

Н. В. Назаренко

МУЗИЧНА ЕСТЕТИКА

**Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Державний заклад
«Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»**

Н. В. Назаренко

МУЗИЧНА ЕСТЕТИКА

*Навчальний посібник
для студентів спеціальності
«Музичне мистецтво»*

**Луганськ
ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка»
2012**

УДК 78.01(075.8)
ББК 85.31в.я73
Н19

Рецензенти:

Суханцева В. К.

– доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри світової філософії та естетики Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля.

Федь І. А.

– доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри культурології та кіно-, телемистецтва Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Федорищева С. П.

– кандидат педагогічних наук, доцент кафедри співів і диригування Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Назаренко Н. В.

Н19 Музична естетика : навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво» / Н. В. Назаренко ; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012 – 208 с.

Навчальний посібник висвітлює філософсько-естетичні проблеми музичного мистецтва і музичної культури взагалі як процесу створення, існування та функціонування музичних цінностей. У посібнику поєднуються виявлення теоретичних проблем музичної естетики, спрямованих на розкриття сутності музичного мистецтва як єдності специфічної форми й універсального позамузичного смислу та змісту основних історичних етапів розвитку музичної естетики як науково-філософського осмислення явищ музичної культури в контексті художньої культури та культури в цілому. Його мета – формування у майбутніх фахівців філософсько-естетичних цілісних критеріїв аналізу й оцінки явищ музичної культури. Навчальний посібник розроблено відповідно до навчальної програми курсу «Музична естетика». У посібнику викладено основний зміст лекційних занять з курсу, до кожної теми додано список рекомендованої літератури та питання для самоконтролю, наведено завдання для самостійної роботи студентів, теми рефератів.

Навчальний посібник рекомендовано студентам спеціальності «Музичне мистецтво».

УДК 78.01(075.8)
ББК 85.31в.я73

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 6 від 27 січня 2012 року)*

© Назаренко Н. В., 2012
© ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2012

ЗМІСТ

Передмова	4
Навчально-тематичний план курсу «Музична естетика»	6
Модуль А. Філософсько-естетичні проблеми музикознавства	8
Тема 1. Роль і місце музичної естетики в системі музикознавства. Предмет і основні проблеми музичної естетики.....	8
Тема 2. Смысл та художньо-естетична цінність музики. Проблема змісту й форми в музиці.....	17
Тема 3. Музика як мова. Проблема знака в музиці й види музичної семантики.....	31
Тема 4. Естетична природа музичної інтонації й музичного ритму.....	40
Тема 5. Музичний образ як специфічна модель дійсності. Культурно-історичний зміст музичного образу.....	57
Модуль В. Основні етапи розвитку музичної естетики	
Тема 1. Становлення музично-естетичної думки в античності.....	75
Тема 2. Музична естетика Середньовіччя.....	88
Тема 3. Розвиток музичної естетики в епоху Відродження.....	98
Тема 4. Естетика музичного бароко.....	109
Тема 5. Музично-естетичні принципи класицизму епохи Просвітництва.....	124
Тема 6. Музична естетика романтизму.....	140
Тема 7. Естетика модерну і постмодерну в сучасній музичній культурі.....	153
7.1. Сучасна професійна музика та нові музично-естетичні тенденції.....	153
7.2. Естетичні принципи масової музичної культури.....	165
Глосарій	183
Список використаної літератури	193
Рекомендована література	196
Самостійна робота студентів: напрями і завдання	199
Предметний покажчик	202
Іменний покажчик	205

Передмова

Лекційний курс „Музична естетика” розглядає філософсько-естетичні аспекти музично-теоретичної думки, яка поряд з пізнанням специфічних рис музичного мистецтва досліджує його як особливий спосіб духовно-практичного засвоєння людиною дійсності. Вказані аспекти становлять собою предмет музичної естетики як науки, яка спрямована на осмислення музичного мистецтва як цілісної художньої системи, що має, водночас, якісну своєрідність і обумовленість духовною культурою, яка її породжує. Розкриваючи сутність музичного мистецтва та явищ музичної культури в їх історичній обумовленості, музична естетика встановлює взаємозв'язки музики з іншими видами художньої творчості, а також з іншими формами духовної діяльності.

Даний курс спрямований на формування у спеціалістів-музикантів розуміння музичного мистецтва як особливої мови культури, здатної своїми специфічними засобами втілювати естетичний досвід людства. З огляду на це, він сприятиме всебічному розвитку музичної свідомості майбутніх фахівців і, відповідно, вдосконаленню їх виконавської та педагогічної майстерності.

Курс «Музична естетика» виконує функції інтегративно-методологічного підходу по відношенню до професійної підготовки музиканта-виконавця за весь період навчання. Він є сполучною ланкою між комплексами спеціальних дисциплін - музично-історичних, музично-теоретичних, виконавських - та соціально-гуманітарних наук. Звідси, його науково-понятійний апарат поряд з музичною та музикознавчою термінологією використовує основні поняття і категорії філософії, естетики, теорії й історії культури.

Виховання музиканта-фахівця на основі методологічного підходу до явищ музичного мистецтва сприятиме тому, що знання, вміння та навички по широкому колу спеціальних дисциплін, які здобули студенти за період навчання у вищому навчальному закладі, набудуть інтегративно-цілісної якості, що й зумовить успішність та ефективність їх подальшої професійної діяльності.

Навчальний посібник «Музична естетика» допоможе досягти головної мети курсу - формуванню у майбутніх фахівців філософсько-естетичних критеріїв аналізу та оцінки явищ музичної культури.

За допомогою навчального посібника можливим стане вирішення основних завдань курсу:

- виявлення філософсько-естетичних аспектів процесів музичної культури в їх значенні для людини та суспільства в цілому;
- дослідження з методологічних позицій сутності основних понять, законів та категорій музикознавчої науки;
- засвоєння змісту основних етапів розвитку музичної естетики.

Посібник розроблено відповідно до навчальної програми дисципліни. Вивчення студентами курсу «Музична естетика» здійснюється у теоретичному напрямі (лекціях), який передбачає ознайомлення майбутніх фахівців на теоретичному рівні з основними поняттями і категоріями музичної естетики та особливостями основних етапів розвитку музично-естетичної думки.

Курс «Музична естетика» вивчається протягом одного семестру на останньому році навчання. Основні, фундаментальні теми викладаються у лекціях. Подальше поглиблення й конкретизація отриманих знань відбуваються під час самостійної роботи студентів. У процесі підготовки до таких занять студенти знайомляться з відповідною філософсько-естетичною та мистецтвознавчою літературою.

Розподіл годин та контроль успішності студентів здійснюється згідно з вимогами кредитно-модульної системи навчання.

Теоретичний зміст курсу розподілено відповідно до змістовних модулів, в яких передбачено вивчення наступних тем:

**НАВЧАЛЬНО-ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН
КУРСУ «МУЗИЧНА ЕСТЕТИКА»**

№	Змістовні модулі та їх структура	Кількість годин				Кредит	Форма контролю
		Загальна	Лекції	Практичні	Самостійні		
							Залік
МОДУЛЬ А. ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИКОЗНАВСТВА							
<i>Теми лекцій</i>							
1	Роль і місце музичної естетики в системі музикознавства. Предмет і основні проблеми музичної естетики.		2				Співбесіда
2	Смисл та художньо-естетична цінність музики. Проблема змісту й форми в музиці.		2				Співбесіда
3	Музика як мова. Проблема знака в музиці й види музичної семантики.		2				Співбесіда
4	Естетична природа музичної інтонації й музичного ритму.		4				Співбесіда
5	Музичний образ як специфічна модель дійсності. Культурно-історичний зміст музичного образу.		4				Співбесіда

**МОДУЛЬ Б. ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ
МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ**

Теми лекцій

1	Становлення музично-естетичної думки в античності.		2				Співбесіда
2	Музична естетика Середньовіччя.		2				Співбесіда
3	Розвиток музичної естетики в епоху Відродження.		2				Співбесіда
4	Естетика музичного бароко.		2				Співбесіда
5	Музично-естетичні принципи класицизму епохи Просвітництва.		2				Співбесіда
6	Музична естетика романтизму.		2				Співбесіда
7	Естетика модерну і постмодерну в сучасній музичній культурі. 7.1 Сучасна професійна музика та нові музично-естетичні тенденції. 7.2 Естетичні принципи масової музичної культури.		4				Співбесіда
Залік							

Методика контролю передбачає систему заходів, спрямованих на якісне засвоєння студентами навчального матеріалу, перевірку набутих ними знань, аналіз процесу їх самостійної роботи. Поточний контроль передбачає виконання двох модульних контрольних робіт (запитання і відповіді у виді тез) з наступною оцінкою роботи; співбесіди на заняттях за попередніми темами лекцій. Рубіжний контроль, реперзентантом якого є залік, складатиметься з оцінок двох модульних контрольних робіт, поточних оцінок за результатами співбесід, оцінок за самостійну роботу – конспектування першоджерел, складання реферату.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ КУРСУ

МОДУЛЬ А ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИКОЗНАВСТВА

Тема 1. Роль і місце музичної естетики в системі музикознавства. Предмет і основні проблеми музичної естетики.

Мета: дослідити роль і місце музичної естетики в системі музикознавства; виявити її предмет і коло проблем.

Основні поняття: музикознавство, естетика, естетичне, прекрасне, мистецтво, музичне мистецтво, музична естетика, культура, смисл і цінність музики.

Загальний зміст лекції:

Музикознавство становить собою сукупність наукових дисциплін, об'єктом вивчення яких є музичне мистецтво. В системі музикознавства існують такі основні напрями пізнання музики як теорія музики, історія музики і філософія музики. Кожний з цих напрямів містять низку дисциплін, які вивчають музичне мистецтво у різноманітних його проявах і, відповідно, мають свою мету, завдання, коло проблем.

До теоретичного напрямку музикознавства належать такі дисципліни як теорія елементів музичної мови, гармонія, поліфонія, аналіз музичних форм. Ці дисципліни вивчають звукові системи музики, тобто властивості й відношення звукових елементів музики. До них відносяться висотні, ритмічні, ладогармонійні структури, типи музичної тканини, типові композиційні структури або форми музики.

Історичний напрям музикознавства на підґрунті особливостей значущих і характерних фактів музичної культури (європейської, неєвропейської, національної) – окремих музичних творів, творчого наслідку конкретних композиторів, музичних жанрів, стилів і напрямів певних культурно-історичних епох – вивчає різноманітні стадії розвитку музичного мистецтва.

Філософія музики є сферою музикознавства, яка спрямована на пізнання музичного мистецтва як системи високого порядку, що існує у єдності універсального й унікального, загального й специфічного. Основною науковою дисципліною цієї сфери пізнання музики є

музична естетика, яка розглядає музичне мистецтво як вид художньої творчості, що має специфічні особливості, але при цьому органічно вбудований в світ людини, в світ соціальної історії й культури і становить собою необхідну складову частину цього світу.

Музикознавство в цілому, як і його окремі частини, не існує ізольовано від інших галузей знання і, особливо, гуманітарних наук. Однак ні теоретичне музикознавство, яке досліджує суто специфічні особливості музики, ні навіть історичне музикознавство, що звертається до культурно-історичних фактів, на взаємодіє так щільно з широким спектром інших наук, і не тільки гуманітарних, але й частки природничих, як філософія музики та її основний компонент - музична естетика. Ця взаємодія накладає відбиття на науково-понятійний апарат музичної естетики, що містить як музичну й музикознавчу термінологію, так і категорії й поняття інших наук, зокрема таких гуманітарних наук як філософія, естетика, етика, культурологія тощо.

В музичній естетиці поєднується два предмета: наукова дисципліна «естетика» й сфера художньої творчості «музика».

