціляти не лише душі й тіла, але і саме суспільство. Наприклад, в першій половині VII ст. до н. е. у Спарті спостерігалися запеклі розбрати. Легенда свідчить, що розбрати були припинені завдяки мистецтву одного з найбільших музикантів Давньої Греції – Терпандра [46, с. 207].

Зрозуміло, прояв музики в природі людини не обмежується тілесним рівнем і рівнем емоцій. Тому можна говорити про існування музичного мислення, в якому має сенс розрізняти музичне мовлення і музичну мову. Ми вважає, що такий поділ є методологічно важливим та суттєвим, оскільки мовлення – це рівень звуків (те, що і як ми чуємо), а мова – рівень значень (те, що ми розуміємо в тому, що чуємо).

Уперше на взаємодію мови і мовлення звернув увагу швейцарський лінгвіст Фердинанд де Соссюр. Услід за ним багато дослідників (В.Д. Аракін, О.С. Ахманова, Л.Р. Зіндер, Т.П. Ломтєв, А.І. Смирницький та ін.) розмежовують ці поняття, знаходячи для цього достатні загальнометодологічні й лінгвістичні підстави. Мова і мовлення протиставляються на різних підставах: система засобів спілкування – реалізація цієї системи (фактичний процес говору), статичне – динамічне, суть – явище, загальне – окреме, абстрактне – конкретне, істотне – несуттєве, необхідне – випадкове, системне – несистемне, стійке (інваріантне) – змінне (варіативне), нормативне – ненормативне, соціальне – індивідуальне і т. д. Таким чином, мова і мовлення нетотожні, але тісно взаємозв'язані.

Можна проводити паралелі між звичайним мовленням та музичним, між інтонацією людського голосу і музичною інтонацією. Так, О.Ф. Лосєв пише: «Простими звуками або яким-небудь непомітним підвиванням, або яким-небудь підвищенням або пониженням звуку, або темпом вимовленого звуку, або якою-небудь невловимою ритмікою можна виражати цілі фрази, в яких той, хто вас слухає, відразу знайде і підмет, і присудок, і підрядне речення, і взагалі будь-яку граматичну мовну категорію [цит. за: 170, с. 541]».

Музичне мовлення є системою сталих звукових утворень: ритмічних ладів та інших моделей, що утворюють «лексичний фонд» музики. Види і комбінації звукосполучень (типи «слів»), будучи відносно стабільними в кожному епоху – хоча і є індивідуально неповторними у кожного музично обдарованого індивіда, – утворюють, за словами Б.В. Асаф'єва, музичний «інтонаційний словник», який живе у свідомості цього суспільства. Звертаючись до цього словника, композитори створюють власні музичні твори.

Дослідженнями в області музичного мовлення і музичної мови займалися Б.В. Асаф'єв, Б.Л. Яворський, Л.А. Мазель, М.Г. Арановський, В.В. Медушевський і М.С. Каган. Правда, в їх роботах нерідко зустрічається змішення або, навпаки, нерозрізнення цих категорій. Наприклад, Л.А. Мазель пише: «Усю сукупність засобів музичної виразності, що історично склалися, часто називають музичною мовою». І пояснює: «Вираз “музична мова” за своїм походженням є метафоричним, тобто заснованим на образному порівнянні виразних засобів музики, що служать передачі її ідейно-художнього змісту, із засобами словесної мови, що служать вираженню думок, передачі думок [108, с. 22]».

Поняття «музичне мислення» зустрічається вже в музично-теоретичних працях XVIII століття. Тоді панувала естетична теорія афектів, згідно з якою прийоми побудови музичних п'єс, сполучення засобів музичного

мистецтва повинні зв'язуватися з тими або іншими, але завжди певними відчуттями. Закономірностями таких зв'язків і повинен використовувати композитор і музикант, що бажає повніше впливати на серця людей. Головними станами афекту вважалися: любов, страждання, радість, гнів, жаль, страх, зухвалість, подив. Таким чином, теорія афектів обмежувалася вивченням емоційного рівня музичного сприйняття. А коли йшлося про музичне мислення, мався на увазі, як правило, той чи інший мелодійний малюнок, звичайний наспів.

Німецький філософ і психолог І.Ф. Гербарт (1776–1841) називав музичної думкою послідовність звуків, яка містить у собі певний музичний зміст і відповідає естетичним пристрастям слухачів.

Важливий внесок у становлення теорії музичного мислення був зроблений австрійським музикознавцем Е. Гансліком (1825–1904). Він вважав, що відмінною рисою музичного мислення є здатність людини відчувати розвиток звукоїдей. Використовувати музичне мислення – значить співвідносити те, що звучить у даний момент, з тим, що вже відлунало, а також з тим, що повинно буде прозвучати далі. Провідне значення в рамках цієї концепції надавалося музичній фантазії. По суті Ганслік ще не розмежовував процеси музичного мислення, музичного сприйняття та музичної пам'яті: для нього вони складали якесь єдине ціле.

Німецький музикознавець Г. Ріман (1849–1919) звернув увагу на внутрішню, композиційну логіку музичного мистецтва. Його дисертація так і називалася: «Музична логіка» (1874). Тим самим була обгрунтована правомірність самого терміна «музичне мислення». Ріман ввів у науковий обіг поняття «надстильова логіка музичного мислення». З його точки зору, розуміти мову музики – значить вловлювати в звуковій стихії певні логічні зв'язки і структурні закономірності [78, с. 225-227].

Американський психолог Карл Сішор запропонував розглядати музичне мислення «як спеціалізований навик роботи з проблемами, що виникають в музиці. Хоча форми і зміст музичної думки інші, вона вимагає такої ж логічної точності, як математика чи філософія. Математик не зобов'язаний бути філософом, а філософ математиком, але вони обидва мислителі. Точно так само хорошим мислителем може бути і музикант, не будучи ні філософом, ні математиком [цит. за: 132, с. 11]».

На початку ХХ століття проблеми музичного мислення приділяли увагу російські дослідники Б.Л. Яворський, О.Ф. Лосєв та Б.В. Асаф'єв.

Б.Л. Яворський розробив теорію ладового ритму. У різний час вона називалася по-різному: «Будова музичної мови», «Теорія слухового тяжіння», «Теорія музичного мислення». Він досліджував питання музичного синтаксису і дав поглиблене тлумачення понять фрази, цезури і деяким іншим атрибутам членування музичного твору.

У 1927 році виходить робота О.Ф. Лосєва «Музика як предмет логіки». Назва тексту викликає асоціації з дисертацією Г. Рімана. Однак тут представлений скоріше філософський, ніж власне музикознавчий підхід. Автор по суті розглядає проблеми онтології світу і людини, досліджуючи істинність музики і музичних феноменів.

Б.В. Асаф'єв розробив концепцію, згідно з якою музична думка виражає себе через інтонування. Він вважає, що інтонація є смисловою першоосновою музики: «Думка, інтонація, форми музики – все в постійному зв'язку: думка, щоб виразитися за допомогою звуку, стає інтонацією, інтонується [10, с. 21]».

Крім того, Б.В. Асаф'єв робить важливе узагальнення. Музика здатна виявлятися на всіх рівнях людської природи – вона може брати участь «у всіх прагненнях інтелекту і емоційного життя, в усьому житті почуттів [10, с. 336]».

Наступний крок зробив радянський музикознавець Л.А. Мазель. Він стверджував, що музичне мислення, проявляючи людську особистість у всій її повноті, виявляє себе на різних поверхах психіки: «музичне мислення не тільки торкається емоцій та інтелекту, але іде на самі глибини підсвідомості й сходиться до вершин свідомості [107, с. 15]».

Якщо музика торкається до вершин нашої свідомості, то відбувається подолання природи аналітичної думки (в тому числі музичної) – думки, яка розділяє, розщеплює все, що існує, на окремі елементи. Тут доречно навести висловлювання одного із самих яскравих композиторів сучасності А. Шнітке: «Чим далі, тим більше я відчуваю: завдання моє не в тому, щоб музику придумати, скласти, а в тому, щоб її почути. Завдання – не перешкодити своєму вуху почути те, що існує поза мною. Світ, який інтонується композитором, як би існує поза ним. Композитор може тільки підключитися до цього світу. І моє завдання полягає в тому, щоб не перешкодити самому собі неправильними ідеями – від голови, – “не збити” те, що я чую [210, с. 18-19]».

Для розуміння такої музики нам знадобиться вже не музична логіка, а музична герменевтика. Існує думка, згідно з якою герменевтична модель музичного досвіду обмежена – обмежена своєю пов'язаністю з текстом. Герменевтичні методи вимагають відшукування зовнішнього смислового оточення музики, створюючи поле довільних тлумачень, які нібито ігнорують сам предмет дослідження. Таким чином обгрунтовується неможливість фактичного застосування музичної герменевтики, а також всього, що стосується вживання загальнофілософської термінології по відношенню до музичного твору.

Проте в герменевтиці основний акцент ставиться не на тексті, а на розумінні (на розумінні *контексту* в самому широкому сенсі цього слова). Якщо ж ставити під сумнів можливість існування музичної герменевтики, то можна поставити під питання розуміння музики

взагалі. Тоді як бути з музичною інтерпретацією, яка неможлива без розуміння суті музичного твору? З іншого боку, як бути, якщо мова йде про спробу автентичного виконання музики так званого докласичного періоду? Інтерпретатор прагне подолати мовчання старовинного музичного тексту, не нав'язуючи себе тексту і не намагаючись говорити за нього. Це можливо тільки за допомогою реконструкції того світу, в рамках якого той був створений. А ця реконструкція неможлива без певних технік розуміння, тобто без герменевтики.

М.Я. Мацевич справедливо вказує, що філософія музики рухалася від феноменології, від абстрактних метафор та аналогій до розуміння власної суті. У музичній герменевтиці цей шлях пройшов Г. Кречмар (Kretzschmar). З точки зору Г. Кречмара, музичний зміст оживає в суб'єктові завдяки асоціаціям, спогадам. Вслуховування в музику зрештою стає прислуховуванням до самого себе. Сам твір не має субстанціального змісту, він наділяється змістом завдяки «я» слухача-дослідника [112, с. 134-135].

Отже, на рівні свого феноменального розгортання музика темпоральна і суб'єктивна, а на рівні своєї внутрішньої або вищої суті – позачасова і суб'єктна. Таким чином, слухаючи музичний твір, людина переходить від чуттєвого сприйняття звучання до розуміння абстрактних форм його побудови, а від абстрактних форм – до досягнення духовного, ноуменального за своїм змістом сенсу музики. Детальніше про це йтиметься в другому розділі.

## **1.2. Психофізична проблема в соціальній філософії**

Зазвичай музика розглядається або як щось земне, або як щось трансцендентне. У першому випадку мова йде про людину як мікрокосмос, а

в другому – про вищу реальність як макрокосмос. При цьому втрачається такий проміжний рівень буття, як соціальна реальність (мезокосмос). Звичайно, існує соціологія музики (Т. Адорно, А.Н. Сохор), однак у ній мова, як правило, йде про суто прикладні питання, які далекі від тих проблем, які є предметом вивчення соціальної філософії («Що є суспільство?», «У чому полягає його призначення?» і т. д.). Таким чином, з'ясовується, що в рамках філософії музики та соціальної філософії існує лакуна.

Заповнити її можна, якщо розглядати соціальну реальність у контексті психофізичної проблеми, яка зазвичай застосовується лише стосовно людини. Такий підхід дозволяє виявити дві парадигми у розгляді природи суспільства – еволюційно-органічну і психологічну. (Саму ідею виділяти дані парадигми запропонували автори книги «Західна теоретична соціологія» І.О. Громов, А.Ю. Мацкевич і В.А. Семенов [52, с. 8-55]). Теоретичний інструментарій, розроблений у рамках психологічної парадигми, дозволяє коректно розмірковувати про музичне життя в соціальному просторі та соціальному часі, а також на різних рівнях колективної свідомості: рівні, де переважають ритми (музична тілесність), рівні, де увага переноситься на мелодичний малюнок (музичні емоції, виражені в музичній мові) і, нарешті, рівні, на якому здійснюється пошук нових форм і нового музичного змісту (музичне мислення). Таким чином, метафора «музичне життя» перестає бути метафорою, вказуючи на реальні процеси, які відбуваються як на рівні природи окремої людини, так і на рівні різних «поверхів» соціальної реальності.

Якщо в еволюційно-органічній парадигмі йдеться про соціальну тілесність, то в психологічній вперше формулюється концепція колективної свідомості. Оскільки вона має значно більший пояснювальний потенціал, її опису доцільно приділити особливу увагу.

Вже давно було відомо, що в організмі різні органи виконують певні функції, необхідні для життєзабезпечення цілого. Так, у Давній Індії вважалося, що варни (стани) були створені з різних частин тіла космічної людини (Пуруши): з її голови, рук, стегон і ніг. Сенс цього образу полягає в тому, що браміні були людьми знання, кшатрії – правителями і воїнами, вайш'ї – продуктивною силою і опорою суспільства, а шудри – його слугами.

Давньогрецький історик Полібій (210–123 до н. е.) вважав, що усі народи переживали, подібно до живого організму, юність, зрілість і старість, за якою йшов кінець, що відкривав шлях для нового циклу.

Порівняння суспільства з організмом було досить популярним у всі часи, тому немає нічого дивного в тому, що в період кінця ХІХ – початку ХХ ст. у соціальній філософії великого поширення набули натуралістичні концепції суспільства. Разом з певними спрощеннями в розумінні зв'язку природи і суспільства, загальним перебільшенням ролі природних чинників і недооцінкою соціальних, цей напрям виділив і деякі важливі проблеми взаємозв'язку природи і суспільства.

Еволюційно-органічна парадигма була представлена мальтузіанством, расово-антропологічною школою і соціальним дарвінізмом. Соціал-дарвінізм поширював ідеї розробленої Ч. Дарвіном теорії природного відбору і походження видів на людське суспільство (його робота «Походження видів» вийшла в 1853 р.), проте оголошував суб'єктом еволюції не раси, а соціальні об'єднання: групи, класи і т. д. Послідовники соціал-дарвінізма доводили до логічного кінця принципи природного відбору і боротьби за існування, оскільки бачили в них універсальну модель еволюційного процесу. (Саме поняття «боротьба за існування» Ч. Дарвін запозичив у Т. Мальтуса. Потім, уже ставши частиною теорії біологічної еволюції, зазначене поняття знову повернулося в соціальне знання).



До соціал-дарвіністів зазвичай відносять Г. Спенсера. Він приводить цілий ряд аналогій між біологічним і соціальним організмами. Наприклад:

- як і організм, суспільство упродовж більшої частини свого існування росте, збільшується в об'ємі (невеликі держави перетворюються в імперії);

- у міру зростання суспільства його структура ускладнюється так само, як ускладнюється структура організму в процесі біологічної еволюції;

- як у біологічних, так і в соціальних організмах прогрес супроводжується диференціацією функцій. Цей прогрес і є соціальна еволюція.

Поширюючи ідеї Ч. Дарвіна на суспільство, Спенсер вважав, що подібно до внутрішньої і міжвидової боротьби і природного відбору найбільш пристосованих особин у суспільстві має місце виживання найбільш сильних і загибель найбільш слабких індивідів, а економічна конкуренція грає ту ж роль, що і природний відбір у світі тварин.

Тут не можна не сказати, що свої біологічні аналогії Спенсер порівнював з будівельними лісами (робочими гіпотезами), від яких за непотрібністю відмовляються після закінчення будівництва.

Еволюційно-органічна парадигма суспільства дійсно дозволяє пояснити частину процесів, що відбуваються в соціумі, але далеко не усі соціальні явища.

Отже ми зіштовхуємося з багатозначністю самого терміну «суспільство». В історико-філософській літературі термін «суспільство» використовується в декількох взаємозв'язаних сенсах:

- держава (у античності поняття «суспільство» і «держава» не розрізняли, тому обидва вживалися як синоніми. Ідею розмежування громадянського суспільства і держави запропонував Г. Гегель);

– вищий світ (поняття «суспільство» в умовах Нового часу (XV–XVII ст.) застосовувалося до придворного суспільства, що височіє над народом);

– реальні суб'єкти історичного процесу у вигляді конкретних самодостатніх соціальних організмів, які мають цілком певні просторово-часові координати в людській історії (саме їх мають на увазі, коли говорять про польське, російське або японське суспільства);

– історичні типи соціальної організації («феодалне суспільство», «капіталістичне суспільство» і т. д.);

– модель «суспільства взагалі» – ідеальний тип, що синтезує істотні властивості та ознаки будь-якого самодостатнього соціального колективу, існуючого або здатного існувати в історії незалежно від її стадіальних і регіональних характеристик.

Власне кажучи, ця модель і дає розуміння суспільства як соціальної реальності – форми колективного, надіндивідуального буття людей. Соціальна реальність повинна розглядатися як існуючий за своїми законами світ людей і створених ними культурних артефактів – породжень людини, яких немає в природному середовищі [180, с. 678-680].

До світу соціальної реальності відносять не лише інфляцію, урбанізацію або симфонічну музику, але і поведінку людей, вирваних з суспільства і залишених на незаселеному острові. Тому будь-яке суспільство соціальне, але далеко не все, що має властивості соціального, може розглядатися як суспільство.

У найширшому сенсі термін «суспільство» означає соціальну реальність взагалі, виступаючи як протилежність природи і всього природного. Саме до такого – тоншого і в той же час більш універсального – розуміння підводить психологічна парадигма суспільства, у рамках якої можна говорити про соціальну реальність як колективну свідомість, мову – як соціальне явище, а також про соціальний час і простір.

Порівняння суспільства з психікою представлено вже в знаменитому діалозі Платона «Держава». Трьом початкам людської душі в ідеальній державі відповідають три стани – правителі, воїни і виробники (ремісники, землероби). Справедливість, по Платону, полягає в тому, щоб кожен стан займався своєю справою.

Продовженням традиції такого погляду на суспільство і стала психологічна парадигма, яка відокремилася від еволюційно-органічної наприкінці XIX століття.

Так, Габріель де Тард бачив в психології ключ до розуміння соціальних явищ і намагався закласти фундамент соціальної або колективної психології (інтерпсихології), яка займається виключно стосунками нашого «я» до інших «я», їх взаємними впливами.

Франклін Гіддінгс розглядав розвиток суспільства як частину загальної еволюції, в якій кожен вищий і наступний ступінь виникає на основі попереднього і наслідує його особливості. Причому головною особливістю соціальної еволюції, на відміну від попередньої – біологічної – є виникнення розумного початку, що здійснює управління або що бере участь в управлінні громадським життям.

Головну роль у соціальній організації грає «свідомість роду» («колективна свідомість», або «соціальний розум»). Вона існує у свідомості цілого співтовариства індивідів і вона набагато більша за будь-яку індивідуальну свідомість. Це стан свідомості, в якому всяка істота, яке б місце вона ні займала, визнає іншу свідому істоту такою, що належить до одного роду з нею. Саме соціальний розум забезпечує цілісність соціальної системи, її організацію.

Ф. Гіддінгс підкреслював, що соціальний розум – це явище, яке виявляється у взаємодії носіїв індивідуального розуму. Причому вони впливають один на одного так, що одночасно переживають однакові відчуття або емоції і приходять до однакового судження або узгодженої дії.

Продуктами соціального розуму є громадська думка і традиції, колективні емоції і бажання, соціальні оцінки і цінності.

Еміль Дюркгейм розмірковував вже не просто про колективну психологію або соціальний розум, а про колективну свідомість як соціальну реальність. Він вважав, що соціальна реальність включена в загальний природний порядок. Вона така ж реальна, як і інші види реальності (біологічна, економічна), а тому, як і останні, розвивається відповідно до певних законів.

Хоча колективна свідомість розсіяна в усьому суспільстві, вона має риси, які дозволяють розглядати її як окрему реальність:

- вона незалежна від приватних умов, в яких знаходяться індивіди (вони народжуються і помирають, а колективна свідомість залишається);
- вона одна і та ж на півночі і на півдні, у великих містах і маленьких, у представників різних професій;
- вона не змінюється з кожним поколінням, а навпаки, зв'язує покоління, які слідують одне за одним.

Таким чином, колективна свідомість є щось зовсім інше, ніж свідомість окремих людей, хоча і реалізується тільки індивідами. Це деяка колективна душа. Зміст колективної свідомості – колективні уявлення. Вони сприймаються індивідом як «обставини», які чинять на нього тиск ззовні. У цьому сенсі вони є «соціальними фактами» і мають особливого роду реальність.

Згідно Дюркгейму, соціальні факти характеризуються двома основними ознаками: по-перше, вони існують поза індивідом, а по-друге, надають примусовий вплив. Наприклад, вихідець з нижчих прошарків середнього класу, що любить камерну музику, зіткнеться з сильним тиском, метою якого буде змусити його змінити захоплення більше відповідні музичним інтересам його сім'ї і друзів, далеким від світського суспільства.

Людвіг Гумплович і Карл Мангейм досліджували мову як форму існування колективної свідомості. Л. Гумплович відмічав, що найбільша помилка індивідуальної психології полягає в припущенні, ніби мислить окрема людина. Внаслідок цієї помилки в індивіді вічно шукають джерело мислення, вічно шукають, чому він мислить так, а не інакше.

У людині, вважає Л. Гумплович, мислить зовсім не вона, а соціальна група. З цього виходить, що: джерело думок людини лежить не в ній, а в соціальному середовищі, в якому вона живе, в соціальній атмосфері, якою вона дихає; людина може мислити тільки так, як її примушує вплив соціального довкілля.

Ідеї Л. Гумпловича розвивав Карл Мангейм. Його головна теза: ми говоримо не своєю мовою, а мовою своїх сучасників і предків.

Подібно до того як не можна зрозуміти природу мови, спостерігаючи за окремим індивідом, так само не можна правильно визначити і будь-яку точку зору в усій її повноті, ґрунтуючись тільки на тому, в якому вигляді вона сформувалася в інтелекті окремої людини.

Лише у дуже обмеженому сенсі індивід сам створює тип мови і мислення, який ми зв'язуємо з ним. І ось чому. Він говорить на мові своєї групи, мислить у тих формах, якими вона оперує. У його розпорядженні з'являються лише певні слова і їх значення. Вони, у свою чергу, не тільки великою мірою визначають його підхід до навколишнього світу, але одночасно показують, в якому теоретичному контексті та в якій сфері діяльності ці предмети були доступні для тієї або іншої групи.

З точки зору К. Мангейма, стверджувати, що людина мислить по-своєму, індивідуально, взагалі невірно. Вона лише бере участь в деякому процесі мислення, що виник задовго до неї. Вона оперує успадкованими моделями мислення і намагається розробити на їх основі нові, щоб адекватніше реагувати на зміни в соціальній реальності.

Сказане повною мірою можна застосувати і відносно музики. Її можна розглядати як мову й як мовлення колективної свідомості. І композитор, і слухач беруть участь в деякому загальному процесі творення-сприйняття музичних звуків і сенсів. Цей процес носить історичний характер. Він не виникає в кожному новому поколінні з нуля. Кожне наступне покоління використовує ті музичні форми і прийоми, які виробили попередні.

Мова і музика носять символічний характер. П. Сорокін, працюючи в руслі психологічної парадигми, ставить питання, чому ж такі «непсихічні» речі, як храми, музеї, машини, будинки і т. д., що мають чисто «матеріальний» характер, розглядаються як соціальні явища? Чи не входить цей факт у протиріччя з розумінням соціального явища як явища, що має психічну природу? Адаже, запитує він, не лише чисто «матеріальні» речі, але і такі явища, як слова і музика, самі по собі не є явищами психіки? Дійсно, матерія мови є комбінацією звуків, а звук сам по собі не є щось психічне. Те ж слід сказати і про музику, про рухи, з яких складаються обряди, і т. д.

П. Сорокін пропонує наступне рішення цього парадоксу. Усі ці явища належать до категорії соціальних фактів лише тому, що вони по суті є символами психічних переживань або вони є психіка, що реалізувалася. Хто бачить у мові лише сукупність звуків, той не знає мови. Тоді мали б бути рівнозначними по своїй якості шум автомобіля і мова людини, звук грому і пісня і т. ін. Тільки той факт, що «позаду» цих фізичних явищ припускаються психічні переживання, робить їх соціальним явищем. Де немає такого припущення, там немає й соціального факту [158, с. 41].

Другим основним видом символічних звукових провідників, разом з мовою, П. Сорокін називає музику. За своєю природою вона більше пристосована до передачі почуттів, емоцій, настроїв або невловимих розумових станів, які не піддаються вербальному вираженню. «Талановитий музикант за фортепіано зв'язує своїх слухачів з собою невидимими нитками; звукові хвилі, що походять від рухів його пальців по клавіатурі, передають

його емоції слухачам, створюючи в них хвилі фізичного переживання. Деякі з цих хвиль викликають стан пригніченості – смуток, печаль, з їх відповідними відкритими реакціями; тоді як інші викликають почуття радості, щастя або веселощів, супроводжувані відповідними рухами. Таким чином, з індивідів, що становлять концертну аудиторію, створюється емоційне і часто ідеологічне ціле [158, с. 208-209]».

Коли Сорокін пише про ідеологічне ціле, він має на увазі ті процеси, які відбувалися в радянській Росії. Цей момент добре розуміли більшовики. Так, А.В. Луначарський вказував на специфіку музичного мистецтва як засобу комунікації в суспільстві, а також на соціальну обумовленість музичної мови: «Кожній з епох властива специфічна, яка визначається соціальними умовами, система музично-звукових сигналів [105, с. 368]».

А. Луначарський, на відміну від М. Бердяєва, А. Білого, О. Лосєва, стверджував, що мистецтво ніяк не можна зводити тільки до процесу самопізнання й пізнання навколишнього світу. «Мистецтво відноситься не тільки до області інформації, воно є разом з тим активна сила, ... мистецтво не тільки є знаряддям пізнання, але й організує ідеї й, особливо, емоції. Організує за посередництвом образів (також за посередництвом музичних ідей). Організує емоції як бойову силу, як виховну силу [105, с. 179]».

Зрозуміло, музичне символізування може бути не лише ідеологічним. Воно може бути також жанровим. Сукупність жанрів, що існують у даному суспільстві та знайомі слухачам, утворює свого роду знакову систему, мову, «код», що несе інформацію не лише про традиції творчості, але і про стійкі прикмети і обставини соціального побуту тієї або іншої епохи і середовища. Крім того, музика оперує не просто звуками, не просто інтонаціями, а сенсом, який, так би мовити, соціально інтонується.

Таким чином, якими б установками не керувався суб'єкт музичної творчості, він сам виступає продовжувачем або хранителем традицій, а

музика видозмінює його задуми не лише відповідно до принципів свого звукоустрою, але і соціальним контекстом свого існування.

За словами В.Б. Асаф'єва, в основі форми як організації музичного матеріалу лежать «принципи не індивідуальної свідомості, а принципи соціальні. Вони виростають з практичних потреб, середовище їх засвоює, відбирає найбільш необхідні... На цьому шляху жоден вид музики не виживає, якщо він не є засвоєним соціально, якщо засоби вираження, властиві даному виду, не представляють собою результатів соціального відбору [10, с. 22]».

З одного боку, тут йдеться про спадкоємність формальних структур – структур мови і музики, – які переходить із покоління в покоління. З іншого боку, самі ці структури виживають тільки тому, що за ними є той досвід, якого потребує як окрема людина, так і суспільство в цілому. Тему спадкоємності і в цьому сенсі об'єктивності (об'єктивності того досвіду, який лежить в основі музичної класики) ми розкриємо в третьому розділі.

Отже, в рамках психологічної парадигми соціального знання було сформовано уявлення про соціальну реальність як колективну свідомість. Якщо розглядати колективну свідомість у стані статичності, то можна говорити про соціальний простір, а якщо в стані динаміки, розвитку, то для його опису можна ввести категорію соціального часу.

Е. Дюркгейм вважав, що соціальна реальність є сукупністю різноманітних зв'язків, за допомогою яких формується деякий простір символів. Основні просторові характеристики («північ – південь», «захід – схід», «вправо – вліво», «верх – низ») є наслідком положення соціальної групи і нею породжуються [178, с. 55]. Дійсно, сторони світу в соціальному сенсі не співпадають з географічними. Так наприклад, по відношенню до Японії США знаходиться на сході, а з погляду культури це Захід. Північ асоціюється з так званим «Золотим мільярдом», а Південь – з бідними країнами третього світу.



М. Вебер моделює соціальний простір на основі стосунків власності, влади і престижу. Виходячи з цієї моделі, М. Вебер визначає фіксоване соціальне становище людини в суспільстві. Г. Зиммель, навпаки, розглядає соціальний простір як світ подій. Він досліджує взаємозв'язок соціального, психологічного, політичного і географічного аспектів простору. Г. Зиммель вказує, що в соціальному просторі, як і у фізичному, існують близькість і дистанція. Вони носять символічний і психологічний характер [178, с. 56].

П. Сорокін проводить відмінність між фізичним простором і соціальним. Він вважає, що «там, де немає людських особин або живе лише одна людина, немає соціального простору» [158, с. 196]. Положення людини в соціальному просторі можна визначити, з'ясувавши її статусне відношення до інших людей. Якщо людина одна, то немає і жодної системи відліку, в рамках якої можна було б з'ясувати її соціальне положення.

Згідно П. Сорокіну, соціальний простір є сукупністю соціальних стосунків (зв'язків), в які вступає будь-який індивід з іншими індивідами, групами і суспільством в цілому. Соціальні координати такого простору задаються соціальними групами. Відштовхуючись від ідеї геометричного простору, Сорокін розробив цілий комплекс понять: соціальний простір, соціальна дистанція, підйом і сходження в соціальному просторі.

На думку П. Бурд'є, соціальний простір складається з декількох полів – поля політики, поля економіки, поля релігії, наукового поля, поля культури і т. д. [32, с. 34]. Поле з'являється як простір боротьби, компромісу, союзу самих різних сил, які виражаються в діях конкретних людей, – учених, політиків, віруючих, бізнесменів і т. д. Так, економічне поле завжди прагне нав'язати свою структуру іншим полям. Але останні все ж зберігають свою відносну автономію.

Соціальний час – це психологічний час у масштабах колективної свідомості. Е. Дюркгейм вважав, що усі члени суспільства мають загальну часову свідомість, а колективний, соціальний час розглядав як суму

тимчасових процесів, які разом утворюють культурний ритм цього суспільства [184, с. 14].

Б. Філіпцова і Й. Філіпець вказують на існування трьох моделей соціального часу. Перша модель – циклічна. Вічний круговий рух, наприклад, зміна дня і ночі, цикл народження і смерті живих організмів. Прототипом цієї концепції є індуїстське уявлення про космічну еру (махакальпу), обмежену міфологічними подіями, що повторюються кожні 4320 млн. років. Символом циклічної моделі часу є образ змії, що кусає свій хвіст.

Представники іудейо-християнської традиції запропонували концепцію лінійного, однонаправленого і неповторюваного часу, що охоплює період від створення людини та її гріхопадіння до порятунку і вічного щастя на небесах.

У рамках сучасної наукової картини світу циклічна і лінійна моделі часу об'єднуються в третю, де соціальний час представлений у вигляді спіралі [184, с. 36].

Слід сказати, що саме поняття «соціальний час» використовується в декількох компліментарних значеннях різної міри спільності, а саме: історичний час, час покоління, інтуїтивне відчуття течії соціального життя.

Календарний час тече рівномірно, ритмічно і безперервно. Він є однаковим для усіх епох і періодів. Так, календарний час в первісному суспільстві тік так само ритмічно і рівномірно, як протікає в нашу епоху, хоча ритм родового суспільства істотно відрізняється від ритму життя сучасних людей [161, с. 202-203].

На відміну від календарного історичний час є переривчастим і відносним. У ньому можливі циклічність, повторюваність (зрозуміло, не абсолютна) і навіть рух назад. Ми відчуваємо історичний час завдяки зміні подій, явищ, процесів. Він може «бігти» (Європа, починаючи з епохи Відродження), а може «зупинитися» (Давня Індія, Китай).

На ранніх етапах людської історії соціально-історичний час залежав від ритмів природи. Але поступово він звільняється від цієї залежності та починає виражати послідовність, тривалість, ритми, темпи, цикли соціальних процесів. Більше того, історичний час починає впливати на календарний.

Так, за точку відліку часу бралася яка-небудь значна подія. У Древній Греції це були олімпіади, а в Давньому Римі – початок правління того або іншого імператора. Велика Французька революція ввела, як відомо, свій відлік часу, включаючи нові назви місяців (термідор, брюмер і т. д.).

Стійкіші в цьому відношенні релігії: іудейська веде літочислення від «створення світу», а християнська – від Різдва Христового. Семиденний тиждень у західному календарі відображає біблейські уявлення про шість днів творіння світу і сьомий день відпочинку.

На соціальний час вказує не лише календар, але і періодизація історії – Античність, Середньовіччя, Відродження, Новий час і т. д.

Пори року також відрізняються по своєму соціальному значенню. По-перше, залежно від пори року міняються способи проведення вільного часу. По-друге, кожен сезон відрізняється від інших своїм святом: Різдво/Новий рік, національні свята. Символічно трансформуючись, зміна пори року впливає на наші думки, почуття, поведінку.

Для християн структура пір року, тижня, дня – одна, для іудеїв – інша, для мусульман – третя. У кожній регіональній і національній структурі існує своя тимчасова структура цих природних циклів.

Соціальний світ первинний по відношенню до індивіда, як і світ природний. Але в цей світ людина входить не одна, разом з нею в нього входить і покоління людей.

Історичний час покоління, пише В.П. Яковлев, визначається і обчислюється не тривалістю фізичного життя людей, не тимчасовими інтервалами між батьками і дітьми. Історичний час покоління визначається найважливішими подіями, учасниками і творцями яких виступають люди

інколи дуже різного віку (покоління війни, шестидесятники). Співучасть в цих подіях об'єднує людей загальною долею, надає їм особливий, характерний психічний склад, виділяє і відрізняє це соціально-історичне покоління від інших, які йому передували або за ним пішли.

Час людського покоління – це основна ланка в системі соціального часу. Індивід, ізольований від свого покоління, є ізольованим і від свого часу, бо лише разом зі своїм поколінням він переживає історію і сам бере участь в історичному процесі [219, с. 66-67].

Історичний час – це власний час соціальних систем. Він як би вписаний в зовнішній, яким є по відношенню до нього час природних процесів. Історія – це взаємопов'язані людські дії. Певний зв'язок діяльності людей з минулим – одна з основних рис історичного процесу.

Але не усе, що належить минулому, носить історичний характер: явище стає історичним тільки тоді, коли воно має наслідки для людини. Таким чином, минуле включається в сьогодення. І тоді час зупиняється. Здавалося б, час давно поглинув світ Еллади, але ніхто не стане заперечувати, що нашими сучасниками є Сократ, Платон, Арістотель та інші мислителі античності, що обезсмертили себе великими творіннями і внесли величезний вклад в скарбницю світової культури.

Те ж саме вірно по відношенню до великих композиторів та їх творів. Одна музика йде разом з тією епохою, яка її породила, а інша виявляється як би над часом. Вона стає класикою, яка є сучасною для нових і нових поколінь.

### **1.3. Принципи, методи та категоріальний апарат дослідження**

Тілесність ми розглядаємо як щось дуже конкретне. Вона не має нічого спільного з відповідним поняттям некласичної філософії і не має ніякого

відношення до теоретичного обґрунтування деперсоналізації суб'єкта. Не має – тому що ми використовуємо зовсім іншу модель.