Естетика визначається як філософська дисципліна, яка досліджує закономірності естетичного відношення людини до дійсності та естетичного її опанування в будь-якій діяльності і, насамперед, в мистецтві, де воно здійснюється «за законами краси» [4, с.9-10].

Назва наукової дисципліни «естетика» та її фундаментального поняття «естетичне» походить від грецького слова «естезіс», що в перекладі означає «чуттєвий», «чуттєво даний», «чуттєво сприйнятливий» і виражає здатність людини сприймати цей світ почуттями. Звідси естетичне відношення до дійсності є, насамперед, чуттєве відношення.

Чуттєвість визначає специфіку прояву (механізму) естетичного відношення до світу, але не вичерпує його. Чуттєва реакція на світ – це процес переживання людиною світу, ознакою якого є її відношення до предметів, явищ і подій дійсності. Тому почуття містить у собі, по-перше, розуміння їх змісту (смысл), по-друге – їх оцінку (цінність та значущість для людини). Таким чином, естетичне відношення й опанування світу – це є чуттєво-ціннісне відношення (або чуттєво-зверхчуттєве), що й дозволяє йому виступати своєрідним засобом осягнення світу, тобто пізнання й виявлення його смислу і цінності.

Естетичне або чуттєво-ціннісне відношення до світу визначає специфіку її предмету (сферу діяльності, мету, завдання). Предметом естетики є увесь світ і всі процеси, які відбуваються в ньому, людина і вся її культура, вся її діяльність і її продукти в їх значенні для людини, в їх цінності для людства як роду [4, с. 31]. Тому естетику інтерпретують як науку про історично обумовлену (тобто таку, яка змінюється в залежності від соціального і культурного контексту конкретної історичної епохи) сутність загальнолюдських цінностей, їх породження, сприйняття, оцінку й опанування.

Естетика оперує численністю понять і категорій, в основі яких лежить сутність поняття «естетичне». Яке б поняття естетики не вживалося, воно або розшифровується через поняття «естетичне», або містить його в собі. Так, поняття «прекрасне», «піднесене», «трагічне», «комічне», «потворне» та ін. визначають естетичне відношення людини до явищ дійсності й мистецтва, їх ціннісні властивості; поняття «естетичний смак», «естетичний ідеал», «естетична потреба» характеризує форми естетичної свідомості людини, які проявляються у процесі естетичної діяльності.

Основним видом або основною формою естетичного відношення й опанування світу є прекрасне в житті й мистецтві. «Прекрасне» як досконале, що виражається у красі форми й глибині, значущості змісту, в житті і мистецтві є для людини тим ідеалом, тою позитивною цінністю, відносно якої вона визначає цінність інших предметів і явищ. Оціночні характеристики явищ дійсності і мистецтва, сутність яких виражається в інших естетичних категоріях – піднесене, низьке, трагічне, комічне, потворне та ін. – людина здійснює відносно явищ прекрасного. Тому явища прекрасного як позитивні загальнолюдські цінності є основним предметом вивчення естетики, а поняття «прекрасне» - її центральною категорією.

Форми естетичного відношення до світу й естетичного опанування світом за законами краси найбільш повне вираження знаходять в мистецтві. Тому провідним предметом естетики є сфера художньої творчості.

Мистецтво (художня творчість) – це сфера опанування естетичного досвіду людства й перетворення його в художнє (матеріально-виразне) за законами краси. Звідси одною з головних проблем естетики є дослідження мистецтва в його естетичному відношенні до дійсності.

Естетика досліджує як найбільш загальні закони й специфічні сторони художньої творчості, так і найбільш загальні закони й особливості соціального буття й функціонування мистецтва, тобто його відтворення, сприйняття й розуміння, і розглядає ті сутнісні його риси, які пов'язані з функціями мистецтва у світі людської культури.

Мистецтво відтворює дійсність через систему художніх образів. Художній образ є предметом чуттєвого сприйняття, який створюється за законами краси. Завдяки чуттєвій природі і красі мистецтво здатне надавати людині відчуття задоволення й насолоди. Тому відмінною функцією мистецтва є гедоністична функція (від грец. *hedonē* – задоволення). Але функціональність мистецтва не вичерпується тільки гедоністичною функцією. Мистецтво здатне «повчати, розважаючи». Воно виконує в світі інформативну й комунікативну функції, оскільки є засобом повідомлення й спілкування (комунікації) між людьми. Інформативна й комунікативна функції мистецтва слугують основою пізнавальної й виховної функцій, завдяки яким людина пізнає світ і перетворює себе. Специфічною функцією мистецтва є естетична функція, яка сприяє розвитку естетичної свідомості особистості (смаків, ідеалів, потреб), що, у свою чергу, впливає на формування системи її ціннісних орієнтацій й розвитку творчого початку – здатності й бажання творити за законами краси.

Категорія «прекрасне» має в мистецтві (у його класичному вигляді) принципове значення. Якби явища дійсності не відтворювало мистецтво, в тому числі й «не прекрасні», це повинно бути «прекрасно зроблено», тобто за правилами художньої творчості, майстерно використовуючи ті засоби виразності та прийоми їх оформлення, які вона виробила протягом історичного розвитку. Для мистецтва досконалість вираження має вирішальне значення. Саме краса художньої форми (матеріального втілення) надає слухачеві, глядачеві естетичну насолоду й задоволення, сприяє процесу переживання при сприйнятті твору, який є необхідним чинником осягнення його змісту й сенсу.

Таким чином, категорія «естетичне», як чуттєво-духовне відношення до світу, і категорія «прекрасне», як основна форма цього відношення, є фундаментальними категоріями естетики як загальної теорії мистецтва. Сутність цих категорій лежить в основі інших понять естетики мистецтва. Так, поняття «художній образ», «художній зміст», «художнє мислення», «художня форма», «художній метод», «художня

концепція» слугують пізнанню чуттєво-образного й ідейно-емоційного змісту творів мистецтва, ступеню його відповідності естетичному опануванню світу за законами краси; поняття «художньо-естетична цінність», «художність», «шедевр» визначають аксіологічні (ціннісні) аспекти творів мистецтва для людини.

Досліджуючи проблеми мистецтва як вищої форми опанування світу, естетика виступає загальною теоретичною основою (метатеорією) по відношенню до окремих мистецтвознавчих наук, у тому числі й музикознавства. Займаючись вивченням загальних законів розвитку мистецтва, естетика дає окремим теоріям систему принципів - методологію.

Специфіка музичної естетики полягає в тому, що в ній є і загальне, притаманне естетиці в цілому, й особливе, яке визначається специфічними властивостями музики.

Специфічні властивості музики визначає її матеріал, створені на його основі засоби виразності й принципи їх співвідношення, тобто музична мова й мислення, а також предмет музичного вираження (зміст). Ці специфічні властивості музики визначають її особливі принципи створення, існування й функціонування.

Матеріалом музики є звук. Але не будь-який звук, а звук музичний, який має, насамперед, точну висоту, а також виразні характеристики – гучні, темброві, артикуляційні тощо. Однак звук – це найменший структурний елемент музики, її вихідний матеріал. Музика починається тоді, коли відбувається сполучення певних, точних за висотою звуків у часовій послідовності. Організація музичних звуків у часі є ритмічна організація. *Звуковисотна й ритмічна організація музики є сутнісною характеристикою її мови,* основою засобів музичної виразності – мелодії, гармонії, ладотональності тощо. Засоби виразності (мовні засоби музики) в музичному творі поєднуються за певними принципами, які притаманні логіці музичного мислення, і утворюють багатозарову звукову тканину, яка рухається у часі.

Найменшою змістовною одиницею музичної мови є інтонація - мелодичний зворот, який має виразний характер. Поєднуючись між собою в конкретній мелодії і в умовах певних ладотональності, метроритму, динаміки, темпу, тембру, регістру тощо, інтонації надають музичній тканині певний виразний смисл.

Специфіка музичної мови й мислення, яка обумовлена матеріалом музики – звуком, визначає як відмінні властивості музики

від інших видів мистецтва, так і її схожість з окремими різновидами художньої творчості.

Організація музики у часі визначає її як *часове мистецтво*. Її смисл досягається по мірі розгортання музичної тканини у часі. В цьому її схожість з іншими часовими мистецтвами – літературою, драмою, мистецтвом кіно, хореографією - і відмінність від просторових мистецтв (живопис, скульптура, архітектура), де зміст визначається відразу.

Музика як мистецтво функціонує тільки у процесі виконання. Вона доступна сприйняттю лише за допомогою посередника між музичним твором і слухачем - виконавця. Тому музика є *виконавським мистецтвом*, що споріднює її з театром, хореографією, кіно-телемистецтвом і відрізняє від невиконавських видів художньої творчості (літератури, живопису, скульптури).

Особливості мовних засобів музики визначають її суто специфічні риси, які відрізняють її від інших видів мистецтва. *Музика – це мистецтво непередметне й позапонятійне*. Її мова не оперує поняттями й конкретними предметами реального світу як інші види мистецтва.

Специфіка музичної мови визначає й особливості предмету музики – втілення в музичних творах процесів позамузичних.

Природно, що музика, з огляду на свою специфіку, не може відтворювати предмети й явища дійсності, як інші види мистецтва. Однак інтонаційна (емоційно-виразна) природа музичного мистецтва надає йому можливість виразити відношення до світу, яке завжди супроводжується людськими емоціями й почуттями. Тому предметом музики є внутрішній світ людини – світ її почуттів, емоцій, відчуттів і тих смислових і ціннісних характеристик світу, які в узагальненому вигляді виражає людська чуттєвість. Відтворюючи світ людських переживань, музика своїми специфічними засобами створює чуттєву модель дійсності, чуттєвий образ світу.

Музика – це вид мистецтва, який в звукових образах відтворює внутрішній світ людських переживань, емоцій, почуттів, в яких виражається смисл реальних подій і ціннісне ставлення до них..

Зміст і специфіка його втілення визначають музику предметом різних наук: культурології – музика виникає, розвивається й функціонує як культурне явище, тобто як особливий засіб пізнання світу, семіотики – музична мова є певною системою знаків, які кодують інформацію про світ; логіки – музика є системою, яка має

достатньо жорстку логіку; герменевтики – музичний твір є текст, який потребує розшифрування, розуміння й інтерпретації тощо.

І, безумовно, музика є предметом естетики, так як в ній, з огляду на її специфіку, найбільш повно та безпосередньо відтворюється чуттєво-ціннісний досвід людства, що обумовлює її більш високий, у порівнянні з іншими видами мистецтва, рівень впливу на емоційну сферу людини.

Музикознавство, як теоретичне осмислення музичного мистецтва, починалося з дослідження музично-естетичних проблем, тобто встановлення зв'язку музики із світом позамузичним. Потім по мірі розвитку й ускладнення музичної мови й мислення інтерес все більш зростає до специфіки музики, а музично-естетичні проблеми відходять на другий план.

У XIX ст. естетична проблематика музичного мистецтва знов стає актуальною. У цей період музика остаточно звільняється від залежних зв'язків з іншими видами мистецтва і набуває самоцінності, тобто здатності власними засобами відтворювати світ. Для пояснення її смислових і ціннісних характеристик вузькоспеціальна музично-теоретична термінологія стає недостатньою, оскільки традиційно для виявлення цих характеристик використовувалася філософська мова. Це й призводить до поєднання музикознавства із загальною теорією мистецтва – естетикою, дисципліною з галузі філософського знання, завданням якої є виявлення смислу і цінності явищ дійсності й мистецтва, і виникнення у XIX ст. наукової дисципліни – музичної естетики. Хоча уперше назва цієї науки з'явилася ще у другій половині XVIII ст. у роботі німецького композитора й музичного критика Х.Шубарта «Ідеї до естетики музичного мистецтва».

Музична естетика, яка знаходиться на стику музикознавства з естетикою, є поєднуючою ланкою між музикознавством і філософією, і більш широко, - між творчою практикою музичного мистецтва, яка відображується у музикознавчих дослідженнях, і світоглядом суспільства, що відбивається у філософських поглядах і концепціях.

Музична естетика вивчає музику як цілісну систему, тобто специфічним образом організовану художню структуру, яка має якісно своєрідну художню образність і, водночас, взаємодіє з іншими сферами людського буття.

Перебуваючи на межі музикознавства й гуманітарного знання, музична естетика одним з центральних понять висуває поняття культури. Вона інтерпретує музичне мистецтво як культурне явище і

відзначає, що як і будь-який феномен культури, музика, по-перше, є смисловий феномен, тобто вона не тільки «є», але й «має смисл», не взагалі предмет, але ще й знак, текст, що має значення і є предметом розуміння й тлумачення. По-друге, як і будь-який культурний феномен музичне мистецтво становить собою фрагмент історії, тому воно розуміється в контексті певної культурно-історичної епохи. По-третє, музичне мистецтво, як і все, що відноситься до культури, має також відношення до сфери цінностей, тому що культура не просто створюється, вона пронизана оціночним відношенням людини [40, с. 8].

Звідси основними, *фундаментальними проблемами музичної естетики є проблеми смислу й цінності музики*. Саме ці проблеми є вирішальними у розгляді інших музично-естетичних проблем.

Музична естетика, досліджуючи проблеми теорії й практики музичного мистецтва, торкається всього розвитку музичної культури, яка розуміється у єдності створення, існування й функціонування музичних цінностей.

Метою й завданнями музичної естетики є розкриття сутності музичного мистецтва, явищ і процесів музичної культури з точки зору їх значущості й цінності для людини й суспільства.

Предмет музичної естетики – дослідження специфічних закономірностей музичного мистецтва у єдності із загальними законами чуттєво-образного засвоєння дійсності та особливими законами художньої творчості в цілому. Тому поняття і категорії музичної естетики або є специфікацією загального естетичного поняття (наприклад, художній образ - музичний образ), або співпадають з музикознавчими поняттями, які об'єднують загальнофілософські й конкретно музичні значення (наприклад, гармонія).

Музична естетика, як і естетика в цілому, досліджує історичні, гносеологічні, аксіологічні, соціологічні, культурологічні, семіотичні й інші закономірності музичного мистецтва. Дослідження цих закономірностей музичного мистецтва визначає спрямованість музичної естетики, як і естетики взагалі, на виявлення соціальної сутності музики та законів її соціального функціонування. Тому проблемами музичної естетики є такі проблеми як взаємозв'язок музики й дійсності; взаємодія змісту й форми; естетична природа засобів музичної виразності; сутність і структура художнього образу в

музиці; культурно-історичні аспекти музичного формоутворення, інформаційно-комунікативна, естетична функції музики та ін.

Музична естетика, досліджуючи сутність і закономірності музичного мистецтва, встановлює зв'язки не тільки з іншими видами мистецтва, найбільш суттєвими процесами художньої культури, а й с культурою в цілому. Тому вона виявляє закономірні взаємозв'язки не тільки з естетикою як загальною теорією мистецтва, але й з іншими формами культурної людської діяльності: філософією, етикою, науковими концепціями, релігією, тобто тими формами суспільної свідомості, які виражають світоглядні погляди суспільства. Музична естетика визначає форми відтворення в музичному процесі універсальних законів розвитку художньої культури й культури в цілому.

Основним принципом музичної естетики є принцип історизму. Встановлюючи взаємозв'язок с іншими світоглядними структурами суспільної свідомості, музична естетика досліджує специфіку конкретно-історичних оцінок значення й ролі музичного мистецтва, характерних для того чи іншого культурно-історичного періоду [23, с.4-5].

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Розкрийте сутність понять «естетичне» і «прекрасне» та виявіть принцип їх співвідношення.
2. Визначте сутнісні риси музичного мистецтва.
3. Які проблеми є для музичної естетики вирішальними?
4. У чому полягає мета, завдання і предмет музичної естетики?
5. Визначте роль і місце музичної естетики у системі музикознавства.

Рекомендована література:

1. Бонфельд М.Ш. Введение в музыковедение: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М.Ш.Бонфельд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.

2. Боров Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – М.: Политиздат, 1988.

3. Методические указания к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988.

4. Суханцева В.К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной к философии музыки) / В.К.Суханцева. – К.: Факт, 2000.

5. Чередниченко Т.В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т.Чередниченко – М.: Музыка, 1987.

Тема 2. Смысл та художньо-естетична цінність музики. Проблема змісту й форми в музиці.

Мета: сформувати знання щодо смислосмістовних і ціннісних характеристик музики та їх специфіки, обумовленої формоутворюючими музичними засобами.

Основні поняття й персоналії: форма і зміст в мистецтві, музичний зміст, Число і Почуття як різновиди музичного змісту, змістовна музична форма, музичний смысл, автономісти, музично-естетичні погляди Е.Гансліка, музична цінність, художньо-естетична цінність музики.

Загальний зміст лекції:

Проблема музичного смислу пов'язана, насамперед, із запитанням про зміст музики.

Найважливіша роль художньої форми у втіленні життєвого змісту, а також її специфіка (певний матеріал – звук, фарби, глина, камінь, рухи людського тіла тощо - та засоби виразності, обумовлені матеріалом), сприяли погляду на форму в мистецтві як на самодостатнє явище, тобто принципово не пов'язане із зовнішнім світом. Позиція, яка абсолютизує форму в мистецтві, має давні традиції, але особливо радикально її принципи проявилися в ХХ ст. і закріпилися в течії формалізму, який наголосив мистецтво світом «чистих форм», що виключає його значення як культурного явища, тобто явища, яке має здатність до пізнання й вираження світу.

Однак мистецтво, як стверджує естетика, є видом духовного засвоєння дійсності людиною і, незважаючи на всю свою унікальність, виражає у різноманітності й своєрідності своїх видів відношення людини до дійсності і самої себе. Тому взаємозв'язок, взаємодія і взаємообумовленість змісту й форми в мистецтві – один з найважливіших законів художньої творчості, а також необхідна умова завершеного продукту цієї творчості – художнього твору. Тільки

органічна єдність змісту й форми в творі мистецтва забезпечує естетичне сприйняття, тобто процес його переживання й чуттєво-духовної насолоди їм як предметом прекрасного, і обумовлює естетичну цінність твору – виявляє його загальнолюдські смисл і цінність.

В музичному мистецтві, яке не виказує свій зміст словесно й не зображує його предметно, проблема форми й змісту, як і проблема наявності змісту в музиці в принципі, завжди були проблемами, які викликали найбільш гострі сперечання.

Запитання «Що і як говорить» музика?» «Як і що розуміє в ній слухач?» з давніх часів хвилювали музично-теоретичну думку.

На зміст і форму в музиці в історії музикознавства склалися два протилежних погляди: 1) звукова форма музики втілює позамузичний зміст; 2) музика, як звукова форма, що рухається, сама є своїм змістом.

Судження про те, який позамузичний зміст може бути втілено в музичній формі, має дві точки зору: а) *почуття* або суб'єктивно-особистісне; б) *число* або об'єктивно-надлюдське [40, с. 21].

В судженні, де змістом музики визначалося людське почуття або суб'єктивно-особистісне, стверджувалося, що окремим ділянкам або елементам музичної форми відповідає певний емоційний зміст. І це було правильно, насамперед, для тих музичних форм, які існували разом з текстом (форми вокальної музики), а також для форм інструментальної музики, де значення елементів форми були відомі «до» і «поза» твору (наприклад, в побутових жанрах – пісня, танець, марш тощо, жанрі інструментальної сюїти, де характер основних елементів – алеманди, куранти, сарабанди, жиги - був визначений ще до будь-якого конкретного твору, програмній музиці).

Позиція, де змістом музики визначалося число - сама давня; вона сягає ще періоду античності. Теоретики музики давнини, досліджуючи акустичну природу музичних звуків, помітили, що певна висота звуку залежить від певної частоти коливань струни, тому вона може бути виражена числом. Інтервали як співвідношення двох звуків різної висоти також можуть бути представлені як пропорція чисел, а в основі їх назви (прима, секунда, терція, кварта тощо) лежить число, яке визначає кількість тонів і півтонів, що входять в інтервал. Але в музиці багато що, починаючи з її «будівельного матеріалу» - звуку і до проявів музичної логіки, можна виразити в числових відношеннях. Це – ритм як співвідношення різних тривалостей (чверті, восьмі,

шістнадцяті тощо), метр (дводольний, тридольний тощо), ступені звукоряду (I, II, III тощо), акорди як сукупність трьох, чотирьох звуків та їх назви (тризвук, септакорд, квартсекстакорд тощо) і т.ін.

Число и чисельні співвідношення мислителі давнини визначали основним принципом організації світу. Число, яке не має матеріального вираження, організує усякий предмет світу і співвідношення між предметами, встановлюючи пропорціональність і симетричність як частин предмету, так і предметів між собою.

Теорія музики, яка у стародавні часи була частиною філософії, наукового пізнання і світогляду, відзначала, що логіко-математичний смисл, що притаманний будь-яким співвідношенням частин у будь-якому впорядкованому цілому, в тому числі і в такому граничному цілому як світобудова, найбільш повно виражає музика в принципах своєї організації. Не пов'язана з конкретними предметами світу, вона втілює сам принцип його організації – числовий.

Осмилення в давнину законів організації музики в числових відношеннях було спробою представити звукову систему музики як модель структури світу і призначити музиці космологічний (поняття «космос» в античності визначало впорядкованість, організованість) смисл, тобто об'єктивну логіку дійсності або об'єктивно-надлюдський зміст.

Інший погляд на музичний зміст, який визначався суто специфічними законами побудови музичної форми, також виникає ще на ранніх етапах розвитку музики, але оформлюється наприкінці XVIII і у XIX ст.

Тривалий час (до кінця XVIII ст.) музика була оформленням різноманітних життєвих ситуацій – трудових, побутових, обрядових, культових, ритуальних, церемоніальних тощо. Ці життєві ситуації визначали конкретний характер музики і, витікаючи з нього, певну композиційну структуру (форму), яка повинна була втілити певний життєвий, тобто позамузичний зміст. Життєві обставини, де звучав той чи інший твір, пояснювали його зміст слухачеві.

Наприкінці XVIII ст. і у XIX ст. інструментальна музика, яка раніше мала прикладний характер в порівнянні з жанрами вокальної музики, досягає такого рівня розвитку своїх засобів виразності й принципів формоутворення, що перевершується на автономне й самоцінне мистецтво. Це призводить до утворення нової форми функціонування музики - відкритого концерту. Музика виконується у

концертній залі, де немає ні словесного коментарю, ні конкретної життєвої ситуації, яка б пояснювала її смисл.

Усунення життєвого контексту при сприйнятті музичних творів в умовах концертної зали, примушувала слухача відноситися до музики як до самостійного тексту і «прислуховуватися» до суто музичного смислу. І те, що раніше казалось в музиці ясным й очевидним, завдяки колишнім формам її функціонування, тепер мало потребу в іншому осмисленні. Тому в XIX ст. проблема змісту й смислу музики стає особливо гостро.

В цей час розвивається симфонічний тип мислення, який найбільш повно реалізується в сонатно-симфонічних формах класико-романтичного періоду. Музичний твір із сукупності елементів, зміст (характер) яких визначався заздалегідь, до всякого творення, стає процесом, де становлення образної сфери здійснюється шляхом розвитку у часі тематичного матеріалу (музичної ідеї твору) і особливостями цього розвитку, які впливають із самого характеру тематизму. Цей процес розвитку музичної ідеї й становлення образної сфери твору роз'єднати неможливо, тому що кожний момент в ньому стає зрозумілим тільки у зв'язку з попереднім і послідовним. Тому визначити однозначну емоцію на будь-якій ділянці форми стає завданням досить складним.