Представники постструктуралізму та постмодернізму теж намагаються вирішити психофізичну проблему, однак вони йдуть шляхом редукції суб'єкта до тілесного початку. У їх концепціях відбувається зрощення чуттєвого і надчуттєвого. Висувається теза, згідно з якою чуттєве і розумне в людині нерозривно пов'язані. Свідомість починає трактуватися як щось тілесне, що нібито знімає різницю між внутрішнім світом людини і зовнішнім.

Однак цілком очевидно, що це не вирішення зазначеної проблеми, а її спрощення і навіть примітивізація, оскільки людина з багатомірної істоти перетворюється на щось одномірне (тілесне). Крім того, у «пост-»мислителів простежується спрощення навіть власного предмета дослідження. Тілесне зводиться до чуттєвого, а чуттєве – до сексуального (Р. Барт, Ю. Крістева, М. Фуко).

Таким чином, суб'єкт виявляється не просто на території психіки, а змушений сприймати весь навколишній світ через призму її самого нижчого рівня. У таких умовах людський дух починає гинути. Тому далеко не випадково, що «пост-»мислителі розмірковують про смерть суб'єкта.

Це свого роду сповідь людей, які так і не пізнали, що таке дух. Намагаючись знайти дух в тому, що йому протилежне, вони все більше і більше віддаляються від переживання його справжнього буття. Намагаючись подолати дуалізм душі й тіла, суб'єкта та об'єкта, ідеального і матеріального, вони створили особливу метафізику, в якій тілесність розуміється не як сума органів, а як неусвідомлений горизонт людського досвіду, який постійно передує будь-якому певному мисленню. Людина опиняється в якомусь феноменальному або потенційному, безособовому, соціальному тілі, де її самої як особистості вже не існує.

З нашої точки зору, таке розуміння тілесності можливо в принципі, однак той теоретичний контекст, в якому вона працює, не дозволяє його використовувати в даному дослідженні. Занадто багато софістичних підмін і сінестезічних узагальнень (наприклад, «текст як анаграма людського тіла» у Р. Барта).

Замість того, щоб шукати шляхи подолання абстрактності метафізики нам пропонують відмовитися від неї самої. «Пост-»мислителі вносять (а точніше – повертають) у абстрактні форми мислення тілесний досвід (тим самим заземлюючи мислення) замість того, щоб відшукати шляхи наповнення цих форм досвідом більш високого порядку.

У нашій роботі мова йде не просто про тілесність, а про музичну тілесність. Ми вважаємо, що музична тілесність – це прояв музики в тілесній природі людини, а також відображення особливостей фізичної природи людини в побудові й характері самих музичних творів. Так, наприклад, архаїчні мелодії це свого роду озвучування періодичності пульсу й подиху. Тому до повтору зводиться весь звуковий рельєф таких мелодій, іноді дуже скупий. Повтор стає способом виділити «одиниці», з яких будується гармонія музичного цілого [200, с. 81].

Музичні емоції, у свою чергу, – це прояв музики на рівні емоційної природи людини, а також відображення емоційних реакцій та станів людини в характері звучання музичних творів. (Зрозуміло, це тільки робоче визначення).

Як вже зазначалося вище, на рівні музичного мислення ми пропонуємо розрізняти музичне мовлення й музичну мову. Музичне мовлення – це вираження думки композитора або виконавця музичного твору. Музична думка, у свою чергу, формулюється за допомогою музичної мови. Музична мова дозволяє записати музичну думку, але сама по собі вона не звучить. Звучить музичне мовлення – як «життя» цього твору в конкретному виконанні. Тому музичне мовлення може бути тихим і гучним, швидким і

повільним, урочисто-патетичним і радісним, а музична мова – ні. Вона є деякою граматикою, відповідно до якої вибудовується нотний запис, а потім звуки музичного мовлення. Цю граматику почути не можна. Зате її можна зрозуміти, а завдяки цьому – прочитати музичний твір як текст (звичайно, тут слід враховувати, що не все можна висловити і не все виражається в тексті. Для розуміння того, що залишилося між рядками, необхідна герменевтика).

Зі змішанням понять музичної мови і музичного мовлення пов'язане протиріччя, коли одні дослідники стверджують, що музика – це універсальна мова людства (мова емоцій), а інші наводять приклади того, що у різних людей і народів один і той самий музичний твір викликає не одні й ті ж, а вельми різні емоції. Вихід з цього протиріччя полягає в тому, що сама по собі музична мова є абстрактною, тоді як звучання музичного мовлення є конкретним. У зв'язку з цим на рівні музичної мови можна досягати універсальні смисли ідеальної природи, а на рівні музичного мовлення – занурюватися в різні музичні емоції та відчуття.

Якщо в музичному мовленні присутній чуттєвий компонент (сам звук) і емоційний компонент (інтонація), то музична мова (як система) має значно більш абстрактний характер. Це система норм і правил, яка виражається за допомогою музичного мовлення і яка сама, у свою чергу, є засобом вираження музичних ідей, тобто мислення у власному значенні цього слова.

У соціальній реальності музику теж можна розглядати як мову. Адже ми говоримо не власною мовою, а мовою своїх предків. Ми беремо участь у колективному процесі мислення. Так само і музика створюється не кожен раз заново, а розвивається з кожним новим поколінням. У ній є присутньої певна наступність. Вона виходить від людини і звернена до людини. Тому музику можна розглядати як одну з мов колективної свідомості. Її можна також розглядати як мовлення, оскільки вона звучить. І саме її звучання служить маркером соціальних груп і того соціального часу, в якому вони живуть. Соціальний час розглядається нами як час колективної свідомості.

Що стосується соціального простору, то тут слід зазначити, що поняття «соціальний простір» і «соціальна реальність» ми використовуємо як синоніми, хоча останнє все-таки носить більш універсальний характер. Наприклад, життя пустельника так чи інакше говорить про його приналежність до соціальної реальності, хоча він буквально «іде від миру», «іде із суспільства» і тому випадає із соціальної ієрархії, а значить – із соціального простору, для якого характерна стратифікація й відносини не просто між людьми, а між людьми як носіями певного соціального статусу. Але всі дії пустельника свідчать про його приналежність до соціальної реальності.

У своєму дослідженні ми опираємося на кілька принципів, а саме:

- принцип незвідності справжнього буття (буття музики, людини та суспільства) до будь-яких фізичних чи психічних феноменів,
- принцип паралелізму буття людини і буття суспільства у всьому їх діапазоні,
- принцип конвергентного розвитку, згідно з яким суспільство і людина взаємно визначають один одного (за допомогою мови, музики і т. д.).

При вивченні питань, пов'язаних з природою соціуму, ми використовуємо добре відомі моделі піраміди (по відношенню до традиційного суспільства) і ромба (по відношенню до індустріального та інформаційного суспільства).

Також нами використовується нова модель, що показує зв'язок досвіду і мислення. У ній ми опираємося на закон зворотного співвідношення між обсягом і змістом поняття. Чим більше обсяг абстрактного поняття, тим менше його чуттєвий зміст, і навпаки. Категорії, максимально загальні поняття, практично не містять в собі даних чуттєвого досвіду. Це вірно й у відношенні до абстрактних форм музичної мови або музичного мислення, що відокремилися від звуків природи та інтонацій людського мовлення, які сприймаються за допомогою почуттів. Ми вважаємо, що порожнеча



абстрактних форм музичної мови – це лише проміжний стан. Вона може наповнитися даними вищого, надчуттєвого, духовного досвіду. Звичайно ж, в тому випадку, якщо цим досвідом володіє сам композитор. Критерій наявності такого досвіду – здатність сприймати музичний твір у цілому (як би поза часом) і лише потім виражати його за допомогою форм музичної мови і звуків музичного мовлення. Докладніше про це буде сказано в підрозділі 3.2.

Моделювання в даному випадку опирається на діалектичний метод у його інтерпретації О.Ф. Лосєвим, коли предмет дослідження розглядається і «зверху» і «знизу». Іншими словами – з точки зору його метафізичного буття й з погляду природніх механізмів його існування або прояву.

Структурно-функціональний метод використовується нами при дослідженні буття людини, з одного боку, і буття суспільства, з іншого, – в їх статиці та динаміці.

Історико-філософський метод – при вивченні поглядів філософів різних епох на справжнє буття музики, людини і суспільства.

### **Висновки до першого розділу**

Постановка проблеми музичного виміру буття людини призводить до необхідності чіткого розрізнення музичної тілесності, музичних емоцій і музичного мислення.

Нерідко музика вивчається поза контекстом складної, багаторівневої природи людини, тому музичне мислення розглядається як щось злите з музичними емоціями і чуттєвим сприйняттям. Крім того, методологічне розрізнення понять «музичне мовлення» і «музична мова» не проводиться чітко, якщо проводиться взагалі. Використання ж цього поділу дозволяє говорити, з одного боку, про специфіку музичного мислення, а з іншого – про

музичний твір як текст, до якого можна застосовувати апарат герменевтики (вивчення музичного твору як тексту, вивчення історичного періоду, коли цей текст створювався, вивчення зовнішньої і внутрішньої біографії автора і т. д. з метою розуміння музики на більш глибокому рівні, ніж це було доступно самому її автору).

Новим у даному дослідженні також є комплексний підхід. У рамках однієї теоретичної моделі розглядається індивідуальна свідомість і колективна (в аспекті часу й простору), а також музичний вимір тих явищ і процесів, які з ними пов'язані (музичні жанри, масова музика, музичний час і т. д.). Все це дозволяє виробити більш цілісний, більш системний погляд як по відношенню до музики, так і по відношенню до природи самої людини й соціальної реальності.

У наступних розділах за допомогою описаного методологічного інструментарію ми простежимо діапазон прояву музики на різних рівнях буття людини і соціуму, щоб позначити межі застосування психофізичної парадигми як у першому, так і в другому випадку.

## РОЗДІЛ 2

### МУЗИЧНИЙ ВИМІР БУТТЯ ЛЮДИНИ

Природу музичного сприйняття ми розглянемо в еволюційній послідовності, переходячи від грубого до тонкого, від тілесних (фізичних і нейрофізіологічних) структур до емоцій, від емоцій – до мислення, від мислення – до духу. Таким чином, ми простежимо увесь діапазон прояву музики в природі людини. А через цей прояв уточнимо наші уявлення про саму цю природу.

#### 2.1. Музична тілесність, музичні емоції та музичне мислення

Джон Блекінг вважає, що питання «Наскільки музична людина?» пов'язане з більш загальними питаннями – «Якою є істинна природа людини?» та «Якими є межі його культурного розвитку?» – і приходить до висновку, що «у світі існує так багато музики, що цілком розумно припустити, що музика, подібно до мови і, можливо, релігії, є специфічною рисою біологічного виду, до якого належить людина. Не виключено, що сутнісні фізіологічні і розумові процеси, які роблять можливими створення і виконання музики, успадковуються на генетичному рівні [цит. за: 132, с. 265]».

У даному контексті питання про природу людини можна сформулювати дещо інакше: «Хто є суб'єктом музичного сприйняття (тіло, мозок, психіка, дух)? Яке співвідношення об'єктивного, суб'єктивного та суб'єктного в тому, що ми називаємо музикою?».

Для відповіді на ці та інші подібні питання, необхідно досліджувати ті фізичні і нейрофізіологічні механізми, на які опирається сприйняття музики. Тоді ми зрозуміємо природу того, що до цих механізмів не зводиться.

Коли говорять про музичну тілесність, зазвичай мають на увазі залежність музичних структур від фізіологічних чинників – таких як моторика руху, пульс і дихання. Тому музична тілесність вивчається в рамках музичної психофізіології та музичної нейрофізіології.

Основоположником першої по праву вважається Герман фон Гельмгольц (1821–1894), що видав в 1863 році роботу під назвою «Вчення про слухові відчуття як фізіологічна основа для теорії музики».

Можна сказати, що музика вбудована в саму природу людини. Та й не тільки людини. Тому ряд дослідників (наприклад, В. Леві) вказує на «біологічність» музики. Музика розглядається як свого роду предмова.

Ще Ч. Дарвін звернув увагу на факт схожості емоційних реакцій на різні звуки в різних представників тваринного світу і людей, що дозволило припустити загальну фізіологічну основу цих реакцій.

На «біологічність» музики вказує, з одного боку, широке поширення у живій природі «музикоподобних» явищ – тобто явищ, більш-менш схожих на людську музику: «музичні вправи» комах, «спів» і колективні «танці» мавп, спів птахів. З іншого боку, це давно відомі реакції різноманітних живих організмів на музику, створену людьми: «танці» змії під дудку факіра, «спів» собак під звуки музичних інструментів, дія музики, що «гіпнотизує», на вовків і багатьох інших тварин. Все це свідчить про те, що і в людині музика виникла на якійсь особливій фізіологічній основі, яка широко і нерівномірно розсіяна в біологічному світі [97, с. 92-93].

Ми здригаємося при сильному і несподіваному звуці або завмираємо, прислухаючись до слабкого шелестіння. Однак безумовність емоційних реакцій поширюється на більш складні акустичні параметри – на рух тону

вгору або вниз, на поєднання частоти «основного тону» і підлеглих тонів (обертонів).

При вібрації будь-якого пружного тіла (наприклад, струни) у повітрі, що оточує його, виникають коливання тиску, які поширюються в просторі. Ці коливання тиску називаються звуковими хвилями. Кожна окрема хвиля є сферою, яка швидко розширюється. Звукові хвилі вловлюються органом слуху і викликають в ньому подразнення, яке передається по нервовій системі в головний мозок, створюючи відчуття звуку.

У зв'язку з цим перед нами відкривається проблемне поле самих різних питань гносеологічного характеру: що в нашому музичному сприйнятті об'єктивно, а що суб'єктивно? чим акустичний простір відрізняється від слухового? музичне сприйняття виникає на основі даних чуттєвого сприйняття або ж ми самі вносимо в звуки якісь ідеї, форми, гармонію?..

Барабанна перетинка просто реагує на повітряні хвилі. І тільки завдяки обробці цих сигналів мозком ми чуємо не складний набір частот, а музичний тон певної висоти.

Г. Орлов підкреслює, що звук – це фізичний феномен, а тон – психічний. Тон – це результат трансформації, отриманого нами слухового враження, коли ми виділяємо й оцінюємо певні якості звуку. Звуки можна досліджувати об'єктивно за допомогою фізичної апаратури, вимірюючи і описуючи їхні точні параметри. Що ж стосується тонів і тонових сполучень, то вони можуть спостерігатися і оцінюватися лише інтроспективно – причому в повній залежності від ступеня музичного розвитку суб'єкта. Тут вирішальну роль грає музичний досвід, а також конкретна музична система і культура, в умовах якої він сформувався [132, с. 260].

Механічні коливання барабанної перетинки (первинні дані звукового сприйняття) трансформуються у психічний звуковий образ, який доступний

тільки суб'єкту, який сприймає. Образ музики, її структури та духовні сенси – все це плоди його діяльності. У самому звуці – фізичному матеріалі музики – ці сенси відсутні.

В акустичному середовищі тонів немає. Є лише коливання частинок повітря. Музичні тони, які нами розрізняються, це продукт складного, хоча і несвідомого процесу аналізу, відбору і синтезу по глибоко засвоєним «правилами», який можна порівняти з тими, що засвоюються при вивченні іноземної мови і що перетворюють нероздільний потік звучань в послідовність знайомих слів і зрозумілих фраз.

Тому, вважає Г. Орлов, слід розмежовувати акустичний і слуховий види простору. Їх природа зовсім різна. Для орієнтації в тоновому просторі вимірювання акустичного простору не мають ні найменшого значення [132, с. 222].

Розуміння цього призвело до того, що в кінці ХХ століття виникає такий напрям наукових досліджень, як психоакустика (акустична психофізіологія). Основні завдання психоакустики – зрозуміти, як слухова система декодує звук, встановити основні відповідності між фізичними стимулами і слуховими відчуттями, а також виявити, які саме параметри звукового сигналу є найбільш значущими для передачі семантичної (смысловий) і естетичної (емоційної) інформації.

На рівні головного мозку матерія звуку перетворюється на психічний вплив, породжуючи тим самим особливий музичний простір. На цьому моменті варто зупинитися докладніше.

Звуковий сигнал приймається вушними раковинами, перетворюється в нервовий імпульс і по нервових шляхах попадає в гіпоталамус, частину лімбічної системи, яку називають емоційним мозком [226, с. 88-95].

Лімбічна система – еволюційно древнє, субкортикальне утворення мозку. Крім гіпоталамуса, вона включає в себе багато різних структур, серед яких слід згадати мигдалину та гіпокамп. Лімбічна система здатна виробляти

нейромедіатор дофамін, який діє на певні ділянки мозку як природний наркотик (ендорфін). Таким чином, вона надає емоційне забарвлення відчуттям і направляє поведінку тварин і людини на досягнення винагороди – харчової, статевої, соціальної і т. ін. Мигдалина допомагає визначити, чи було відчуття приємним або неприємним. Гіпокамп бере участь у формуванні пам'яті про подію (відчуття). У гіпоталамусі зосереджені нейрони, що специфічно впливають на активність вегетативної нервової системи (і тим самим – на ритм серця, дихання і т. д.). Саме вони контролюють більшість фізіологічних змін, супроводжуваних сильні емоції [23, с. 131-133].

Сприймавши нервовий імпульс, гіпоталамус перетворює його в емоційні переживання. Гіпоталамус має ще одну важливу функцію – він відповідає за гармонійну роботу різних ритмів тіла. Таким чином, у створенні музичного сприйняття визначальну роль виконує гіпоталамус.

Саме ритм і темп передають ступінь психологічної напруги тієї чи іншої емоції. Крім того, сприйняття ритму може породжувати ритм в самому тілі. Ритм заразливий. Він може бути нав'язаний ззовні. Музика проникає в людину через ритм, тому що сама людина складається з ритмічних структур: рівномірно б'ється серце, рівномірно відбувається дихання, рівномірно змінюються періоди сну і неспанья. Таким є фундаментальний ритмічний досвід людини.

Підсумовуючи ряд експериментальних досліджень у цій області, радянський дослідник Б.М. Теплов зробив висновок, згідно з яким «сприйняття ритму ніколи не буває тільки слуховим; воно завжди є процесом і слуховим, і руховим. Більшість людей не усвідомлює цих рухових реакцій... Спроби придушити моторні реакції, або призводять до виникнення таких самих реакцій в інших органах, або тягнуть за собою припинення ритмічного переживання... Не можна просто “чути ритм”. Слухач тільки тоді переживає ритм, коли він бере в ньому участь [171, с. 277-278]».

Дійсно, більшість людей визнає, що певні музичні твори викликають у них фізичну реакцію. На цю особливість музики звернув увагу Ф. Ніцше: «Чого прагне моє тіло від музики? Я гадаю, полегшення собі: начебто всі функції тіла протікають швидше під впливом легкого, сміливого, жвавого ритму [127, с. 797]».

Гіпоталамус реагує на музичні імпульси так само, як і на усі інші. Тому деякі види музики, які співпадають з нашими біоритмами, покращують самопочуття і сприяють одужанню. Недарма прикладом музики, яка звучить в людині, *musica humana*, у античному світі вважався пульс. Цю думку уперше висловив лікар з Олександрії Герофіл (р. бл. 300 до н. е.). У своїй «Книзі зцілення» Авіценна (980–1037) цілий розділ присвятив взаємозв'язку між пульсом і музикою.

В середні віки музику використовували для зцілення від хореоманії (танців святого Вітта, також відомих під назвою тарантизму та «танцювального божевілля»), а під час епідемії чуми в містах не припиняючись дзвонили дзвони: вважалося, що дзвін допомагає впоратися з цією страшною хворобою. Те ж враження справляв і хорівий спів під час безперестанних молебнів.

Зацікавленість до музикотерапії відроджується з початку ХХ століття. У США у її витоків стояв сам Т. Едісон, що відібрав за допомогою фахівців-музикантів більше сотні різних музичних творів, які повинні були впливати на емоційний стан слухачів. У Росії в 1913 році відомим психіатром В.М. Бехтеревим також було засновано «Суспільство для з'ясування лікувально-виховного значення музики та її гігієни».

У основі властивостей музики, що лікують, лежить звукова інтонація і ритм. Низькі тони пригнічують нервову систему і психіку людини, а високі, навпаки, викликають у неї почуття легкості, піднесення, створюють відчуття радості. Військові марші підвищують тонус м'язів, мажорна музика в швидкому темпі робить пульс частішим і підвищує артеріальний тиск.



Мелодія, слухаючи яку людина переживає радість, сприяє розширенню судин, нормалізує артеріальний тиск і уповільнює пульс. Мінорна музика активізує фізіологічні процеси. «М'які» ритми і консонанси заспокоюють, дисонанси – збуджують.

У гіпоталамусі знаходиться і так званий «центр задоволення». Тому красива, гармонійна музика активізує ті ділянки мозку, які дозволяють людині відчувати стан щастя. Як говорив Глареан (Генріх Лорити, 1488–1563), магістр вільних мистецтв, теоретик музики, видатний представник епохи Ренесансу: «Музика є мати насолоди». У такій оцінці він був далеко не самотній. Можна привести безліч прикладів подібних висловлень від Античності до наших днів.

Схожу точку зору можна виявити в працях італійського гуманіста й філософа-епікурейця Лоренцо Валла (1407–1457): «Ніякій справі, очевидно, люди не віддавалися скоріше й з більшим старанням, ніж музиці. Деякі навіть стверджують, що музика була найдавнішим із усіх занять. Очевидно, настільки ж стародавнім було й прагнення до насолоди. Адже музика не доставляє нічого іншого, крім насолоди. І безліч музичних інструментів, відомих навіть неукам, указує на те, як приємно народу це заняття, яке, говорять, впливає навіть на богів. Поети, які називають себе божественними віщунами, часто співають, доставляючи задоволення богам або людям, або тим і іншим разом [101, с. 104]».

Гіпоталамус реагує на зовнішні імпульси так само, як і на всі інші, які до нього надходять. Однак він не завжди може встановити координацію внутрішніх ритмів із зовнішніми. Цим пояснюються негативні емоції, які виникають у багатьох людей під час прослуховуванні поліритмічного і політональної музики [145, с. 92-93].

Це спостереження зробив ще Йоганн Маттезон (1681–1764) – німецький композитор, музикант, музичний теоретик, який стверджував, що «слух часто витягує більшу насолоду з одного, добре організованого голосу,

який викладає ясну мелодію в усьому її природному та вільний звучанні, ніж з двадцяти чотирьох партій, які в прагненні поділити мелодію між собою розривають її і роблять такий, що її неможливо впізнати [цит. за: 132, с. 244]».

Радянський учений В. Леві вважає, що функції, пов'язані з позитивними емоціями, передбачають високу ступінь ритмічності. Що ж стосується болю, боротьби, страждання, страху – негативних емоцій взагалі, то вони частіше викликають порушення ритміки організму. Існує й зворотне співвідношення: ритмічність сама по собі дає задоволення, а ритмічна дезорганізація призводить до негативних емоцій. Ритмічність характерна для «систем задоволення» перш за все тому, що їх діяльність пов'язана з прагненням до повторення подразнень. Що ж до «негативних» систем, то тут тенденції до ритмічності немає, оскільки функція цих систем – якомога швидше видалити подразник або віддалитися від нього. Іншими словами, «системи задоволення» викликають діяльність, спрямовану на підтримку, продовження їх роботи, а «системи невдоволення» – діяльність, яка припиняє їх власну роботу. Тому цілком природно припустити, робить висновок дослідник, що і музичні емоції виникають в якійсь мірі в результаті роботи тих же «систем задоволення або незадоволення [97, с. 95]».

Поки мова йшла про субкортикальний рівень музичного сприйняття. На рівні кори головного мозку виникають асоціації, пов'язані з емоціями, які виникли в лімбічній системі, і музичне мислення (про нього буде сказано трохи пізніше).

Потрібно відзначити, що деякі області мозку професійних музикантів розвинені більше за звичайне. Так, у музикантів об'єм слухової зони кори головного мозку на 25-30% більше, ніж у людей, що не мають відношення до музики. Музикантам у цілому властиве лівопівкульне (логічне) сприйняття

музики на відміну від немусикантів, що слухають музику правопівкульно (образно).

Таким чином, наша здатність сприймати музику є функцією вищої нервової системи. Активізуються різні системи нейронів, залежно від того, чи грає людина на музичному інструменті або просто слухає музику. Різні аспекти переробки музичної інформації пов'язані з діяльністю численних мозкових структур. Одні з них забезпечують сприйняття музики (слухова кора головного мозку), інші – розвиток емоційних реакцій (лімбічна система), треті – розуміння логіки музичної мови і зорове сприйняття музичних образів (ліва і права півкулі, відповідно).

Отже ми показали, фізичну, а точніше – нейрофізіологічну основу, завдяки якій можливе музичне сприйняття, а значить і дія музики на людину. Проте сприйняття музики це не просто реакція на певним чином організований звук – це сприйняття того сенсу, який звук в собі несе. Сенс, що знаходиться в музичному звучанні, має різну якість глибини – він розкривається на рівні емоцій та мислення. Спочатку ми торкнемося питання про міру впливу музики на емоційний світ людини.

У природі людини фізичне сприйняття тісно пов'язане з переживанням емоційних станів. Характерно, що саме слово «емоція» (emotion) походить від кореня *moto*, «рух». Коли ми опускаємо вантаж, ми відчуваємо почуття полегшення. Підйом тяжкості вимагає наростання зусиль. Рух голоси вгору і вниз викликає схожі м'язові відчуття, формуючи основу уявлення про звуковисотні компоненти музики. У музиці присутні припливи і відливи, підйоми і спади, пожвавлення і завмирання, напруга та розрядка. Всі ці зміни не просто схожі на зміни м'язового тону, але і супроводжуються їм. Більш того, можна стверджувати, що реакцією на музику в першу чергу є не самі емоції, а їх соматичні симптоми, що сприймаються за емоції [132, с. 270].

Однак самі по собі емоції не можна зводити до реакцій тіла, хоча глибокі внутрішні стани супроводжуються ними і опираються на нейрофізіологічні механізми. Емоційні стани слухач переживає і визначає як «руху душі, які передаються за допомогою музики».

Перехід від музичної тілесності до музичних емоцій можна позначити як перехід від почуття ритму до інтонаційного слуху. Зрозуміло, сам ритм при цьому нікуди не зникає. Проте наше музичне сприйняття збагачується. Завдяки інтонаційному слуху ми можемо розпізнати політ метелика і ходу ведмедя. Однак повторити їх рух можна лише за допомогою почуття ритму.

Інтонаційний слух відповідає за розпізнавання емоційного сенсу музики. Причому він працює в будь-яких умовах, коли музичний і культурний досвід є марним і коли доводиться звертатися виключно до безпосереднього переживання – хвилювання і співчуття.

Інтонаційний слух присутній вже у немовлят, які без будь-якого музичного досвіду мають так зване почуття консонансу, на яке спирається тембровий слух людини. Дисонанси немовлятам не подобаються: слухаючи дисонанси, вони ведуть себе знервовано, намагаються відвернутися від джерела неприємних звуків. А консонанси викликають позитивну реакцію: немовлята застигають і починають посміхатися [79, с. 66].

Як вже зазначалось, музика викликає емоції, впливаючи на гіпоталамус – ту частину мозку, яка відповідає за гармонійну роботу внутрішніх ритмів.

Адам Сміт, філософ-етик, більш відомий як один з основоположників сучасної економічної теорії, так описує зв'язок емоційних станів («пристрастей»), консонансів, дисонансів і ритму: «Коли музика наслідує звуки скорботи або радості, то вона збуджує в нас ці страсті або, принаймні, вона створює умови, завдяки яким ми могли б сприйняти ці переживання. Однак вона викликає в нас страх, коли наслідує

звуки розгніваного голосу. Радість, скорбота, любов, поклоніння, жаль – це свого роду музичні страсті. Вони звучать ніжно й мелодійно. Вони природно розбиваються на періоди, розмежовані правильними паузами, які тому легко пристосовуються до повторення звуків, що переходять у той самий тон. Звуки гніву й інших подібних страстей, навпаки, різкі й негармонійні. Періоди їх неправильні – то занадто довгі, то занадто короткі й не розділяються ніякими певними паузами. Музика із труднощами наслідує ці страсті й доставляє менше задоволення, коли передає їх. Концерт може складатися з наслідування лагідним і людинолюбним страстям. Він був би нестерпний, якби був складений з наслідування страстям ненависним і гнівним [153, с. 57]».

Адам Сміт опирався у своїх судженнях на популярну в XVIII столітті теорію афектів, яка представляла собою спробу створити «музичний словник» пристрастей. І. Маттезон, про якого ми вже говорили вище, перераховує близько двадцяти емоційних станів і відповідних їм виразних засобів. Музика розглядалася як безсловесний аналог мистецтва красномовства і пропонувала стандартизовані формальні прийоми викладу, аргументації, обговорення та затвердження музичного тези.

У руслі тієї ж традиції мислив французький композитор Ж.Ф. Лесюер. Він справедливо помічає, що музиці особливо властиво вираження почуттів, які найтісніше пов'язані з людським серцем. За допомогою магії своєї дії музика може живописати усе, що завгодно. Наприклад, морок глухої ночі, блиск ясного дня, страхітливий гуркіт бурі, блаженний спокій, який йде за нею, жах підземної темниці, свіжість темного лісу. Абсолютно невимушено в ході мелодійного розвитку з'являються зльоти, падіння, прискорення, уповільнення і навіть паузи, властиві декламації. Музика може дати уявлення про всілякі положення. Вона може виразити те, що слова нездатні сказати [216, с. 65].

З погляду відомо фахівця в області музичної психології Карла Сішора, щоб досягти успіху, музикант повинен використовувати самі різні механізми впливу на аудиторію. Зокрема він «повинен доводити своїх слухачів до такої емоційної хвилі, яка часто граничить з екстазом» [цит. за: 95, с. 193].

Тобто музикант може торкнутися серця слухача тільки у тому випадку, якщо він сам сповнений переживаннями. Він сам повинен знаходитися в стані афекту, який хоче передати слухачам. При виконанні сумних і млюсних фраз він повинен відчувати цю печаль. Так само у випадку з веселими, бурхливими темами, афекти яких музикант повинен відчути в собі. Як пише видатний музикант-виконавець Ванда Ландовська: «Слухайте саму фугу, яка є диво. Це молитва – містична і в той же час людська. Бах розуміє наше горе, він дарує нам полегшення, він допомагає нам у печалі. Обпалююча насолода, смертельна мука – усе це я випробовую під час гри [96, с. 22, 24]».

Наведені цитати свідчать про те, що «музичні емоції» – це частина внутрішнього життя людини, частина її світосприймання й світопереживання. А також спосіб переходу в змінені стани свідомості.

Далі, поступово переходячи від зовнішнього до внутрішнього, ми розглянемо чуттєво-емоційний компонент музичного мовлення і абстрактні форми музичної мови.

Нам належить торкнутися проблеми походження музики й мови, що дозволить надалі коректно працювати з такими метафорами, як «музичне мовлення» і «музична мова».

Одні дослідники вважають, що музика відбулася з інтонацій людського мовлення, а інші – що її розвиток йшов паралельно розвитку мовлення.

Ще наприкінці 1960-х років музикознавець Є. Назайкинський писав: «Розгляд зв'язків музики й мовлення показує також, що не копіювання музикою окремих зворотів мовлення, а загальні закономірності об'єднують музичне сприйняття і сприйняття мовлення. Саме тут слід

шукати взаємозв'язку музики й мовлення, і саме тут вони набагато значніше і різноманітніше, ніж це можна було припускати [цит. за: 79, с. 450]».

Г. Орлов також висловлює сумнів у тому, що музика виникла з людського мовлення і своєю формальною логікою музика зобов'язана впливу синтаксичних законів мови. Хоча, вважає він, можна стверджувати, що історична еволюція мови не була визначальним фактором у еволюції музики. Найкраще розглядати розвиток музики й мовлення як паралельні незалежні процеси, незважаючи на те, що вони століттями виступали в тісному союзі та співпраці. «Кожна з цих автономних сфер (музика і мовлення) утворює самостійну систему; кожна могутня в своїй сфері і демонструє особливе ставлення до реальності. У відомому сенсі, мова та музика – явища, які доповнюють один одного: кожне включає риси іншого [132, с. 329-330]».

Цю точку зору підтверджують і нейропсихологічні дослідження, результати яких наводить у своїй книзі «Музичні здібності» Д.К. Кірнарська.

Вчені встановили, що сприйняттям та відтворенням музики й мови керують одні й ті ж або поруч розташовані центри мозку. Так, якщо в мозку хворого вражені відділи, відповідальні за мову, то в половині випадків у нього будуть вражені аналогічні музичні функції: афазія (втрата або розлад мови) і амузія (втрата здатності до сприйняття музики і музикування) дуже часто схожі один на одного. Якщо хворий не може читати слова, він не може читати і нотні тексти. Якщо він не пам'ятає знайомі мелодії, то він не пам'ятає і знайомі вірші. З іншого боку, якщо афазія не супроводжується амузією і, навпаки, амузія не супроводжується афазією, то це говорить про відносну автономність музичних і мовних функцій, кожна з яких локалізована у власній області мозку.

Виявилося, що відділи мозку, що беруть участь в процесі виконання музики, розташовані по сусідству з відділами мозку, що відповідають за аналогічні операції формування висловлювань [79, с. 450].

За сприйняття висоти окремих звуків і одночасно за мовну функцію відповідає центр лівої півкулі *planum temporale* (зона Верніке). У власників абсолютного слуху цей відділ збільшений. Від нього залежить розрізнення звуків по висоті і тривалості, розрізнення фонем (голосних і приголосних), розрізнення слів і врешті решт розуміння музики й мови [79, с. 143]. Подвійна функція даного відділу пояснює усталене уявлення про глибоку внутрішню спорідненість музики й мовлення.

Дане відкриття підтверджує гіпотезу, згідно якої першими виникли тональні мови – до них належать багато мов народів Далекого Сходу. У цих мовах висота звуків мовлення виконує функцію називання, позначення (у більшості європейських мов ту ж роль відіграє поєднання фонем). Тональні мови вимагають гарного звуковисотного слуху. У немовлят слух спочатку пристосований до вивчення різних мов, у тому числі і тональних. Але з часом, коли перший етап освоєння мови проходить, зникає і хороший звуковисотний слух [79, с. 144].

Так само з'ясувалося, що ті відділи мозку, які традиційно відповідають за логічні операції, займаються обробкою й музичної інформації [79, с. 457]. А зона Брока, яка відповідає за навички усного та письмового мовлення, подає тривожні сигнали, якщо послідовність звуків порушує основні закони побудови музичного твору. Тобто вона реагує на цю помилку точно так само, як на неграмотно сформульоване висловлювання.

Можливо, у процесі еволюції спочатку виник спосіб комунікації, який представляв собою щось середнє між музикою і мовленням, коли емоційний (такий, що виражається за допомогою тону різної висоти) і суто інформаційний (словесний) компоненти ще не розрізнялися. Потім на рівні нейронних структур відбулася диференціація функцій, в результаті якої сформувалися музичний центр і центр мовлення (зона Верніке і зона Брока). При цьому тісні взаємовідносини між ними зберігаються до цих пір, що дозволяє говорити не тільки про паралельність у розвитку музики і



мовлення/мови, а й простежувати аналогічні процеси і закономірності, не зводячи їх один до одного.