Спираючись на це, теоретики музики стали стверджувати, що музика передає не конкретне почуття, а тільки його рух і динаміку (інтенсивність) – постійність або мінливість, насиченість або розрідженість, які притаманні будь-якому почуттю. Звідси відзначалося, що музика втілює не певну емоцію, а лише форму її руху, яка аналогічна руху музичної (звукової) форми. Ускладнення музичної мови та мислення призвели також до відмови й від погляду на зміст музики як на вираження об'єктивної логіки дійсності. Визначалося, що музична форма розвивається за законами специфічної музичної логіки, яка не має ніякого відношення до явищ позамузичних.

Таким чином, розвиток засобів музичної виразності та принципів їх співвідношення сприяв обґрунтуванню музичного змісту не позамузичними, а внутрішньомузичними аспектами або специфічними законами логіки музичної форми. Це призвело до тотожності, збігу змісту й форми в музиці, що й знайшло відображення у тому погляді на смисл музики, який наголошував, що *музика, як рухома звукова форма, сама є своїм змістом.*

Теоретики, які визначали, що музика наскільки специфічна, що виражає, насамперед, саму себе, тобто музику і нічого, крім музики, називалися автономістами. Їх позиція оформилася в роботі Е.Гансліка «Про музично-прекрасне» (1854), який стверджував, що «краса музичного твору є щось чисто музичне, тобто міститься у сполученнях звуків без відношення до будь-якої сторонньої позамузичної сфери»[3, с.149].

Протягом усього розвитку музики в музикознавстві існували й продовжують існувати ці традиційні й різні погляди на музичний зміст. Вони стають більш модифікованими, витонченими, диференційованими, але не скасовуються, а продовжують обертатися навколо інтерпретацій змісту музики як почуття, числа і, власне, музичної форми.

На основі традиційних поглядів на музичний зміст в історії музики та думки про неї виникають такі напрями музичної естетики як зображальна, виражальна, гедоністична, формалістична та їх різновиди. В них відображується боротьба думок про те, чи залежить музика від дійсності, чи є тільки специфічним продуктом людської свідомості.

Зображальна музична естетика підкреслює підкорення музики дійсності, первинність звукових образів дійсності і вторинність музичних. Вона спирається на теорію наслідування мистецтва реальним явищам і подіям дійсності, яка виникла у давнині й займала в окремі епохи провідне місце. Зображальна музична естетика стверджує, що музика відтворює не тільки звукові явища дійсності – природного і соціального світу, але й емоції людини, заперечуючи їх виразність, тобто здатність нести будь-який смисл. Протягом часу вона шукала однозначний смисл інтонацій, тональностей, мелодичних, ритмічних фігур, ладогармонійних зворотів тощо.

Виражальна музична естетика підкреслює людський зміст музики – емоційну сторону, але характеризує її чуттєві образи як невизначені, багатозначні, ідеальні, абстрактні, «безподібні» (які не мають подібності у світі). Ці характеристики образної сфери музики, які виражають неможливість її чіткого толкування, різноманітність толкувань у різних слухачів, відвертість чуттєвого від конкретного й предметного, відмовляють музиці в здатності передавати думки, узагальнені ідеї в чуттєвому матеріалі.

Гедоністична музична естетика заперечує зміст в музиці, визначаючи її об'єктом для насолоди. Вона стверджує, що людина від

сприйняття присемних слуху співзвучь отримує фізичне й машинальне задоволення, тому музика не може будь-чому наслідувати і впливати на духовний світ людини; вона надає задоволення аналогічне від їжі та пиття. Почуття, що викликає музика, розцінюються як чисто психофізіологічне явище.

Формалістична музична естетика, як уже було вказано вище, зводить зміст музики до музичної технології, і є в принципі скасуванням музичної естетики, оскільки не признає чуттєву природу музики.

Панування тих чи інших музично-естетичних поглядів в певну культурно-історичну епоху не заперечує їх взаємодії та взаємовпливу, що й долало односторонність музичного смислу.

Це пояснюється тим, що зміст і смисл музики поєднують багато якостей – і різноманітні позамузичні, і власне музичні. Прагнення інтерпретувати музичний смисл як однозначний, однакісний, який підіймається до якогось одного джерела – то відверто філософського, то специфічно музичного, при більш детальнішому розгляді призводило до іншого, протилежного і, цим самим, доводило його недостатність.

В сучасних музично-естетичних дослідженнях акцентується увага на тому, що для розуміння музичного змісту як єдності багатьох джерел, музика повинна бути розглянута як культурний феномен, результат культурно-історичного розвитку, який втілює в собі змістовні й структурні особливості художньої творчості в цілому, естетичні ідеї, обумовлені світоглядом і соціально-історичним змістом конкретної епохи.

Естетика стверджує, що в змісті творів мистецтва втілюються події дійсності, які є для конкретної історичної епохи найбільш характерними й значущими. Це події, в яких виражені соціальні проблеми, потреби, ідеї, ідеали певної епохи. Тому зміст твору мистецтва (будь-якого, в тому числі предметного й словесного) відображує не тільки і не стільки конкретні події, скільки їх ідеальну сутність, їх смисл і цінність для людини певного історичного періоду, суспільства в цілому.

С позицій естетики, культурології зміст твору мистецтва інтерпретується як сфера смислів і значень конкретної культурно-історичної епохи, яка виражена засобами певної художньої мови, організованими відповідно принципам певної художньої форми [31, с. 51].

Музика виражає світ у в формах людської чуттєвості, в якій проявляється розуміння і відношення до подій дійсності. Оцінюючи будь-що, людина завжди на нього чуттєво реагує і виражає цю реакцію інтонаційно – у жестах, міміці, формах руху і, особливо, в інтонаціях мовлення, що звучать. Ці інтонаційні прояви людського мовлення й людських жестів несуть в собі емоційне, смислове й ціннісне навантаження. Вони розкривають світовідчуття людини конкретної епохи, виражають соціально-значущі емоції певної соціокультурної доби або національної культури. Інтонаційні прояви епохи становлять собою той ґрунт, який живить різноманітні види мистецтва і, насамперед, музику, де основою виразності є музична інтонація. Музичні інтонації культурно-історичної епохи, що закріплюють соціально-значущі емоції, є культурні знаки епохи, в яких проявляються її смислові й ціннісні характеристики.

Композитор, створюючи музичний твір, завжди, свідомо або інтуїтивно, використовує музичні інтонації своєї епохи, в яких виражено чуттєвий матеріал, притаманний її культурі, що в певній мірі й обумовлює його творчий задум. Композитор існує в певній культурно-історичній дійсності і його свідомість є продукт цієї дійсності. Як би суб'єктивно композитор не відносився до світу, його світосприйняття, світовідчуття, світовідношення й світогляд завжди будуть ґрунтуватися на тих ідеях і ідеалах, тобто смислах і цінностях, які виробила суспільна свідомість епохи.

Таким чином, основою змісту музичного твору є комплекс музичних інтонацій (ритмо-інтонацій), в яких закріплені культурні смисли й значення, переусвідомлені й перероблені творчою індивідуальністю композитора [31, с. 51].

Композитор працює вже з музичними інтонаціями. Він, відповідно до ідеї твору, їх особливим засобом співставляє, протиставляє, розвиває за законами той чи іншої музичної форми і, таким чином, створює унікальний твір музичного мистецтва. Але підґрунтя музичного змісту лежать у позамузичній сфері - в галузі соціально-значущих емоцій, які переробляються засобами музичного мистецтва в чисто музичний продукт – музичні інтонації.

У творі будь якого виду мистецтва зміст і форма невіддільні один від одного, але в музиці, як в ніякому іншому мистецтві зміст злитий з формою.

Якщо звернутися, наприклад, до іншого часового мистецтва – літератури – то зміст, наприклад, роману може в загальних рисах

виникнути в уяві читача й при знайомстві з фабулою або сюжетом, тобто поза читанням всього твору. Іноді сама назва літературного твору говорить про його зміст (наприклад, «Війна і мир», «Герой нашого часу»).

В музиці, яка оперує не однозначними поняттями або конкретними предметами, а багатозначними чуттєвими станами, що несуть в собі гранично узагальнений смисл подій дійсності, зміст може бути зрозумілим тільки у процесі сприйняття музичної форми, що розгортається у часі. Іншими словами, він може бути сприйнятим тільки у процедурі прослуховування від початку до кінця, вслуховування в окремі елементи музичної тканини, співставлення послідовного с попереднім, усвідомлення розвитку й зміни елементів музичної форми.

Більше того, специфічні засоби музичної мови сприяють не тільки матеріалізації в звуці окремих чуттєвих станів, але й самі мають узагальнений емоційно-смісловий характер. Будь-які елементи музичної мови – мелодійні, ритмічні, ладові, гармонійні, темпові, динамічні, фактурні тощо - мають самі по собі емоційний окрас. Включаючись в музичну тканину твору, вони не тільки виконують конструктивну роль, цементуючи музичну форму, але й сприяють створенню його образної сфери, яка виражає емоційний зміст. Тому зміст і форма музиці не існують самі по собі, обмежуючись тільки взаємовпливом, і не збігаються один з одним за значенням, а існують у діалектичній єдності, тобто у взаємодії, взаємообумовленості, взаємопроникненні, являючись двома сторонами музичного твору як художнього цілого. Ця діалектична єдність дозволяє дослідникам теоретичних проблем музики інтерпретувати єдність змісту й форми в музиці як *змістовну форму музики*.

Таким чином, сутність музичного змісту полягає у тому, що він є чисто музичний феномен; відмінний від позамузичних (соціальних, культурних) передумов виникнення; але, водночас, становить собою узагальнене вираження культурних значень конкретної історичної епохи [31, с.53-54].

Музичний зміст – це система взаємодії видів і типів музичних структур з їх позамузичними значеннями, що склалися об'єктивно, які перетворюються творчою свідомістю композитора й наділяються у творі конкретними смислами [14, с.37].

Зміст і смисл не співпадають за значенням. *Смисл* є те, що розуміється в результаті засвоєння змісту.

Якщо музичний зміст є вираження за допомогою музичних структур позамузичних значень, то смисл є їх інтерпретацією. Музичний зміст має відносну стійкість і визначеність у межах завершеного музичного тексту. Смисл змісту постійно розпредмечується (виявляється) в контекстах інших культурно-історичних епох, де набуває нових відтінків значень.

Музичний смисл, який виникає у слухача (виконавця) в процедурі сприйняття, існує у творі незалежно від людського пізнання і є феноменом естетико-художньої реальності твору, тобто об'єктивним феноменом. Не маючи місця зосередження в будь-якій точці музичного твору, *смисл є суть музичного твору*, його ідея, втілена композитором специфічними засобами музики, яка сприймається крізь призму суб'єктивного відношення до світу слухача й виконавця. Саме об'єктивне існування музичного смислу робить музичний твір затребуваним, створює необхідність в пізнанні його образно-змістовної сфери і його виконавському опануванні.

Існуючи об'єктивно, смисл дається людині тільки в процедурі активного сприйняття. Через пізнання технології музичного твору, переживання його емоційного змісту, людина приходить до розуміння духовного досвіду певної культурно-історичної епохи, який виражено в творі, осягає його загальнолюдський зміст і цінність, и через це осягнення усвідомлює себе, свою людську сутність, своє місце у світі.

Таким чином, музичний смисл, з одного боку, об'єктивно існує в музичному творі, з другого, виступає суб'єктивно-особистісним феноменом, який, виникаючи у процесі активного сприйняття, набуває особисту значущість і *цінність* для людини, формуючи її власний духовний світ.

Звідси, проблема музичного смислу співвідноситься з проблемою художньо-естетичної цінності музичного твору. Розуміння смислу музичного твору починається з його оцінки і закінчується його усвідомленням як цінності.

Оцінка й цінність – це поняття не рівнозначні один одному. Вони співвідносяться, але характеризують з різних сторін систему ціннісних відношень між об'єктом і суб'єктом.

Оцінка – це початкова емоційна реакція на те, що сприймається, яка фіксується в судженнях типу: «Це красиво!», «Це потворно!», «Це краще, відносно чогось», «Це гірше, відносно чогось» тощо.

Оціночні судження, як правило, складаються під впливом оціночних орієнтирів сучасної людини культури. Вони є результатом художніх смаків, естетичних переваг, які панують у даній культурі.

Оціночне судження може обґрунтовувати цінність художнього твору не на рівні його художності, тобто досконалості форми й змісту, а на його необхідності в певних умовах, на його відповідності потребам і очікуванням у даній, конкретний момент.

Цінності - це специфічні визначення об'єктів оточуючого світу, які виявляють їх позитивне або негативне значення для людини і людства в цілому, які даються в гранично узагальнених поняттях – благо, істина, добро і зло, прекрасне й потворне. По відношенню до людини цінності виконують роль життєвих орієнтирів у предметній і соціальній дійсності.

Естетичні цінності - це особливий клас цінностей, який існує поряд з цінностями практичними, моральними, релігійними, політичними тощо, тому для них характерно як загальне, що властиве всім видам цінностей, так і особливе, притаманне лише цьому виду цінностей.

Естетична цінність, як і інші види цінностей характеризує значимість об'єкту для суб'єкта, що визначається роллю даного об'єкту в життєдіяльності людини або суспільства.

Своєрідність естетичної цінності визначається характером естетичного відношення людини до дійсності - чуттєво-духовним, неутілітарним сприйняттям, орієнтованим на пізнання й оцінку змісту й форми реальних об'єктів або творів мистецтва.

Основним видом естетичної цінності є прекрасне. Поняття «прекрасне» характеризує явища, у тому числі й предмети мистецтва, з точки зору досконалості: досконалості форми й змісту, який її наповнює.

Прекрасне – це ціннісна характеристика творів мистецтва. Мистецтво прекрасне, тобто художньо цінне, якщо в ньому виражене життя у всіх його ціннісних проявах у майстерно-досконалий формі.

При визначенні цінності будь-якого твору мистецтва виникає проблема співвідношення естетичної і художньої цінності, що й дає підстави існуванню в естетиці різних поглядів на ціннісні характеристики мистецького твору. А саме: поняття «естетична цінність» та «художня цінність» - це рівнозначні поняття; художня цінність є різновидом естетичної цінності, яка характеризує твори мистецтва; естетична цінність і художня цінність – самостійні класи

цінностей, які в мистецтві лише перетинаються. Останній погляд передбачає, що естетична цінність характеризує твори мистецтва не в плані художності, а поряд та в зіткненні з іншими цінностями, що не може визначити художню цінність твору вичерпним чином.

Наявність певних ціннісних якостей явищ дійсності та творів мистецтва залежить від того, в яку конкретну ситуацію соціально-історичних відношень вони включені, які світоглядні ідеали слугують критерієм їх оцінки.

Проблема музично-художньої цінності, як і проблема змісту й смислу музичного мистецтва в цілому, набула особливого значення тоді, коли виникло подолання в музиці прикладних функцій і вона стала самодостатнім культурним явищем, тобто наприкінці XVIII – у XIX ст.

Антична, середньовічна естетика і, в значній мірі, естетика Відродження цінність музики піднімає до позамузичних об'єктивних цінностей, вважаючи, що логіка структури музичної форми відтворює логіку структури світобудови, яка сама по собі є цінність. Таким чином, в музиці об'єктивно-цінними є її загальні закони організації, які рівнозначні законам організації світу, а не їх окремих прояв – музичний твір.

Це пояснювалось тим, що естетика вищеназваного періоду не визначала музику як самостійний вид мистецтва і розглядала її лише в теоретичному плані як частину філософії й світогляду. В практичному ж плані музика мала яскраво виражену утилітарну спрямованість і прикладний смисл. Тому музика, яка реально звучала, на ранніх стадіях розвитку мала характер «інструментальної» цінності, тобто прикладної цінності. Вона була засобом, «інструментом» для досягнення позамузичних і позахудожніх цілей. Ціннісна якість належить не самій музиці, а тим життєвим ситуаціям, до яких прикладається музикування. У такій якості музика була цінна в той мірі, в якій вона була «придатна», і головним критерієм її якості була відповідність смислу й структурі певного фрагменту соціальної дійсності (наприклад, трудова пісня забезпечувала координацію дій під час роботи, розхитуючи мелодичні фігури колискової пісні повинні заспокоїти дитину тощо).

Ціннісними властивостями прикладної музики були типові музичні структури та їх однозначна смислова визначенність. Наприклад, музика ходи повинна, насамперед «йти» і «йти» в певному темпі; і чим ясніше переданий в ній крок, чим більш визначений його

темп характером ходи (більш швидкий - для похідного строю, більш повільний - для урочистої процесії, повільний - для похоронної процесії), тим більш музика була придатна, тобто ціннісна для виконання певної соціальної функції. Прикладна музика повинна була бути загальнозрозумілою.

«Інструментальна» цінність прикладної музики починає набувати властивостей «самоцінності», коли відбувається перехід від музикування-виконання до музикування-творення.

Раннє музикування було на перевагу виконанням тих жанрів і, відповідно, їх норм, які були доречні в тих чи інших життєвих місцях - у церкві, залі придворних церемоній, таверні, на селянській вулиці тощо. Автор лише міг своєю творчою фантазією прикрашати жанрові норми, причому тільки теми музично-виразними засобами, які були доречні для тієї чи іншої життєвої ситуації. Поступово саме це прикрашення, тобто авторська фантазія і майстерність, починають цінуватися більш жанрових канонів. На зміну музикуванню-виконавству приходить авторське творення і з'являється поняття «музичний твір». У цій ситуації починає переважати авторська індивідуальність над жанровим нормативом. Прикладна музика починає об'єднувати в собі властивості прикладного й автономного мистецтва.

Наприкінці XVIII ст. музика стає автономною. Її самостійне функціонування в концертній залі стверджує позапонятійність і непередметність музичного смислу, що сприяє внутрішньомузичному обґрунтуванню її цінності. В цей період стверджується, що незведеність музичного твору до життєвого контексту й словесним коментарям його смислу є підґрунтям для неможливості звести властивості музичної цінності до цінностей позамузичних. Музика вважається самодостатньою цінністю, тому її цінність вбачається в ній самій.

На цьому ґрунті виникає знову ототожнення музичної цінності й конкретних принципів організації музики. Але, якщо в попередній епохи закони організації музики ототожнювалися із законами організації світу і цінність музики мала основу в позамузичній дійсності, то тепер цінність обґрунтовується тільки із специфіки музики – законів її формоутворення або законів композиції.

Але і в цей період часу, з огляду на давню традицію, проявляється прагнення під композиційні норми музики підвести позамузичне ціннісне обґрунтування - поняття прекрасного,

запозичене із загальної естетики. Однак під цим розуміється, що прекрасним в музиці є правильно створена музика і що, відповідно, «прекрасні» в музиці правила. Це призвело до збігу теорії музичної цінності й практичного вчення про музичну композицію.

Безумовно, в автономній музиці, де авторська індивідуальність переважає над жанровими нормами, музичний твір набуває риси неповторності, цілісності, яка не розкладається на окремі елементи, що сприяє інтерпретації авторського твору як такого, що має самоцінну музичну цінність. Але, незважаючи на самоцінну складність й красу, автономне музичне мистецтво також виражає позамузичні смисли й значення своєї епохи, а ступінь розвитку музичної мови свідчить тільки про її здатність виразити смисл, не застосовуючи словесні пояснення, що перевершує практичну цінність музики на цінність духовну.

Значення життєвого контексту, притаманне прикладній музиці, в авторській композиції перевершається у значення концептуальне - образну інтерпретацію життя, яка має світоглядну спрямованість. Концептуальний смисл авторських творів містить у собі ті світоглядні настанови, які найбільш повно виражають суспільну свідомість епохи.

Таким чином, музика, безумовно, має свою специфічну художню цінність – *музичну цінність*. Вона притаманна їй на всіх етапах розвитку, і *характеризує рівень розвитку музичної мови та музичного мислення і, відповідно, якості образної сфери музики*.

Але в музичній цінності реалізуються й інші ціннісні цілі – пізнання й осмислення людиною себе і світу. І це означає, що музика спрямована до інших видів цінностей - етичних, естетичних, філософських, релігійних, до, так званих, «вічних» цінностей, які не підвладні часовим змінам.

І саме такими ціннісними якостями володіють шедеври мистецтва, в тому числі й музичні шедеври.

В музичному шедеврї поєднуються ритмо-інтонаційні комплекси, які є звуковим смислом соціально-психологічної дійсності епохи; жанр певної професійної традиції, що є знак приналежності до даної культурно-художньої епохи, її логіки світорозуміння; індивідуальний творчий задум, який виражає неповторно суб'єктивне світобачення й унікальну майстерність композитора. Тому музичний твір несе в собі істину як про даний історичний час, так і істину про людину.

Завдяки розмаїттю ціннісних якостей, музичні шедеври підносяться над плином й відносністю часу. Вони вбирають в себе всю культуру в її історичному розвитку в цілому: і ту, що протікала до моменту їх створення; і ту, в якій вони виникли; і ту, що триває; і ту, що буде тривати.. Великі музичні шедеври вбирають в себе історію культури не в хронології її подій, а в її логіці, яка задає музичній творчості напрям, співпадаючий з тенденцією розвитку людської культури в цілому. Тому в музичному шедеврї виражається сутність не тільки музичної культури, але й сутність культури в цілому, й сутність людини, яка створює культуру [39, с.224].

I, незважаючи на те, що на сучасному етапі розвитку музичної культури, як і художньої культури взагалі, проблема смислу й художньої цінності трансформується, а почасти і зовсім перестає бути актуальною, а в естетиці - проблема прекрасного і, відповідно, естетичної цінності втрачає своє значення, музичні шедеври продовжують бути затребуваними також, як і в минулому.

Людина, яка активно сприймає шедевр музичного мистецтва, емоційно переживає його, досягаючи відтворене в ньому світовідчуття культурної епохи, виражає відношення до пізнаного, тобто оцінює його, включаючи смисл і цінність твору у свій індивідуальний особистісний ціннісно-смісловий контекст.

Таким чином, осягнення смислу й цінності музичного твору спрямовує людське світорозуміння й світовідношення, проникає в глибинні структури особистості, сприяє формуванню у людини її особистісних якостей. Тому у відношенні до людини поняттям, яке виявляє гуманістичний потенціал музичного твору, є поняття «художньо-естетична цінність». Художня цінність музичного твору більш характеризує якість специфічно музичного втілення – музичної форми і є цінністю об'єктивною, що історично склалася. *Художньо-естетична цінність музичного твору* – це характеристика естетичного змісту, закодованого композитором в специфічній музичній формі, яка виявляється у досвіді переживання і стає цінністю суб'єктивною, особистою цінністю людини, що сприяє формуванню її духовного світу, її людської сутності.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Визначте суттєві риси традиційних поглядів на зміст в музиці, які виражаються в поняттях «почуття» й «число».