Таким чином, вираз «музична мовлення» має нейропсихологічну відповідність, вказуючи на глибинну спорідненість і подальшу взаємодію між центрами, відповідальними за сприйняття і розуміння музики й мовлення. При цьому потрібно пам'ятати, що хоча даний вираз багато прояснюють, він все одно залишається метафорою.

Розглянемо глибше питання про співвідношення музики і мовлення. Порівняння музики з мовленням досить поширене. Нерідко музика «виводиться» з мовлення по наступній моделі: мовлення інтонаційне (пов'язане з емоційним підвищенням і пониженням тону), а музика вкорінена в мовленні, з якого витягує інтонаційний компонент і тим самим «говорить без слів [200, с. 38]».

Ще в XVIII столітті Ж.-Ж. Руссо обґрунтовує думку про виникнення музики із наслідування звучанню людського голосу: «Мелодія, наслідуючи модуляції голосу, виражає скарги. Крики страждання і радості, погрози, стогони. Всі голосові прояви пристрастей їй доступні [146, с. 254-255]». Слідом за ним Г. Гегель стверджує, що «людський голос сприймається як звучання самої душі [43, с. 124]».

Радянський музикознавець А.Н. Сохор пише: «Найбільшою мірою музика зближується з мовленням, точніше – з інтонацією мовлення, що виявляє внутрішній стан людини та її емоційне відношення до світу шляхом змін висоти та інших характеристик звучання голосу. Ця спорідненість дозволяє говорити про інтонаційну природу музики [170, с. 218]».

Насправді, мовлення з самого початку містить у собі мелодійну складову. Ця складова відображає емоційний стан людини і використовується не лише для вираження таких станів, як радість, гнів, загроза або сумнів, але і розрізняє питання, твердження, заперечення, згоду.

Мелодія в мовленні – це рух тону в межах складу або його покрокова зміна від складу до складу.

Оскільки першим музичним інструментом був голос, первинне музичне узагальнення інтонацій мовлення відбувається в народних мелодіях, які створювалися і шліфувалися сотні років. Інтонації людського мовлення, що лежать у основі музичного образу, завжди емоційно насичені, виткані з людських почуттів. Це і накладає відбиток на особливості музики, яка говорить з людиною, хвилює людину, викликає у неї нескінченне різноманіття емоцій та їх відтінків. Глибинний зв'язок мовлення й музики породжує неповторну своєрідність музичного фольклору кожного народу.

Риси спільності в звуках музики і мовлення були детально проаналізовані Є.В. Назайкинським: «Розгляд зв'язків музики і мовлення показує також, що не копіювання музикою окремих зворотів мовлення, а загальні закономірності об'єднують музичне сприйняття та сприйняття мовлення. Саме тут слід шукати взаємозв'язок музики і мовлення, і саме тут вони набагато значніші і різноманітніші, ніж це можна було припускати [124, с. 282]».

До музичної інтонації та інтонації мовлення можна підходити з позицій як відмінності, так і схожості. Близькість функцій, спорідненість принципів інтонаційного процесу робить можливим перенесення досвіду мовлення на сприйняття музики. Не випадково виникли вокальні жанри та інші форми синтезу музики і мовлення, в чому відбився досвід різних форм спілкування. Як відмічають багато дослідників, усе, що людина може виразити в звучанні розмови, вона може використовувати і в музиці.

Подібно до того як на рівні мовлення наше речення розповідного характеру довше за речення емоційне, в музиці розповідні мотиви і фрази також відрізняються своєю розгорнутістю. Низькі звуки в мовленні, як і в будь-якій музиці (класичній, народній), використовуються зазвичай для

стверджувальних закінчень фрази, високі – для питальних, нестійких інтонацій.

Однак музична інтонація відрізняється від інтонації мовлення фіксованістю звуків по висоті та підпорядкуванням їх системі ладу. Слово називає явище, а інтонація примушує відчувати і пережити його. Інтонація мовлення вносить додатковий емоційний сенс у повідомлення (хоча у багатьох випадках цей сенс виявляється основним, а іноді навіть суперечним тому, що було сказане), а музична інтонація не має певного сенсу. Вона спирається на звук в усій повноті його властивостей (у ній немає немає переносного значення). Замість декількох десятків фонем тут нескінченні темброві відтінки, способи артикуляції, відмінність темпу, ритмічних малюнків, рівнів гучності, що змінюються в часі.

Емоційний зміст привноситься до інтонації мовлення спонтанно, під дією напливу почуттів, виражаючи, демонструючи позицію або відношення. А музична інтонація, навпаки, є узагальненням, що несе в собі деяку музичну інформацію. Вона є «зерном», імпульсом у тематичному розвитку, в ній прихована виразність музичної теми, яка визначає загальну структуру, форму твору. Саме цей момент узагальнення дозволяє зробити перехід від чуттєвого рівня музичного мовлення до абстрактного рівня музичної мови. Якщо музичне мовлення аналогічне лексиці («інтонаційному словнику», як би сказав В.Б. Асаф'єв), то музична мова – синтаксису.

Під терміном «музична мова» зазвичай розуміється сукупність усіх засобів музичної виразності. Музична мова характерна як для певної епохи, напряму, стилю, творчості композитора, так і для певного музичного твору.

Як і мова в звичайному її розумінні, музична мова – це результат соціального розвитку. Для музичної мови також характерна ієрархічність, пов'язана з певною системою правил. Відповідно до неї поєднуються елементи музичного мовлення, відбувається гра з нормативними і

нетиповими порядками, присутні різноманітні інерції повторів і їх порушення.

Завдання музичної мови, за Л.А. Мазелем, – моделювати емоції людини, а також явища, які сприймаються нею у вигляді звукових структур. У цьому є специфіка музичної мови, її відмінність від інших мов, у тому числі й вербальної (що оперує словами, тобто від мовлення). Але якщо вірно враховувати цю корінну відмінність, то порівняння деяких властивостей музичної мови з низкою властивостей словесної мови виявляється правомірним і плідним.

Музична мова, на думку М.Г. Арановського, це не просто форма, оболонка, деяка звукова «плоть», що містить в собі той або інший музичний зміст, – «музична мова знаходиться якби між інформацією, яка повинна перейти в матеріальну структуру, і самою цією структурою. Мова допомагає її створювати. Ось чому проблема музичної мови виявляється центральною при вивченні музичного мислення [9, с. 93]».

Музична мова – це передусім система норм і правил. Поєднання мовних елементів в складні звукові структури здійснюється завдяки музичній логіці, що має багаторівневу будову. Виділяють три її рівні:

- 1) з'єднання окремих звуків і співзвуччя в мотиви – найменші структурні одиниці тексту (морфологічний рівень);
- 2) з'єднання мотивів в більші одиниці – фрази, речення, періоди (синтаксичний рівень);
- 3) з'єднання великих одиниць музичного тексту в розділи, частини циклу і твір в цілому (композиційний рівень) [78, с. 221].

Здавалося б, такий підхід дійсно дозволяє розглядати музику як складну семіотичну систему. На користь цієї точки зору є ряд аргументів. Однак є й вагомі заперечення.

Аналізуючи комунікативну функцію музичної мови в широкому музично-психологічному і філософському контексті, В.В. Медушевський

вводить в науковий оборот категорію «музичного знаку», підкреслюючи, що ця категорія «по своїй узагальненості поряд з такими категоріями музичної теорії, як музичний твір, музична мова, жанр, стиль [114, с. 80]».

Категорія музичного знаку, згідно В.В. Медушевському, більше відповідає сучасним концепціям мислення (включаючи і музичне) – зокрема такому напрямку в науці, як семіотика. Остання досліджує стосунки між знаковими структурами і тими, хто ними користується. «Зв'язок між матеріальним звучанням і психікою людини, – пише В.В. Медушевський, – між звучанням і життєвою реальністю, між музичним твором і музичною мовою, стилем, жанром, між свідомістю однієї людини і свідомістю суспільства, між музичним тезаурусом людини (її досвідом, неусвідомлюваною фізіологічною пам'яттю) і активною музичною діяльністю (твором, сприйняттям, виконанням, пригадуванням) здійснюється за допомогою музичних одиниць, дрібніших, ніж музичні твори. Ці одиниці знаходяться в центрі усіх перетинів: вони існують і в реальних звучаннях, і в психіці людей... як одиниці музичної мови, як те загальне, що є присутнім в різних музичних текстах, і як одиниці музичного мовлення, тобто у складі конкретного музичного твору [114, с. 83-84]».

Як і В.В. Медушевський, М.С. Каган також виступає за нові, сучасні підходи до проблеми «музичне мислення – музична мова». Він вважає, що трактування музики як особливої мови, спорідненої мові слів, може стати на міцну наукову основу лише з розвитком семіотики – нової науки, що зробила своїм предметом загальні закони зберігання і передачі інформації, для яких словесні засоби є лише одним з багатьох комунікативних каналів. Музика повинна розглядатися як інша, несловесна, хоча і така, що легко з'єднується із словесним, мова людського спілкування [74, с. 42].

Дійсно, музика і мова є засобом спілкування і тому мають свій власний синтаксис – набір правил, що визначають належне з'єднання елементів (нот і слів, відповідно). Але хоча деякі мелодійні звороти, ритмічні формули і т. д. отримують у побутовій або навіть у професійній музиці стійке тлумачення, не можна сказати, що буквально кожен з елементів музичної мови має строго фіксоване значення. Точніше, слід говорити про передумови значення (Л.А. Мазель). А вони багато в чому визначаються асоціаціями, що виникають у побутуванні тих або інших типів музичних «слів»-інтонацій.

А.С. Денисов вважає, що інтонація як основна смислова одиниця музики не може бути прирівняна до знаку, оскільки вона народжується на перетині абсолютно усіх компонентів, які так чи інакше впливають на характер звучання, – артикуляції, темпу, динаміки, ритму, тембру, особливостей виконавської інтерпретації і т. д. Утворена єдністю цих компонентів, інтонація невід'ємна від утілюваного нею сенсу: останній не можна виразити іншою інтонацією (тоді як знак завжди замінює денотат, який їм позначається). Більше того, його трансформує зміна навіть однієї деталі – наприклад, артикуляції [170, с. 219].

Оскільки елементами музичної мови являються не конкретні стійкі утворення (знаки), а лише типи звукосполучень, переклад з однієї музичної мови на інший виявляється неможливим.

Звичайно, звук є тим загальним коренем, з якого виростили і мовлення, і музика. Музика формує свої звукові засоби із звукового матеріалу живого мовлення, несловесних голосових сигналів, смислових інтонацій в тональних мовах. Подібно до мовлення, музика являє собою звучання в часі. Музика виробила власну систему писемності – нотацію, – яка дозволяє закріплювати і надовго зберігати музичні повідомлення. Крім того, в музиці вбачаються формальні аспекти мови – елементи значення, вирази та синтаксису.

Тим не менш Г. Орлов вважає, що музика не є ні надбудовою над природною мовою, ні знаковою системою. З його точки зору, такі вирази, як «мова музики» і «музика мовлення» мають право на існування, оскільки вказують на аспекти, властиві і музиці, й мові. Однак ці аспекти співвідносяться в них прямо протилежним чином.

Якщо мова передбачає переважну установку на аналітичну раціональність, на логіку статичних понятійних розрізень і позачасовий опис феноменів, то музика опирається на синкретичну всеосяжну чуттєвість, концентрує сприйняття на якісній повноті звукового феномену в його діяхронічному, часовому розвитку.

Розвиваючись як інструмент інтелектуального осягнення дійсності, природна мова виробляла набір абстрактних знаків (словник) і абстрактних структур (граматика), які дозволяють позначати (підміняти словами і граматичними структурами) всі об'єкти і відносини між ними.

Подібно до фільтру, мова впускає в нашу свідомість тільки ті явища і властивості реальності, які вона здатна позначити. Оперування поняттями (знаками класів об'єктів) та граматичними структурами (знаками типів відносин), дозволяє мові стати надзвичайно потужним інструментом абстрактно логічного опису дійсності, але забирає у неї можливість представляти одиничне, індивідуальне, унікальне. Так, ніякі слова не допоможуть сліпому або дальтоніки зрозуміти відмінність між блакитним та зеленим, і найкрасномовніший опис не зрівняються з тим, що музика каже слухачеві.

Репрезентація за допомогою виразу принципово відрізняється від репрезентації за допомогою позначення. Перша представляє свій зміст у всій його чуттєвої конкретності, а друга використовує довільні знаки-ярлики, що вказують на своє утримання в рамках уявлень, прийнятих у даній культурі. Звичайно, в музиці існують різні прийоми – звуконаслідувальні, образотворчі і т. д. Однак при цьому музика не вказує на сенс, а сама є ним.

Г. Орлов також звертає увагу на важливу методологічну проблему. У будь-якій знаковій системі знак може функціонувати тільки за умови, що його значення заздалегідь ясно і недвозначно обумовлено. Слова володіють величезними можливостями взаємного тлумачення: кожне слово можна пояснити за допомогою інших слів. Проте в музиці словесні пояснення безсилі. Музика являє собою особливий світ, що володіє власним буттям. Вона не розповідає про цей світ, не описує його, а сама є ним. У цьому полягає принципова відмінність музики від мови зокрема і знакових систем взагалі. Концепції та методи семіотики не працюють у області, де не існує поділу на об'єкт і суб'єкт, відправника та одержувача, матеріальний знак і ідеальне значення [132, с. 330-335].

Г. Орлов справедливо вказує на проблематичність використання апарату семіотики. Ми ж пропонуємо використовувати за *аналогією* апарат лінгвістики. Тоді вказане вище протиріччя знімається. Музика – це певна мова, але не знакова система. Це мова символів, а не знаків. Символ може бути багатозначним, багатовимірним і т. д. Причому музичний символізм – це символізм особливого роду, оскільки в ньому поєднується нерухоме, абстрактне, позачасове значення і реальне переживання цього значення.

Однак потрібно усвідомлювати, що сама по собі мова нічого не виражає. Вона служить лише інструментом мислення.

Перехід від музичної інтонації до мелодії, від інтонаційного слуху до аналітичного можна розглядати як перехід від чуттєвого й емоційного рівня природи людини на все більш абстрактний рівень. Спочатку ми розглянемо, що таке музична думка, а потім перейдемо до аналізу того, що собою являє чисте музичне мислення.

Мелодію називають душею музики, обдаровуючи такими епітетами, як «благородна», «піднесена», «натхненна». Чому ж з усіх компонентів музики саме мелодія щонайближче до людині? Мелодію можна заспівати, і людина



дійсно дуже часто подумки їй підспівує. Сила музики — у співпереживанні. Але не будь-яку послідовність звуків можна назвати мелодією, а тільки осмислену, живу, натхненну.

Мелодія, підкреслює відомий музикознавець Б.В. Асаф'єв, це музична думка, виражена за допомогою інтонації. Він справедливо вказує на те, що «чуттєвий, тобто емоційний тонус, неминуче властивий музиці, не є її причиною. Бо музика – мистецтво сенсу, що інтонується [10, с. 342-344]».

Мелодія – це музичне висловлювання, яке складається зі звуків різної висоти та тривалості. Вона стала можливою завдяки розвитку аналітичного слуху, який дозволяє відрізнити одну послідовність звуків від іншої.

У почутті ритму присутній момент співучасті людини. Якщо не здійснювати рухів, нехай і непомітних, рефлексорних, то неможливо злитися з ритмом. Інтонаційний слух може існувати пасивно. Він відображає дійсність і дає знати про її «наміри» по відношенню до людини. Аналітичний слух – це наступний крок у еволюції людини як *Homo musicus*, оскільки на відміну від рефлексорної природи ритмічного почуття природа аналітичного слуху підконтрольна розуму. Аналітичний слух поділяє звуковий потік на звуки. Його функція полягає в тому, щоб виявляти осмислене звукове ціле і забезпечувати правильність його розуміння. Робота аналітичного слуху залежить від загального до конкретного. Він виявляє безліч звукових елементів, ліній і нашарувань. За своєю суттю це мелодійний слух.

Музичне мислення – більш широке поняття, ніж музична думка, що розглядається як мелодійний малюнок, звуковий візерунок або звичайний наспів. Музичне мислення тісно пов'язане з розумінням норм, законів і т. п. Воно призводить до створення тієї чи іншої звукової системи – висотної (інтервальної) організації музичних звуків на основі будь-якого єдиного принципу.

Для музичних творів особливу роль відіграють композиційні закони. Уся музична композиція пронизується відношеннями музичної логіки (відповідностями, симетріями, пропорціями, розміреністю, співмірністю). У ній також є присутнім ритм, гармонія, контрапункт, форма. Важливо і те, в якому порядку і послідовності розташовані елементи, що входять в звукову матерію музики і «опредмечують» її. Таким чином, у самій музичній області прекрасно може проступати як чуттєво сприймана логіка музичної думки.

Серед видів музичного мислення можна зокрема виділити ладогармонічне, метроритмічне, фактурно-темброве. Усі названі (і неназвані) види і підвиди музичного мислення мають історичний характер, тобто належать до певної історичної епохи і фіксують собою її особливості та властивості. Тому твори, написані композиторами, що жили приблизно в один час, виявляються часом схожими за формою вираження музичних думок.

Проте за часів Давньої Греції людство стало мислити абсолютно іншими, ритмічними і структурними категоріями ладів. Воно пройшло величезний шлях музичного розвитку.

Наприклад, в античній теорії, а також у інших древніх музично-теоретичних системах, звукоряди розглядалися як спрямовані вниз. Древні мелодії, як правило, будуються по моделі видиху, т. е. мають низхідний рельєф, тоді як мелодика в розвинених музичних культурах у рівній мірі освоює обидва висотні напрями (низхідне і висхідне), втрачаючи жорстку залежність від дихального апарату. Розгортка звукорядів вгору свідчить про музичне мислення, яке націлене на відрив від власних фізіологічних коренів, на абстрагування від своїх природних передумов. Таким є європейське музичне мислення. І недаремно, пише Т.В. Чередниченко, саме в Європі музика постійно впадала в «елітарність», тобто відточувала способи

конструювання звукового цілого, розуміння яких мало на увазі спеціальну підготовку [200, с. 81-82].

Ю.М. Холопов відмічає наступні етапи розвитку музичного мислення. У античному світі стався перехід від співу і гри на інструментах до мистецтва вираження світу культурної людини. Далі, під впливом християнства, музика перетворилася в мистецтво вираження чисто духовного в протилежність як «тілесній», так і «космічній» музиці древнього язичницького світу. І нарешті, в IX–XII ст. основою музичного звучання стало багатоголосся, що можна розглядати як музичне вираження духовного єднання людей.

Для східної музики характерне використання численних нахилів ладів, багатство ритмічних структур, нетемперовані співвідношення звуків. Монодичний розвиток музичної думки у народів Сходу не сприяв розвитку хорових і оркестрових жанрів, типових для європейської музики. Навпаки, в європейській музиці, прихильній гомофонно-гармонійному складу, розвиток музичної думки обумовлений логікою руху мелодійних і гармонійних послідовностей. І закони музичного мислення, відповідно, виглядають багато в чому по-іншому, ніж у східній музиці.

Поступаючись як древнім, так і сучасним африканським і азійським культурам у втіленні гостроти і сили безпосередньо чуттєвого, тілесного руху, європейська музика як би сублімувала ці властивості і перенесла їх в область внутрішнього, духовного, тим самим надавши музичній думці ніколи і ніде не чувану раніше енергію [192, с. 52-104].

У середні віки музика була тісно пов'язана з релігійним мистецтвом. Подальша історія європейської культури секуляризувала положення музики, виділивши її в особливий вид духовної творчості в порівнянні з математикою, астрономією або комплексом гуманітарних дисциплін. Створення методів поліфонії в XV–XVI ст. нідерландською (франко-фламандською) школою строгого стилю, європейський рівномірно-

темперований 12-звучний лад, введений у вживання в XVIII ст., остаточно сформували музику як самостійну дисципліну [170, с. 217].

Заслугою європейської музичної традиції можна вважати розвиток способу формалізації музичного твору, що надалі дозволило вести розмову про граматичну і семантичну сторону музики. У той же час раціоналізація музичної теорії з часів епохи Просвітництва означала пожертву нормальним співвідношенням між духовним змістом і звуковою формою на користь однобічним захопленням фізичною, звуковою стороною музики, її «тілом».

Отримання музикою суверенності власного буття до початку XX ст. обернулося найгострішим питанням про змістовну сторону музики. Фонізм з супутнього чинника перетворився в сонорність (нарочиту звучність). Головну роль в музиці починає грати звукове забарвлення. Воно є провідним формотворним і виразним засобом. При цьому не важливо, якими засобами створюється сонорність – гармонійними, поліфонічними, тембровими або артикуляційно-шумовими. Наділення кожного конкретного звуку надповноваженнями призвело в деяких музичних напрямках (т. зв. авангарді) до свідомої втрати таких якостей музики, як процес, розвиток, симфонізм. У подібних напрямках звук є, а музичного (інтонаційного, мелодійного) сенсу вже немає. Разом з музичним сенсом втрачається значна частина музичного виміру самої людини.

Таким чином, можливий пошук нових музичних (по суті своїй абстрактних) форм заради них самих, а не заради того інтонаційного сенсу, вираженню якого можуть і повинні служити нові музичні форми. Тоді музика перетворюється на набір безживних і безглузвих звуків. Це вже, швидше, регрес, ніж розвиток. Розум, як і емоції, є частиною психіки. Тому відмова від інтонування (емоційного компонента в музиці) на користь чистої структури (абстрактно-раціонального компонента) нікуди не веде – ні вище, ні глибше.

І тут перед нами постає питання: якою є справжня природа музики і якою є справжня природа самої людини як суб'єкта музичного сприйняття?

Тілесний, емоційний (інтонаційний) і абстрактний компоненти музики не є музика сама по собі. Якщо людина звертає увагу тільки на них, то вона залишається в області того, що О.Ф. Лосєв називає псевдомузичними феноменами. Сама ця підміна пов'язана з нерозумінням власної – духовної – природи суб'єкта музичного сприйняття. Псевдомузичні феномени сприймаються псевдосуб'єктом – тобто суб'єктом, який є тотожним тілу і психіці.

У своїй роботі «Музика як предмет логіки» О.Ф. Лосєв твердо відстоює принцип незалежності музики від будь-яких фізичних і психофізичних феноменів. Музиці, вважає О.Ф. Лосєв, немає необхідності зводити себе до чого-небудь. Замість закону достатньої підстави для неї є характерними закон самостійності та наявності чистого музичного буття. Оскільки О.Ф. Лосєв дуже ясно викладає цю тезу, нам залишається лише простежити логіку його аргументації.

Спочатку філософ торкається ролі акустики в нашому сприйнятті музики. Для того, щоб чути звуки, а значить, і музику, що утворюється з цих звуків, ми не повинні звертати увагу ні на повітряні хвилі, завдяки яким дані звуки і сама музика виникають, ні на орган слухового сприйняття, хоча без нього теж неможливо сприймати звуки та музику.

Слухаючи музику, ми чуємо зовсім не повітря і не коливання повітряних хвиль. Якби ми не вчилися фізиці, то ми б і не знали, що звук породжується особливими повітряними хвилями. Отже, коливання повітря не є об'єктивною основою музики. Сприймаючи увертюру Ріхарда Вагнера до «Тангейзеру», ми зовсім не думаємо в цей час, що спочатку її звукові хвилі мають одну форму, а у кінці – іншу. Повітряні коливання не мають ніякого відношення до музики як такої, як і не має ніякого відношення до

естетичного враження від картини аналіз хімічного складу тих фарб, якими живописець у даному випадку скористався.

Потім О.Ф. Лосєв переходить до питання про фізіологію музичного сприйняття. Дійсно, реальне явище музики неможливе без фізіологічних процесів, що виникають в результаті дії звукових хвиль на нервову систему людини. Але чи є ця фізіологічна основа музики її справжнім буттям? Ні.

Фізіологічні процеси музичного сприйняття – це псевдомузичний феномен, хоча і необхідний. Адже і в математиці тоді припало б замість аналізу стосунків, що царюють у математичному бутті, і побудови відповідних аксіом, теорем та ін. вивчати фізіологічні процеси, що відбуваються в мозку математика, коли він доводить свою теорему або вирішує задачу. Музика і математика є подібні в сенсі своєї ідеальності. Математика не має ніякого відношення до реального фізичного трикутника, до шорсткості його сторін, до прямизни або кривизни ліній, його складових і т. д. Хоча ніхто не стане заперечувати, що обидва ці трикутники – ідеальний і фізичний – співвідносяться один з одним.

Музика причинно, фактично залежить від законів фізики, фізіології. Проте справжній феномен музики ніякого відношення до цих законів акустики і фізіології не має. Обговорення предмета з точки зору його сенсу ні в якій мірі не залежить від обговорення його з точки зору фактичного існування, тобто походження, його причинних зв'язків, хоча реальний, фактичний сенс можна мати тільки за допомогою фактів та їх спостереження. Так саме і в області музики [103, с. 408-414, 483-556].

Нарешті, реальне явище музики немислиме без процесів психічних. Чи можна вважати, знову запитує О.Ф. Лосєв, психологічні підстави музики її справжнім буттям? І знову відповідає: «Ні». Уявимо собі, що ми сидимо на концерті після цілого дня важкої розумової роботи. Ми втомилися і погано сприймаємо давно знайому і улюблену річ. Що це – справжній феномен

музики? Симфонія, почута нами в стані втоми і тому поверхнево сприйнята, чи є дійсно поверхнева симфонія? Чи, припустимо, почувши музику, що близько нагадує нам наспіви свого народу, ми пережили її набагато сильніше і яскравіше, ніж наш сусід. Чи означає це, що прослухана нами музика дійсно яскрава і сильна?

Розчинивши музику в хаосі особистого переживання, ми не будемо в змозі мати який-небудь певний музичний твір. Тоді Дев'ятих симфоній Людвіга Ван Бетховена буде стільки ж, скільки індивідуальностей її слухають і слухали; і тоді Дев'ятої симфонії немає як Дев'ятої симфонії.

О.Ф. Лосєв знову проводить паралель між математикою і музикою. Математика не має ніякого відношення до тих психічних процесів, які супроводжують роботу математика при формулюванні і доказі математичних положень, хоча без цих психічних процесів емпірично неможливо побудувати ніяку математику. Які б думки, почуття, хвилювання, припущення, сумніви і т. д. ми не переживали при аналізі математичного матеріалу, це ніякого відношення не має до змісту і значущості саме цього матеріалу як такого. Теорема вірна або невірна сама по собі, незалежно від того, чи відома вона математикам або невідома, розуміє її хто-небудь або не розуміє і т. д. Те ж саме справедливо і відносно музики.

Музичне буття це естетичне буття, тоді як психічне – ні. Естетичне буття є буття деякої особливої форми предмета. Осць цієї-то форми (або естетичного образу) і не містить в собі психічний потік переживання, хоча і може з ним з'єднатися. Музика абсолютно відмінна від психіки. Музика може зображувати психічні рухи, але це нічого не говорить про те, що сама музика є цілком психічним явищем.

Далі слідує важливий вивід: зрозуміти досконалу незалежність природи музики від того, на що вона опирається при своєму прояві, заважає некритичність у вживанні понять «суб'єкт» і «об'єкт». Обиватель мислить

об'єкт як фізичні «хвилі», суб'єкт – як вуха і мозок, музику – як результат «дії» такого «об'єкту» на такій «суб'єкт». Цілком невірно, що в музиці ми сприймаємо якісь «хвилі». Суб'єкт, що сприймає музику, не має нічого спільного ні з вухом, ні з мозком. Не вухо сприймає музику, а – людське «я» за допомогою вуха. Вухо – орган і інструмент, а не суб'єкт сприйняття [103, с. 412-418, 457-458].

О.Ф. Лосєв робить висновок, що закони акустики в принципі абсолютно однакові і для музичного твору, і для звукових відчуттів, які нічого спільного з музикою не мають. Психологічні закони так само нічого не дають особливого, що відрізняло б музичне переживання від всякого іншого переживання. Різниця між музичним і не-музичним переживанням не є психологічної, як вона не є різницею фізичної або фізіологічної. Те, що перетворює психічний процес у музичний, само вже не є просто фізика, фізіологія або психіка. У процесі сприйняття музики, як і у будь-якому сприйнятті, нефізичний суб'єкт сприймає нефізичний об'єкт, хоча фізичне сприйняття неможливе без «хвиль» і «вух».

Таким чином, О.Ф. Лосєв обґрунтовує не лише істинне буття музики, але й справжнє буття суб'єкта, яке не зводиться ні до тілесного, ні до психічного існування. Проте, цей висновок був отриманий методом виключення. Тепер подивимося, як істинне буття музики, а з ним і справжнє буття людини (як духу і частки духовної Реальності), обґрунтовувалося у філософській традиції – але вже не шляхом заперечення, а шляхом затвердження.

## **2.2. Духовне буття музики**

Матеріал підрозділа 2.1 дає уявлення про те, як музика проявляється в природі людини – фізичної та психічної. Аналізуючи проблему музичного



мислення, ми підійшли до питання про ту музику, в якій утілюється духовний досвід і яка сама може вести до переживання цього досвіду. Тому це питання слід розкрити повніше.

Сама по собі мова (у тому числі музична) не несе в собі сенсу – вона лише передає те, що з її допомогою прагнуть висловити. Композитор повинен мати глибокий внутрішній досвід, щоб йому було що сказати людям. Якщо цього досвіду немає, то найдоскональніше знання музичної мови не допоможе досягти нових форм музичної гармонії.

Музична мова є результатом абстракції від конкретних форм музичного мовлення. За допомогою музичної мови композитор формулює нові музичні думки, нові музичні ідеї. Завдяки ним відкривається можливість піднятися на ще більш універсальний рівень – рівень, який відкривається переживанню духовної реальності. Таким чином, музичне мислення – це проміжна інстанція, яка знаходиться між чуттєвим досвідом і надчуттєвим, духовним.

Сходження від одних музичних ідей до інших, загальніших, дуже точно описує австрійський музикознавець Едуард Ганслік: «Ідеї, які уявляє композитор, це передусім музичні ідеї. У його фантазії являється певна красива мелодія. Вона не має бути ні чим іншим – тільки самою собою. Але подібно до того, як будь-яке конкретне явище вказує на вище поняття роду, на ідею, яка складає його зміст, і так далі аж до Абсолютної ідеї, те ж саме відбувається і з музичними ідеями. Так, ось це коротке адажіо з його тихим гармонійним завершенням виявить ідею лагідного, гармонійного взагалі. Загальна фантазія людей, що охоче сполучає художні ідеї зі своїм людським життям, не забуде зрозуміти це тихе завмирання адажіо ще більше піднесено, – наприклад, як вираження лагідного упокорювання душі, що набула спокій в собі самій, і сходитиме до деякого передчуття Абсолютного [42, с. 87]».

Як тільки композитор виходить за межі нейтральної території музичного мислення і набуває вищого досвіду, його музичні твори перестають бути абстрактними. Абстрактні форми музичної мови наповнюються живим переживанням іншої Реальності. І тоді перед нашими очима виникають особливі, символічні образи. Тому вони не співпадають з тими, які породжує звичайна музика, що імітує фізичні звуки зовнішнього світу або інтонації людського голосу, емоційні за своєю природою. Музичні образи набувають духовної глибини. Тієї ж самої, яка є присутня в творах І.-С. Баха та В.А. Моцарта.

Підтвердження цієї думки ми зустрічаємо в роботах німецько-французького мислителя Альберта Швейцера: «Я малюю Баха як поета і живописця в музиці. Усе, що є в тексті, будь то емоційне або образотворче, він прагне відтворити на мові музики з усією можливою життєвістю і ясністю... Музика звертається до творчої уяви слухача і намагається пробудити у нього той емоційний досвід і ті зорові образи, з яких виникла вона сама. Але вона може зробити це лише у тому випадку, якщо той, хто говорить на мові звуків, має таємничу здатність викладати на ній свої думки з ясністю і визначеністю, які перевищують природні виразні можливості цієї мови. У цьому відношенні Бах – найбільший з великих. Музика, яка по самій своїй суті є поетичною і живописною, з'являється перед нами як готична архітектура, втілена в звучання. ... *Душа, яка прагне піти від земних тривог, знайти спокій і яка вже пізнала його, у цій музиці дозволяє іншим долучитися до її духовного досвіду* [205, с. 41]».

Одне із завдань композитора і музиканта полягає в тому, щоб допомогти слухачеві вийти за межі буденного стану свідомості. Це не просто відновлення внутрішньої рівноваги – зміна станів свідомості може привести до іншого само- і світосприйняття.

Специфіка музичного пізнання і мислення носить не конкретний, не понятійний характер. У музиці проявляється здатність поєднувати тілесне і

психічне, інтелектуальне і духовне. Музичні переживання не тотожні буденним, або первинним. Тому сенс музичного образу як художнього творіння багато в чому є сакральним і тому є символом іншої Реальності. Невипадково багато мислителів зв'язують природу музики з природою абсолютного Духу, з яким в самій своїй глибині тотожно людське «я». Тут вже потрібне не емоційне переживання, а герменевтичне занурення в музику, яке відрізняється від аналітичного музичного мислення.

Німецький історик музики Герман Кречмер (Kretzschmar, 1848–1924) уперше застосував термін «герменевтика» відносно музики (musikalischer Hermenevtik). На думку Г. Кречмера, музичний сенс оживає в суб'єктові завдяки асоціаціям, спогадам; вслуховування в музику врешті-решт змінюється вслуховуванням у себе.

Ту ж думку висловлює Оствальд Шпенглер: «У музиці Моцарта, Бетховена, Вагнера за чуттєвими враженнями ми переживаємо цілий світ інших, в яких тільки і проявляється уся повнота та глибина твору, і про які тільки й можна говорити переносними образами, – оскільки гармонія чарує нас світлими, коричневими, темними, золотими фарбами, сутінками, вершинами далеких гір, грозою, весняними ландшафтами, містами, що потонули, і дивними ликами. Не випадково Бетховен писав свої останні твори, будучи глухим. Його глухота розв'язала останні вузли його генія. Для цієї музики зір і слух в рівній мірі тільки міст до душі, не більше [211, с. 300]».

З Г. Кречмером і О. Шпенглером погоджується Хосе Ортега-і-Гасет: «Ми насолоджуємося не стільки музикою, скільки самі собою. У музиці подібного роду звуки лише привід, засіб, поштовх, що допомагає виникненню в нас потоку хитких емоцій. Естетична цінність, отже, полягає більшою мірою в них, ніж в об'єктивному музичному малюнку... Я б сказав, що, слухаючи бетховенський романс, ми чуємо гімн власної душі [194, с. 174]».

Звичайно ж, умовою герменевтичного розуміння музики служить знання слухачем семантичних можливостей її мови, зокрема – володіння тими асоціаціями, якими «обросли» її елементи в процесі їх соціального побутування. Інакше не можна сприйняти музичні інтонації як «слова» знайомої «мови» і зрозуміти їх значення. Правда, і без того музика чинить на слухача деяку дію, але тільки своєю звуковою формою – аналогічно фразі, вимовленій на незнайомій мові (і це буде дія лише на фізіологічному і нижчому емоційному рівні).