2. Охарактеризуйте той погляд на зміст в музиці, який склався у автономістів, та розкрийте передумови його оформлення.
3. Які існують напрями музичної естетики, обумовлені проблемою музичного змісту?
4. Розкрийте сутність поняття «змістовна музична форма».
5. Дайте визначення поняттю «музичний зміст».
6. В чому полягає відміна музичного смислу від музичного змісту?
7. Які ознаки мала «інструментальна» цінність музики ?
8. Як ви розумієте поняття «самоцінна цінність музики»?
9. Розкрийте сутнісні риси понять «музична цінність» і «художньо-естетична цінність музики».

Рекомендована література:

1. **Кремлев Ю.** Очерки по эстетике музыки / Ю. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1972.
2. **Кудряшов А.Ю.** Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XXвв. Учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006.
3. **Чердниченко Т.В.** Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т.Чердниченко – М.: Музыка, 1987.
4. **Суханцева В.К.** Музыка как мир человека (от идеи вселенной к философии музыки) / В.К.Суханцева. – К.: Факт, 2000.
5. **Эстетика:** Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева. - М.: Политиздат, 1989.

Тема 3. Музыка як мова. Проблема знака в музиці й види музичної семантики

Мета: визначити поняття «музичний знак», «музична семантика», охарактеризувати види музичної семантики., сформувані знання щодо змістовних характеристик музичних засобів виразності.

Основні поняття: семіотика, музичний знак, музична семантика, іконічний знак, знак-індекс, знак-символ в музиці, екстрамузична семантика, інтрамузична семантика, засоби музичної виразності.

Загальний зміст лекції:

Музика, як і будь-який вид мистецтва, має свою мову – сукупність специфічних, виражальних засобів та прийомів їх співвідношення, що історично склалися.

Однак в музично-теоретичній науці існує думка про те, що поняття «музична мова» - це метафора, образне вираження, оскільки поняття «мова» може примінятися тільки до природних мов, де засобом вираження є слово, яке визначає певний предмет. Засоби музичної виразності ні окремо, ні в сукупності не використовують слово для вираження свого змісту, не зображають конкретні предмети і, відповідно, не можуть бути переведені на словесну мову. Ця неперекладаємість музичної мови на мову слів, як уже відмічалось неодноразово, приводило до того, що протягом історичного розвитку музичного мистецтва його зміст і смисл часто ототожнювали з логікою побудови звукової форми, тобто логікою тематичних, тональних, акордових, композиційних та інших специфічно музичних зв'язків.

Але музика вважається видом мистецтва, яке в цілому естетикою визначається як особливий спосіб пізнання й розуміння світу. Тому вона не зводиться до чисто звукових, акустичних явищ, а є специфічно художнім (музично-звуковим) засобом осягнення світу і вираження його смислових значень і зв'язків.

Більше того, музична творчість є сфера діяльності людської свідомості й мислення, а музичний твір - результат цієї діяльності. Діяльність людської свідомості й мислення в цілому здійснюється в мовних формах, які мають певні норми й правила. Загальні принципи й закономірності людського мислення, а також загальні властивості й правила природної словесної мови проявляються і в особливих формах мислення і мови, в тому числі і в художніх, зокрема музичній, які специфічно (у чуттєвих образах) пізнають й відтворюють світ. І оскільки будь-яка мова, яка функціонує за певними правилами, створюється для того, щоб передавати інформацію, бути засобом спілкування між людьми, а не для того, щоб демонструвати тільки свої правила, то й музична мова призначена не для того, щоб демонструвати виключно логіку й красу форми, в якій проявляється ця логіка. Музична мова протягом історичного розвитку формувалася разом з розвитком людського мислення і у тісному зв'язку зі словесними мовами і здатна, як і будь-яка інша мова, бути засобом

спілкування й повідомлення. Тому поняття «музична мова» - це не метафоричне вираження.

Сучасна музична естетика в дослідженні музичної мови спирається на семіотику – науку про природні (словесні) та штучні (в т.ч. й художні) мови як системи знаків, що мають значення, тобто здатність передавати інформацію.

В ХХ столітті семіотика набула статусу мета-науки для гуманітарного знання, тобто науки, яка визначає систему загальних принципів пізнання.

Семіотика стверджує, що людська культура в цілому, як і окремі її галузі та феномени, має знакову природу. В цьому проявляється людська здатність до означування явищ об'єктивного світу й придання їм значень, що й визначає характерну відміну людини від тварини.

Таке розуміння культури призвело до того, що вона у всьому розмаїтті своїх форм (раціонально-вербальних, художньо-образних, практично-предметних) на сучасному етапі стала інтерпретуватися як сукупність текстів, які несуть певне людське розуміння реальної дійсності.

Більше того, вважається, що тексти культури не є абсолютно самодостатніми й самоцінними, тобто замкненими у собі. Вони відтворюють своїми специфічними засобами в певних культурно-історичних традиціях формоутворювання - методах, стилях, жанрах, формах - найбільш загальні, характерні для конкретного історичного етапу культури духовні смисли.

Причому ці тексти не існують у застиглому стані, вони функціонують в культурному просторі (відтворюються, сприймаються й розуміються), а ступінь і глибина розуміння кожного з них залежить від якості розуміння контексту, тобто від тісного змістовного й формоутворюючого зв'язку певного тексту з іншими текстами культури.

Музичні твори як тексти культури, також відтворюють її духовні смисли і тісно пов'язані (змістовно й структурно) з іншими культурними текстами.

Семіотика має три розділи: синтаксичний (зв'язок знаків між собою), семантичний (значення знаків та їх інтерпретація), прагматичний (вживання знаків суб'єктом, що розмовляє й мислить).

Основне поняття семіотики «знак» означає матеріальний чуттєво-сприйнятливий предмет, який умовно представляє й посиляє

до позначеного їм предмету, явищу, дії або події. Знак складається з двох сторін: себе самого як матеріального (в музиці – звукового) утворення – яке означає, та ідеального (того що представляється свідомістю) образу означуваного предмета. Знак є єдність того, що означає й означуваного. Знак нерозривний зі своїм значенням.

Семіотика розрізняє три типи знаків: іконічний знак, де зв'язок між знаком і предметом ґрунтується на принципі реальної подібності або фактичної схожості; знак-індекс, який вказує на побічні властивості предмету; знак-символ, за яким закріплюється певна система ідей або понять. Всі знаки – іконічний, індекс, символ – це не явища об'єктивного світу, а тільки поняття про нього, його образ в свідомості людини. За допомогою знаків людська свідомість виявляє зміст предметів і явищ світу й встановлює між ними смислові зв'язки.

Музична мова, як і будь-яка інша мова культури, функціонує як семіотичне (знакове) утворення, елементи (знаки) якого, незважаючи на свою специфіку, в цілому аналогічні елементам інших знакових систем та правилам їх поведінки і мають певні значення як специфічно музичні, так і позамузичні.

Знак в музиці – це втілений в музичному тексті звуковий комплекс, створений сукупністю засобів музичної виразності, який має стійке емоційно-смислове значення.

Семантика в музиці – це значення музичних знаків (звукових комплексів), яке може бути раціонально усвідомлено й словесно виражено.

Музика має два види семантики: *екстрамузичну* й *інтрамузичну*.

Екстрамузична семантика - це позамузичні джерела значень музичних знаків. Інтрамузична семантика – це галузь музичних значень музичних знаків.

Знаки інтрамузичної семантики – це мелодико-тематичні, ладогармонійні, жанрові, композиційні й тощо звукові комплекси, які дозволяють скласти уявлення про однорідність або контрастність звукового матеріалу музичного твору, виділити найбільш яскраві, цілісні одиниці музичної тканини – тематичні побудови, визначити їх роль у композиції, осмислити ступінь взаємодії й зміни в процесі розвитку й т.ін.

До позамузичних значень музичних знаків, тобто екстрамузичної семантики відносяться звукові прояви природного та соціального світу, звукопрояви людського мовлення - інтонації,

вигуки, крики, стогони, плач, а також «німі» інтонації людського тіла – жести, міміка, танцювальні рухи, пластика.

До екстрамузичної семантики також відносяться різноманітні ідеї – релігійні, філософсько-естетичні, етичні, перевершені в музичну виразність. Так, наприклад, розмаїття контрастних музичних тем сонатної форми, їх взаємодія й розвиток виражає прагнення до аналізу існуючого світу, його конфліктних сторін, якостей, граней, їх відношень між собою, що було в душі ідей епохи Просвітництва, коли виникла й оформилася в класичному вигляді ця музична форма; єдність тематизму фуґи виражає ту картину світу, в якій світ представлявся людині як вічний, незмінний и нескінченний, де абсолютним началом виступає Бог, що й виражало релігійно-етичні ідеї епохи бароко, в якій фуґа мала значне поширення.

Екстрамузична семантика – це також ідеї, пов'язані зі впливом на музику інших видів мистецтва й науки (риторика в XVII ст., драма в XVIII ст., поезія та міф в XIX ст.).

До екстрамузичної семантики, безумовно, відноситься й внутрішній, суб'єктивний світ людини – її почуття, емоції, переживання, оскільки саме він є предметом музичного мистецтва.

Екстрамузична семантика втілюється за допомогою класичних типів знаків – іконічних, індексів, символів. Існують розбіжності серед дослідників музичного мистецтва в інтерпретації типології знаків по відношенню до музики. Найбільш переконливою концепцією цієї проблеми представляється концепція В.Холопової [34].

Іконічні знаки в музиці або знаки реальної подібності – це знаки, які моделюють емоції (радість, лютість, любов, меланхолію, захопленість тощо), а також рух і динаміку психічних процесів: зростання й спад напруги, кульмінацію, хвилі ліричних настроїв. Емоційна змістовність музики, яка втілюється засобами музичної виразності (насамперед, мелодико-інтонаційними й ритмічними), в різні історичні епохи отримувала різноманітні визначення – афект, почуття, пристрасть, характер, настрої, переживання. Їх вираження відзначалося в тексті у вигляді авторських ремарок, часто поряд с позначенням темпу. Наприклад, *Allegro con brio*, *adagio maestoso*, *appassionato*.

Знаки-індекси в музиці передають предметність світу, що бачиться. Вони імітують предмети й явища через звучання або рух (спів птахів, характерні звуки природних стихій, притаманний різноманітним персонажам характерний крок тощо).

Знаки-символи виражають поняття, ідеї, уявлення про світ.

До понятійно-музичних знаків відносяться, наприклад, музично-риторичні фігури із закріпленими за ними стійкими значеннями (предметними, емоційними, смисловими), розповсюджені у музиці бароко і відбиті в словниках музичної риторики.

До музичних символів відносяться також понятійно-словесні позначення в музиці - назви творів у програмній музиці, поетичні епіграфи до музичного тексту, поетичний текст в вокальній музиці, а також дані самими композиторами словесні значення своїх тем. Так, наприклад, Бетховен лейтмотиву своєї 5-ї симфонії дав назву «Так судьба стукає у двері».

До знаків, які мають відносно постійне значення, належать стійкі мелодичні й ритмічні звороти первинних жанрів, які безпосередньо пов'язані з життєвим контекстом (марші, танці, пісні, хорали), що виражають певний характер; деякі інтервали (наприклад, низхідна мала секунда – фігура подиху або скорботна секунда); мотиви, які перенесені з вокальних жанрів в інструментальні.

Екстрамузична семантика історично первісна. У процесі розвитку музичного мистецтва, його мовних засобів, екстрамузична семантика – життєво-конкретна, релігійно-етична, ідейно-філософська, літературно-поетична, міфологічна завжди була основою розвитку семантики інтрамузичної.

Музичні знаки – звукокомплекси, які мають виразне значення, створюються специфічними засобами музичної виразності, які історично склалися: звуковисотними, ритмічними, ладогармонійними, динамічними (гучними), агогічними (темповими), артикуляційними, тембровими, жанровими, композиційними тощо, тобто системами, в яких організовується матеріал музики - звук.

Специфічні засоби музичної виразності також володіють в різному ступені позамузичними значеннями.

Звуковий матеріал музики викликає слухові враження. На них і ґрунтується виразність музики. Слухові враження, з одного боку, більш обмежені, чим, наприклад, зорові, оскільки кількість предметів світу, який чується, менш кількості предметів світу, який бачиться. Слухові враження також дають менш повне уявлення про предмет, ніж зорові, які фіксують колір, об'єм, форму предметів, відстань, розташування серед інших предметів. Тому зображення звучань зовнішнього світу (дзюрчання струмка, гомін моря, спів птахів, завивання вітру, розкати грому, гуркіт битви, дзвін дзвонів) займає в

музиці підпорядковане місце і має своєрідний характер. Але слухові враження більш активні, ніж зорові. Вони сильніше чинять вплив на психіку людини; від звуку неможливо відвернутися як від предметів, що бачаться. Звук має часове протягання, він лунає й примушує людину активно його сприймати, аналізувати нюанси. Музика, яка має матеріал – звук, не передає предметну сторону явищ, але вона здатна розкрити їх характер – величний спокій, напружений динамізм, а також характер процесів розвитку явищ – поступовість, несподіваність, конфліктність. Це дозволяє музиці втілювати не тільки світ почуттів, але й світ думок, ідей.

Система засобів музичної виразності містить елементи високоорганізовані й малоорганізовані. Високоорганізовані елементи системи музичних засобів складаються й розвиваються разом з самою музикою. Малоорганізовані елементи безпосередньо спираються на життєві зв'язки музики й розвиваються в системі засобів музики повільно. Причини такої неоднорідності розвитку засобів музичної виразності пов'язані, по-перше, з природою музичного мистецтва, яке звертається до всіх шарів психіки – нижчих (психофізіологічних) і вищих (духовно-раціональних); по-друге, із забезпеченням, одночасно, зв'язку засобів музики з життям і самостійною організацією музичного твору. Однак і те, і інше безпосередньо або опосередковано обумовлює змістовність музики об'єктивними властивостями й життєвими зв'язками.

Так, гучнісна динаміка в музиці - це малоорганізована система. Вона мало відрізняється від гучнісних явищ і процесів в оточуючій дійсності, і тому відображує їх безпосередньо. Гучнісна динаміка не має точної фіксації подібно ритму й висоті, а також складної організації подібно ладу й гармонії. Неможна сказати, наскільки *ff* гучніше, чим *f*, і в кілька разів *mf* гучніше, чим *mp*. Ступінь гучності не однакова в різних стилях, при грі на різноманітних музичних інструментах тощо. Реалізація гучнісної динаміки залежить від розуміння змістовних характеристик музики або тих значень музичних знаків, у створенні яких вона приймає участь, та чуття виконавця. Такі ж ознаки мають темпові характеристики музики.

Музичні тембри більш фіксовані, чим гучнісні засоби. Однак їх фіксація – це опис та якісні характеристики, які часто ґрунтуються на подібностях звучанням зовнішнього світу (тембр, який свистить, дзвенить, або світлий, холодний, матовий), а не кількісні.

Звуковисотна й ритмічна організація музики становлять собою більш організовані системи засобів музичної виразності. Вони суворо виміряні. Музичний звук – це точний по висоті й тривалості звук. Однак і в дійсності зустрічаються звуки різної висоти й тривалості, їй також притаманні висотні нарощування і спади, процеси, які протікають ритмічно, що передають певний життєвий зміст.

Специфічною, високоорганізованою системою засобів музичної виразності є ладотональна, ладогармонійна система, яка не має аналогів у зовнішньому світі. Основні структурні елементи ладогармонійної системи суто специфічні – мажор-мінор, стійкість-нестійкість, консонанс-дисонанс, головна тональність – побічні тональності, тональна стабільність – тональна нестабільність, (часті зміни, модуляції), діатоніка – хроматика. Однак це не означає, що ладотональна система не передає позамузичні значення. Так, протилежність мінора і мажора є протилежність емоційних станів. З мажорним ладом пов'язані уявлення про світле, життєрадісне, святкове в житті. Мінорний лад визначає діапазон емоційних станів від суму, меланхолійного настрою до глибоко трагічних переживань, він втілює драматичні конфлікти, героїчні прагнення тощо. Загальновідомо, що деякі композитори сприймали певну тональність в певному кольоровому забарвленні, що свідчить не тільки про суб'єктивне сприйняття кольору самого по собі, але й про характер кожної тональності, як деякої галузі смислів, найбільш для неї близької. Тому в залежності від затребуваності цих смислів в ту чи іншу епоху або в творчості конкретного композитора деякі тональності стають пріоритетними (у Бетховена – до мінор, у Шопена - сі мінор). Це відноситься і до гармонійних співзвучь – стійкі гармонії, консонанси виражають спокій, простоту, природність, нестійкі гармонії, дисонанси, хроматика – збудження, гостроту, драматизм, скорботу, фантастичне, болісно-зламане.

Такий засіб музичної виразності як фактура створює не тільки звуковий колорит, але й просторові характеристики музики як часового мистецтва. Крайні звуки фактури передають об'єм простору, наповненість фактури – його розрідженість або сконцентрованість.

Позамузичні значення музики проявляються не тільки в окремих засобах музичної виразності, але й в такій їх цілісній системі як музичний жанр. Первинні жанри - пісня, танець, марш, хорал та ін., які створювались для оформлення певного життєвого явища, і які своїми характерними елементами входять в більш складні музичні

жанри, мають певну організацію звукового матеріалу – ритмічні звороти, мелодичні фігури, види фактури, форми акомпанементу, які передають певний характер життєвої ситуації. Тому жанрові ознаки музичного твору, як вказувалося вище, важливі для виявлення значень (семантики) музичних знаків.

Композиційні форми (сонатна, варіації, рондо і т.ін.) найбільш складні й найбільш абстраговані від позамузичної семантики музичні утворення. Однак і в них проглядаються найбільш загальні принципи людського мислення й типові форми побудови матеріалу.

В музиці, на думку дослідників, існує й *позазнакова сфера* – *емоційно-сугестивна*. Це сфера ірраціонального, позасвідомого. Вона проявляється як фон при сприйнятті. До неї відносяться загальні форми руху музичного звучання, які не мають яскраво вираженого тематизму. Емоційно-сугестивна сфера, яка наче б то підвищує ступінь нав'язання (сугестії) тих чи інших значень і смислів музичних знаків, є енергетичним полем музики.

Таким чином, музика, незважаючи на всю специфічність своїх засобів виразності, логіки побудови звукового матеріалу – від висотних звукоспіввідношень до композиції в цілому, не є виключенням з простору культури, тексти якої спрямовані на діалог із слухачами, глядачами, читачами. Тому семантика музики, тобто її виразне значення - це не плід суб'єктивних фантазій. Вона є опосередкованим вираженням світоглядного, художньо-естетичного, специфічно музичного змісту тій історико-культурної епохи, в умовах якої виник музичний твір.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Дайте визначення поняттям «музичний знак», «музична семантика».
2. Яке значення мають іконічний знак, знак-індекс, знак-символ в музиці?
3. Назвіть основні види музичної семантики, охарактеризуйте їх.
4. Які позамузичні значення виражає екстрамузична семантика?
5. Який позамузичний зміст втілюють основні засоби музичної виразності та принципи музичного формування?

Рекомендована література:

1. **Бонфельд М.Ш.** Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М.Ш.Бонфельд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.

2. **Кадцын Л.М.** Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учебн. Пособие для вузов / Л.М.Кадцын. – М.: Высш.шк., 1990.

3. **Кремлев Ю.** Очерки по эстетике музыки / Ю. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1972.

4. **Кудряшов А.Ю.** Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XXвв. Учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006.

5. **Мазель Л.** О природе и средствах музыки: теоретич. очерк / Л.О.Мазель. – М.: Музыка, 1983.

6. **Эстетика:** Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева. - М.: Политиздат, 1989.

Тема 4. Естетична природа музичної інтонації й музичного ритму.

Мета: розкрити естетичну (чуттєво-ціннісну) природу музичної інтонації й музичного ритму, виявити їх сутнісні риси.

Основні поняття й персоналії: інтонація, музична інтонація, ритм, метр, музичний ритм, музичний метр, антропогенні (біогенні, міміогенні, логогенні) знаки музичної мови; теорія інтонації Б.Асаф'єва.

Загальний зміст лекції:

Музична мова, як і будь-яка інша мова культури, є засобом повідомлення (передачі інформації) і засобом спілкування між людьми. Вона є системою звукових структур (знаків-кодів), які мають певну смислову виразність, що формується сукупністю різноманітних засобів музичної виразності й принципами їх співвідношень.

Основним елементом, фундаментальною звуковою структурою і, водночас, смисловою одиницею музичної мови є музична інтонація. Музична інтонація - це явище, яке, з одного боку, визначає специфіку музики, тобто її відмінність від інших видів мистецтва і явищ дійсності, з другого – встановлює глибинний зв'язок з явищами не музичними. І це пояснюється, насамперед, тим, що

музична інтонація, маючи специфічні унікальні властивості, несе в собі також універсальні властивості інтонації в широкому сенсі - як явища дійсності.

Інтонація є феноменом, який лежить в основі не тільки музичного мистецтва. Вона присутня в звукопроявах живої природи (голоси птахів, крики тварин), де виконує функцію сигналу, чим забезпечує адаптацію біологічного середовища до оточуючого світу.

Інтонація притаманна і людській життєдіяльності. Вона є основою всіх видів мовленнєвої діяльності людини й процесу мислення. Більше того. Інтонація була першим в історії людства принципом мовлення. Вона як емоційне відношення до явищ світу виникла раніше слова-знака, який заміщує предмет в мисленні й мовленні. Джерела інтонацій виникають в прадавніх шарах людської чуттєвості, коли ще було нерозвинуте словесне мовлення і людина пристосовувалася до зовнішнього світу, реагувала на нього і спілкувалася з іншими за допомогою звукового сигналу, а не слова. Ці звукові сигнали виражали людські почуття – дивування, страждання, радість, біль, відчуття небезпеки тощо – і були не тільки емоційною реакцією на події оточуючого світу, але й несли в собі інформацію про нього. Тому звуковиражена емоція (інтонована емоція, інтонація) виконувала не тільки сигнальні функції, але й виступала знаком, який мав значення, причому значення інформаційно-сміслові, що й дозволяє інтерпретувати її як знак-символ. І тепер, коли розвинуте словесне мовлення, людина нерідко користується так званими вигуками – інтонаційно (виразно) оформленими звукосполученнями, щоб чуттєво виразити певний смисл. І ця звукова мова зрозуміла усім; на відміну від конкретної словесної мови вона не потребує перекладу.

У процесі людської, соціальної історії прадавня звуковиражена емоція набуває конкретних культурних смислів і значень, за словами відомого психолога Л.Виготського, стає «розумною», але при цьому не втрачає свого первісного смислу, що й забезпечує її розуміння на самому глибинному рівні різноманітними етнічними, історичними, культурними, мовними людськими спільностями. Можна сказати, що праісторична емоція є архетип (*arche* – початок, *typos* – образ) або первісний емоційний образ, праобраз культури, притаманний всьому людству на початковому ступеню його розвитку, який став основою розвитку людської свідомості й пізнання. Оскільки архетипічна емоція має універсальний смисл, остільки і її звуковираження або звукова

(мовленнєва) інтонація має стійкий смисл і можливість упізнання, що дозволяє їй бути символом емоції.