Герменевтичне розуміння музики припускає наявність певного досвіду її сприйняття (на рівні слуху, емоцій, мислення), проте до нього не зводиться. Сучасний представник музичної герменевтики А. Шерінг вважає, що будь-яка музика обов'язково говорить щось про те, що не є музикою, але завдяки музиці набуває символічного характеру. З ним погоджується В.О. Априлева: «Звучання музики – один з найчистіших символів, частина і вісник тієї Реальності, що не має імені, з якою ми вступаємо в зіткнення через музику і музичний досвід [8, с. 36]».

Як вже зазначалося вище, можна погодитися з тим, що звук не є знаком, а музична мова – знаковою системою, проте сама музика може бути живим символом.

Музика являє собою щось незмірно більше, ніж просто звучання. Якби так було, вона зводилася б до рівня слухових відчуттів. Музика дозволяє людині вступити в життєво важливий контакт з важкодоступними рівнями існування, свідчить про щось «позаду» себе і дозволяє пережити це щось в звуці.

Звичайно, музика – це продукт культури, історії, традиції, фактор соціальних взаємодій, а значить – феномен, який існує об'єктивно. Але, з іншого боку, музика можлива тільки тому, що опирається на досвід, виростає з досвіду, який завжди є глибоко інтимним, індивідуальним.

Музичний простір, який відкривається слухачеві через тони різної тривалості, гучності і висоти представляє собою вимір тієї прихованої внутрішньої реальності, де відбувається злиття музики і душі і де музика отримує свій символічний характер.

Музичний простір як інший вимір – зовсім не метафора. Музика дійсно відкриває перед людиною інший світ: «Чи йде мова про конкретний твір, творчість окремого композитора або великий історичний стиль, слухач стикається з якоюсь новою реальністю, в якій він черпає досвід, недосяжний в його повсякденному існуванні [132, с. 325]».

Деякі дослідники вважають просторові уявлення основою музичного сприйняття: «Не потребує доказів, – пише музикознавець В. Холопова, – що музика існує тільки в сприйнятті людини, і дійсна реальність твору може розглядатися і оцінюватися лише як психологічна реакція на нього. Отут і виявляється головний парадокс музики як “тимчасового мистецтва”: з позиції психології сприйняття, музичний твір входить у людську свідомість у першу чергу через просторові уявлення [цит. за: 193, с. 161]».

Музика чинить на людину комплексний вплив – тілесний, емоційний, інтелектуальний, духовний. У готичному соборі оживає тривимірний простір, заповнений звучанням голосів та інструментів. Цей простір можна не тільки чути, але й відчувати всім тілом. Поряд з цим відбувається перехід з вібруючого акустичного простору в слуховий, з фізичного і зримого – в духовний і невидимий.

Людина чує звуки, гучні і тихі, виразні і розпливчасті, близькі і віддалені – чує і сприймає у власній суб'єктивній перспективі. Висота тону, рух, глибина породжують аналог тривимірного простору-часу, який наповнюється музичними образами. Сам звук перетворюється в простір, наповнений музичними образами, але це простір і ці образи генеруються мозком. На відміну від звуків мови, зміст яких теж декодується,

розшифровується мозком і теж розкривається у просторових образах, музичний звук сприймається всім єством людини.

Розширення обсягу музичного простору дійсно можна інтерпретувати як перехід в інший вимір. Вперше таке розширення відбулося за рахунок переходу від вокальної музики, обмеженою можливостями людського голосу, до інструментальної.

Однак цінність досвіду, який людина переживає при зіткненні з музикою (мистецтвом взагалі), полягає не в його незвичайності і новизні. Його цінність визначається тим, якою мірою він виявляє приховані рівні та плани внутрішнього життя суб'єкта. Якщо мова слів і понять вводить людину в соціальну реальність, то музична мова може привести в інші світи і в іншу, символічну реальність, яка має як зовнішню, так і внутрішню відповідність.

Звичайно, можна сказати, що символ є щось об'єктивне, проте не слід ототожнювати символ з матеріальними формами його втілення. Крім того, повертаючись до проблеми застосовності методологічного апарату семіотики до опису природи музичної реальності, слід розрізнити символ і знак, як на це вказував ще К. Юнг: «Концепції символу і знака повинні, на мій погляд, суворо розмежовуватись. Символічні та семіотичні значення – речі принципово різні... Будь-яка інтерпретація символічного вираження як аналога або скороченого позначення відомого предмета є семіотичної. За символічної інтерпретації символічне вираження розглядається як найкраща з усіх можливих формулювань щодо невідомого предмета, який саме з цієї причини не може бути представлений з більшою ясністю або характерністю... Чи є предмет символом чи ні, залежить головним чином від установки свідомості, яка споглядає [цит. за: 132, с. 336-337]».

Німецько-американський протестантський теолог і філософ Пауль Тілліх теж проводить відмінність між природою символу і природою знака. З

його точки зору, символи потрібні для того, «щоб відкрити доступ до прихованих і недосяжним ніяким іншим способом рівнів реальності». Символи дозволяють відкрити рівні душі і в той же час рівні зовнішньої реальності, яким ті відповідають. «Таким чином, кожен символ має дві грані: він відкриває реальність і відкриває душу... Якщо роль символу дійсно така, то стає ясно, чому символи незамінні... Цим вони відрізняються від знаків, тому що знаки завжди допускають заміну: вони свідомо винаходяться і виключаються з обігу [цит. за: 132, с. 336]». Знак є абстрактним, а символ допомагає вийти за межі абстракції. Знак свідчить про щось інше, ніж ми самі. Символ ж є проявом того буття, яке в глибинах притаманне і нам самим.

Ще раніше, в ХІХ столітті, перехід від музичної інтонації до музичної абстракції, а від неї – до символічного характеру музики, добре показав Г. Гегель. Відмінність між «дилетантом» і «знавцем» він характеризує так: «Дилетант любить у музиці переважно зрозуміле вираження почуттів і представлень... Напроти, знавець, якому доступні внутрішні музичні співвідношення звуків і інструментів, любить в інструментальній музиці художню розробку гармонії, мелодійних переплетень, форм, що змінюються. Він повністю наповнений самою музикою... Правда, творча геніальність часто може привести до зниклої навіть знавця, що не звик до того або іншого розвитку, переходів і т. п». Ця зниклої може вказувати на рух інтуїції, коли прихильнику музичного мистецтва здається недостатнім сприйняття одних лише музичних форм – композиції, переходів та ін. Їм негайно ж опановує бажання чимось наповнити ці форми, «знайти духовні точки опори для цього розвитку, взагалі знайти більш певні уявлення й більш конкретний зміст для всього того, що звучить у нього в душі. У цьому зв'язку музика стає для нього символічною, але у своїй спробі схопити її зміст він стоїть перед невловимим і мудрованим завданням, яке не завжди піддається розшифруванню [цит. за: 69, с. 365-366]».

Для цього й необхідна музична герменевтика. Герменевтичне розуміння символічної природи музики веде за межі абстрактного музичного мислення. Останнє є деякою умовою, за допомогою якої може проявитися щось, що перебуває глибше за мислення і в той же час поза межами його.

Про це розуміння-переживання музики чудово пише російський релігійний філософ і психолог С.Л. Франк: «Слухаючи прекрасний музичний твір, людина, обдарована музичним почуттям, чує, окрім самих чуттєвих звуків та їх поєднань, ще дещо інше, яке ми називаємо музичною красою і що складає саму сутність музики. Як би позаду звуків і крізь них ми сприймаємо щось невимовне, про що в словах можна дати тільки слабкий, недосконалий натяк. Музика Бетховена відкриває нам деяку героїчну епопею духу... Музика Баха немов отверзає нам небеса і в переливаннях голосів показує нам чисту, прозору, піднесену красу деякої нетутешньої ефірної орнаментики. Завдяки музиці Моцарта ми стаємо причасниками дитячої чистої гри деяких ангельських істот, у привабливості якої очищається і прояснюється уся скорбота буття. Якщо звуки при цьому сприймає наше вухо, то Те невимовне, про що вони говорять, про що вони сповіщають, сприймає безпосередньо наша душа [186, с. 465]».

У своїй автобіографічній книзі «Самопізнання» М. Бердяєв пише, що музика глибоко приголомшує його. При цьому він не стільки занурюється в стихію цієї музики, скільки випробовує особливий творчий підйом: «Я немов би переходжу в інший світ [19, с. 309]».

Саме наявність або відсутність подібного досвіду сходження до іншої Реальності примушує Г. Гадамера, який ставить питання: «Чому музичний твір є таким, що про нього можна сказати: це “досить безбарвно”, або ж: “це воістину велична і виразна музика”, наприклад про один з пізніх струнних квартетів Бетховена? Що лежить в основі цих якостей? [40, с. 306]».



Відповідь ми знаходимо у поета-символіста Андрія Білого: «Виражаючись кантівською мовою, – всяке мистецтво, виходячи з феноменального, поглиблюється в “ноуменальне”; формулюючи нашу думку мовою Шопенгауера, – будь-яке мистецтво веде нас до чистого споглядання світової волі; чи, кажучи у дусі Ніцше, – будь-яка форма мистецтва визначається мірою прояву в ній духу музики [14, с. 93]».

Саме так. Розум не здатний вийти за межі самого себе, тому для нього цей дух є ноуменальним і недоступним. Тому творчість такого композитора носитиме звичний (наслідувальний, феноменальний) або суто інтелектуальний, абстрактний, «безбарвний» характер. За межі музичного мислення (музичного мовлення і музичної мови) здатний вийти лише дух, оскільки тільки подібне осягає подібне. І тоді музика композитора стає виразною і величною, а її образи починають носити глибоко символічний характер. Вони вказують на деяку невимовну таємницю, яка за цими образами приховується.

Від чуттєвого і емоційного переживання музики людина поступово переходить до її розуміння – спочатку інтелектуального, а потім до духовного. Інтелектуальне розуміння пов'язане з музичним мисленням, а духовне – з розумінням того, що виходить за межі будь-якого мислення. Дух музики є трансцендентним і ноуменальним (як говорив Гегель: «Музика є дух, душа, яка існує для самої себе найбезпосереднішим образом, яка звучить для самої себе і яка почуває себе вдоволеної в оцьому сприйнятті себе [43, с. 139]»), проте, проявляючись, він спирається на ті природні механізми, які вивчають акустика, фізіологія і психологія. Це дає ученим підстави говорити про природні підстави музичної гармонії, а філософам – про псевдомузичні феномени.

У тому, що стосується істинного буття музики, в історії філософії можна простежити перехід від природного (тілесного і космічного) до духовного (іманентного і трансцендентного). Л.Г. Бергер показала, що

циклічні процеси в космосі і природі багато в чому аналогічні музичним творам. Спираючись на дослідження фізиків, вона дійшла висновку, що в музиці знаходиться мініатюрна модель світу [15, с. 216]. Дійсно, музичні системи старовини будувалися як відображення загального порядку. П'яти основним тонам в Китаї відповідали п'ять першоелементів, п'ять планет, п'ять явищ природи, п'ять пір року, п'ять органів тіла. Аналогічні асоціативні ланцюжки виявляються в усіх космологічних системах [61, с. 85].

О.Ф. Лосєв не випадково проводить порівняння музики і математики. Тим самим він продовжує традицію, початок якій поклав сам Піфагор. Його послідовники вважали, що основою всього, що існує, є число. У числі вони бачили творчу потужність буття, що піднімається від хаосу до оформленого і завершеного цілого. Числове співвідношення – це деякий надпринцип, джерело гармонії космосу. Космос – це ряд небесних сфер, які утворюють при своєму обертанні Сонце, Місяць, планети і зірки. Відстані між сферами й ті звуки, які народжуються в результаті їх руху, відповідають музичним інтервалам. Всесвіт будується на основі числових і музичних співвідношень. Обертаючись, небесні сфери видають музику, яка озвучує і підкреслює загальну гармонію. Гра на земній лірі розглядалася піфагорійцями як аналог звучання небесних сфер і тому служила очищенню душі, для того щоб вона могла повернутися на свою небесну батьківщину.

Так у піфагорійській філософії виникає парадигма, яка: 1) співвідносить істинне буття музики з небесною батьківщиною душі, 2) зв'язує музику з логікою і математикою, але 3) позбавляє музику можливості виражати властиві людські емоції і почуття. Ця парадигма перейшла до неопіфагорійців і неоплатоніків, домінувала протягом тривалого часу не лише в астрономії, але й в естетиці та мистецтві Європи середньовіччя і Нового часу (Шекспір, Гете, німецькі романтики та ін.).

У XIX столітті романтизм побачив у музиці вищий прояв людського духу в його безпосередньому прояві. Для романтиків музика з'явилася як зразок для інших мистецтв. Вони підкреслюють суб'єктивний аспект музики, акцентуючи увагу на властивих їй емоційності та стихійності. «Музика, – пише Т. Манн, – це область демонічного. Музика – це християнське мистецтво з негативним знаком. Вона – точніше розрахований порядок і хаос ірраціональної первозданності одночасно; у її арсеналі закликаючи, логічно незбагненні звукові образи і магія чисел, вона найдалі від реальності і, в той же час, – саме пристрасне мистецтво, абстрактне і містичне [110, с. 308-309]».

У філософії А. Шопенгауера теж є присутні два полюси музики. Згідно з німецьким філософом, музика є математикою душі [14, с. 93]. При цьому музика розглядається як прояв Світової волі. Тому вона могла б існувати, і без світу, чого не можна сказати про інші види мистецтва.

Зазвичай А. Шопенгауера відносять до ірраціоналістів, проте в його роботах намічається шлях до нової парадигми розуміння музики – не ірраціональної, а супрараціональної. Музика вже перестає порівнюватися з математикою. Вона виявляється над мисленням, будучи апіорною по відношенню до будь-якої – найбільш загальної – абстракції: «Музика, отже, якщо розглядати її як вираження світу, є вкрай узагальнена мова, яка навіть до загальності понять відноситься приблизно так само, як ці останні до окремих речей. Але її загальність не представляє жодним чином порожньої загальності абстракції; вона – абсолютно іншого роду і пов'язана скрізь і завжди з ясною визначеністю [цит. за: 188, с. 132]».

Музика онтологічно вище та в той же час глибше за абстрактно мислячий розум (а значить, і математики). Вона пов'язана з іншим досвідом, ніж чуттєвий, тому її загальність і універсальність не є порожньою. Музика є сама повнота. Усі процеси, що відбуваються в людині, можна виразити за

допомогою нескінченної безлічі можливих мелодій, але «завжди в загальності однієї тільки форми, без речовини, завжди тільки як деяке “в собі”, не як явище, представляючи як би саму сокровенну душу їх, без тіла». Саме цей тісний зв'язок між музикою і справжньою суттю усіх речей дозволяє пояснити, чому коли яка-небудь сцена, дія, подія, обстановка супроводжуються відповідною музикою, нам здається, що ця остання відкриває нам самий сокровенний їх сенс і виступає як найвірніший і ясніший коментар до них. На відміну від усіх інших мистецтв, музика не є явищем, а є безпосередня присутність самої волі. Тому музика по відношенню до всякого явища – це річ в собі. Тоді світ, робить висновок Шопенгауер, можна назвати втіленою музикою [188, с. 132].

А. Шопенгауер протиставляє «загальність понять» і «загальність мелодій». Обидві носять абстрактний характер по відношенню до окремих речей і процесів. Однак ця загальність різна, бо «поняття містять в собі тільки абстрактні форми, немов би скинувши з речей зовнішню їх оболонку, а тому абстрактні за самою своєю суттю, тоді як музика дає нам внутрішнє, попереднє всякому набуттю форми ядро, чи серце, речей [188, с. 133]».

Вище ми вже наводили висловлення Е. Гансліка, згідно з яким тихе гармонічне завершення адажіо виявляє ідею лагідного й гармонічного взагалі. Тихе завмирання адажіо служить вираженню лагідної смиренності душі, яка знаходить мир у самій собі й сходиться до передчуття-переживання Абсолютного.

Шопенгауєрська метафізика музики, як і метафізика в цілому вплинули на композиторську творчість Р. Вагнера й на філософські погляди Ф. Ніцше.

З вчення А. Шопенгауєра випливало, що за допомогою музики можна передати переживання самої суті речей. «Жодна мова, – пише Р. Вагнер, – не здатна виразити спокій так життєво, як це може зробити мова інструментів;

підняти цей спокій до жагучого бажання – у цьому його найголовніша сила. Яка-небудь сцена природи або мовчазна поява людини не викличе в нас нічого, крім спокійного споглядання; музика ж може те саме явище передати нашому почуттю так, що, виходячи з моментів спокою, вона доведе почуття до вищої напруги й викличе той інтерес слухача, сприяння якого потрібно поетові для вираження своєї ідеї [34, с. 469]».

Тому вищий прояв мистецтва Ф. Ніцше бачив саме в музиці. У ній людина відволікається від будь-якого зовнішнього образу, піднімається над областю примарних явищ, щоб споглядати єдину сутність світової волі й слухати ту єдину мелодію, яка звучить у всьому. Вищим втіленням музики для Ф. Ніцше були твори Р. Вагнера. У Р. Вагнера, каже він, немає нічого німого: «Проникнувши в таємницю ранкової зорі, хмар і лісу, гірських вершин і безодні, нічного мороку й місячного сяйва, він у всіх цих явищах помітив їхнє загальне бажання: вони так само, як і ми, прагнуть виразитися у звуці. Якщо філософ (А. Шопенгауер) каже, що існує єдина світова воля, яка прагне до буття в одушевленій та неживій природі, то музикант до цього додає: і ця воля на всіх щаблях свого буття прагне виявитися у звуці [цит. за: 188, с. 183]».

У своєму історичному розвитку музика спочатку наслідувала звукам природи, потім – інтонаціям (емоційно забарвленої) людської мови. Далі – стала такою ж абстрактною, як і математика. І нарешті, вона піднялася над математикою, над будь-якою абстракцією, ставши при цьому живою енергією Всесвіту. Сучасний дослідник Б. Хазанов вірно помічає: «Якщо словесне або образотворче мистецтво височіє над життям, але залишається у світі уявлення, якщо йому вдається лише злегка підняти покривало Майї, то музика скидає покривало. Музика – це образ якнайглибшої суті світу. Недоступне оку видовище, про яке неможливо повідати ніякими словами. Те, про що не можеш сказати, про те належить мовчати, прорік один мудрець,

мало схожий на Шопенгауера, але і не такий вже далекий від нього, – Вітгенштейн. А музика може [191, с. 178]».

А. Шопенгауер вступає в заочну дискусію з І. Кантом, який вважав, що музика говорить через одні тільки інтонації та емоційні переживання, а значить – без використання понять [77, с. 347]. Якщо Г. Лейбніц визначав музику як приховане арифметичне вправлення духу, то І. Кант вважає, що в душевному хвилюванні, породженому музикою, математика не бере ні найменшої участі. Вона – лише необхідна умова гармонійного співвідношення вражень, завдяки якому виявляється можливим безперервне хвилювання душі через співзвучні з ними афекти [77, с. 348].

У «Критиці чистого розуму» І. Кант різко розмежовує світ явищ (феноменів) і світ речей самих по собі (ноуменів). До ноуменальної реальності відносяться не лише речі-в-собі, але й душа та Бог. Їх пізнати не можна – в них можна тільки вірити.

Але якщо І. Кант вважає, що музика пов'язана з емоціями і належить до того рівня, де абстрактні поняття ще не сформувалися, то А. Шопенгауер висловлює прямо протилежне судження: музика передре будь-якій абстракції. Вона відноситься не до допонятійного, а до надпонятійного рівня. Тому саме вона може бути первинною і загальною мовою людства. Позицію Шопенгауера повністю розділяє Ф. Ніцше: «Та обставина, що музика не потребує слів, є найбільшою її перевагою перед мистецтвом мови, яке звертається до понять [139, с. 23]».

Нову парадигму розуміння істинної природи музики продовжує розвивати російський поет і філософ А. Білий. Якщо звернутися до історії розвитку мистецтва, то виявиться що образи зовнішнього світу в нім поступово послаблюються. «У архітектурі, скульптурі і живопису ці образи відіграють важливу роль. У музиці вони відсутні. Наближаючись до музики, художній твір стає і глибше, і ширше [14, с. 100]».

Отже, музичні образи відносяться до образів інших мистецтв як загальне до окремого, як рід до виду. Тому можна говорити про музичність образів, а не навпаки. Наприклад, про дух музики в скульптурі, а не про дух скульптури в музиці. А. Білий прекрасно розуміє задум А. Шопенгауера – показати, як за допомогою музики можна пробудити дух у людині, якому доступне те, що для абстрактного розуму в принципі залишається ноуменальним і трансцендентним. Так відбувається перехід від чуттєвого досвіду через пустелю абстрактного мислення в обітовану землю духовних переживань. Це подолання тих меж, які на людину накладає кантівська «Критика».

На закінчення приведемо дуже красномовне судження самого А. Білого: «У музиці найбільше наближення глибин духу до поверхонь свідомості. Не подіями захоплена уся істота людини, а символами іншого. Музика ідеально виражає символ. Тому символ завжди є музичним. Перехід від критицизму до символізму неминуче супроводжується пробудженням духу музики... Сучасне людство схвильоване наближенням внутрішньої музики до поверхні свідомості. Воно захоплене не подією, а символом іншого [14, с. 246]».

Вище ми показали, що музичне мовлення пов'язане з почуттєвим досвідом, оскільки відтворює звуки природи й живі інтонації людського мовлення, а музична мова являє собою сферу абстракцій та узагальнень. Подальший аналіз дозволив нам з'ясувати, що таке псевдомузичні феномени і що таке дійсне буття музики. Таким чином, ми досягли більш глибокого розуміння природи суб'єкта. Якщо він здатний сприймати духовне буття музики, яке наповнює собою абстрактні форми музичної мови, якщо він здатний у такий спосіб одержувати духовний досвід, значить і сам суб'єкт є дещо більше, ніж тіло й психіка. Отже, вивчення музичного виміру людини дозволило з'ясувати, що психофізичної парадигми для опису й пояснення її справжньої природи недостатньо.

### 2.3. Вплив музики на людину

Музика – це не тільки спосіб знайти насолоду, не тільки спосіб пробудить у нас ті або інші спогади – вона здатна змусити нас переживати ті емоції, які б не виникли у нас до того, якби ми її не почули.

Наприклад, коли музика плаче, пише Анрі Бергсон, разом з нею плаче все людство, уся природа. «По правді кажучи, вона не вводить ці почуття в нас – вона скоріше вводить нас у світ цих почуттів, як перехожих, яких втягують у вуличний танець [17, с. 40]».

Природу цього явища він намагається пояснити таким чином: «У музиці ритм і такт затримують нормальний плин наших відчуттів і представлень, змушуючи нашу увагу вібрувати між певними точками, оволодіваючи нами з такою силою, що саме невелике наслідування протяжному голосу здатне наповнити нашу душу нескінченним смутком. Звуки музики діють на нас набагато сильніше, чим звуки природи, але це пояснюється тим, що природа обмежується одним тільки вираженням почуттів, тоді як музика нам їх вселяє [18, с. 57-58]».

Отже, гіпнотична дія музики зовсім не метафора. На глибинному рівні музика сприймається тією частиною мозку, яка відповідає за автоматичні функції тіла: наприклад, такі як дихання і серцебиття. Іншими словами, вона сприймається центрами автономної (від свідомої волі людини) нервової системи. Вона сприймається підсвідомістю. «Музика, – помічає Д. Кондрашин, – народжує образи, індивідуальні для кожного. Проте характерно, що чим яскравіше виконавець, чим сильніше його гіпнотичне посилення, тим більше схожі будуть образи, що виникають у тисяч слухачів, тим конкретніше більшість з них могла б охарактеризувати свій стан, настрій, відчуття [84, с. 114]».



Гіпнологи визнають, що музика допомагає в наведенні трансу. Так, С.А. Горін вказує, що музика має власну дію, що складається принаймні з трьох компонентів.

Перший компонент – фізичний (чи фізіологічний). Це сприйняття звуку як такого, сприйняття деяких вібрацій повітря як слуховим апаратом, так і рецепторами шкіри.

Другий компонент дії музики – психічний: деяка емоційна реакція на сприйняття ритму, тональності, загальної емоційної спрямованості твору, що супроводжується додатковими фізіологічними зрушеннями.

Третій компонент – асоціативний, або семантичний (смісловий). Тут мається на увазі сприйняття деяких емоцій, закладених у музичний твір композитором (чи сприйняття думок і образів, що навіваються цим твором), а також умовно-рефлекторний зв'язок певного музичного твору з певною життєвою подією. Музична асоціація і є музичний рефлекс [50, с. 383-384].

Так, соната № 2 Шопена сильніше діє на тих людей, які недавно пережили смерть близької людини, ніж на тих, у кого не було такого досвіду. Вигадана або віднесена для особливого випадку музична композиція (наприклад «Весільний марш» з сюїти Ф. Мендельсона) з часом стає візитною карткою події. Почувши такий твір, люди не створюють щоразу нові асоціації, а використовують ті, що вже існують. Люди запрограмовані, тому їх реакція на музику обумовлена відношенням до події.

Для того, щоб дія музики була максимальною, слід посилити усі три компоненти. Посилити фізичний компонент означає збільшити гучність. Посилити психічний компонент – зробити твір емоційно насиченим. Посилити семантику твору – зв'язати з цією музикою яке-небудь відповідне переживання.

У якості особливим чином організованого звукового ряду музика сприймається людиною як інформація. Спочатку розум намагається

розібратися в звучанні музики, витягнути з неї максимум корисної інформації. Але сприйнята логіка послідовності звуків, зазвичай не дає досить матеріалу для розуму, щоб непідготовлена людина могла проникнути у внутрішній простір музики. Не виявивши нічого дивного або небезпечного, розум знімає цензуру і перестає стежити за звуковою інформацією, що поступає. Після цього музика поступає прямо в підсвідомість – глибинні структури мозку. Разом з музикою в підсвідомість входить і мова гіпнотизера.

Характерно, що дія музики майже не залежить від інтелектуального рівня людини. Усвідомлюване враження від музики у людей з різним рівнем інтелекту буде різним, а дія музики – практично однакової. Із цим зв'язана можливість використовувати музику не тільки для гіпнотичного впливу, але й для зцілення.

Правильно підібрана мелодія чинить сприятливу дію на хворих людей і прискорює одужання. Ще Піфагор вважав, що душу можна очистити від темних рухів урочистим співом, якому слід акомпанувати на лірі. Ліра своїм ніжним звучанням і глибоко проникаючою в душу музикою, повинна була очищати душу людини від зайвої чутливості і пристрасті. Тому піфагорійці говорили про очищаючу силу музики. У грецьких містеріях ліра вважалася символом людської природи: корпус інструменту представляв фізичне тіло, струни – нерви, а музикант – дух. Очищення душі було безпосередньо пов'язане із зціленням, а останнє розглядалося як відновлення гармонії між мікрокосмом і макрокосмом.

Музикотерапія є найбільш прадавньою й природньою формою корекції емоційних станів, якої багато з людей користуються (усвідомлено або неусвідомлено) для того, щоб зняти накопичену психічну напругу, заспокоїтися, зосередитися.

Певні ритми й частоти можуть прискорювати або сповільнювати обмін речовин в організмі, викликати гіпнотичний стан і т. д. Найбільш сильний

вплив на організм людини надає саме ритм музичного твору – самий стародавній компонент музики.

Думку лікарів про лікувальний ефект музики не можна визнати однозначної. Але усі вони сходяться в тому, що хоча музика і не може замінити медикаментозні засоби і традиційні методи лікування, її розумне, індивідуалізоване застосування суттєво сприяє одужанню.

Розрізняють пасивну і активну форми музичної терапії. При пасивній музикотерапії пацієнтам пропонують прослуховувати різні музичні твори, відповідні стану їх психологічного здоров'я і ходу лікування. Метою в даному випадку є певне емоційне, у тому числі естетичне, переживання, яке повинне сприяти реакції (розрядці) тих або інших проблем і досягненню нових сенсів. Як засоби, сприяючі музикотерапії, часто використовують такі додаткові прийоми, як дихальні вправи, аутотренінг, гіпноз, живопис або танець.

При активній музикотерапії пацієнти самі беруть участь у виконанні музичних творів (у хорі або музичному оркестрі), застосовуючи при цьому як звичайні музичні інструменти, так і незвичайні, наприклад, власне тіло (постукування і т. д.). Основна мета в цьому випадку – включення людини в малі групи, бо в музичній співтворчості добре відпрацьовуються різні навички спілкування, усувається підвищена сором'язливість, а крім того, формується витримка і самоконтроль. У процесі гри людина здійснює якісь рухи в такт музиці (натиск на клавіші, рух смичка). Безпосередньо з дихальною системою пов'язано виконання музики на духових інструментах: щоб відтворити мелодію, людині доводиться дихати в її темпі.

Вибір музичних творів залежить від шкіл музикотерапії. Наприклад, в шведській школі, засновником якої вважається А. Понтвік (Pontvik), початковим моментом є концепція психорезонансу. Вона виходить з того, що глибинні шари людської свідомості можуть приходити в резонанс із

звуковими вібраціями і таким чином виявлятися назовні для аналізу і розуміння.

В американському напрямі музичної психотерапії її лікувальний ефект ґрунтується на ідеях традиційного психоаналізу. За допомогою музики психотерапевт прагне, щоб пацієнт згадав ситуації, які емоційно травмували його, доводить їх до катарсичної розрядки і тим самим полегшує стан людини.

Особливо варто згадати про «ефект Моцарта». Американський нейрофізіолог Гордон Шоу виявив позитивний вплив музики на студентів коледжу і дошкільників. Цей ефект він назвав «ефектом Моцарта». Музика Моцарта, на його думку, сприяє формуванню складних нейронних мереж, які пов'язані з вищими формами розумової діяльності.

Дійсно, музика епохи бароко наповнена звуками високих частот і звучить в ритмі від 60 ударів в хвилину. Це ідеальний ритм роботи людського серця під час відпочинку. Музика В.А. Моцарта витримана в тридцятисекундному ритмі «гучне-тихе», що відповідає розслабленому стану свідомості. Тому прослуховування музики великого австрійського композитора сприяє відновленню сил.

Були отримані й інші свідчення про дію музики В.А. Моцарта на мозок. Джон Хьюс, нейрофізіолог з Медичного центру при Університеті штату Іллінойс (США), провів експеримент на тридцяти шести епілептичних хворих. В процесі спостереження за ними учений включав музику В.А. Моцарта. Виявилось, що у більшості пацієнтів хвилі мозку, пов'язані з епілептичним нападом, невдовзі ставали рідше й слабкіше.

Цікаво відмітити, що коли замість В.А. Моцарта ці ж хворі слухали музику сучасних композиторів, популярні ритми тридцятих років минулого століття або повну тишу, у них не спостерігалось ніякого поліпшення. Це дослідження послужило початком для подальшого вивчення впливу музики на людський організм.

Підсумок дії музики на людину підводить Дон Кемпбелл в своїй книзі «Ефект Моцарта» [93, с. 77-105]: музика впливає на дихання, сердечний ритм, температуру тіла, пульс і кров'яний тиск, стимулює травлення; музика може уповільнити і збалансувати хвилі мозку, підвищити рівень ендорфіну, активізувати імунну функцію, поліпшити пам'ять і здатність до навчання, підвищити продуктивність праці; музика знижує м'язову напругу, підвищує рухливість і координацію тіла, регулює виділення гормонів, що знижують стрес; музика змінює наше сприйняття простору і часу, покращує підсвідоме сприйняття символіки, стимулює асоціативну і образну уяву, розширює об'єм уваги, допомагає виробляти почуття безпеки.

Аполлона у Давньої Греції вважали покровителем лікарів і музикантів. Божественна і земна гармонія розглядалися як єдине ціле. Таким чином підкреслювалося, що цілительство і мистецтво, душа та тіло нероздільні.

Але музика потрібна людині не тільки, щоб відновити фізичне і психічне самопочуття. Вона необхідна і для зовсім непрагматичних цілей. Музика відкриває нові грані буття – індивідуального й універсального.

Елліни вважали, що з усіх людей тільки Піфагор міг слухати музику небесних сфер. Однак її сприймають також великі композитори і музиканти-виконавці, а через них – і слухачі. Принаймні ті, хто здатний не лише слухати, але і чути. Бо потрібний особливий слух, щоб уловлювати гармонію Буття.

Теми істинного слуху торкається А.І. Цветаєва у своїй книзі «Майстер чарівного дзвону», присвяченій Костянтину Сараджеву (1900–1942). Вона пише, що сучасники як зачаровані збиралися слухати його дзвонові концерти. Для Сараджева мелодія звучала як «горизонтальна проекція тонів деякого спільного звучання». З його точки зору, виразити музичну свідомість можливо тільки в дзвоні, бо тільки дзвін здатний створити об'ємне

гармонійне звучання, «музичну атмосферу». У своїй рукописі він також дає визначення музичного світогляду – це «музичний погляд на абсолютно усе, що є [цит. за: 196, с. 74]».

Потрібно визнати, що «музичний світогляд» – дуже вдале і правильне вираження. Воно переводить нас з сфери чуттєвого і емоційного сприйняття музики до основ музичного мислення. Разом з тим воно вказує на безпосереднє сприйняття-переживання того, що проявляється через музичне мислення, музичні емоції та музичну тілесність.

### **Висновки до другого розділу**

У підрозділі 2.1 ми розглянули нейрофізіологічний механізм сприйняття музики. Завдяки слуху музичні хвилі потрапляють у центральні, глибинні, древні структури мозку, де і викликають відчуття задоволення або незадоволення – залежно від того, співпадають музичні ритми з біологічними чи ні. Так виникають архаїчні емоції, тісно пов'язані з внутрішніми ритмами тіла. Ці емоції зазвичай називають душею або душевним хвилюванням, відгуком.

Проте музичним слухом і музичними емоціями (у тому числі розумними, якими радянський психолог Л.С. Виготський називав емоції, які пов'язані із сприйняттям витворів мистецтва [39, с. 275]) наше переживання музики не обмежується. Тому ми приділили увагу музичному мисленню, для чіткішого аналізу якого запропонували розрізняти музичну мову і музичне мовлення, узявши за зразок ідеї лінгвістів.

Самі поняття «музична мова» і «музичне мовлення» існують вже досить давно, проте вони нерідко використовуються як синоніми. Але якщо музичне мовлення звучить, то музична мова носить формалізований характер: вона не обумовлена ні фізичними можливостями мовного апарату,

ні проявами емоцій через інтонації людського голосу. Оскільки музична мова абстрактна, вона виконує нормативну функцію, усе більш наближаючись до такої наукової дисципліни, як математика.

Лінгвістичний підхід до тлумачення музичної мови і музичного мовлення дозволив також зрозуміти, чому у філософській традиції музика розглядається як універсальна мова людства: якщо національна специфіка музичного мовлення розрізняє народи, то принципи організації музичної мови вказують на загальну єдність. Через музичну мову проявляються непорівняно вищі і глибші сенси, ніж ті, які похідні від звичайних інтонацій. Через музичну мову людина сприймає те, що не обмежено ні емоційною, ні тілесною природою. Проте мова – це лише інструмент або засіб передачі сенсу, але не сам сенс. Це формальна, абстрактна структура, яка може наповнюватися як чуттєвим, так і надчуттєвим змістом.

У підрозділі 2.2 ми показали розвиток уявлень про істинне буття музики від Античності до наших днів. Якщо у Давній Греції вершиною розуміння музики стало її математичне тлумачення, то в європейській філософії в другій половині XIX – початку XX ст. чітко позначився вихід за межі парадигми, сформульованої Піфагором. Істинне буття музики не зводиться ні до музичної тілесності, ні до музичних емоцій, ні до музичного мислення. Вона опирається на них, оскільки ті служать необхідною, природною умовою її прояву. Проте сама вона носить апріорний і надпонятійний характер. Її статус онтологічно вище за статус абстрактного мислення. Абстракції порожні, тоді як музика примушує нас переживати не лише образи, пов'язані з чуттєво сприйманим світом (через відтворення звуків природи), але й символічні образи, які вказують на буття духовної Реальності та в яких присутня вона сама.

Таким чином, музика пробуджує дух людини і дозволяє їй вийти за межі абстракцій – до того, що ще більш універсально, ніж будь-яке поняття, і при цьому більш реальне і конкретне, ніж будь-яке чуттєве переживання. Таким є перехід від чуттєвого досвіду до надчуттєвого, духовного. Якщо природа музики не зводиться до музичної тілесності, музичних емоцій і музичного мислення, то і природа людини – якщо вона здатна сприймати символічні образи музичних творів – не обмежується тілом і психікою. Людина – це дух. Тільки тому вона може безпосередньо розуміти і переживати дух музики.



### РОЗДІЛ 3

## МУЗИЧНИЙ ВИМІР СОЦІАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Музика, як і мова, виникає в умовах суспільства. Тому на людину вона може впливати не тільки внутрішнім, але й зовнішнім чином. І мова тут йде не стільки про дії звуків, які розгортаються в акустичному просторі, скільки про вплив колективних станів, які виникають у музичному просторі і локалізуються на різних рівнях соціальної реальності.

Таким чином, музика розкриває в людині не тільки особливий внутрішній світ, але і той світ, який є для неї зовнішнім, об'єктивним, хоча ця об'єктивність відрізняється від об'єктивності чуттєво сприйманого світу.

Музичний простір відкривається не тільки індивідуальній свідомості, а й колективній. Тому можна стверджувати, що існує музичний вимір соціальної реальності.

У другому розділі ми розглянули, як буття людини проявляється через музику. Ми налаштовуємо себе за допомогою музики. На музику відгукуються і древні, і еволюційно молоді (вищі) структури нашої природи. Більше того, музика відкриває вікно в інший світ, і цим світом виявляється дух людини, який – як і сама музика – не зводиться до психофізичних феноменів. Якщо сказане вірне відносно людини, то цей підхід можна застосувати і відносно співтовариства людей.

В якості системи координат для всіх подальших міркувань ми беремо концепцію російського філософа С.Л. Франка, викладену ним у книзі «Духовні основи суспільства».

С.Л. Франк піддає критичному аналізу то широко поширене переконання, що «ділить все конкретно існуюче без залишку на дві області: матеріальне і психічне. З цієї точки зору видається просто самоочевидним,

що суспільне буття, подібно всьому іншому на світі, може бути або матеріальним буттям, або буттям психічним [185, с. 149]».

Звичайно, життя суспільства пов'язане з фізичною реальністю, однак саме це життя не може належати до світу фізичних явищ просто тому, що воно не сприймається за допомогою почуттів, воно пізнається лише в якомусь внутрішньому досвіді. Соціальне буття взагалі і буття соціальних інститутів зокрема (інститутів сім'ї, держави, права і т. д.) не можна побачити у видимому фізичному світі. Це буття можна пізнати лише через внутрішню духовну співучасть і співпереживання невидимої суспільної дійсності [185, с. 154].

Здавалося б, буття суспільства відноситься до області психічного життя. Життя суспільства справді найтіснішим чином пов'язано з душевним життям людини і як би вкорінена в останній. Адже суспільне життя безпосередньо є комплекс людських дій, а останні завжди є проявом волі, почуттів і уявлень. У соціальному житті присутні почуття любові і ненависті, довіри і недовіри, процеси того чи іншого – позитивного чи негативного – впливу однієї волі на іншу. Звідси випливає, що суспільне життя – це внутрішнє життя індивіда, взяте в масовому, колективному обсязі.

Однак явища індивідуальної психіки існують завжди «всередині» людини, у «людській душі», утворюють «внутрішній світ людини», тоді як соціальні явища існують «поза» людиною. Держава, закон, сім'я, боротьба партій, революція – все це існує і відбувається не в нашому інтимному внутрішньому бутті, а зовні, на вулиці, на площах, у будинках, в якомусь зовнішньому по відношенню до нас середовищі. Не життя суспільства відбувається в нас, а, навпаки, ми живемо в суспільстві. Суспільство і все те, що в ньому відбувається, – це середовище, яке оточує нас і охоплює ззовні наше власне життя. Реальність суспільства з точки зору її об'єктивності, її майже відчутною масивності, своєї

даності ззовні подібна реальності, непроникності та інерції матеріальних речей. Держава, закон, влада, побут і т. д. є щось стійке, непроникне, жорстке. Якщо не враховувати об'єктивного характеру цієї реальності, то можна зіткнутися з жорсткою протидією.

Крім того, вказує С.Л. Франк, внутрішні переживання пов'язані з окремим індивідом і не виходять за часові межі його існування. Не існує внутрішніх станів, які б тривали довше життя окремої людини. Тоді як соціальне явище, навпаки, не лише охоплює завжди відразу багатьох, але і не обмежена тривалістю життя окремої людини: існування держави, закону, звичаю і т. д. набагато довше, ніж окрема людське життя [185, с. 156-159].

Суспільне явище не тільки надіндивідуальне – воно, крім того, взагалі надособистісне і тому виходить за межі психічного взагалі. Воно «транспсихічне». Вночі, коли всі люди сплять, буття соціальних інститутів і процесів не припиняється. Сім'я, держава, закон не «засипають» і не «прокидаються» разом з людьми. Монархія не зникає в проміжок між смертю монарха і вступом на престол його спадкоємця [185, с. 164].

Суспільне буття має якісно іншу структуру, ніж психічне життя, тому воно не «протікає» в часі так, як душевні явища. Воно безупинно й у цьому сенсі воно існує над буттям окремої людини і над самим часом.

Крім того, і саме тут С.Л. Франк робить висновок надзвичайної важливості, суспільне буття виходить не тільки за межі антитези «матеріальне – психічне», а й за межі антитези «суб'єктивне – об'єктивне». Буття суспільства і «суб'єктивно», і «об'єктивно». Якщо його зводити до суб'єктивного світу, то ми змушені заперечувати або оголошувати «ілюзією» його специфічну об'єктивність – його незалежність від людських почуттів і думок, його примусове панування над людським життям. Якщо вбачати в ньому щось суто об'єктивне, то ми впадаємо в іншу крайність – починаємо ігнорувати його приналежність до людського життя, його залежність від

людського «визнання», його народження з надр людського духу і постійну залежність від останнього.

Вихід з цього протиріччя полягає у визнанні неадекватності категорій, які використовуються, а також у визнанні того, що суспільне буття відноситься до тієї великої області буття, з якою пов'язане духовне життя людини. Духовне життя – це та сфера буття, в якій об'єктивна, надіндивідуальна реальність дана нам не в формі предметної дійсності ззовні як об'єкт, а у формі реальності, яка присутня у нас самих [185, с. 174-175].

Виходячи з цього духовне буття соціальної реальності не є якась об'єктивація внутрішніх психічних процесів або гіпостазування. Тому його не можна цілком адекватно зрозуміти за допомогою категорій економіки або соціальної психології. «Від духовного життя у вузькому сенсі, тобто від тієї її сторони, з якої вона є життям внутрішнім, зв'язком людських глибин з надлюдськими началами, суспільне життя відрізняється тим, що воно є саме виявленням, розкриттям і втіленням зовні цієї глибинної сторони духовного життя... Суспільне буття є саме двоєдність цього внутрішнього духовного життя з його зовнішнім втіленням. Пізнання цієї двоєдності покаже нам у новому світлі природу суспільного буття [185, с. 183]».

По суті С.Л. Франк здійснює той же аналіз щодо справжнього буття суспільства, що і О.Ф. Лосєв у відношенні справжнього буття музики, і приходять до аналогічних висновків. Цікаво відзначити, що «Музика як предмет логіки» О.Ф. Лосєва та «Духовні основи суспільства» С.Л. Франка вийшли практично одночасно – у 1927 і 1929 роках, відповідно.

Музика є частиною духовного буття людини і духовного буття суспільства. Вона не зводиться до звуків і ритмів природи, а також до суто внутрішніх, психічних реакцій індивіда. Тому вона надіндивідуальна і надособистісна. Джон Блекінг стверджує: «Музика – продукт

групової поведінки: організований людиною звук. І хоча різні групи людей по-різному визначають те, що вони вважають музикою, всі її визначення засновані на деякій згоді про принципи музичної організації, яка може існувати тільки на ґрунті спільності досвіду. Жоден музичний стиль не створює своїх власних законів: він ґрунтується на законах даного суспільства і культури – спільності людей, які чують музику цього стилю, створюють її та виконують [цит. за: 132, с. 259]».

М. Вебер ввів поняття «соціальна дія». Це дія, спрямована на іншу людину. Музику теж можна віднести до соціальної дії. Виконання музики завжди припускає наявність як мінімум її автора (композитора) і слухача. У найбільш короткій формі думка про музику як важливий засіб спілкування виражена М.П. Мусоргським у словах: «Мистецтво є засіб для бесіди з людьми, а не мета» [120, с. 270].

Таким чином, музика грає особливу роль для розуміння соціальної реальності. Хор – фундаментальний символ і метафора суспільства. Тому філософське бачення соціуму може спиратися на філософію музики. На думку Аттали, музика – це «втілені в звуки коливання і символи суспільства [цит. за: 38, с. 98]».

Б.Л. Яворський розглядає мистецтво взагалі і музичне мистецтво зокрема як особливу форму зв'язку між поколіннями: «Якщо мистецтво є способом спілкування людей між собою, то слухання старовинної музики, споглядання старого живопису, скульптури, архітектура є спілкуванням на відстані віків з людьми, з громадськістю, якої вже давно немає, і спілкуватися з якими іншим способом ми позбавлені можливості, причому, оскільки мистецтво відображає схеми громадських процесів, то це спілкування відбувається кожного разу по суті предмета [59, с. 173]».

Суспільство складається з людей (і відносин між ними), а люди мають певну природу. Людина тілесна, тому можливе порівняння суспільства з організмом. Але людина має не лише тіло, але і психічну

природу, тому суспільство можна розглядати як колективну свідомість. Звернення до ідей Г. де Тарда, Ф. Гіддінгса, Е. Дюркгейма, Л. Гумпловича, К. Мангейма та П. Сорокіна дозволить адекватно оперувати категоріями соціального простору і соціального часу, розуміючи їх як простір і час колективної свідомості. До ідей С.Л. Франка ми повернемося в підрозділі 3.2, де мова піде про такий соціальний інститут, як інститут музичної класики.

Якщо музика проявляє глибинні структури людської природи, то вона ж може сприяти розумінню процесів, що відбуваються на рівні соціального простору і часу, – їх динаміку, спрямованість і закономірності. Суспільна (чи колективна) свідомість, соціальний простір і час невидимі. Тому соціальні процеси ми побачити не в змозі. Проте музика служить свого роду індикатором подібних процесів. Досліджуючи характер звучання музики в соціумі, можна багато що сказати про структуру і принципи розвитку останнього.

### **3.1. Процеси музичного життя у соціальному просторі**

Музика є частиною соціальних процесів. Вона може служити проявом того, що відбувається в суспільстві. Може позначати своїм звучанням границі тих або інших соціальних страт, культурних світів, поколінь. Динаміка музичних переваг може вказувати на процеси внутрішнього розвитку даного суспільства, а може – на процеси розширення культурного простору тих або інших держав. К. Ясперс, розмірковуючи над майбутнім світової історії, відмічав, що єдиний історичний і культурний простір повинен привести до глобальної єдності. Зараз вже можна говорити про те, що людство має єдиний соціальний простір. Усі країни і народи так чи інакше співрацюють галузі економіки, політики і культури.

Коли говорять, що людина «високо піднялася» або «опустилася на дно життя», мають на увазі саме соціальний простір – деяку систему соціальних стосунків. Вибираючи соціальну символіку, людина тим самим засвоює певний життєвий стиль. Як правило, нею вибирається певне коло спілкування, одяг, житло, предмети розкоші, форма і засоби проведення дозвілля, інформаційні канали, музика та інші символи соціального положення.

Тому сам характер музики може вказувати на існування певних шарів у соціальному просторі: розрізняється музика народна і аристократична, масова і елітарна. Музика здатна означати межі культурних світів у рамках єдиного соціуму: вона звучить на стадіонах і в концертних залах, вдома і в нічних клубах. Музика також вказує на процеси, що відбуваються в суспільстві. Наприклад, «соціальним рухам» відповідають ті або інші «музичні рухи» (рок традиційно пов'язують з протестом проти існуючих соціальних умов). Термінологічний збіг тут зовсім не випадковий. Рух у фізичному просторі породжує звук, а в соціальному – музику.

Природа людини має складну організацію, а складна організація завжди улаштована ієрархічно. Суспільство також дуже складне, тому суспільство без розшарування, без стратифікації – це ідеологічний міф. Навіть у демократичному суспільстві присутнє розшарування. Правда, модель піраміди тут змінюється моделлю ромба: найширшою верствою населення є середній клас.

Вказані дві моделі визначають характер стратифікації музичних переваг. У традиційному суспільстві спостерігається протистояння аристократії і демоса, звідси – поляризація високої культури і низової, народної. У індустріальному та інформаційному суспільстві виникає ситуація, коли основна маса людей переселяється в міста. Вона утворює середній клас. Тому культурна стратифікація і, відповідно, стратифікація

музичних переваг дещо змінюється. Між народною культурою (яка тепер асоціюється з фольклором) і елітарною виникає масова.

Враховуючи багатовимірність соціального простору, П. Сорокін пропонує виділити два параметри соціальної реальності: вертикальний і горизонтальний. Переміщення індивіда в соціальному просторі по вертикалі або горизонталі він називає мобільністю.

Горизонтальна мобільність – це перехід індивіда з однієї соціальної групи в іншу, розташовану на одному і тому ж рівні. Наприклад, з одного громадянства в інше, з батьківської сім'ї у свою власну. В усіх цих випадках індивід не залишає того соціального шару, до якого він належить. Різновидом горизонтальної мобільності є географічна. Це переміщення з одного місця в інше при збереженні колишнього статусу (міжнародний і міжрегіональний туризм, переїзд з міста в село і назад).

Вертикальна мобільність – це переміщення з одного соціального шару в інший. Залежно від напрямку переміщення існує висхідна мобільність (соціальний підйом) і низхідна (соціальний спуск).

Поняття горизонтальної і вертикальної мобільності цілком можна застосувати до аналізу музичного життя – тих музичних процесів, які відбуваються в соціальному просторі. Спочатку ми розглянемо переміщення музичних переваг по вертикалі, а потім по горизонталі.

Фрідріх Ніцше ввів у філософію уявлення про два начала – сонячне аполлонівське і темне діонісійське. Вони ієрархічні. І такою же ієрархічною є музика, яка з ними пов'язана. Аполлонівська музика звучала під час традиційних релігійних обрядів, а діонісійська служила музичним оформленням свят Діоніса. Проте полярності співіснують, оскільки є комплементарними. Е.В. Герцман вказує, що саме їх протистояння відноситься до найбільш раннього періоду в історії Давньої Греції. Пізніше непримиренність у протистоянні двох музичних начал поступово згладилася. Саме тоді з'явилася легенда, в якій стверджувалося, що Діоніс виховувався



музами (супутницями Аполлона). Це вказує на певне зближення діонісійської і аполлонівської музики. «Напевно, до цієї ж лінії, – пише Е.В. Герцман, – слід віднести і один із звичаїв свята на честь Діоніса, коли після оргії жінки сказано гналися нібито за Діонісом, але виявлялося, що він зник, і тоді оргія припинялася, і всюди лунали крики: “Діоніс втік до муз! Діоніс втік до муз!” [46, с. 50]».

Цей символічний образ, вважає дослідник, вказує на тенденцію зближення діонісійської музики з музикою Аполлона. Аполлонівське і діонісійське прийнято розуміти як духовне і природне в самій людині і, відповідно, в соціумі. Вони відображають висхідні і низхідні потоки в культурному житті суспільства – рух між нижчими та вищими його рівнями.

В Елладі заняття музикою, не пов’язане з філософствуванням у душі орфіконів і піфагорійців, вважалось негідним вільної людини. У арабському халіфаті, в Індії і Китаї придворними музикантами були представники нижчих верств населення.

У середньовічній Європі музика була тісно пов’язана з життям церкви. Тому мислителі тієї доби звертали увагу головним чином на релігійно-виховну і моралізаторськи-повчаючу (дидактичну) дію музики на слухачів у храмі. У трактуванні такого впливу вони наслідували античне вчення про етос, і це було, мабуть, найціннішою стороною музичних поглядів раннього середньовіччя.

Сакральна музика розглядалася як музика високого ідеалу, що має велику силу, впливає на тіло і душу. Вона відрізняється розміреністю і спонукає людину до непорочного, набожного життя. У Старому Заповіті серафими і херувими оспівують Бога, а у Новому Заповіті ангели співають над Вифлеємом на честь народження Ісуса Христа. Сакральна музика розглядається як співзвуччя з Богом.

Разом з тим профанна, низова музика відволікає від молитов про порятунок душі. Демони, як вважалося, часто використовують музичні інструменти – дудку, барабан і волинку – для спокушання праведних християн. Різкі, верескливі звуки дудки притягають диявола, перетворюють людину на безмовну тварину. Гуркіт барабана передуює появі диявола і Антихриста, робить жорстокою душу, сприяє неконтрольованому прояву емоцій і агресії.

У середині ХІХ століття музика звучала не тільки в храмах і у придворному або домашньому побуті, але й на зборах аматорських кружків, на закритих або навіть публічних концертах (а трохи пізніше – і в оперному театрі). Бувало так, що одну і ту ж пісню можна було почути і в селянській хаті, і в дворянській садибі. Народні пісні ставали основою для романсів, і навпаки – романси, написані на вірші добре відомих поетів (Пушкіна, Лермонтова, Апухтіна) ставали народними піснями.

Романс виконувався на вечорах, на зустрічах, на уроках співу, проникав у ресторани. Романси були настільки популярні, що їх створювали фактично усі російські композитори ХІХ століття, у тому числі і найбільш видатні.

Поряд з вокальною музикою величезне розповсюдження одержала інструментальна. Музика стала звільнятися від чисто прикладних функцій (включаючи обслуговування культу й побуту) і набувати самостійного значення як мистецтво «для слухання», а не тільки для практичного використання в різних цілях.

В ХІХ столітті поряд з досить елітарними, хоча і проникаючими вже в купецькі та міщанські будинки фортепіано і роялем стала успішно конкурувати гітара. Вона була доступна практично усім.

Американський учений Є. Тоффлер указує й на економічний аспект музичного життя в період переходу від традиційного суспільства до

індустріального. В XVIII сторіччі в Лондоні, Відні, Парижі почали з'являтися концертні зали. Разом з ними виникли театральні каси й імпресаріо – люди, які фінансували створення музики, а потім продавали квитки її споживачам. Чим більше квитків могла продати така людина, тим більше грошей вона заробляла. Тому в залі ставало усе більше місць. У свою чергу, великі концертні зали вимагали усе більш голосного звучання – музики, яка була б добре чутна навіть у самому останньому ряді. У результаті відбувся перехід від камерних до симфонічних форм. Оскільки тоді ще не було технічних засобів, що дозволяють поліпшити чутність у більших залах, то для створення необхідної гучності на сцені стали збільшувати число інструментів і виконавців. У такий спосіб були створені сучасні симфонічні оркестри, і саме для цього індустріального нововведення написали свої чудові симфонії Бетховен, Мендельсон, Шуберт і Брамс [173, с. 70].

На відміну від XX століття упродовж століть так звана «легка» музика користувалася, по суті, тією ж музичною мовою, що і серйозні жанри. Однак на початку минулого століття ситуація різко змінилася. Професійна симфонічна стала занадто складна і незвична для сприйняття. Тому затребуваною виявилася легка, дохідлива масова музика.

До початку XX століття популярної музики в нинішньому розумінні цього слова ще не існувало. У XIX столітті популярними вважалися легкі для розуміння частини класичних творів (тобто тих, які ми зараз називаємо класичними), а також спеціально написані для публіки п'єси, які при усій своїй неоднорідності вираджалися в той же «класичний одяг». Результатом цієї тенденції стало перетворення опери на оперету, а останньої – в естраду. Аналізуючи цей процес, Т. Чередниченко справедливо вказує, що оперетний номер менше оперного не за тривалістю, а за естетичним «масштабом». «Масштаб» зменшився після того, як до оперних персонажів – умовних носіїв ідеальних «характерів» – були

штучно «прищеплені» салонні почуття аристократів. При цьому абстрактна мелодика оперних арій змінилася популярними танцювальними ритмами. У костюмах оперетних персонажів обов'язковим стало страусине пір'я, блискітки і мішура, які наполегливо трималися на сцені всупереч змінам моди [200, с. 171].

Дійсно масова музика виникає тільки в ХХ столітті. На що відразу звернули увагу філософи того часу. Володимир Вейдле констатує, що падіння музичного виховання і відповідно падіння смаку пов'язане з механічними способами поширення і навіть виробництва музики. «Це спричинило до неймовірного розмноження звучної нісенітничі. Музичне мистецтво усе більше перетворюється в розважальну промисловість, яка обслуговує ресторани, танцюльки, кінематографи та міщанські квартири. Це вже не музика, яка виховує, а “мьюзик” [36, с. 32-33]».

На втрату музикою виховних функцій указує М. Бердяєв і формулює на основі цього факту свою критику ролі музики в людській цивілізації. Ця роль, за його словами, не тільки позитивна, але й негативна. «Європейська буржуазія, завдяки музиці, отримує можливість швидко й без усяких зусиль, за 20 франків, переходити в Царство небесне, а потім з такою ж швидкістю зворотно переходити в стихію своїх непривабливих, низинних земних справ [19, с. 308-309]».

П. Сорокін висловлюється ще жорсткіше: «Мистецтво стає усього лише додатком до реклами кави, ліків, бензину, жувальної гумки і т. п. Щодня ми чуємо обрані теми Баха і Бетховена, але як додаток до красномовної реклами таких товарів, як масло, банківське устаткування, автомобілі, крупи, послаблюючі засоби. Вони стають лише “супутниками” “солідніших” розваг – таких, як пакетик повітряної кукурудзи, склянка пива або віскі з содовою, свиняча відбивна, з'їдена під час концерту або на виставці. У результаті божественні цінності мистецтва помирають і в думці публіки. Межа між істинним мистецтвом і чистою розвагою стирається: стандарти

істинного мистецтва зникають і поступово замінюються фальшивими критеріями псевдомистецтва [158, с. 453]».

Масове виробництво породило масову культуру, а разом з нею й масового споживача культурних благ. Масовий споживач має посередній смак, тому Хосе Ортега-і-Гасет категорично заявляє, що «маса – це посередність», це «кусякий і кожний, хто ні в добрі, ні в злі не міряє себе особливим мірою, а відчуває таким же, “як і всі”, і не тільки не пригноблений, але задоволений власною нерозрізненістю [194, с. 310-311]». Музика для масового слухача, тобто для слухача, що розважається, це не смислове ціле, а лише джерело подразників.

Масова культура, а з нею й масова музика, – це нове явище, якого не було раніше. А.В. Костина вказує, що «незважаючи на повсякденний характер цієї культури й близькість соматичним комплексам, її орієнтацію на потребі середньостатистичної особистості, її безсумнівну близькість сфері колективного несвідомого й опору на архетипи, масова культура не є ні культурою народу, ні культурою класу, ні низовою культурою в соціально-культурній ієрархії, протипоставленої в цих рамках культурі еліти [88, с. 23]».

Дійсно, на адресу масової культури можна почути найбільш негативніші судження (звинувачення в шаблонності, тривіальності, пригнічені індивідуального початку особи), дуже схожі з тим, що колись говорили представники вищих верств суспільства про народну або язичницьку культуру, проте в той же час є дослідники, які вважають, що масова культура вбирає в себе все те, що створює народна і елітарна. Таким чином, якщо раніше аристократи духу безпосередньо стикалися з народною (міфологічною за своєю суттю) свідомістю, то тепер вони мають справу з масовою, у якій є присутнє усе – від еротизму древніх культів та архетипів несвідомого до методів гармонійного розширення свідомості.

Однак, пише Т. Адорно, у легкій, розважальній музиці, характерної для масової культури, знаходить свій притулок одна якість, яку втратила висока музика і яка колись грала в ній істотну роль. Ця якість – існування відносно самостійних, якісно своєрідних елементів у рамках цілого. За втрату цієї властивості серйозна музика платить високу ціну. Мелодія як яскрава, нова музична думка втрачає в серйозній музиці свою вагу. Справа йде так, що низька музика, і не підозрюючи про це, прагне компенсувати цю втрату: «Декілька дійсно хороших шлягерів – це звинувачення, пред'явлене музиці як мистецтву, що стало своєю власною мірою, хоча і не в силах легкої музики заповнити цю втрату [1, с. 39]».

Звідси – взаємодія елітарного і масового мистецтва. Як приклад можна привести: творчу співпрацю лідера групи «Queen» Ф. Мерк'юрі та іспанської оперної дівки М. Кабальє, реп-композицію «Eminem» на основі фрагментів «Лебединого озера» П.І. Чайковського, бахівські транскрипції Ван дер Линдена. У таких роботах багато еkleктики і манірності, але вони вказують на тенденцію діалогу, а значить взаємодії низхідних і висхідних впливів у соціальному і музичному житті.

З однієї сторони, це рятує елітарне мистецтво від забуття. З іншої – поширюючись, тиражуючись, твори музичного мистецтва дешевшають. Це пояснює девальвацію естетичної цінності «Місячної сонати» Л. ван Бетховена або «Польоту валькирій» Р. Вагнера. Сучасні культурологи також відзначають появу «класики для мобільних [телефонів]».

На концерт класичної музики багато людей приходять не для задоволення своїх культурних, естетичних потреб, а внаслідок того, що цей акт є статусним, соціально знаковим і престижним. Присутність в залі не гарантує розуміння музики. Т. Чередниченко наводить свідчення піаніста Михайла Аркадьєва, що працює разом зі знаменитим співаком Дмитром Хворостовським: «... навіть при дуже великому успіху є

відчуття, що найголовніше від абсолютної більшості публіки, а часто й від критики, все-таки вислизає. Наприклад, ми із Дмитром Олександровичем після дуже важких концертів... нічого, крім ейфорії поверхневого задоволення, у відгуках слухачів не чуємо... Для них музика – це вже десерт, а не основна їжа... [201, с. 577]».

У цьому плані ритуальними виступають оперні і балетні спектаклі, відвідування яких є протокольною подією. Підтверджується спільність світоглядів, ціннісних установок. Головне – соціально-економічна спільність слухачів у залі. Тут музичне дійство лише фіксує соціальні, культурні межі і дистанції. Очевидно, що присутність на рок-концерті припускає інший набір установок, іншу статусну ідентичність.

Разом з низхідним рухом музики в соціальному просторі спостерігається і висхідне. Багато напрямів популярної музики виникло в «простолюдді», в середовищі бідних верств населення. Характерний приклад – історія вальсу і танго. Вальс виріс з лендлера – селянського танцю деяких областей Південної Німеччини і Австрії. А танго, що вважалося на початку ХХ століття занадто грубим і чуттєвим, через деякий час стало розглядатися як високе мистецтво.

Один з «батьків» опери Джуліо Каччіні (бл. 1550–1618) возвів низову техніку – коли мелодія йшла за словом, тоді як супроводжуючі голоси лише підтримували її акордами, – у ранг передового музичного стилю. І.-С. Бах не нехтував запозиченнями «знизу» (що було швидше правилом для музиканта, чий ідеали формувалися на ґрунті Реформації). М. Глінка стверджував, що музику створює народ, а композитори лише аранжують її.

На початку ХХ століття відбувається сходження джазу. У період Першої світової війни джаз Нового Орлеана ще є народною музикою. До тридцятих років минулого століття він стає відомим в усіх великих містах США і Європи, а до шестидесятих є повсюди визнаним як особливий вид

музичного мистецтва. Сьогодні його елементи використовуються в значній частині симфонічних і камерних творів. Як вказує О.Г. Данілін: «Класичний піаніст і композитор Джордж Гершвін писав симфонічну музику, яка приймала зразкові джазові контури. Його мелодії входять у репертуар кращих симфонічних оркестрів, але також виконуються і провідними джазовими музикантами [54, с. 383]».

Я.А. Слінін простежує аналогічні процеси на прикладі інших низових культурних течій. Він підкреслює, що такі важливі складові сучасної масової культури, як рух хіпі, рок-культура і ряд інших протягом довгого часу розвивалися в умовах андеграунду і відносилися до того, що соціологи називають контркультурою. З цього не виходить, що вони абсолютно антигромадські, нігілістичні і сповідують суцільно одні тільки антицінності. Звичайно, вони відкидають ряд традиційних цінностей, але ті цінності, які гідні того, щоб іменуватися вічними і загальнолюдськими, є цінностями і для них. Хоча в андеграунді скупчується усе асоціальне, однак з історії добре відомі, наводить приклади Слінін, долі низових культур минулого: кожна з них пройшла свій шлях вгору, ставши поступово «високою» культурою. У момент свого народження «Декамерон», «Гаргантюа і Пантагрюель», «Дон Кіхот» були творами легкої, мало не бульварної літератури. Цей же шлях проходить і сучасна масова культура: рок, як колись джаз, вже готовий назавжди зробитися частиною офіційної культури. По мірі легалізації «темні» сторони тих частин масової культури, які раніше були в андеграунді, поступово зникатимуть і атрофуватимуться [152, с. 341-342].

Окремо слід сказати про рок-музику. Типологічно рок споріднений тим формам мистецтва, для яких характерні діонісизм, екстатичність, моторність, сонорика.

Український філософ В.К. Суханцева, аналізуючи рок-музику як частину поп-культури, наводить такі характерні її особливості:



1) мова сучасної масової музики ґрунтується на тиражуванні вторинних ритмо-інтонаційних оборотів, що втратили реальний зв'язок з історичною традицією. Схожість переважної більшості музичних шлягерів заснована на експлуатації тих самих моторно-мелодійних структур;

2) переважне значення ритму привело до того, що виявилася втраченою основна функція музичного часу – відтворювати в слухача змістовне переживання мінливих подій через створення адекватного психологічного переживання;

3) естетична інформація, яка міститься в образно-виразній музичній мові, в стійких інтонаційних структурах, апелює до нижчого фізіологічного рівня емоцій. Результатами її «соціального» впливу є «колективний екстаз», оргіастичне дійство на грані масового психозу;

4) у розвитку музичної рок-культури неминуче виникла ситуація, коли одних лише музичних засобів виразності виявилось недостатньо для створення ефекту сприйняття. «На допомогу» була притягнута індустрія позамузичного оформлення: світлові ефекти, екіпірування виконавців, сценічний епатаж та ін. [165, с. 169-170].

Все це вірно, однак слід відзначити, що по мірі становлення і досягнення зрілості рок проходить усі основні стадії «великої» музики: від тілесного – до духовного, від прикладного – до художнього, від фольклорного – до професійного, від легкожанрового – до серйозного і концептуального. Як і оперно-симфонічна музика до нього, рок сміливо розсовує жанрові та стильові межі. Але перш ніж піднятися до рівня високого мистецтва, рок та інші музичні напрямки андеграунду проходять через рівень масової музики. На цьому ж рівні спостерігається взаємодія музичного андеграунду і традиційної музики. Так виникають фолк-рок, фолк-панк і джаз-фолк.

Оскільки масова культура займає середнє положення між народною і елітарною, в ній стираються опозиції високого і низького. Звідси –

міркування про рівноцінність різних культурних моделей. Звідси – тенденції, що нівелюють відмінності між елітарною, масовою і народною музикою. Такою є етномузика або класичні зразки, оброблені за допомогою нових музичних технологій.

У найбільш загальному вигляді відмінності між «духовної» і «бездуховної», «серйозною» і «легкої», «високої» і «низькою» музикою полягають в тому, що легка музика переважно функціональна та її звучання може супроводжувати багато інших, немусичних видів діяльності, тоді як серйозна музика цінна сама по собі. У одному випадку сприйняття музики носить інтровертний, а в іншому екстравертний характер. Так, під час народного гуляння або на дискотечі слухачі можуть виражати свої почуття, розмахуючи руками, відбиваючи такт ногами або підспівуючи виконавцям, а на симфонічному концерті подібне вираження почуттів вже неприпустимо. Для розвитку особистості людини є необхідним досвід сприйняття музики обох жанрів. Музику одного рівня не можна компенсувати за допомогою музики іншого. Точно так само, як потребу в самоті не можна замінити потребою в спілкуванні.

Тепер слід сказати про ті потоки музичного життя, які переміщуються по горизонталі, спричиняючи зміну музичних переваг, породжуючи нові музичні стилі й форми.

П. Штомпка, в повній відповідності з концепцією Г. де Тарда, говорить про те, що «культурні потоки в межах глобальної ойкумени не є симетричними і двосторонніми. Більшість з них є односпрямованими, з чітким розподілом центру, де формуються культурні послання, і периферії, де вони сприймаються. Культурні переміщення від периферії до центру обмежені. Як рідкісні приклади з недавнього минулого можна назвати музику реггі, латиноамериканські ритми і африканський рок [213, с. 127]».

Центр і периферія розглядаються дослідником як реалії планетарного масштабу. Проте не можна погодитися з тим, що вплив периферії на центр носить рідкісний і обмежений характер. Тут механізм дещо складніший. Ритми і мелодії периферії, отримуючи певне прочитання і обробку в центрах культурного впливу, набувають життя на новому рівні, завдяки чому набувають повного поширення.

Одним з видів горизонтальної мобільності в соціальному просторі є географічна. Не буде перебільшенням сказати, що велика частина напрямів популярної музики ХХ і початку ХХІ ст. виникла в Новому Світі й лише після цього підкорила Старий Світ. Європейська, латиноамериканська, африканська культури і навіть культура Азії з'єднувалися в Новому Світі, переплітаючись між собою і створюючи нові ритми і стилі.

Взаємодія культур Заходу і Сходу також є рушійною силою музичного мистецтва, яка наповнює його новим змістом, народжує нові форми і способи виразності. Останнє століття дозволило розширити уявлення про світову музичну культуру і цивілізацію. «Віднині поняття “світова музика” перестало ототожнюватися цілком з мистецтвом Європи, – відмічає В. Конен, – рухнула “китайська стіна”, що відділяє культуру європейських народів від неєвропейських [85, с. 51]». На цьому моменті варто зупинитися докладніше.

Щоб показати специфіку музики Сходу, треба коротко описати основні риси музичного мислення Заходу.

Для піфагорійців вищим родом музики була та, яка звернена не до слуху і почуттям, а до розуму. Гармонія розглядалася як таємниця вічних і незмінних чисел, пропорцій і геометричних фігур, а не єдність з живим, вічно мінливим світом. Піфагорійці не цікавилися чуттєвим змістом людського досвіду і в пошуках вічних принципів нехтували реальністю часу.

Хоча таємниці чисел цікавили стародавніх індійців, китайців і арабів анітрохи не менше, ніж Піфагора та його послідовників, тільки на Заході

математичний підхід повністю підпорядкував собі музичну думку і став диктувати норми музичної творчості. Ідея музики (та форма, в яку вона відливається) цінувалася вище її звучання.

Як зазначає А. Кестлер, «до піфагорійців ніхто не вважав, що в математичних відношеннях приховані таємниці Всесвіту. Через двадцять п'ять століть Європа, як і раніше, відмічена благословенням і прокляттям цієї спадщини. У не-європейських цивілізаціях думка про те, що числа є ключем до мудрості і влади, мабуть, ніколи не виникала [цит. за: 132, с. 60]».

У Середні століття музика входила не в Trivium мистецтв, а в Quadrivium математичних наук (поряд з астрономією, математикою та геометрією). Її відносили до знання (scientia), а не до мистецтва (art).

Тим не менше, люди європейських середніх віків і Сходу ще могли зрозуміти один одного, оскільки для всіх них музика була невіддільна від голосу і дихання, які її породжують. У григоріанському хоралі музика буквально дихає. Її часовий порядок визначається диханням – проявом і ритмом самого життя, який ніколи не повторюється в точності і який стирає відмінність між духовним і фізичним. У подальшому шляху Сходу і Заходу все більше розходяться.

Якщо на Заході увага приділяється головним чином розвитку абстрактної музичної мови (чисельним співвідношенням, формі, ідеї), то на Сході – живому звучанню музичного мовлення. Так, наприклад, в Індії «музика народжується не з абстрактної ідеї, а з конкретного звучання. До звуку тут ставляться не як до необхідного, але інтелектуально малоцінного матеріалу, але як до джерела “глибоких, солодких і чудових” переживань. Він виступає не як провідник трансцендентальних істин, а як голос самої Природи, який людина підслуховує у неї і який відтворює за допомогою імітації. З самого початку він є невіддільним від ритму, який не виводиться з чисел, але є таємно притаманним природі речей, чекаючи поки людина чуйним слухом виявить його і включиться в нього

в радісному подиві і захопленні... Це голос самої Реальності, почутий і відтворений людиною, а не “переклад” вічної Гармонії на мову, доступну фізичному слуху [132, с. 105]».

Для музики Сходу характерно розчинення музичних конструкцій у мінливому ковзанні, у плинності звуку. Сприйняття такої музики передбачає не тлумачення, а споглядання. Східна музика співвідноситься з голосом і управляється диханням. З іншого боку, через зміну ритму вона здатна впливати на дихання, а значить і на внутрішній стан слухача.

У музиці Заходу ставиться завдання перейти від музичного звуку до музичної форми, а через неї – до іншої, трансцендентної реальності. На Сході завдання музики розуміється інакше – розкрити іншу реальність тут, у самому музичному звучанні. Уявлення про іншу реальності піднімає питання про символізм.

Г. Орлов справедливо вказує, що в західній музиці символічно «не звучання, а форма, яка мислиться як інтелектуально зрозумілий символ якогось надчуттєвого порядку і яка створює ілюзію усунення часу. На відміну від форми, символічна могутність звуку полягає в тому, що він вводить слухача у світ чуттєво невичерпної реальності, яка переживається не тільки інтелектом, але й всієї людиною [132, с. 76]».

Музика Заходу прагне до трансцендентного і космічного, музика Сходу – до іманентного і земного. Закономірно виникає питання: а чи можливий такий стиль, в якому форми музичної мови Заходу наповнювалися звуками музичного мовлення Сходу? Виявляється, такий стиль є можливим.

Як вже зазначалося вище, Схід і Захід – це поняття не тільки фізичного (географічного), але й соціального простору. Це певні культурні світи. І тут ми вже стикаємося не з неофольклором, а з тим, що може стати неокласикою, оскільки представники руху «New age» (Нью ейдж – «Нове століття», «Нова доба») прагнуть досягти розширення людської свідомості,

використовуючи все те найкраще і високе, що було створено в музичних культурах Індії та Європи, Америки та Далекого Сходу.

У країнах Сходу і Заходу стиль «New age» цікавить, як правило, представників інтелектуальної еліти. Так, наприклад, в 1980-ті рр. основними споживачами цієї музики були представники нового соціального прошарку, що виник у США і що отримав назву «яппі» – «молоді міські професіонали» (young urban professionals, YUPpies). До них відносилися найбільш талановиті та удачливі випускники провідних університетів, адвокати, юристи, підприємці.

У музиці «New age» з самого початку використовуються просторовий синтезатор, звуки природи та медитативна мелодія. Така музика носить ретельно вивірених, а не імпровізаційний характер, оскільки вона покликана створювати ті стани душі, які дозволяють занурюватися у внутрішні глибини. Сучасному «New age» є притаманними м'який ненав'язливий ритм, «споглядальність в дії», багатоінструментальні варіації, які за своєю якістю можуть задовольнити найвибагливішого слухача. Однак невідповідній людині ця музика може здатися одноманітною і монотонною. Цим і пояснюється непопулярність музики «New age» серед масового слухача [72].

### **3.2. Плин соціального часу і вічність музичної класики**

У цьому підрозділі ми спробуємо простежити паралелізм між соціальним часом і еволюцією, представленої на різних рівнях природи людини. Соціальне минуле відповідає активності прадавніх структур мозку й тому, що в другому розділі ми назвали музичною тілесністю й музичними емоціями, пов'язаними із глибинними біоритмами. Соціальному сьогоденню більшою мірою відповідає активність кортикальних

структур, відповідальних за прояв вищих психічних функцій – розумних емоцій і абстрактного мислення, у тому числі музичного (характерно, що і на Заході і на Сході простежується перехід від простого ритму до музичної думки – мелодії.). Соціальне майбутнє пов'язане з подальшою еволюцією людини, з еволюцією її духу, що перевершує розум. На цю можливість указує присутність у музичній спадщині людства творів, які називають класичними. У них дух композитора виходить за межі фізичних та психічних структур людської природи й відкривається переживанню вічного Сьогодення. Тому його твір виявляється сучасним для представників самих різних поколінь і епох.

За своєю природою музика є динамічною. Вона – не лише звуки особливого роду, але і рух цих звуків, їх потік, який тече в часі й виражає всю нескінченну гаму людських переживань. Тому музика тісно пов'язана з психологічним часом. Так, відчуття тривалості під час прослуховування музики залежить від її насиченості музичними образами. Одну і ту ж музичну фразу можна зіграти швидше або повільніше, тим самим стискаючи або розтягуючи час формування музичного образу, а також сам характер останнього.

У порівнянні із зовнішнім (фізичним, або астрономічним) часом психологічний може протікати швидше або повільніше. Занурюючись у звучання музики, в її стиль та в ті асоціації, які вона викликає, виконавець і слухач можуть переходити в інший масштаб часу.

У людей почуття уповільнення спостерігається при стражданнях і сильному емоційному навантаженні, при очікуванні і нудзі, концентрації і медитації, зосередженості на чому-небудь, стані шоку, випробуванні новизни чогось. Збільшення щільності переживань уповільнює індивідуальне почуття тривалості. Стандартні одиниці часу починають вмещувати в себе більше вражень, ніж зазвичай. Можна сміливо стверджувати, що все це справедливо не тільки для індивідуальної, але і для колективної свідомості.

Е. Дюркгейм вважав, що індивідуальне сприйняття часу обумовлене колективними ритмами суспільства, а також, що сприйняття часу, яке розділяється більшістю, потрібне для інтерсуб'єктивного спілкування і підтримки соціального порядку. (Як правило, ми помічаємо зміну руху часу, коли відбувається розсинхронізація нашого суб'єктивного часу з інтерсуб'єктивним соціальним часом).

Подібно до індивідуального часу людини, колективний соціальний час може прискорюватися і сповільнюватися. Швидкість протікання історичного часу залежить від його насиченості історичними подіями, які мають велике соціальне значення. Прикладом можуть служити революції і війни, які ламають звичний устрій життя людей і за короткий період повністю змінюють громадські порядки, менталітет і спосіб життя людей. За насиченістю та змістом десять років історичного часу можуть рівнятися багатьом вікам минулих епох.

У зв'язку з цим говорять про закон прискорення історичного часу. Він свідчить про те, що: на кожен наступну стадію історії йде менше часу, ніж на попередню. А.І. Кравченко наводить такі дані. «Період капіталізму коротший за період феодалізму, який у свою чергу коротший за період рабовласництва. Доіндустріальне суспільство довше індустріального. Кожна наступна соціальна формація коротша за попередню в три-чотири рази. Найбільш тривалим за часом був первісний лад, який проіснував декілька сотень тисяч років. Археологи, що вивчають історію суспільства за розкопками пам'ятників матеріальної культури, вивели ту ж саму закономірність... Чим ближче до сучасності, тим сильніше стискується спіраль історичного часу, суспільство розвивається швидше, динамічніше. Таким чином, закон прискорення історії свідчить про ущільнення історичного часу [91, с. 22-23]».

Навіть у музиці прискорення соціального часу стає все більш очевидним. На конференції композиторів і фахівців у області комп'ютерної



техніки, яка проходила в Сан-Франциско, було відмічено, що за декілька століть музика «збільшила об'єм слухової інформації, що передається протягом даного інтервалу часу». Доказом цього також служить те, що музиканти грають музику Моцарта, Баха і Гайдна в більш швидкому темпі, ніж той, в якому ця музика виконувалася в епоху, коли була написана [174, с. 130].

Прискорюються і темпи зміни музичної мови. Якщо у XVIII столітті була певна стабільність навіть у найрухливішому компоненті – в мелодії, в XIX столітті досить мало мінялися ладогармонічні чинники і форма творів, то в XX столітті композитори почали активно шукати шляхи створення «своєї музичної мови», нових форм самовираження. Тому сьогодні основним стабільним компонентом можна назвати тільки сам факт використання музичних звуків, а усе інше – це рухливі, мінливі елементи [129].

Немає нічого дивного в тому, що епоха класицизму тривала майже двісті років, романтизму – близько ста років, а в одному лише XX-му столітті з'являється безліч музичних течій: імпресіонізм, експресіонізм, додекафонізм, біт, рок, хард-рок, фанк та ін.

Якщо співвіднести змістовні характеристики соціального часу з суспільством, то можна створити зручний інструмент для розуміння динаміки його розвитку – типологію. Доіндустріальній стадії відповідають дописемне і традиційне типи суспільства, а постіндустріальній – інформаційне. Цю типологію, яку запропонував американський учений Д. Белл, можна використовувати як робочу модель і завдяки ній судити про модули соціального часу – минуле, сьогодення і майбутнє.

Соціальний час в різних точках простору може протікати з неоднаковою швидкістю. Це вірно як для різних верств населення, так і для різних народів. Для одних соціальний час протікає швидше, для інших – повільніше. Тому, наприклад, в Америці або Росії поряд з індустріально

розвиненими регіонами є райони, де проживають народи, що зберегли доіндустріальний (традиційний) устрій життя. А у рамках єдиного соціального простору живуть люди, світогляд і внутрішні ритми яких відповідають різним стадіям соціального розвитку.

Таким чином, соціальний час можна розглядати як по горизонталі, так і по вертикалі. У першому випадку йтиметься про історичний час, а в другому – про час різних рівнів соціального простору, відповідних тим або іншим стадіям історичного розвитку. Сходження по цих рівнях нагадує подорож у часі. Чим нижче соціальний шар, тим ближче він до устрою традиційного суспільства й чуттєвого світосприйняття, а чим вище – тим більше в ньому людей, що працюють з чистою інформацією.

Так само відбувається і з природою людини: найглибші структури мозку є самими древніми, а усі вищі психічні функції відносяться до еволюційно молодих утворень. Як у біологічній, так і в соціальній еволюції кожна наступна стадія не відмінює собою іншу, а гармонійно включає її. Звідси – кореляція між древніми структурами мозку (біоритмами і архаїчними емоціями, пов'язаними безпосередньо з функціями тіла) і устроєм життя древніх суспільств.

Глибинні структури мозку підтримують роботу бадьорої свідомості, залишаючись при цьому в прихованому стані. Зазвичай доступ до них людина дістає лише уві сні або в стані гіпнотичного занурення. Таке занурення асоціюється з рухом вниз, тому глибинні структури зв'язують з підсвідомістю (чи з несвідомим). Але можливі й прориви підсвідомості на поверхню бадьорої свідомості. У людині вони проявляються як ірраціональні, нез'ясовані емоції і бажання, а в суспільстві – як соціальні революції і заворушення.

Таким чином, музику можна розглядати як інструмент, який дозволяє краще зрозуміти не тільки природу людини, але й той рівень розвитку

суспільства, з яким вона співвідноситься. У музиці так чи інакше проявляється або фіксується соціальний час. Спочатку ми розглянемо соціальне минуле, а потім – соціальне сьогодні і майбутнє.

Як вже говорилося вище, глибинні структури мозку відповідають, зокрема, за регуляцію біоритмів. Якщо подумки перенестися в далеке минуле, то ми виявимо, що ритм і циклічність пронизують усе світовідчуття представників дописемних і традиційних суспільств. Люди сприймали час як річний цикл. Циклічність була присутній і в рутинній повсякденній роботі. М. Вебер вважав, що так склалися звичаї. Вони перетворювалися на обов'язкові норми саме завдяки регулярній повторюваності.

У гармонії такому світосприйняттю і світовідчуттю була і музика цих суспільств. Вона була настільки злита з природними – внутрішніми і зовнішніми – ритмами, що практично не виділялася з них. Музика у вигляді ритму не виділялася від танцю, хороводу, від трудових рухів, що супроводжують пісню. У багатьох народів Африки і Океанії музика супроводжує ритуальні дії, пов'язані з полюванням, ініціацією, поклонінням. Однак у цих народів немає самого поняття «музика».

У дописемних суспільствах музика носить суто утилітарний характер. У шаманських ритуалах звуки бубна використовуються для зцілення. Ритмічні заклинання і співи шамана проникають в глибину свідомості людини, вводять її в стан трансу. Тоді людина може ходити по розпеченому вугіллю і наносити собі удари без будь-якої шкоди для свого здоров'я. Ритм також є пов'язаним з колективною роботою і церемоніями, оскільки залучає людини до загальної справи [222, с. 130].

Музика древніх товариств носить тілесний характер. Джон Блекінг так пише про музику африканського племені венда. Вона заснована «на ритмічних рухах всього тіла... І, коли ми помічаємо паузу між двома ударами барабана, нам слід зрозуміти, що барабанщик не відпочиває: кожен удар – це

частина загального руху його тіла, в ході якого рука або паличка вдаряє по шкірі барабану [цит. за: 132, с. 353]».

Глибокi думки вiдносно тiлесностi музики ми знаходимо в роботах Т. Чередниченко. Вона справедливо вказує, що музика озвучує вiтальнi ритми, стає так би мовити «звуковим тiлом людини». Недаремно повсюди в стародавньому свiтi поширена музично-медична магiя. Магiчна музична терапiя регулює тiлеснi ритми за допомогою звуку. Через слух хворого правильнi цикли дихання i пульсу, що представленi в організації мелодії, проникають у свiдомiсть, а вiд неї передаються тiлу. Так настає зцiлення.

На пiзнiших стадiях соціального розвитку пам'ять про злиття музики з внутрiшнім ритмом i вiчним циклізмом природи зберiгає в собі фольклор. У трудових пiснях правильна пульсація мелодійних сегментiв i ритмічних секцій сприяє синхронізації рухів, знаходженню найбільш економного режиму колективної праці. У сольних трудових пiснях той, що співає, задає собі оптимальний ритм рухів.

Будучи озвученим «тiлом» людини, пише Т. Чередниченко, фольклорна музика насичена узагальненою символікою, висхідною до фундаментальних уявлень про свiт. Як орнамент, доповнюючий народний одяг, або татуювання, мелодико-ритмічнi фігури, що прикрашають людське «звукотiло», є не прості вiзерунки, а коди, що несуть інформацію про свiтопорядок. Кругове повернення приспівiв i хороводiв виражає регулярність тiлесної моторики [200, с. 129-130].

Далі дослідник висловлює надзвичайно важливе i точне судження, яке підкреслює тiлесність i вiтальність музичної архаїки, тим самим показуючи зв'язок між соціальним минулим i музичним минулим. Музика в архаїчному фольклорі, указує Т. Чередниченко, будується по аналогії з несвідомо реєстрованими кожною людиною в самої собі вiтальними процесами. Вiтальність архаїчної музики ґрунтується на двох

чинниках: оліготонному характері мелодики і репетивній ритміці. Оліготоніка (невеликий об'єм приспівів і мала кількість залучених в наспів звуків) і репетивізм (багатократне повторення уніфікованих мелодико-ритмічних зворотів) є взаємообумовленими. Адже чим простіше повторюваний сегмент, тим простіше почути, що він повторюється. А чим наполегливіше щось повторюється, тим простішим воно робиться для сприйняття. Повторення малодиференційованих приспівів відтворює циклічність дихання і пульсу, регулярну моторику ходьби, трудових і танцювальних рухів, інших видів активності тіла. За допомогою маніпуляції гучністю, темпом і регулярністю повтору, можна «налагоджувати» або «розладнувати» у слухачів дихання і пульс, м'язову координацію, інші фізіологічні функції. Повторність оліготонних мелодійних сегментів, об'єднуючи різні жанри архаїчного фольклору, створює таку музичну атмосферу, в якій людина увесь час перебуває в «зачарованому» стані. Адже будь-яке досить тривале і монотонне повторення має гіпнотичний ефект. Знаходячись у постійному передчутті гіпнотичного трансу, люди робляться менш чутливими до різного роду нещасть і страждань [200, с. 137-138].

Повторюваність лежить і в основі формування архетипу. Це образи, які протягом багатьох тисячоліть відкладалися в колективній пам'яті людства (колективному несвідомому), де набували деяких усереднених рис. Як і образи пасивної пам'яті людини, архетипи здатні чинити вплив на життя колективної свідомості. У дописемних і традиційних суспільствах архетипи, втілені в міфах, і емоційні стани, пов'язані із ритмами і циклічністю, тісно переплітаються.

До речі, М. Єліаде підкреслює значення повтору як для окремої людини, так і для традиційного суспільства в цілому: «Кожен герой повторював архетипну дію, кожна війна поновлювала боротьбу між добром і злом, кожна нова соціальна несправедливість ототожнювалася із

стражданнями Спасителя (чи, у дохристиянському світі, із стражданнями божественного Посланця або бога рослинності і т. д.). Для нас має значення одне: завдяки такому підходу десятки мільйонів людей могли протягом століть терпіти могутній тиск історії, не впадаючи у відчай, не закінчуючи самогубством і не приходячи в той стан духовного витощення, який є нерозривно пов'язаним з релятивістським або нігілістичним баченням історії [215, с. 135]».

Циклічність сприймалася як причетність до вічності, а тому мала колосальну цінність. Повторюваність була наповнена глибоким сенсом. Розглядаючи як вічний зразок природні ритми, людина прагнула через дотримання традиції не допустити виникнення соціального хаосу, а також підтримувати і зміцнювати соціальний космос.

Внаслідок переходу від традиційного суспільства до індустріального (кінець XVIII – початок XIX ст.) відбувається розрив циклічного часу. Час починає розглядатися лінійно вже не лише на рівні релігії (на рівні християнства, де початком історії є момент створення, а кінцем – страшний суд), але і на рівні звичайного повсякденного життя. З'являються нові машини, будуються нові заводи і фабрики. Скрізь говорять про прогрес. Люди спрямовані в майбутнє. Основу економіки складає вже не сільське господарство, а промисловість. Тому велика частина населення стає городянами.

І тут простежується дія того, що Вільям Ф. Огберн назвав законом відставання культури. Він показав, що головним чинником змін в індустріальних країнах є техніка. Техніка, на його думку, розвивається за своїми законами. Технічний розвиток постійний і швидко йде вперед, тому може статися так, що процес адаптації, який займає більш тривалий час в інших, не-технічних, областях, не досягає рівня, відповідного технічному розвитку.

Теорія «культурного відставання», запропонована В. Огберном, показує, що культурні цінності та норми змінюються набагато повільніше, ніж розвивається цивілізація і здійснюється технічний прогрес. Проте і техніка не існує поза суспільством як щось зовсім незалежне від нього або те, що стоїть над ним. Процес адаптації між суспільством і технікою, культурою і цивілізацією – двосторонній.

У нових соціальних умовах – умовах індустріального суспільства – культура традиційного суспільства стає субкультурою (колишня соціальна система стає підсистемою). Вона не зникає повністю, але її присутність і значення в соціальній реальності різко скорочується. У селах і селищах вона стає частиною фольклору. А в містах – тим, що зараз називається неоархаїкою.

Неоархаїка – це звернення до соціального минулого і в той же час це присутність ритмів минулого в сьогоденні. Причому в тому соціальному середовищі, для якого характерна вітальність і вразливість, тобто у середовищі молоді. Як вірно помітив Т. Адорно: «Гуманність не б'є в барабани. Це, мабуть, відчув один із самих геніальних майстрів, Гайдн, коли посміявся над молодим Бетховеном, назвавши його Великим моголом [1, с. 87]».

Тут треба відмітити ще один важливий момент. Оскільки соціальні умови, пов'язані з розвитком цивілізації, змінилися, а культурні норми, які були єдині із природними внутрішніми ритмами, вже відсутні (вони змінюються зі своєю швидкістю, яка не співпадає з ритмом розвитку цивілізації), то неоархаїка нерідко знаходить своє втілення в антисоціальних формах. Люди в буквальному розумінні провалюються в соціальне минуле, протиставляючи свій внутрішній стан усьому тому, що їх оточує.

Але якщо раніше людина певними музичними ритмами налаштовувала себе на гармонію з космічним і/або соціальним цілим (що послугоувало цілям виживання), то тепер ці ритми зв'язуються з відпочинком і розвагою.

Людина не включається в хід часу, а прагне від нього «втекти» або «убити» час, повертаючись в ті ритми, які для неї є більш природніми. Якщо в шаманізмі вживання психотропних засобів – частина ритуалу, мета якого полягає в залученні до світу предків, створення почуття єдності у одноплемінників, зцілення хворого, то в субкультурі дискотек і стадіонів психотропні препарати (ЛСД, екстезі та ін.) – це лише засіб для того, щоб піти, «випасти» з реальності.

Дитина в утробі матері проходить усі стадії біологічної еволюції. Народившись і ставши частиною суспільства, дитині належить пройти усі стадії соціальної еволюції, щоб дорости до соціального сьогодення і стати повноправним членом суспільства. Тому на різних стадіях дорослішання людина може віддавати перевагу різній музиці. У тому числі й архаїчній, коли музики в звичному розумінні ще не було. Але вже був ритм.

Характерно, що рок – перший музичний напрям, створений спеціально для молоді. Новим поколінням молодих людей потрібні все ті ж ритми, тому кожне десятиліття з'являються нові різновиди року – музика. Є. Преслі, «Бітлз», хеві метл, панк-рок, треш метл, гранж і готика.

У рок-музиці і джазі відбувається возз'єднання ритму і руху. Слухач розкріпачується і веде себе, так як він вів себе, слухаючи музику на зорі людської історії, коли музика ще була зливою з тим рухом, який вона викликала. Тоді діяти ритмічно – значить діяти разом. Саме тому рок-музика і джаз припускають колективність сприйняття і колективність реакції на те, що відбувається навколо. Саме тому класична музика, найбільш індивідуальна і елітарна за своїм характером, не використовує ритм у його первинної функції – функції об'єднувача і організатора колективних зусиль. Ритм музичної класики є органічно вписаним в інші параметри звучання, тому рідко стає таким, який панує.



Рок-музика – це не просто музична течія. Це певне світовідчуття і світогляд, що з усією очевидністю виходить із слів лідера групи «Цивільна Оборона» Єгора Лєтова: «Рок по суті – не музика і не мистецтво, а деяке релігійне дійство – на зразок шаманізму – яке існує, щоб затвердити певну установку. Людина, що займається роком, осягає життя, але не через твердження, а через руйнування, через смерть. Шаманство тут є ритмом, на який накладається імпровізація. І чим більше шаманства, тим більше року. І навпаки, якщо над шаманством починає переважати мистецтво, музика, – то рок помирає [98, с. 3]».

З цим по суті погоджується Т. Чередниченко: «Кожного разу, коли в культурі виникає масова потреба у виході за межі раціональної прагматики, до ірраціональної образно-символічної аутокомунікації людей, оліготонний репетитивізм архаїки тут як тут. Ним пройнята музика багатьох містичних культів, сектантських ритуалів, як старих, так і новітніх. На повторенні коротких мелодико-ритмічних патернів тримається ефект дії і деяких розважальних форм сучасної музики. Зокрема, своєю силою, що “розкріпає”, рок-музика зобов’язана новоархаїчній системі, в якій на повторюваний рифф бас-гітари накладаються шари повторення гармонійних секцій, ритмічного пульсу і мелодійних оборотів [200, с. 139]».

Коли християнство стало державною релігією, боги античного світу були оголошені демонами. Тому немає нічого дивного в тому, що звернення до древніх ритмів, у свою чергу, може носити язичницький і навіть антихристиянський (як у випадку з блек метал) характер. Крім того, ряд музичних напрямів свідомо протиставляє себе класичній музиці, оскільки вона була створена в руслі християнської культури.

М. Зуєва вважає, що з усіх видів мистецтв, як сучасних, так і мистецтв минулого, блек метал виявився найбільш близьким до мистеріальних практик старовини. Паралелі спостерігаються як на рівні ідей, так і способів їх

передачі. Концерти блек-виконавців можуть бути охарактеризовані як деякі «сучасні ритуали», а ритуал, як правило, носить характер ініціації, і сучасні шоу не є в цьому плані винятком [70, с. 82].

Діонісійський (а точніше – вакханальний) елемент музики говорить про пробудження міфологічної свідомості, яка опирається на архетипічні образи. Ритуальність, оліготонний характер мелодики, ретитивна ритміка, використання древніх «магічних» ладів – усе це надає музиці статус заклинання, містичного дійства.

Тому з музикою, у якій переважає ритм, зв'язані всі прадавні культури. Особливо яскраво цю думку виразив Дж. Фрезер: «Ми не сумніваємося, що музика, саме проникливе й хвилююче із усіх мистецтв, зіграла значну роль у справі формування й вираження релігійних емоцій, більш-менш глибоко видозмінюючи тим самим структуру віри, стосовно якої вона на перший погляд видається всього лише служницею. Музикант, подібно пророкові й мислителю, вніс свій внесок у формування релігійного світогляду. Кожна віра виражається за допомогою відповідної музики, і відмінність між системами вірувань піддається чи не вичерпному вираженню в нотному записі. Наприклад, відстань, яка відокремлює дикі оргії Кібели від урочистого ритуалу католицької церкви, кількісно виражається в прірві, яка відокремлює нестронкий гул кімвалів і бубнів від величної гармонії Палестрини й Генделя. Крізь різну музику переглядають тут відмінності духовного порядку [190, с. 317]».

Рейв, техно, психоделічний рок (ейсид-рок), реп повертають людину до древніх, а то і первісних станів, безпосередньо звертаючись до глибин несвідомого. Але для того, щоб перейти в гіпнотичний або трансовий стан не завжди потрібні низькі частоти, що переходять в інфразвук. Це може бути ритм реггі або свінгу (тобто ритм, що розгойдується).

На прикладі рейва А. Шапіро показує загальний принцип музичної субкультури, вектор якої обернений в соціальне минуле. Так, танцювальні

техно-вечірки теоретики рейва часто зіставляють з первісними, магічними, ритуальними танцями, в яких музика була ключем для досягнення особливого емоційного і психологічного стану злиття з навколишнім світом і людьми. Такого стану об'єднання часто намагаються досягти на танцмайданчиках. В основному рейвери танцюють поодиноці, занурившись у власні відчуття, орієнтуючись на основні світлові і звукові подразники, що допомагають зануритися в стан колективного трансу. «Це нова церква, це нове причастя. Це місце, куди хлопці приходять, щоб поділитися своїми думками, щоб стати натхненними» (Уілсон Лірі), «Ми перетворили древній племінний ритуал для XXI століття» (Гоа Гірі)» – приводить висловлення відомих музикантів А. Шапіро [203, с. 224-225].

Дія ритму на глибинні структури мозку приводить не лише в стан заглибленості у свої відчуття, але і до емоційної і м'язової напруги, яка вимагає розрядки. Тому нерідко можна почути повідомлення про події після чергового рок-концерту. Психічна енергія, пробуджена рок-музикою, проривається в матеріальний світ, створюючи хаос. Тут проходить вододіл між музикою, зверненою до підсвідомості, і музикою, що дозволяє піднятися в інший вимір свого буття. По силі своєї дії музика І.-С. Баха не поступається року, проте це не робить любителів органної музики некерованими.

Якщо ритми барабана і бас-гітари можуть звужувати свідомість (що, власне кажучи, і дозволяє людині зануритися в стан трансу), то звучання органу сприяє розширенню свідомості та переживанню космосу духовної реальності.

Якщо для поп-музики важливий архетип, то для високої музики – музичні ідеї. У тому сенсі, в якому їх розуміли Платон і А. Шопенгауер. Ці ідеї несуть в собі щось універсальне, хоча вони забарвлені духовною індивідуальністю композитора. Архетипічний образ є дуже конкретним, а загальне в ньому є результат усереднювання. Оскільки архетип поєднує в

собі емоції і чуттєвий досвід, у народних і естрадних піснях постійно проводяться порівняння між явищами природи і емоційними станами людини. Що ж до символічного образу, який виникає під час прослуховування органної або симфонічної музики, то його неможливо звести до архетипу. У цього образу зовсім інше походження. Саме це дозволяє відчутти за тим або іншим музичним твором присутність іншої Реальності.

У архетипі немає нічого нового, тоді як в музичній ідеї проявляється не просто щось нове, а нова парадигма. Вона стає зразком і еталоном музичної творчості для наступних поколінь. Музичні архетипи – це різного роду ритмічні структури. Вони розгортаються в часі і носять, як і усе природне, циклічний характер. Музичні ідеї, навпаки, пов'язані із сприйняттям музичного твору відразу, в цілому. Тому якщо музичний архетип асоціюється з колективним несвідомим, то музичні ідеї – з набагато вищою інстанцією. У XIX столітті її називали духом, а в XX – надсвідомістю.

З точки зору фактичного часу свого створення, музика може бути новою і, відповідно, ультрасучасною. Проте з точки зору свого типу, вона може бути дуже архаїчною. Так виникає парадокс, згідно з яким класична музика виявляється зовсім новою: їй усього два-три століття. Тоді як за музикою, в якій переважає ритм, – багато тисячоліть.

Однак в цьому парадоксі немає нічого парадоксального. Спочатку музика стає тілесною (наслідуючи звукам і ритмам зовнішнього миру), потім емоційною (відтворюючи різні інтонації), далі – абстрактною (відсторонюючись від емоційного змісту й зосереджуючись на формальних структурах) і нарешті – духовною.

Отже, музика *соціального минулого* або ж тих рівнів суспільства, які нині є соціальними підсистемами, пов'язана з ритмом. Тепер нам належить розглянути музику соціального сьогодення.

До *соціального сьогодення* повною мірою можна віднести музику, яка сприймається людьми як деяка даність, звичний фон нашого життя. Цей фон складає так звана побутова і масова музика. Вона увійшла в повсякденність, проте слід розрізняти народну музику, масову і побутову.

Народна музика поширюється як би сама: хтось чує пісню, запам'ятовує її та співає, потім ще хтось чує цю пісню, запам'ятовує і т. д. Це неконтрольований процес. Масова, або поп-музика пов'язана з роботою цілої індустрії – безлічі виробничих структур, через які проходить музична ідея, щоб у результаті стати музичним товаром.

Масова свідомість, а разом з нею і масова культура, частиною якої є масова музика, з'явилась порівняно недавно. Вона виникла внаслідок переходу від традиційного типу суспільства до індустріального. Велика частина людей переселилася в міста. Соціальний контекст їх життя змінився, а потреби, бажання і смаки залишилися колишніми. Але якщо на землі колективний дух сприяв виживанню, то в умовах міста він став основою масового суспільства.

Дослідники розглядають масову свідомість як деперсоналізовану шаблонну свідомість представників розвиненого індустріального суспільства, яке формується під впливом засобів масової інформації і стереотипів масової культури. Стереотипи самі по собі є «економічними», оскільки сприяють відомому скороченню процесу сприйняття, пізнання і розуміння, що відбувається у світі та навколо людини, а також ухваленню необхідних рішень. Вони прискорюють виникнення поведінкової реакції на основі емоційного прийняття або неприйняття інформації, її «попадання» або «непопадання» в жорсткі, але визначені рамки стереотипу. Завдяки стереотипам масова свідомість акумулює в собі цілий комплекс неявних світоглядних моделей і сценаріїв поведінки різного походження і спрямованості: від авангардно-інноваційних до радикально-деструктивних. На відміну від примітивного або «стадного»,

масова свідомість спирається на досягнення передової технології. Причому навіть більшою мірою, ніж елітарні форми мистецтва ХХ століття. Масова музика є одним з ефективних методів трансляції культурних моделей і стереотипів як у даному суспільстві, так і у всьому світі.

Завдяки масовому виробництву музика починає поширюватися в гігантських масштабах. Постійний звуковий фон підтримується діяльністю сучасної музичної індустрії. Вона формує попит, а попит, у свою чергу, дозволяє отримувати інформацію про споживачів. Так музика стає засобом, завдяки якому позначаються й акцентуються соціально-просторові відмінності. Музична індустрія орієнтована головним чином на молодь, бо з часом переваги молоді нерідко стають масовим або ж загальноприйнятим явищем.

На відміну від масової, побутова музика далеко не завжди виконує розважальну функцію. У стародавньому світі вона була пов'язана з магією (терапевтичні наспіви, погодні заклинання, наспіви удачі в полюванні або війні, наспіви, звернені до духів-покровителів, заклинання «злих духів» і т. д.). Побутова музика також була календарною (приуроченою до сезонних свят) і сімейною (приуроченою до ініціації, весілля, похоронів). У неї входили ліричні пісні і епічні гімни-оповіді, «ситуативні» пісні (застільні, дорожні і т. ін.) і «професійні» кличі (мисливські, пастуші, солдатські, бурлацькі і т. ін.). У багатьох культурах, підкреслює Т. Чередниченко, виконання певних пісень супроводжувало зміну соціального статусу, відповідної стратифікації суспільства і прийнятій в ньому системі спорідненості (дитячі пісні, юнацькі, дівочі, чоловічі, жіночі) [200, с. 131-132].

У сучасному світі побутова музика втілена в життя соціальних інститутів (сім'ї, держави, релігії). Таким чином, вона закріплює в звуках деякі поширені в цьому середовищі відчуття і переживання, домінуючий в ньому психологічний настрій, виступає як би закріплювачем тих або інших

рис колективної психології. Вона є засобом фіксації стійкої емоційної атмосфери. Вона також регулює переживання людей, а через це і їх поведінку. З побутової музикою пов'язані переживання, які можна назвати сталими або типізованими. Переживання такого роду виникають, наприклад, у разі сприйняття державного гімну і будь-якого іншого музичного твору, пов'язаного з певними подіями, що періодично повторюються, в житті суспільства [207, с. 152-155].

Саме через свою приналежність до конкретних життєвих ситуацій жанри побутової музики дуже стійкі і достатньо однозначні за своїм загальним сенсом. Тому вони використовуються як легко і чітко сприйманий засіб емоційного спілкування і об'єднання людей на основі тих або інших почуттів. За таких умов побутова музика не може уникнути певного усереднювання емоційно-образного ладу і, відповідно, музичних мови й мовлення.

Щоб говорити про музику в контексті *соціального майбутнього*, потрібно розглянути проблему нової музики. Це допоможе нам визначити онтологічний і соціальний статус музичної класики, за якою міцно закріпився епітет «вічна».

Одним з головних творів конфуціанської канонічної літератури є трактат «Лі цзи» (4-1 ст. до н. е.). Згідно з цим трактатом, музика може бути моральною (такою є древня ритуальна музика, що стримує пристрасті і пробуджує благородні почуття) і аморальною, яка сприяє розбещеності (такою є «нова» музика).

Майже через 2 тисячі років та музика, яка йде шляхом експерименту, скидає класичні канони і протиставляє себе громадській думці, знову викликає у свою адресу звинувачення. І, зрозуміло, знову йдеться про «нову» музику. Так, у XIV столітті в Європі з'являється нова техніка композиції, нове мистецтво музики (лат. *ars nova*), в якій рух поліфонічних голосів отримав незвичайну жвавість. Церква бачила в цих

нововведеннях загрозу духовній музиці, тому папа Іоанн XXII був змушений видати гнівний едикт, в якому звинувачував музикантів «Арс Нова» в тому, що вони «рубують мелодії... так що голоси безладно бігають вгору і вниз, отруюючи слух, замість того, щоб втішати його, спотворюють звучання і бентежать благочестивий настрій замість того, щоб вселяти його [цит. за: 132, с. 102]».

Що ж тоді можна називати новою музикою? Перш ніж перейти до аналізу нової музики, наведемо дуже цінне зауваження Хосе Ортеги-і-Гассета: «Єдине натхнення, один і той же життєвий стиль пульсують у мистецтвах, таких несхожих між собою. Не віддаючи собі в тому звіту, молодий музикант прагне відтворити в звуках ті ж самі естетичні цінності, що і художник, поет і драматург – його сучасники. І ця спільність художнього почуття мимоволі повинна привести до однакових соціологічних наслідків. Насправді, непопулярності нової музики відповідає така ж непопулярність і інших муз. Усе молоде мистецтво непопулярне – і не випадково, але через його внутрішню долю [194, с. 218]».

Нова музика XX століття викликала протест у публіки. Скандалом завершилася прем'єра «Весни священної» І. Стравінського в Парижі (1913). «Та таку музику нам вдома кішки можуть показувати!» – кричали на одному з концертів С. Прокоф'єва в 1910-ті роки. Проте з часом реакція на авангардну музику в Європі стала іншою.

У першій чверті XX століття сформувалася так звана нова віденська школа, представниками якої були А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн. Нововенці склали атональну музику – музику, що не має тональної організації звуків. У 1922 р. А. Шенберг винайшов метод композиції «з 12 співвіднесеними лише між собою тонами», в завдання якого входило внесення в анархію атональної музики строгого порядку. Така музика дістала назву додекафонії, або серійної музики. Не дивлячись на те, що в результаті цих нововведень вийшов безглуздий набір звуків, він отримав гаряче визнання з боку місцевої



публіки – вона захоплено прийняла мистецтво, що практично знищує весь суто музичний зміст в музиці.

Серійна музика активно розвивалася до 1950-х років. До ще радикальніших систем в 1960-ті роки прийшли французький композитор Пьер Бульоз, німецький Карлхайнц Штокгаузен і американський Джон Кейдж.

Авангардистам постійно кидали докір в тому, що у них немає мелодії. Відмова від неї була зовсім не випадкова. Це була частина їх програми. Російський дослідник О.Г. Данілін приводить думку англійського піаніста і композитора Сіріла Скотта. За його словами, в культурному просторі початку ХХ століття мав місце своєрідний «духовний застій». Одну з його причин Скотт бачив у вичерпаності «класичної музичної енергетики», в її нездатності впливати на «колективні емоції» суспільства. Завдання «нової» музики полягало в подоланні звичайного і застарілого музичного мислення – тій інерції духу, що дримає, яка стала гальмом на шляху подальшого розвитку людства. Ця місія, згідно із Скоттом, припала на долю Стравінського, Шенберга, Хиндемита і деяких інших композиторів-модерністів. Припускалося, що їх музика послужить прологом нових можливостей музичної мови, які повинні були з'явитися в серйозній музиці кінця ХХ століття [54, с. 381-382].

Ю.М. Холопов розцінює музичну мову авангарду як свого роду вершину еволюційного розвитку музики. Він вважає, що таким чином завершився складний і тривалий історичний процес завоювання інтервалу – від абсолютного консонансу до крайніх дисонансів, завдяки чому композитор дістав можливість виражати усі відтінки емоційного життя людини [192, с. 86].

З такою оцінкою творчості авангардистів не згоден академік І.В. Бестужев-Лада. Він пише, що «зів'янення» музики у кінці ХІХ ст. «виразилося в наростаючому переході від симфонічної мелодійності до

какофонічної амелодичності, прикритої ярликами псевдоелітності і свого роду квазіезотеричності – творчого дослідження для “посвячених”. Ця лінія отримала подальший розвиток в ХХ ст. і врешті-решт виродилася у якийсь “музичний абстракціонізм” [20, с. 282]».

Дійсно, дисонанс і хаос звуків – це вкрай сумнівне завоювання, тому що які б емоції не відчувала людина, її тіло, а значить і нейрофізіологічний механізм сприйняття музики, працює як система. Будувати музичний твір на принципах дисонансу і дисгармонії – означає руйнувати психофізичне здоров’я людини. Якщо ж композитора, виконавця або слухача не руйнує явний дисонанс, це означає, що таке звучання входить у своєрідну гармонію з їх внутрішнім світом. І в цьому можна побачити певний сенс, проте він не музичний, а психологічний. Цей сенс зводиться до того, що О.Ф. Лосєв називав псевдомузичними феноменами – реакціями тіла і психіки на звуки, організовані тим або іншим чином.

Елітарний характер нової музики авангардистів нагадує нову сукню короля з філософської притчі Г.-Х. Андерсена. Сенс цієї музики є таким тонким, що його майже неможливо розгледіти.

Атональна музика повертає нас з музичного простору в акустичний, який навіть важко назвати простором, оскільки є тільки деякий звук (що подібний точці) і тривалість його звучання (що подібна лінії). Це перехід з трьох- або чотирьохмірного вимірювання в двовимірне.

У музичному просторі є присутнім відчуття стійкості. Тут можна концентруватися на мелодійних ідеях, дотримуватися дороговказною нитки тонально-гармонічного розвитку, а завдяки цьому – знати своє становище і бачити ту перспективу, яка перед нами розгортається.

Що ж стосується музичного світу авангардистів, то він практично позбавлений точок опори, а відсутність тональної організації не дозволяє відтворювати в ньому відчуття підйому і сходження, що лежить в основі

просторового досвіду людини. У такому світі виникає стан абсолютної невизначеності і втрати орієнтації [132, с. 377-378].

Проте чому незважаючи на все це, незважаючи на явну дисгармонію, атональність і амелодичність цієї музики, вона визнана явищем культури? Тому, що вона була одним з проявів духу часу. Тоді йшла послідовна відмова від природності сприйняття. У фізиків світ буквально йшов з-під ніг, тому що атом виявився подільним. Світ перестає складатися з об'єктів, навіть дуже малих. Матерія розчиняється в абстрактних математичних функціях. У живописі виникає кубізм, що зображує натуру за допомогою циліндра, кулі та конуса. У музиці ми спостерігаємо той же процес переходу до чистої абстракції. Хоча авангардисти довели до абсурду піфагорейську традицію, де форма (музична абстракція) виявилася вище за чуттєвий зміст (суто музичний звук), їм вдалося створити музичну систему, яка відповідала світовідчуттю західної людини початку і середини ХХ століття.

Музичний авангард не даремно звинувачували в інтелектуалізмі. Пошук нової музики був пов'язаний з пошуком нової музичної мови, а значить – нового музичного мислення. Воно стало вкрай абстрактним, відокремившись від живих інтонацій (від емоційного сенсу, тобто такого, що інтонується), але при цьому так і не стало символічним, виражаючи собою те, що перебуває за межами будь-якого мислення. Втративши ж зв'язок з інтонованим сенсом, музична мова авангарду стала безглуздою для більшості людей. Зміст «слів» музичної мови став не більшим, ніж у елементів математичної логіки. Більше того, музичної мови як музичного звучання майже не стало.

Музичне мовлення – це підсистема мовлення, так само як і музична мова – підсистема мови. Коли ми стикаємося з безглуздим набором слів, то посилання на особливу мову його автора (начебто тут є деяка особлива граматики) зазвичай не працюють. З музичними «словами» усе чомусь йде

абсолютно інакше, що примушує згадати про таке чисто соціальне явище, як мода.

Мова і мовлення разом теж утворюють систему. Їх можна розрізнити, проте вони – частини єдиного цілого. Тому не можна відривати мову від мовлення, а потім намагатися говорити на тому, що залишилося, посилаючись на деякі глибинні сенси, невимовні звичайними способами.

Математична наука теж вкрай абстрактна, проте Піфагор, що відкрив чисельне значення музичних інтервалів і що заклав тим самим основи вивчення музичної мови, учив про гармонію сфер, що звучать, – тобто про космос, а не про хаос.

Музична думка формулюється за допомогою музичної мови і виражається за допомогою музичного мовлення. Якщо музичної мови немає, то виникає сумнів в тому, чи була тоді музична думка взагалі. Якщо ж вона була, то можна поставити питання про той досвід, який за нею стоїть. Яким був цей досвід – досвідом буденного життя, досвідом мислення заради мислення або духовним досвідом, який потім проявляв себе в думці?

Ситуацію, яка виникла в музичному авангарді, можна описати як парадокс. З'явилася музична абстракція, повністю позбавлена музичного сенсу. Музичну форму не наповнювала ні інтонація живого людського голосу, ні вічна гармонія, яку внутрішнім слухом уловлювали автори класичних творів. Сенс цій формі надавала лише та музична мова, у рамках якої ця музика була створена, точніше – сама концепція цієї мови (програма авангардизму). Для порівняння: щоб зрозуміти велич фа-мінорної хоральної прелюдії І.-С. Баха (вона звучить у фільмі А. Тарковського «Соляріс»), її вистачає хоч би один раз почути. Не треба просторових пояснень. Музика сама говорить за себе. Вона є символом, але через цей символ у нашому світі розкривається присутність духовної Реальності.

Хаос звукових поєднань, що вийшов у авангардистів, це зовсім не поява нової естетичної парадигми, як вважає Ю.М. Холопов. Нове в музичній мові не відмінює те, що вже було у ній вироблено колишніми поколіннями. «Старі стилі, традиційні засоби, – затверджує Ю. Кон, – продовжують існувати і часом дуже інтенсивно функціонувати разом з тими, що тільки що народилися. Звичайно, громадське сприйняття витворів мистецтва в цілому розвивається разом з мистецтвом, з його мовою. Але цей розвиток є щось на зразок спірального сходження навколо деякого відносно стійкого стержня [83, с. 59]». Наприклад, Джуліо Каччині, даючи обґрунтування нового музичного жанру – опери – в своєму творі «Нова музика» («Le nuove musiche»), спирався на всю попередню традицію. Тому опера існує і до цього дня.

Згідно О.Ф. Лосєву, мислити про музику, так само як і про будь-який інший предмет, треба діалектично. Тоді предмет дослідження розглядається і «зверху» (з точки зору його вищого буття), і «знизу» (з точки зору його прояву і даності в чуттєвому сприйнятті). Мислити про музику знизу – означає досліджувати музичну тілесність, музичні емоції, музичне мислення. Вищою в цій ієрархії виявляється музична мова. На ній (а точніше – на своєму уявленні про музичну мову) і зупинилися представники авангарду, відкинувши усі попередні ступені, але так не набувши розуміння і переживання духовного буття музики. Вони опинилися як би між небом і землею.

Російський композитор, піаніст і музикознавець М.К. Метнер (1879/1880–1951) вважає, що ніяка мода в музиці, ніяке захоплення винахідництвом, новою технікою не можуть скасувати або відмінити то, що вже раніше було досягнуто: «Шопен не скасував Моцарта, так само як і Вагнер – Бетховена! [цит. за: 151, с. 369]».

Авангардисти відмовилися від музичної мови класики, а разом с нею і від емоційного компонента в музиці. Тому їх звинувачували не лише в

інтелектуалізмі, але і дегуманізації мистецтва. І, знову ж таки, недаремно. Еріх Фромм приводить такий факт з автобіографії Чарльза Дарвіна, щоб показати трагедію людини, зайнятої виключно інтелектуальною працею. Дарвін пише, що до тридцятирічного віку знаходив велику насолоду в музиці, поезії, живописі, але потім на багато років втратив всякий смак до них: «Здається, що мій розум став якоюсь машиною, яка перемелює великі збори фактів в загальні закони. Втрата цих смаків рівносильна втраті щастя і, можливо, шкідливо впливає на здібності розуму, а ще вірогідніше – на моральні якості, оскільки послабляє емоційну сторону нашої природи [189, с. 155]».

У авангарді до елементів музичної структури стали відноситися «шум», «скрип», «крик», «тупіт» і безліч інших звукових явищ штучного або природного походження. Проте наскільки ж усе це відрізняється від «New age», в якому духовна, електронна, етнічна, інструментальна і симфонічна музика зливаються із звуками природи в найрізноманітніших пропорціях і долях.

Якщо внутрішній зміст музики повністю вичерпується співзвуччям сучасності, то ця музика йде разом з епохою, яка її породила. Це мистецтво функціональне, але не вічне. А значить, не мистецтво в тому сенсі, в якому його розуміють Артур Шопенгауер, Андрій Білий, Олексій Лосєв і багато інших глибоких мислителів.

Проблему пошуку нової музики можна сформулювати інакше: композитор шукає нову музику або нову класику? нову музичну форму саму по собі (чисту і тому порожню музичну абстракцію) або новий музичний зміст?

Є композитори, які повністю співзвучні своїй епосі і тому в усьому наслідують дух часу. Є ті, хто співзвучний частково, і є ті, хто набагато випереджає свій час. Музика І.-С. Баха була забута на довгі десятиліття. Мотиви з опер В.А. Моцарта, навпаки, були дуже популярні –

вони наспівувалися в салонах, насвистувались на вулицях представниками найрізноманітніших верств населення. Проте музика обох стала класикою.

У XVIII та XIX століттях люди не знали, що грають класичні твори. Вони грали нову музику, яка лише з часом стала сприйматися як класика. Так що ж відрізняє нову музику взагалі (і авангарду зокрема) від нової класики?

У своїй фундаментальній праці «Історія античної естетики» О.Ф. Лосєв приводить судження Плотина, згідно з яким музика перетворює людину, змінюючи її до кращого або до гіршого: «Подібно до магії, вона зачаровує безрозсудну душу. Очищаючи її, звільняючи її від пристрасті до скороминучих форм, музика робить її здатною розуміти і любити Єдине [102, с. 541]».

Якщо ритми стародавнього світу і рок-музики звужують свідомість і переводять її в трансний стан (у якому людина занурюється в переживання індивідуальної підсвідомості та колективного несвідомого), то Єдине пізнається в екстатичному стані. Це переходження в надсвідомість. Це переживання досвіду, в якому тотожні об'єкт і суб'єкт – музика і слухач. Це безпосереднє переживання ноуменального, саму можливість якого заперечував І. Кант. Заперечував, тому що розум не здатний вийти за межі самого себе і пізнати те, що перебуває над ним. Проте людина це не лише розум, тому те, що закрите для мислення (у тому числі музичного), відкривається духу. І тоді людина чує Музику – вічну музику.

Філософ і лікар-психотерапевт Віктор Франкл буквально так і говорить про переживання, які пов'язані зі сприйняттям високої музики: «Уявіть собі дійсного цінителя музики, який сидить у концертному залі і поглинений шляхетним звучанням улюбленої симфонії... Спробуємо запитати його в цей момент, чи має зміст його життя. І він

обов'язково відповідь, що дійсно так – хоча б заради того, щоб випробувати подібний момент духовного екстазу... [187, с. 173]».

У зв'язку з цим сучасник О.Ф. Лосєва російський філософ Володимир Вейдле справедливо вказував, що композитор не складає музику з окремих звуків або нотних знаків, а створює її «як нерозривну, в часі протікаючу єдність... Надрозумна єдність мелодії, диво мелоса є образ досконалості не лише музики, але і усіх мистецтв, і в цьому сенсі вірні слова Шопенгауера про те, що до стану музики прагнуть усі мистецтва. Применшення дива, аналітичне роз'яснення його само по собі вже є загибель творчості [цит. за: 151, с. 354]».

Про миттєве охоплення усього твору внутрішнім слухом писали багато композиторів. Так, наприклад, Р. Вагнер згадував, що увертюра до його опери «Тангейзер» виникла у його свідомості практично відразу, коли він вийшов на балкон і побачив над Рейном дивовижний захід сонця.

М.О. Лоський пише, що складний художній твір після багатьох спроб, здійснюваних у часі і часто відокремлених один від одного великими проміжками, остаточно складається тоді, коли він з'являється розуму творця як позачасове ціле. І приводить наступне висловлювання Моцарта: «Г'єса виявляється майже готовою в моїй голові, хоч би вона і була довга, так що згодом я охоплюю її в душі одним поглядом, як прекрасну картину або красиву людину, і чую її в уяві зовсім не послідовно, як вона повинна потім виразитися, а як би відразу, в цілому. Увесь винахід і обробка відбувається в мені як в прекрасному сні, але такий огляд усього відразу краще всього [104, с. 225]».

Така природа внутрішнього слуху. Він може бути властивий не тільки композиторові, а й слухачеві. На прикладі слухача можна простежити тонкий перехід від психології внутрішнього слуху до того, що може бути названо духовним досвідом музичного сприйняття.



Як відомо, знайомий маршрут здається коротше абсолютно нової і незнайомою дороги. Впізнавання супроводжується відчуттям прискорення часу. Компетентний слухач схильний сильно применшувати тривалість добре організованого твору, оскільки усвідомлює спрямованість розвитку музичної ідеї, її структуру і т. д. Він також здатний уявити собі сонату або симфонію як би всю відразу – як цілісний позачасовий образ твору. Все це характерно для слухача західної музики. Слухач східної музики, навпаки, не випереджає чуттєве сприйняття музики, а занурюється в кожен нюанс звучання. З точки зору Г. Орлова, обидва способи сприйняття музичного часу – структурно організованого і наповненого подіями – створюють схожий ефект втрати об'єктивного відчуття часу. Виникає переживання миті, яка безмежно триває і розширюється. Чим успішніше слухач «концентрується на музичній організації, тим ближче він підходить до нульового часу її досконалого розуміння; чим глибше його увага занурюється в потік звуків, тим більше подій, які відкриваються його сприйняттю, і тим ширше розсовуються межі кожної миті. Перший шлях “західний”, другий – “східний” [132, с. 393-394]».

Відбувається «випадання з часу» або звільнення від рабства часу. У міфологічних традиціях різних народів світу такий досвід вважається сакральним.

Джон Лілл, всесвітньо відомого англійський піаніст, лауреат першої премії Міжнародного конкурсу ім. П.І. Чайковського (1970 р.), у інтерв'ю порталу Credo.Ru говорить: «Я з дитинства є релігійною людиною. Я повинен також сказати, що, за моїм глибоким переконанням, і сама музика – це релігія, це почуття релігійне, яким би не було відношення до неї того або іншого виконавця. Музика – це таємниця. Ніхто не знає, звідки вона виникає і куди йде. Можливо, хтось скаже, що ні з чого, з порожнечі. Але, можливо, з Божественної порожнечі. І тоді це вже служіння. Тоді це вже має відбутися перед Вищим розумом, якщо завгодно. І ось тут усе залежатиме вже від того,

як ти виконаєш це служіння, як ти розпорядишся даним тобі даром... Даром, який ти повинен прийняти і відповісти за нього. І тому виконуючи той або інший твір, музикант дає свою відповідь. Відповідь, яка вже ніколи не зникне, яка залишиться назавжди. Бо вона є даної тому світу, в якому немає смерті [99]».

Отже, надсвідомість – це основа творчості великих композиторів і виконавців. Саме там звучить *Musica sacra* – вічна музика. Згідно О.Ф. Лосєву, музичний час має особливу природу. У музичному часі немає минулого. Усякий музичний твір, поки він живе і поки його можна чути, є суцільне сьогодення, повне всіляких змін і процесів. Проте він не йде в минуле й не зменшується у своєму абсолютнім бутті. Він є суцільне «тепер», живе й творче. Тому жодне мистецтво ніколи так часто не наділяється предикатами, що мають відношення до вічного й нескінченного, як музика [103, с. 452].

Якщо дух композитора відкрився переживанню Вічності (вічного Сьогодення) то, слухаючи той або інший твір, нам здається, що його ніхто не створював – що він був завжди. Саме таким – від першої до останньої ноти. Ця музика носить індивідуальний і при цьому глибоко безособовий характер. Тому що через неї проявляється щось загальне, універсальне. Ця універсальність вище тієї універсальності, яку фіксують у собі абстрактні поняття. Оскільки вона наповнюється конкретними переживаннями, які не пов'язані з чуттєвим досвідом.

Опираючись на власні спостереження, американський психолог і філософ А. Маслоу стверджує, що музика – найкоротший шлях до вищих переживань: «Повертаючись до музики і до мистецтва в цілому як джерел вищих переживань, повинен сказати, що випробовування проходять вищі переживання тільки у зв'язку з так званою “класичною музикою”. Мені не зустрілися описи вищих переживань, викликаних творіннями Джона Кейджа або фільмами Енді Уорхола, творами абстракціоністів, експресіоністів і

інших «істів». Просто не зустрілися. Справжні вищі переживання, ті, які несуть людині радість, екстаз і нове бачення світу, які прославляють людину, виникають від проникливого сприйняття саме класичної музики, від її великих шедеврів [111, с. 189]».

Вічність не є щось застигле і незмінне. Вічність – це вічне сьогодення, тому справжня музика завжди сучасна. Вона завжди залишається в теперішньому часі.

У всьому, що було сказано вище, є і більш звичне (навіть прагматичне) значення. Такий підхід пояснює, чому музика може сприяти натхненню і стимулювати інтелектуальну діяльність. Багато письменників і поетів розповідали, що замислювали свої твори під час прослуховування музики або відразу потім. Великі учені, відкриваючи закони природи, знаходили час грати на скрипці або писати вірші і музику.

Г.М. Волков бачить в цьому не стільки хобі в житті ученого, не стільки засіб відпочинку і приємного проведення часу, скільки спосіб зіткнутися з самою суттю речей. Він наводить наступний красномовний приклад. А. Ейнштейн писав про «споріднених» його мисленню творчих процесах у музиці і літературі, що зробили на нього величезний вплив. У цьому зв'язку він називав, зокрема, імена Достоєвського, Моцарта, Баха (музика Баха асоціювалася у нього із стрункою логікою математичних конструкцій). Часовий розрив між Ейнштейном і Достоєвським – півстоліття, між Ейнштейном і Моцартом – більше за століття. Від Баха Ейнштейна відділяють двісті років. Однак виявляється, що споріднений Ейнштейнові творчий процес мистецтво змогло виробити задовго до його народження [37, с. 328].

Змогло – тому що воно не було пов'язане з історичним часом. Це мистецтво існує поза параметрами «раніше» і «пізніше». Воно пов'язане з Сьогоденням, тому дозволяє відкритися істині Буття й безлічі інших істин.

Тут не можна не сказати про те, що музика І.-С. Баха асоціюється з переживанням нескінченності Всесвіту і вічності Духу ще і тому, що сам І.-С. Бах жив у особливому вимірі соціального часу. Його життя було підпорядковане не мирському, а церковному календарю. До кожного воскресіння, пише єпископ Іларіон (Алфеев), І.-С. Бах повинен був написати нову кантату, до Пасхи він писав «Пасхальну ораторію», до Різдва – «Різдвяну». Саме цим ритмом церковних свят визначався увесь лад його життя. Культура його часу все далі відходила від культу, а він все глибше йшов у глибини культу, в глибини молитовного споглядання.

Хоча І.-С. Бах жив в епоху бароко, його музика не була обумовлена особливостями цієї епохи. При цьому І.-С. Бах не прагнув бути оригінальним. Він не прагнув створити щось нове. «І секрет приголомшливої оригінальності, неповторності, новизни його музики, – робить висновок єпископ Іларіон, – є саме в тому, що він не відмовлявся від минулого, але спирався на досвід своїх попередників, до яких відносився з благоговінням [71]».

Стиль І.-С. Баха тому є універсальним, що художня концепція, яка в ньому сформувалася, переростає рамки стилю. Цей стиль стає вікном в інший світ і методом духовного пізнання. Через музику І.-С. Баха розкривається інший полюс досвіду, а значить відбувається інше наповнення форм музичної мови. Музична мова починає звучати по-іншому. І зовсім іншу дію вона чинить на емоційний стан людини.

Німецький музикознавець Генріх Бесселер справедливо вказує, що музика перетворюється в символ духу, який розливається над віруючими, не втрачаючи при цьому своєї вищої єдності [119, с. 98].

Якщо духовний досвід композитора є індивідуальним, то класика – явище соціальне. Ми вважаємо, що духовний досвід, переживання вічного Сьогодення породжує класику. Так, наприклад, майже в кожному музичному

жанрі В.А. Моцарт залишив твори, які досі вважаються зразками справжньої музичної творчості.

Справжня творчість завжди пов'язана з духом. Він онтологічно вище за інтелект, однак проявляється через нього і наповнює собою порожній формалізм абстрактного музичного мислення. Так дух породжує музичний твір, який згодом сприймається як парадигма і еталон, а тому починає носити в соціумі нормативний характер.

Класикою в широкому сенсі можна називати усю ту музику, яка служить засобом внутрішнього очищення (катарсису), а також світо- і самопізнання. Класика – це все те, що долає плин часу, тому що не прагне його обігнати. Класика піднімається над часом і переходить в більш широке Сьогодні, яке охоплює собою і минуле (традицію), і майбутнє (відкриття нового). Підйом від тілесного сьогодні до духовного Сьогодні дозволяє вийти за межі як лінійного часу, так і циклічного. Тому шедевр залишається шедевром і для ХІХ-го століття, і для ХХ-го, і для ХХІ-го. Коли музика звернена до душі, вона набуває вічності, а коли до потішання слуху – стає скороминучою. Проте в кожному епоху можуть народжуватися люди, які здатні пройти внутрішній шлях І.-С. Баха і В.А. Моцарта, а значить по-новому почути і передати вічну музику. І тоді їх творіння теж сприйматимуться як нова класика.

Соціальне буття не є буття фізичне або психічне. Проте воно носить об'єктивний, універсальний характер. Тому проявом духовної основи суспільства є соборність. «У всякому даному часовому своєму розрізі, – пише С.Л. Франк, – у всякому своєму “сьогоденні” видиме суспільство живе своєю невидимою, внутрішньою понадчасовою соборністю. Як, за вченням церкви, видима церква як сукупність живих віруючих є лише емпіричним втіленням невидимої церкви, нерозривної соборної єдності всіх її членів, єдності давно померлих і ще не народжених з живими, так і всяке видиме спілкування є

емпіричним аспектом невидимої соборності, як понадчасової єдності людських поколінь [185, с. 147]».

Тут ми безпосередньо підходимо до питання про співвідношення індивідуального і універсального, суб'єкта та об'єкта, суб'єктивного та об'єктивного. Звук і акустичний простір дані об'єктивним чином, а музичний звук і музичний простір генерується або породжуються зсередини. Однак при цьому музичний простір вбудовано в соціальну реальність. Таким чином, він виявляється по відношенню до людини не тільки внутрішнім, але і зовнішнім – зовнішнім з усіма своїми рівнями, в тому числі і тими, які пов'язані з духовним досвідом композитора і музиканта. Отже, «духовне» не завжди означає тільки і суто «внутрішнє», «суб'єктне». Воно може бути дано об'єктивним зовнішнім образом. І в музичній класиці, і в соборності проявляється понадчасова єдність, вічне буття Духа. Причому цей прояв не можна назвати ні об'єктивацією, ні результатом гіпостазування.

### **Висновки до третього розділу**

Нерідко наголошують про те, що музика парадоксальна. Вона поєднує в собі тілесне і космічне, раціональне і духовне. Вона складається з чуттєвих звуків, але їх гармонія виникає завдяки суворим математичним співвідношенням. Таким чином, вона має і чуттєве, і надчуттєве походження.

Ми вважаємо, що парадокс музики – це парадокс самої людини. Музика може бути «важкою» і «легкою», «розважальною» і «серйозною», «піднесеною» і «вічною». Таким чином, вона представлена на усіх рівнях людської істоти – тілесному і емоційному, інтелектуальному і духовному.

Завдяки аналізу усього діапазону прояву музики в природі людини ми показали, що вона не зводиться до тіла і психіки: разом з музичною тілесністю, музичними емоціями і музичним мисленням існує дух музики, її

істинне буття. Людина здатна занурюватися в переживання духовного буття музики тільки тому, що вона має відповідну здатність. Так музика сприяє пробудженню людського духу.

Далі, принцип паралелізму природи людини і суспільства дозволив показати, що на рівні суспільства існує все та ж психофізична проблема. У соціальній філософії вона проявилася через створення двох парадигм – еволюційно-органічної й психологічної. У рамках останньої сформувалося уявлення про колективну свідомість. Вона має певну внутрішню організацію, яка описується за допомогою моделі соціального простору. Розвиток останнього дозволяє говорити про існування соціального часу.

Саме у зв'язку з існуванням соціальної ієрархії виникає уявлення про високу і низову музику. Є музика, яку слухають і створюють представники вищих верств суспільства, а є та, яка вплетена в буденне життя більшості людей. Є музика для дозвілля аристократів і є музика як ремесло. Проте усі верстви суспільства є частинами єдиної системи, тому між ними відбувається взаємодія. Народні мотиви і мелодії піднімаються вгору, де набувають благородного звучання, а музична творчість аристократів за походженням або аристократів духу стає загальним надбанням.

Внаслідок переходу від традиційного суспільства до індустріального велика частина людей переселяється в міста. Народний устрій життя залишається в селах, а народна музика перетворюється на фольклор. Між вищими і нижчими шарами суспільства з'являється середній клас. Він складає більшість. З середнім класом пов'язана поява масової культури, у тому числі музичної. Масова музика є деякою проміжною областю. У ній перетинаються впливи зверху і знизу – класичної музики і народної. Тому в новому соціальному просторі течія музичного життя дещо ускладнюється: замість двох рівнів взаємодії (верхнього та нижнього) виникає три (верхній, нижній, середній). Музичні ритми, що зародилися в самому низу соціальної ієрархії або на соціальному дні, поступово виходять з андеграунду і

отримують загальне визнання (джаз, рок та ін.). Взаємодія масової музики з класичною призводить до появи рок-оранжировок, а також симфо-рока і рок-опери. Взаємодія з народною – різних фолк-течій. Хоча масова культура носить утилітарний і усереднюючий характер, це не виключає присутності в ній самобутніх елементів і творів високого художнього рівня. Але це залежить не від неї самої, а від впливу суміжних з нею народної та елітарної культур.

Процес глобалізації сприяє формуванню єдиної соціальної реальності і планетарного інформаційного суспільства. У цих умовах музичне життя вже тече не лише по вертикалі, але і по горизонталі, сприяючи об'єднанню усього кращого, що було створено великими композиторами різних музичних традицій, з одного боку, і найбільш характерних проявів у музиці різних народів, з іншого. Так поступово формуються умови для виникнення неокласики і неофольклора.

Якщо модель соціального простору описує структуру і життя колективної свідомості (колективної психіки), то концепція соціального часу дозволяє зрозуміти, що таке дух суспільства і тим самим вийти за межі психофізичної парадигми в соціальній філософії. У рамках історичного (соціального) часу одна стадія розвитку суспільства йде за іншою. Проте цю послідовність, характерну для лінійного часу, можна розвернути по вертикалі, і тоді виявиться, що соціальне минуле, соціальне сьогодні і соціальне майбутнє співіснують на різних «поверхах» соціальної реальності. Вони так би мовити синхронні. Соціальний ліфт (термін П. Сорокіна), що дозволяє переміщатися з одного соціального шару в інший (завдяки здобуттю освіти, укладанню шлюбу і т. д.), – це свого роду машина часу. Симфонії і там-тами звучать одночасно, але в різних вимірах соціальної реальності, у різному сьогодні. Одне сьогодні ближче до землі та тілесності, а інше – ближче до безтілесного духу. Завдяки видатним композиторам колективна свідомість відкривається переживанню Духу. Це призводить до виникнення



інституту музичної класики. Таким чином, музичне життя – це життя людського духу як на індивідуальному, так і на колективному рівні. Воно носить і внутрішній, суб'єктивний, і зовнішній, об'єктивний характер.

Європейське традиційне суспільство дало світовій музичній культурі православний духовний спів і григоріанський хорал. Перехід до індустріального суспільства – музику, яка зараз носить назву класичної. У такому разі поява інформаційного суспільства свідчить не лише про те, що соціальна еволюція триває. Це говорить також про те, що можна чекати появи нової класики. Пошук нової музики це врешті-решт пошук людиною самої себе. Тільки у нових умовах і на новому етапі розвитку суспільства. Якщо людина набуває свого істинного буття, вона досягає і вічну музику. І тоді вічна музика знову проявиться, але вже в нових формах і в новому звучанні.

## ВИСНОВКИ

Музику не можна зводити до музичної тілесності, музичних емоцій та музичного мислення. Все це – псевдомузичні феномени. Вони потрібні для прояву музики, проте самі по собі вони не пояснюють її істинного буття.

Музика сприймається на всіх рівнях психофізичної організації людини, однак при цьому для людини виявляється доступним переживання духовного буття музики. Якщо так, то й наша справжня істота не зводиться до тіла й психіки. Отже, психофізичної парадигми для розуміння справжнього буття людини виявляється недостатньо.

Музика проявляє себе в соціумі – на різних рівнях соціального простору, – а музичне життя вказує на рухи самої колективної свідомості. Однак аналіз показує, що далеко не всі прояви музики можна пояснити суто соціальними причинами. На це вказує факт існування такого соціального інституту, як інститут музичної класики (появу класики неможливо пояснити, якщо ми дотримуємося порівняння суспільства з організмом або стоїмо на позиціях соціальної психології). Класичним стає той твір, при створенні якого дух композитора відкрився переживанню вічного Сьогодення, переживанню справжнього буття музики. Тому твори великих композиторів звучать так само сучасно, як і в той час, коли вони були написані. Завдяки класиці переживанню вічності відкривається саме суспільство. І не просто відкривається, а підтримує існування цього інституту як способу реалізації певної соціальної потреби і накопичує тим самим досвід взаємодії з трансцендентним. Отже, поряд з матеріальними і психологічними існують і духовні основи суспільства, виявити які, знову ж, допомагає музика.

Таким чином, психофізичної парадигми виявляється недостатньо як для пояснення буття людини, так і для пояснення буття соціальної

реальності. Необхідна більш широка парадигма, в якій враховувався б духовний рівень буття людини та суспільства.

Поряд зі структурним паралелізмом буття людини і соціуму простежується паралелізм функціональний – між еволюцією людини (в тому числі віковою) і еволюцією суспільства. Через еволюцію проявляється хід часу. Соціальний час представлено не тільки у своєму розгортанні з минулого в майбутнє, але і у вертикальній структурі різних рівнів соціальної реальності. Чим нижче рівень, тим ближче він до соціального минулого, а чим вище – до соціального майбутнього. Проте критерій «вище – нижче» працює не у відношенні рівня матеріального добробуту і т. д., а відносно рівня розвитку людини, природного та особистісного. Природний розвиток є пов'язаним з процесом дорослішання, а особисте, індивідуальне залежить від того, який вибір людина робить у своєму житті.

Молоді, як правило, подобаються ритми соціального минулого. Цим ритмам відповідає робота лімбічної системи, т. зв. емоційного мозку (еволюційного минулого, яке стало підсистемою сьогодення). Звідси – андеграунд, контркультура і т. д. З віком і відповідно з ускладненням нейронних структур, музичні переваги міняються. Ритм, гучність, сонорність, моторика перестають відігравати провідну роль. Людина доростає до соціального сьогодення, а в подальшому може стати одним із творців тих музичних світів, через які проступлять контури майбутнього. Виникнення нових музичних світів може бути пов'язано або з новою музичною технікою і відповідно з новою музичною мовою (засобами виразності), або з формуванням нової музичної мови, або з глибинами музичного досвіду, пізнання яких проявиться в тому, що стане називатися новою музичною класикою.

Техніка та музична мова можуть бути ультрасучасними, але сама музика вкрай архаїчною і відноситися до соціального минулого, якщо в ній переважає простий ритм. Нова музична мова теж здатна привести до

виникнення нової музичної культури, однак цього ще недостатньо. Потрібно, щоб нова мова функціонувала не сама по собі, а служила формою вираження того глибокого досвіду, який пов'язаний з розумінням духу музики і внутрішнім самопізнанням. Тоді можливо виникнення не просто нової музики, а нової класики.

Вирази «музичне мовлення» та «музична мова» – це не метафори, оскільки їм відповідає робота вищих зон мозку. За музичне мовлення відповідає зона Верніке (*planum temporale*), а музичною мовою відають ті ж області, в яких здійснюються логічні операції. Вербальним мовленням управляє зона Брока. Тому можна припустити, що звичайна мова і музична мова формувалися паралельно по відношенню один до одного. Цим самим знімається проблема походження музики з інтонацій людського мовлення або останнього з поєднань тонів різної висоти. Існування у народів Далекого Сходу і Південно-Східної Азії мов з тоною організацією свідчить про те, що якийсь час музичне мовлення розвивалося як повноцінний аналог мовлення в його сучасному розумінні. Тому немає нічого дивного в тому, що музика, мовлення і мова тісно взаємодіють.

Зазначена проблема чимось нагадує проблему походження людини і суспільства. Не людина (тут ми говоримо не про окрему людину, а про людину взагалі) породжує соціальну реальність і не соціум людину, а людина і суспільство розвиваються синхронно, паралельно, взаємно обумовлюючи один одного. Тому вони володіють одними і тими ж рівнями – фізичним, психічним та духовним.

Музичне мовлення формувалося як аналог вербального. Так само музична мова багато в чому є аналогічною мові у звичайному її розумінні, оскільки містить у собі семантичні (сміслові) структури і виконує комунікативну функцію. По мірі свого розвитку музична мова набуває свою специфіку і тим самим все більше відокремлюється від музичного мовлення, яке наслідує звукам природи і яке обмежене можливостями голосового

апарату. Вона стає не менш абстрактною структурою, ніж звичайна мова. Виникає теорія музики, а сама музика зближується з іншими областями абстрактного мислення – головним чином з математикою.

Однак на відміну від звичайної музична мова не може служити знаковою системою. Музика – це не знакова система, а мова символів. Звичайно, в тому разі, якщо абстрактні музичні форми, які виокремилися із стихії музичного мовлення, пов'язаного з чуттєвим досвідом, наповнюються даними досвіду іншого роду – надчуттєвого і надпонятійного, духовного. Тоді виникає музика нового рівня. У ній поєднується і універсальність музичної абстракції, і конкретність музичної мовлення, похідного від внутрішнього досвіду. Тільки тоді музичні форми стають живим символом іншої Реальності. У цьому відношенні музика перевершує мову, оскільки дозволяє не тільки передати музичну ідею, але й пережити безпосереднім чином все те, на що ця музична ідея вказує. Така музика носить містичний характер, оскільки в ній співпадають або ж не розрізняються суб'єкт і об'єкт.

Як потрібно ставитися до музичного досвіду переживання іншої Реальності – як до суб'єктивного або об'єктивного? Тут ми стикаємося з обмеженістю термінологічного апарату, який зазвичай використовується при відповіді на таке питання. Об'єктивним вважається щось універсальне, загальне для всіх, а тому реальне. Суб'єктивним, навпаки, щось суто приватне, індивідуальне, а значить майже ілюзорне. Проте суб'єкт це не психіка, хоча він і виявляється з її допомогою. Поняття «суб'єктивний» співвідноситься з психікою, а «суб'єктивний» – з людиною як суб'єктом досвіду.

На основі проведеного дослідження можна також стверджувати, що поняття «духовний» не є тотожним поняттю «суб'єктивний». Крім того, воно не співпадає з поняттям «суб'єктивний», хоча і перетинається з ним.

Дух онтологічно вище розуму, тому володіє універсальністю більш високого рівня. С.Л. Франк вказує на особливий характер духовних основ

суспільства, буття яких проявляється, зокрема, як соборність. Соборність пов'язана з самими глибинами індивідуального буття і в той же час з буттям всезагальним. Про соборність не можна міркувати в термінах суб'єкт-об'єктної дихотомії. Тут немає поділу на основі принципу «або-або». Універсальність і в цьому сенсі об'єктивність духу це об'єктивність особливого роду. Об'єктивність існування духу відрізняється від об'єктивності існування психічних явищ (індивідуальних і колективних), а також від об'єктивності існування матерії. При цьому тут немає об'єктивації або помилкового гіпостазування.

Саме таким особливим родом буття володіє і музичний простір. Він є вбудованим у соціальну реальність. Тому не тільки породжується нашою внутрішньою активністю, але й охоплює нас ззовні. Він є суб'єктивним, суб'єктивним і об'єктивним одночасно. У музичному просторі є ті ж рівні, що і в природі людини та соціальної реальності – нижчі, середні та вищі. Саме на вищих рівнях музика розкривається як образ вічності, що рухається, як символ і живе звучання, як ноумен і феномен. Музичний простір і є музичним виміром нашого буття – індивідуального й універсального.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Избранное : социология музыки / Т. Адорно. – М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. – 445 с.
2. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
3. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М. : Республика, 2001. – 527 с.
4. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада / Е. М. Алкон. – Владивосток : Изд-во ДГУ, 1999. – 123 с.
5. Ансерме Э. Беседы о музыке / Э. Ансерме. – Л. : Музыка, 1985. – 104 с.
6. Апрелева В. А. Музыка как выражение и предвосхищение культуры / В. А. Апрелева. – СПб. : Инфо-да, 2003. – 368 с.
7. Апрелева В. А. Очерки по гносеологии и психологии музыкального процесса / В. А. Апрелева. – Челябинск : Изд-во ЮУрГУ, 1999. – 178 с.
8. Апрелева В. А. Постижение содержания и смысла музыки педагогом-музыкантом / В. А. Апрелева // Музыкант-педагог : спец. выпуск журнала «Преподаватель». – 2001. – № 6. – С. 36–39.
9. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – 333 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музгиз, 1963. – 420 с.
11. Асафьев Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев. – М. : Музыка, 1987. – 475 с.

12. Ашин Г. К. Доктрина массового общества / Г. К. Ашин. – М. : Политиздат, 1971. – 256 с.
13. Бачинин В. А. История западной социологии / В. А. Бачинин, Ю. А. Сандулов. – СПб. : Лань, 2002. – 384 с.
14. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.
15. Бергер Л. Г. Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях / Л. Г. Бергер. – Тбилиси: Из-во Тбилис. ун-та, 1989. – 216 с.
16. Бергер П. Социальное конструирование реальности : трактат по социологии знания / П. Бергер, Лукман Т. – М. : Медиум, 1995. – 323 с.
17. Бергсон А. Два источника морали и религии / А. Бергсон. – М. : Канон, 1994. – 384 с.
18. Бергсон А. Собрание сочинений : в 4 т. / А. Бергсон. – М. : Московский Клуб, 1992. – Т. 1. – 336 с.
19. Бердяев Н. А. Самопознание : (опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. – М. : Международные отношения, 1990. – 336 с.
20. Бестужев-Лада И. В. Альтернативная цивилизация / И. В. Бестужев-Лада. – М. : ВЛАДОС, 1998. – 352 с.
21. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. Блинова. – Л. : Музыка, 1974. – 224 с.
22. Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности / М. Блинова // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1967. – Вып. 5. – С. 170–190.
23. Блум Ф. Мозг, разум и поведение / Ф. Блум, А. Лезерсон, Л. Иофстедтер. – М. : Мир, 1988. – 189 с.



24. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – 267 с.

25. Бондаренко-Бринь В. В. Социальное время : модели субъективного восприятия : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03/ Бондаренко-Бринь Виктория Викторовна. – Донецк, 2006. – 198 л.

26. Бонфельд, М. Ш. Музыка как речь и как мышление : опыт системного исследования музыкального искусства : автореф. дис. на соискание ученой степени докт. искусствоведения : 17.00.00 «Искусствоведение» / М. Ш. Бонфельд. – М. : Российский институт искусствознания, 1992. – 40 с.

27. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи / М. Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М. : КомКнига, 2007. С. 82–141.

28. Борисова Е. Б. Музыка как фактор формирования молодежных субкультур : социологический анализ : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. социол. наук : 22.00.06 «Социология культуры, духовной жизни» / Е. Б. Борисова. – СПб., 2005. – 22 с.

29. Брылева Н. А. Социокультурные аспекты феномена музыкального языка : дис. на соискание ученой степени канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры» / Н. А. Брылева. – Красноярск, 2008. – 182 с.

30. Булез П. Музыкальное время / П. Булез // *Nomus musicus* : альманах музыкальной психологии `95. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 66–75.

31. Бурдые П. Социальное пространство : поля и практики / П. Бурдые. – М. : Институт экспериментальной социологии ; СПб. : Алетейя, 2005. – 576 с.

32. Бурдьё П. Социология политики / П. Бурдьё. – М. : Socio-logos, 1993. – 336 с.
33. Бурьянек И. К историческому развитию теории музыкального мышления / И. К. Бурьянек // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. – С. 29–58.
34. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер, Р. Избранные работы / Р. Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – С. 262–493.
35. Вебер М. Избранное : образ общества / М. Вебер. – М. : Юрист, 1994. – 704 с.
36. Вейдле В. Разложение искусства / В. Вейдле // Путь. – 1934. – Январь – март (№ 42). – С. 32–33.
37. Волков Г. Н. Социологические проблемы развития науки и техники / Г. Н. Волков. – М. : Политиздат, 1976. – 334 с.
38. Волков Ю. Г. Личность и гуманизм : (социологический аспект) / Ю. Г. Волков. – М. : Академия социальных наук, 1995. – 226 с.
39. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
40. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
41. Ганжа А. Г. Экстенсивное и интенсивное в музыкальном мышлении XX века : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. философ. наук : 09.00.04 «Эстетика» / А. Г. Ганжа. – М., 2006. – 24 с.
42. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном : опыт проверки музыкальной эстетики / Э. О. Ганслик. – М. : Алконост, 1910. – 112 с.
43. Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. XIV. Лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель. – М. : АН СССР, 1958. – Кн. 3. – 440 с.

44. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1983. – 288 с.
45. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 125 с.
46. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима / Е. В. Герцман. – СПб. : Алетейя, 1995. – 308 с. – (Серия «Античная библиотека»).
47. Гладкова М. П. Диалектика постижения смысла музыки : автореф. дис. соискание ценой степени канд. филос. наук : 24.00.01 «Теория и история культуры» / М. П. Гладкова. – Тюмень, 2005. – 24 с.
48. Голубева Н. А. Человек и музыкальная реальность в философии : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Голубева Наталья Александровна. – Калуга, 2003. – 175 с.
49. Гончаренко П. В. Музыка як складова духовно-культурного ядра суспільства : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / Гончаренко Павло Володимирович. – Запоріжжя, 2008. – 194 с.
50. Горин С. А. НЛП : техники россыпью / С. Горин. – М. : Твои книги, 2007. – 558 с.
51. Горюнова Л. О. Музыка в контексте молодежной культуры : опыт анализа по социологии культуры / Л. О. Горюнова. – Саратов : Изд-во Поволж. межрегион. учеб. центра, 2003. – 98 с.
52. Громов И. А. Западная теоретическая социология / И. А. Громов, А. Ю. Мацкевич, В. А. Семенов. – СПб. : Ольга, 1996. – 372 с.
53. Гуревич П. С. Музыка и борьба идей в современном мире / П. С. Гуревич. – М. : Музыка, 1984. – 128 с.

54. Данилин А. Г. LSD. Галлюциногены, психоделия и феномен зависимости / А. Г. Данилин. – М. : Центрполиграф, 2001. – 521 с.
55. Дашевська, О. В. «Чиста музика» та естетика додекафонії А. Шенберга : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. В. Дашевська; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 20 с.
56. Дементьева Е. В. Трансформация музыкального языка в западноевропейской культуре XX в. : дисс. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Дементьева Екатерина Валерьевна. – СПб., 2008. – 176 с.
57. Джулай А. А. Музыкальная ментальность : социально-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук : 09.00.03 / Джулай Анна Андреевна. – Одесса, 2003. – 181 л.
58. Дорфман Л. Я. Влияние эмоций, вызванных музыкой, на работоспособность в связи с силой нервной системы / Л. Я. Дорфман // Психологический журнал. – 1986. – Т. 7. № 5. – С. 132–136.
59. Духовное производство : социально-философский аспект духовной деятельности. – М. : Наука, 1981. – 330 с.
60. Дюркгейм Э. Социология : ее предмет, метод, предназначение / Э. Дюркгейм ; пер. с фр. А. Гофмана. – М. : Канон, 1995. – 352 с.
61. Еремеев В. Е. Чертеж антропокосмоса / В. Е. Еремеев. – М. : АСМ, 1993. – 384 с.
62. Жаворонкова Т. П. Музыка и философское осмысление мира : дисс. ... канд. культурол. наук : 24.00.01 / Жаворонкова Татьяна Петровна. – СПб., 2001. – 215 с.
63. Жмудь Л. Я. Пифагор и его школа / Л. Я. Жмудь. – Л. : Наука, 1990. – 192 с.

64. Загитова Л. Ч. Феномен музыки в контексте бытия человека : опыт философского анализа : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. филос. наук : 09.00.01 «Онтология и теория познания» / Л. Ч. Загитова. – Магнитогорск, 2006. – 21 с.

65. Зайцева Л. А. Онтологічна концепція музики : на прикладі світських та духовних жанрів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Зайцева Людмила Анатоліївна. – Х., 2004. – 20 с.

66. Зарубина Л. П. Философия и музыка / Л. П. Зарубина. – Челябинск : Челяб. гос. ин-т культуры и искусств, 2002. – 245 с.

67. Зборовский Г. Е Пространство и время как формы человеческого бытия. – Свердловск : Изд-во Свердловского ун-та, 1974. – 219 с.

68. Зиммель Г. Истина и личность / Г. Зиммель // Культурология XX век : антология. – М. : Юрист, 1995. – 703 с.

69. Золтаи Д. Этнос и аффект : история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Д. Золтаи. – М., 1977. – 366 с.

70. Зуева М. Черное на черном / М. Зуева // Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов. – СПб., 2004. – 208 с.

71. Иларион (Алфеев ; игумен). В каждой музыке – Бах. [Электронный ресурс] / игумен Иларион. – Режим доступа : [http://religion.ng.ru/art/2001-04-25/7\\_bah.html](http://religion.ng.ru/art/2001-04-25/7_bah.html)

72. Истоки возникновения музыки в стиле New Age. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.relaxationmusic.narod.ru/statNewage.html>

73. История теоретической социологии : в 4 т. – М. : Канон+, 2002. – Т. 1. – 496 с.

74. Каган М. С. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – СПб. : Ut, 1996. – 232 с.
75. Казанцева Л. П. Музыкальная интонация / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Волга, 1999. – 39 с.
76. Кайль Р. Р. Проблема взаимосвязи философии и музыки : на материале творчества Фридриха Ницше и Рихарда Вагнера : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Кайль Рустам Равильевич. – М., 2003. – 123 с.
77. Кант И. Сочинения : в 6 т. / Иммануил Кант. – М. : Мысль, 1966. – Т. 5. – 564 с.
78. Кирнарская Д. К. Психология музыкальной деятельности : теория и практика / Д. К. Кинарская [и др.]. – М. : Академия, 2003. – 368 с.
79. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей : музыкальные способности / Д. К. Кинарская. – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
80. Климов М. В. Философия и музыка в постижении бытия : идеи буддизма в социокультурном контексте западного музыкального авангарда : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Климов Максим Викторович. – Кемерово, 2005. – 169 с.
81. Клюев А. С. Философия музыки / А. С. Клюев. – СПб. : СПГУВК, 2004. – 367 с.
82. Кокжаев М. А. Топология музыкального пространства / М. А. Кокжаев. – М. : Композитор, 2004. – 87 с.
83. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. – М. : Музыка, 1967. – С. 122–162.
84. Кондрашин К. Мир дирижера / К. Кондрашин. – Л. : Музыка, 1976. – 120 с.

85. Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для профессиональных школ XX века / В. Д. Конен // Советская музыка. – 1971. – № 10. – С. 51.

86. Коновалов В. Психотропная музыка / В. Коновалов // Техника молодежи // Молодая гвардия –1991. – № 4. – С. 38–41.

87. Корж Ю. В. «Дух музыки» в философии культуры русского символизма : дисс. ... канд. культурологи : 24.00.01 / Корж Юлия Викторовна. – М., 2005. – 227 с.

88. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М. : УРСС, 2005. – 352 с.

89. Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача / О. Г. Костюк. – К. : Наукова думка, 1965. – 123 с.

90. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. С. Кравцов. – К. : Муз. Україна, 1984. – 160 с.

91. Кравченко А. И. Введение в социологию / А. И. Кравченко. – М. : Новая школа, 1995. – 144 с.

92. Крицька, І. О. Особливості творчого мислення К. Штокгаузена : серіальність, музичний час, метод медіації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. О. Крицька. – К., 2008. – 19 с.

93. Кэмпбелл Д. Эффект Моцарта / Д. Кэмпбелл. – Минск : Попурри, 1999. – 319 с.

94. Ладенкова Е. Ю. Человек и музыка : влияние музыкальных жанров на формирование личности в условиях мегаполиса / Е. Ю. Ладенкова. – М. : ИСПИ, 2003. – 58 с.

95. Лангер С. Философия в новом ключе : исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер. – М. : Республика, 2000. – 261 с.
96. Ландовска В. О музыке / В. Ландовска. – М. : Радуга, 1991. – 437 с.
97. Леви В. Вопросы психобиологии музыки / В. Леви // Музыкальная психология : хрестоматия. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1992. – С. 92–99.
98. Летов Е. Я не верю в анархию / Е. Летов. – М. ; Троицк : Лист Нью, 1997. – 255 с.
99. Лилл Дж. «Музыка возникает из божественной пустоты» [Электронный ресурс] / Дж. Лилл. – Режим доступа : <http://www.portal-credo.ru/site/print.php?act.authority&id.452>
100. Лой А. Н. Социально-историческое содержание категорий «время» и «пространство» / А. Н. Лой. – К. : Наукова думка, 1978. – 135 с.
101. Лоренцо В. Об истинном и ложном благе : о свободе воли / Валла Лоренцо. – М. : Наука, 1989. – 476 с.
102. Лосев А. Ф. История античной эстетики : поздний эллинизм / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1980. – 735 с.
103. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики : Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 926 с.
104. Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / Н. О. Лосский. – М. : ТЕРРА : Книжный клуб : Республика, 1999. – 408 с.
105. Луначарский А. В. В мире музыки / А. В. Луначарский. – М. : Советский композитор, 1971. – 560 с.
106. Любивый Я. В. Современное массовое сознание и тенденции развития / Я. В. Любивый. – К. : Наукова думка, 1993. – 448 с.



107. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1982. – 328 с.
108. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1979. – 534 с.
109. Маляренко Г. Ю. Музыка и мозг ребенка / Г. Ю. Маляренко. – Тамбов : ТГУ, 1998. – 94 с.
110. Манн Т. Собрание сочинений : в 10 т. : переводы / Т. Манн. – М. : Художественная литература, 1961. – Т. 10. Статьи 1929-1955. – 696 с.
111. Маслоу А. Г. Дальние пределы человеческой психики / А. Г. Маслоу. – СПб. : Евразия, 1997. – 430 с.
112. Мацевич М. Я. Герменевтика звучания / М. Я. Мацевич // Понимание и существование : сборник докладов международного научного семинара / М. Я. Мацевич. – Минск : Издательство Европейского гуманитарного университета «Пропилеи», 2000. – 137 с.
113. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 268 с.
114. Медушевский В. В. Как устроены художественные средства музыки? / В. В. Медушевский // Эстетические очерки. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 4. – С. 79–113.
115. Медушевский В. В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа / В. В. Медушевский // Музыкальное произведение : сущность, аспекты анализа. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 5–18.
116. Менегетти А. Музыка души : введение в онтопсихологическую музыкотерапию / А. Менегетти. – СПб. : Азбука, 1992. – 87 с.
117. Монсон П. Современная западная социология : Теории. Традиции. Перспективы / П. Монсон. – СПб. : Нотабене, 1992. – 240 с.

118. Морозов В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. – М. : Музыка, 1965. – 88 с.

119. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М. : Музыка, 1966. – 542 с.

120. Мусоргский М. П. Литературное наследие : Письма. Биографические материалы и документы / М. П. Мусоргский. – М. : Музыка, 1971. – 400 с.

121. Набок И. Л. Рок-музыка : эстетика и идеология / И. Л. Набок. – Л. : Знание, 1989. – 208 с.

122. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

123. Назайкинский Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания / Е. В. Назайкинский // Восприятие музыки. – М. : Музыка, 1980. – С. 91–111.

124. Назайкинский Е. В. Речевой опыт и музыкальное восприятие / Е. В. Назайкинский // Эстетические очерки. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 245–283.

125. Назаренко Н. В. Буденно-музична свідомість як предмет філософсько-естетичного аналізу : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Назаренко Неля Вячеславівна. – Луганськ, 2006. – 157 с.

126. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 208 с.

127. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше. – СПб. : Кристалл, 1998. – Т. 1. – 960 с.

128. Ноздрина А. П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Ноздрина Ангелина Петровна. – Ростов н/Д, 2004. – 165 с.

129. О благотворном влиянии музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://olmada.narod.ru/na/sta\\_muz.htm](http://olmada.narod.ru/na/sta_muz.htm)

130. Олейник М. А. Функции музыки в европейской культуре : философско-антропологический аспект : автореф. дис. на соискание ученой степени докт. филос. наук : 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология, философия культуры» / М. А. Олейник. – Ростов-на-Дону, 2007. – 39 с.

131. Онеггер А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер. – Л. : Музыка, 1985. – 215 с.

132. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. – Вашингтон ; Санкт-Петербург : Советский композитор, 1992. – 408 с.

133. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления : История. Становление. Сущность / Е. М. Орлова. – М. : Музыка, 1984. – 302 с.

134. От массовой культуры к культуре индивидуальных миров : новая парадигма цивилизации : сборник статей. – М. : Изд. ГИИ, 1998. – 400 с.

135. Панкевич Г. И. Музыка и идеология / Г. И. Панкевич. – М. : Музыка, 1985. – 48 с.

136. Петинава М. А. Темпоральность музыки как предмет философско-культурологического исследования : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Петинава Марина Александровна. – Саратов, 2005. – 206 с.

137. Петрушин В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 303 с.

138. Помазной Ю. А. Об образовании форм в музыке : опыт феноменологической онтологии музыки : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филос. наук : 09.00.01 «Онтология и теория познания» / Ю. А. Помазной. – Санкт-Петербург, 2007. – 19 с.

139. Попкова А. Хроника «Звездной дружбы» : Фридрих Ницше и Рихард Вагнер / А. Попкова // Музыкальная жизнь. – 1990. – № 18. – С. 21–23.

140. Пространство и время в современной социологической теории. – М. : Издательство ИС РАН, 2000. – 156 с.

141. Пясковский И. Логика музыкального мышления / И. Пясковский. – К. : Муз. Україна, 1987. – 179 с.

142. Пяковський І. Феноменологія музичного мислення / І. Пяковський // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття. – Вип. 7. – К., 2000. – С. 46–56.

143. Разлогов К. Э. Феномен массовой культуры // Культура, традиции, образование. – М. : Искусство, 1990. – 198 с.

144. Рафикова А. Р. Семантика музыкального текста : философский анализ : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Рафикова Альбина Раилевна. – Чебоксары, 2006. – 133 с.

145. Ротман Т. Физиология воздействия музыки / Т. Ротман. – М. : Мир, 1991. – 205 с.

146. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве : Статьи. Высказывания. Отрывки из произведений / Жан-Жак Руссо. – М. ; Л. : Искусство, 1959. – 296 с.

147. Саркитов Н. Д. Рок-музыка : сущность, история, проблемы (краткий социол. очерк истории отеч. рок-музыки) / Н. Д. Саркитов. – М. : Знание, 1989. – 63 с.

148. Секст Эмпирик. Сочинения : в 2 т. : пер. с древнегреч. / Эмпирик Секст ; общ. ред. А. Ф. Лосева. – М. : Мысль, 1976. – Т. 2. – 421 с.
149. Серл Дж. Конструирование социальной реальности / Дж. Серл. – М. : Прогресс, 1999. – 263 с.
150. Сечина И. А. Гносеологические аспекты музыкальной реальности: дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Сечина Инга Анатольевна. – Кемерово, 2007. – 209 с.
151. Сидорина Т. Ю. Философия кризиса / Т. Ю. Сидорина. – М. : Наука, 2003. – 456 с.
152. Слинин Я. А. Отчуждение человека в перспективе глобализации мира / Я. А. Слинин // Сборник статей. – Санкт-Петербург, 2001. – Вып. I. – С. 341–342.
153. Смит А. Теория нравственных чувств / А. Смит. – М. : Республика, 1997. – 351 с.
154. Смольская Е. П. «Массовая культура»: развлечение или политика? / Е. П. Смольская. – М. : Мысль, 1986. – 144 с.
155. Сознание и социальная реальность. – Луганск : Альма-матер, 2004. – 432 с.
156. Сократ. Платон. Аристотель. Юм. Шопенгауэр. – Челябинск : Урал, 1995. – 400 с.
157. Соловьев Ю. С. Музыкальная культура современного общества : Филос.-эстет. исслед. / Ю. С. Соловьев. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1998. – 123 с.
158. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М. : Политиздат, 1992. – 543 с.

159. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. – Л. : Советский композитор, 1980. – 295 с.
160. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1970. – 200 с.
161. Социальная философия. – М. : Издатель Савин С. А., 2003. – 528 с.
162. Социология : основы общей теории. – М. : Норма, 2003. – 912 с.
163. Степанова И. В. Слово и музыка : диалектика семантических связей / И. В. Степанова ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. – М. : Книга и бизнес, 2002. – 288 с.
164. Сутормина Н. В. Онтология музыкальной духовности : дисс. ... канд. филос. 09.00.01 «Онтология и теория познания» / Н. В. Сутормина. – Уфа, 2008. – 154 с.
165. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре / В. К. Суханцева. – К. : Лыбидь, 1990. – 184 с.
166. Суханцева В. К. Музыка как мир человека : от идеи Вселенной – к философии музыки. – К. : Факт, 2000. – 175 с.
167. Тарапата Л. Г. Музыка как модель мироустройства (опыт культурологического исследования) : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Тарапата Лидия Григорьевна. – Х., 1997. – 193 л.
168. Тард Г. Мнение и толпа / Г. Тард. – М. : КСП+, 1998. – 446 с.
169. Татаркевич В. Античная эстетика / В. Татаркевич. – М. : Искусство, 1977. – 327 с.
170. Теоретическая культурология. – М. : Академический Проект : РИК, 2005. – 624 с.

171. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М. ; Л. : Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 336 с.
172. Торопова А. В. Проблема бессознательного в музыкальной педагогике / А. В. Торопова. – М. : Прометей, 1997. – 106 с.
173. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М. : АСТ, 1999. – 784 с.
174. Тоффлер Э. Футурошок / Э. Тоффлер. – Санкт-Петербург 1997. – 404 с.
175. Уваров М. С. Как возможна социальная онтология музыки? / М. С. Уваров // Социальная философия и философия истории : открытое общество и культура. – СПб. : СПГУ, 1994. – Ч. 1. – С. 77–80.
176. Урманцев Ю. А. О формах постижения бытия / Ю. А. Урманцев // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 89–106.
177. Устименко-Косоріч О. А. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна. – Одеса, 2008. – 171 с.
178. Филиппов А. Ф. Элементарная социология пространства / А. Ф. Филиппов // Социологический журнал. – № 1. – 1995. С. 45–69.
179. Филиппов С. М. Феноменология и герменевтика искусства : (музыка – сознание – время) / С. М. Филиппов. – Пермь : ПРИПИТ, 2003. – 295 с.
180. Философия / под общ. ред. В. В. Миронова. – М. : Норма, 2005. – 928 с.
181. Философия и музыка : диалог противоположностей? – СПб. – Тирасполь : Изд-во Тираспол. гос. ун-та, 1993. – 300 с.

182. Флиер А. Я. Массовая культура и ее социальные функции / А. Я. Флиер // *Общественные науки и современность*. – 1998. – № 6. – С. 86–95.
183. Фомина З. В. *Онтология музыки* / З. В. Фомина. – Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2005. – 86 с.
184. Фомичев П. Н. *Современные социологические теории социального времени : научно-аналитический обзор* / П. Н. Фомичев. – М. : ИНИОН РАН, 1993. – 46 с.
185. Франк С. Л. *Духовные основы общества* / С. Л. Франк. – М. : Республика, 1992. – 510 с.
186. Франк С. Л. *С нами Бог* / С. Л. Франк. – М. : Изд. АСТ, 2003. – 750 с.
187. Франкл В. *Человек в поисках смысла* / В. Франкл. – М. : Прогресс, 1990. – 366 с.
188. Фридрих Ницше и русская религиозная философия : в 2 т. – Минск ; М. : Алкиона : Присцельс, 1996. – Т. 2. – 352 с.
189. Фромм Э. *Иметь или быть?* / Эрик Фромм. – М. : Прогресс, 1990. – 336 с.
190. Фрэзер Д. Д. *Золотая ветвь : исследование магии и религии* / Д. Д. Фрэзер. – М. : Политиздат, 1986. – 703 с.
191. Хазанов Б. *Черное солнце философии : Шопенгауэр* // *Вопросы философии*. – 2002. – № 3. – С. 173–178.
192. Холопов Ю. Н. *Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. – М. : Советский композитор, 1982. – С. 52–104.
193. Холопова В. *Музыка как вид искусства* / В. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.



194. Ортега-и-Гассет Хосе. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.

195. Хрипун В. И. Онтологические и гносеологические аспекты музыкального искусства в духовном самопознании : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.01 «Онтология и теория познания» / Хрипун Виктор Иванович. – Оренбург, 2002. – 147 с.

196. Цветаева А. И. Мастер волшебного звона / А. И. Цветаева. – М. : Музыка, 1988. – 103 с.

197. Цукерман В. С. Музыка и слушатель : опыт социологического исследования / В. С. Цукерман. – М. : Музыка, 1972. – 208 с.

198. Чаптыкова Т. В. Философия музыки А. Ф. Лосева : онто-гносеологические основы : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. филос. наук : 09.00.03 «История философии» / Т. В. Чаптыкова. – М., 1998. – 21 с.

199. Чепурова К. И. Музыка в структуре социального пространства : социологический анализ : дисс. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / Чепурова Ксения Иосифовн. – Саратов, 2005. – 199 с.

200. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры : [В 2 вып.] / Т. В. Чередниченко. – Вып. 1. – Долгопрудный : Аллегро-пресс ; М. : Мособлупрполиграфиздат, 1994. – 215 с.

201. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. : Проблемы. Портреты. Случаи / Т. В. Чередниченко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

202. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики : к анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т. В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 223 с.

203. Шапиро А. А. Техно-музыка : от глобализации к региональному многообразию / А. А. Шапиро // Звучащая философия : сборник материалов конференции. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 221–225.

204. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості : до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. В. Шаповалова. – К., 2008. – 31 с.

205. Швейцер А. Жизнь и мысли / А. Швейцер. – М. : Республика, 1996. – 528 с.

206. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.

207. Шевляков Е. Г. Бытовая музыка и социальная психология : лики общности / Е. Г. Шевляков // Музыкальная академия. – 1995. – № 3. – С. 152–155.

208. Шип С. В. Знаковая функция и языковая организация музыкальной речи : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.03 / Шип Сергей Васильевич. – Одесса, 2002. – 409 л.

209. Шиповская Л. П. Музыка как феномен духовной культуры : дисс. ... докт. филос. : 09.00.04 / Шиповская Людмила Павловна. – М., 2005. – 383 с.

210. Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь / А. Шнитке // Советская музыка. – 1988. – № 10. – С. 18–19.

211. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Новосибирск : Наука, 1993. – Т. 1. – 592 с.

212. Штокхаузен К. Структура и время переживания / К. Штокгаузен // *Ното musicus : альманах музыкальной психологии '95.* – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 76–94.
213. Штомпка П. Социология социальных изменений / П. Штомпка. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 416 с.
214. Эволюционные процессы музыкального мышления. – Л. : ЛГИТМИК, 1986. – 157 с.
215. Элиаде М. Трудности историзма / М. Элиаде // Элиаде, М. Космос и история / М. Элиаде. – М. : Прогресс, 1987. – С. 133–137.
216. Эстетика природы как форма философской антропологии. – М. : Институт философии, 1994. – 229 с.
217. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное : сборник / К. Г. Юнг. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 544 с.
218. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка / Б. Л. Яворский. – М. : Советский композитор, 1972. – 711 с.
219. Яковлев В. П. Социальное время / В. П. Яковлев. – Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовского ун-та, 1981. – 269 с.
220. Clark A. Is Music a Language? / A. Clark // *The Journal of Aesthetics & Art Criticism.* – 1982. – Vol. 42. – P. 195–204.
221. Jackendoff R. A grammatical parallel between music and language / R. Jackendoff, F. Herdahl // *Music, Mind & Brain.* – N.Y., 1982. – P. 83–114.
222. Moreno J. The musik therapist : Creative arts therapist and contemporary shaman. *The Arts in Psychotherapy* / J. Moreno. – 1988. – 280 p.
223. Sack R. D. Conceptions of Space in Social Thought / R. D. Sack. – Macmillan Press, 1980. – 308 p.

224. Shuter-Dyson R. The psychology of musical ability / R. Shuter-Dyson, C. Gabriel. – L., 1981. – 384 p.

225. Sloboda J. A. The musical mind : The cognitive psychology of music / J. A. Sloboda. – Oxford : Claredon. – 2003. – 305 p.

226. Weinberger N. M. Music and the brain / N. M. Weinberger // Scientific American. – 2004. – № 291 (5). – P. 88–95.