Розвиваючись зі словесною мовою, мовленнєва інтонація, яка виражає емоцію, з одного боку, вбирає в себе інформаційний зміст словесного висловлювання, з другого, - завдяки своїй емоційній природі, посилює смисл сказаного.

Музика протягом свого історичного розвитку довгий час існувала разом з мистецтвом слова і мистецтвом танцю, збагачуючи свої звукові інтонації змістом інтонаційного досвіду мовлення - ораторського, поетичного, театрального – і досвіду рухів і жестів танцювального мистецтва. З часом емоційна виразність інтонації виділяється в самостійне явище, і у звільненому від слова й танцювального жесту звучанні стає основою музичного мовлення, не втрачаючи при цьому смислового навантажування словесного мовлення і оформленого руху танця.

Мовленнєва й музична інтонації мають загальні характеристики.

Для виразного оформлення словесного виказування в мовно-мовленнєвій сфері використовується система фонетичних (звукових) засобів. Це - мелодика (зміна висоти голосу), сила звука, тембр голосу, відносна тривалість окремих елементів мовлення, розташування й тривалість пауз.

Ці ознаки мовленнєвої інтонації мають схожість і з ознаками музичної інтонації, для побудови якої застосовуються засоби музичної виразності: звуковисотність, гучність, тембр, ритм тощо.

Але музична інтонація має й низку специфічних властивостей. Мовленнєве інтонування становить собою елемент, який супроводжує й посилює смисл сказаного, тому воно не виробляє точно фіксовану й диференційовану систему фонетичних засобів. Так, звуковисотність в мовленні має ковзатий, глісандуючий характер (іт. *glissando* – ковзаючи), тривалість звуків мовлення підкоряється наголошеним и і ненаголошеним складам слова. Музика ж виробляє сувору систему, насамперед, точно фіксованих висотних і ритмічних співвідношень. Точно фіксована звуковисотність і ритмічна організація музичних звуків є основою, відмінною рисою музичного інтонування, без якого музика неможлива.

Виходячи з цього, можна визначити специфічні характеристики музичної інтонації. *Музична інтонація* - це співвідношення в часовій послідовності точних за висотою звуків, які

організовані ритмічно (метроритмічно), мають темброві, динамічні (гучнісні), темпові, артикуляційні і інші характеристики.

Однак сама назва «інтонація» (від лат. *intonare* – висловлювати, вимовляти), говорить про те, що вона є специфічним засобом вираження думки, думки емоційно насиченої. Тому й *музична інтонація* як звукова структура, що має специфічні властивості, володіє вираженим емоційним смислом.

Ще однією унікальною властивістю музичної інтонації є те, що вона має високу ступінь концентрації смислу. На відміну від мовленнєвої інтонації, яка супроводжує словесне виказування й посилює смисл слова, музична інтонація сама є носієм і змісту, і смисла змісту [31, с.112].

Музична інтонація – це особлива форма художньої інтонації, яка естетикою визначається як специфічний засіб художнього узагальнення, вираження й передачі емоційно насиченої думки в звуковій формі (людський голос, звук музичних інструментів) та зоровій формі (жест, міміка, пантоміма).

Художнє узагальнення в естетиці інтерпретується як виявлення типічного, характерного, загального, універсального в дійсності та вираження його в конкретному, чуттєво переживаємому явищі – художньому образі: персонажі, життєвій події тощо. Художній твір, як вказувалося вище, почасти не зображує реальні життєві факти або реальних людей, він у вигаданих образах втілює ті думки, ідеї й ідеали, які характерні для конкретної історичної епохи, і, таким чином, відбиває правду життя, завдяки чому мистецтво в цілому і будь-який його вид зокрема, є засобом опанування й пізнання світу.

Для музичного мистецтва, як і для інших видів мистецтва, також характерно явище художнього узагальнення. В музиці воно проявляється, насамперед, на рівні музичної інтонації. *Музична інтонація є елементарною формою музичного узагальнення, тим смисловим ядром, з якого вибудовується художній образ музичного твору.* В музичній інтонації виражаються типічні емоції й почуття культурно-історичної епохи, які є своєрідним відображенням типічних явищ дійсності, їх пізнання й оцінки.

Музичне узагальнення, що проявляється в художньому образі та його основі – музичній інтонації, часто називають граничним узагальненням подій і явищ дійсності. І в цьому є сенс. Музичне узагальнення, яке відбивається в музичній інтонації, проходить більш довгий шлях символізацій, на відміну від інших видів мистецтва. В

його основі лежить емоція, яка виступає своєрідним символом подій дійсності, оскільки в ній відбивається зміст, смисл і оцінка людиною цих подій; символом емоції є інтонаційні (осмислені) звукопрояви, які, в свою чергу, символізуються у специфічно оформлених музичних інтонаціях.

Але, незважаючи на високу ступінь абстрагування від конкретних явищ дійсності, непередметна и несловесна мова музики, основою якої є музична інтонація, несе в собі всю вертикаль смислів, які просвічуються в тих символах, що виступають підґрунтям музичного узагальнення. Не маючи можливості зображати і словесно виражати конкретні предмети, явища й події оточуючого світу, музика передає їх характер, оцінку, їх суть, тобто гранично їх узагальнює.

Абстрагованість музичної інтонації від конкретних явищ зовнішнього світу та специфічні засоби її утворювання не перешкоджають розумінню музики без перекладу на словесну мову. Її звукові характеристики (гучність, висотність, ритм, тембр, темп, регістр) викликають певні психофізіологічні стани у виконавця або людини, що сприймає музику: характер тілесних рухів, дихання, серцебиття, які вказують на ті емоції, що можуть їх викликати, а через них - на ті життєві ситуації, які супроводжують ці емоції. Словесна мова, наприклад, не створює безпосереднього зв'язку з життям як музична. В ній відсутній будь-який зв'язок між предметом и його знаком – словом. Таким чином, зв'язок між виразними характеристиками музики й психофізіологічним станом людини, що її сприймає – це істотний, природний зв'язок.

Звуковисотні, звукочасові, гучнісні, темброві, регістрові характеристики музичної мови складають семантичну (змістовну) сторону музичної інтонації і вважаються домузичними знаками або знаками, які мають позамузичну основу. Ці знаки музика успадкувала ще на етапі звукового сигнального спілкування і зберегла протягом усього свого розвитку. Саме вони сприяють безпосередньому, інтуїтивному, тобто до будь-якого раціонального міркування, розумінню музичного мистецтва і вказують на позамузичну основу смислу музики.

В сучасних дослідженнях домузичні або первинні знаки музичної мови отримали назву *антропогенних*, тобто тих, що виникли й розвивалися разом з людиною. Антропогенні знаки музичної мови поєднують в собі біогенні, міміогенні та логогенні елементи музики, які пов'язані з психофізіологічним станом людини, з моторикою руху і

впливом словесного мовлення і відрізняються від музикогенних, пов'язаних вже безпосередньо з логікою музичних звукоспіввідношень, але при цьому виступають їх основою.

До *біогенних* елементів музики відносяться висота й гучність звуку. Саме ці характеристики звуку використовувалися на ранніх етапах розвитку людства у сигнальному спілкуванні, і не тільки людського, але й світу тварин. Так, наприклад, інтенсивною силою звуку та його пронизливістю (високим звуком) передавалося попередження про небезпеку, що викликало безпосередню психофізіологічну реакцію – відчуття погрози і у людини, і у тварини. Якщо звернутися до кульмінаційних моментів в музиці, то можна відзначити, що кульмінаційна зона музичних творів - це, в основному, зона гучного звучання, яка створює напругу в фізичному стані людини і визнається нею як сигнал про рішучі, життєво важливі події.

З розвитком людини, з появою усвідомленої трудової діяльності, примітивної художньої творчості, яка в обрядах і ритуалах наслідувала процесам життя і праці, біогенні елементи поєднуються з жестом, рухомою моторикою. Цей зв'язок сприяв ритмізації, тобто оформленості, організації, біогенних елементів музики. Так з'явилися *міміогенні* музичні елементи, які поряд з біопсихічними значеннями включали нові значення, що відповідали соціальній життєдіяльності людини. Так, наприклад, якщо біогенні елементи тривалий час пов'язувалися з ритуалом полювання або траурного обряду, вони набували відповідного емоційного й раціонального змісту.

Ще більш диференціював і ускладнював змістовні значення музики її зв'язок зі словом. Супроводжуючи словесний текст, вона вбирала в себе багатство смислових відтінків мовлення. В результаті цієї взаємодії виникають *логогенні* елементи музики. Музична інтонація, як і мовленнєва, може бути питальна, виклична, стверджувальна. Вона може приймати конкретну форму висловлювання – сповідь, заклик, мольбу, протест, наставу, полеміку, доказ, насміх тощо.

Таким чином, біо- міміо- и логогенні елементи, що проявляються в засобах музичної виразності, які створюють музичну інтонацію, свідчать про те, що музика становить собою не просто особливим чином організовані звукосполучення, приємні слуху. Вона, як і будь-який інший вид мистецтва пов'язана з дійсністю і в своєму змісті втілює зміст і смисл її явищ і подій.

Найпростіші музичні інтонації, які виникли у фольклорній музиці і відтворюють певну емоцію на конкретну життєву ситуацію, включаючись в твір авторської композиції, різноманітним чином співвідносяться, розвиваються й виражають вже більш складні емоційні значення. Ці значення вже носять узагальнений характер, втілюючи смисл певного роду ситуацій. Вони виступають вже не безпосередньою емоцією, а емоцією художньою, яка узагальнює чуттєвий досвід епохи – типічні емоції, і стає специфічним засобом пізнання смислу явищ конкретного культурно-історичного часу.

Процес пізнання в музичному творі смислу художньої емоції, яка становить собою своєрідну вертикаль смислів: художня емоція – чуттєвий досвід епохи – події епохи та їх смисл і оцінка, здійснюється шляхом асоціацій.

«Асоціація» в широкому смислі – це поняття, яке позначає психофізіологічне явище, що виражає здатність нервової системи людини викликати через одні чуттєві уявлення інші та пов'язувати їх у свідомості.

Асоціація в мистецтві – це виявлення зв'язку художніх образів (зорових або слухових) з уявленнями про дійсність, які склалися в конкретній культурно-історичній епосі. Використання асоціацій пов'язане як зі створенням, так і зі сприйняттям (виконанням) художнього твору. Асоціації в процесі художньої творчості виявляють смислові зв'язки предметів і явищ оточуючого світу і сприяють їх конструюванню в образній сфері творів. При сприйнятті асоціативного ряду, закодованого художником у системі знаків той чи іншої художньої мови, велику роль відіграють ті уявлення, які зберігаються в пам'яті того, хто сприймає, і які, в свою чергу, залежать від його рівня розвитку, що включає в себе знання специфіки мови мистецтва та загальнокультурні знання.

Категорію «інтонація» ввели видатні музикознавці ХХ ст. Б.Яворський і Б.Асаф'єв, які висунули ідею про інтонаційну природу музики і всебічно її розробили, особливо *Б.Асаф'єв* у своїй теорії інтонації. Термін «інтонація», який у музикознавстві вживався у вузькому значенні - як характеристика чистоти співу або відтворення звуку на музичному інструменті, Б.Яворський і Б.Асаф'єв пов'язують з музичним смислом.

Б.Яворський під цим терміном розуміє музичний мотив, який, на його думку, подібний по формі слову в мовленні і виражається більшою чи меншою кількістю звуків.

Б.Асаф'євим інтонація розуміється не тільки як певна мелодична структура, але і як одна з основ виразності музики. Він вважає, що інтонація проявляється у живому виконанні на будь-якому відрізку музичного твору від мотиву або навіть звука до твору в цілому. Тому вся *музика, за ствердженням Б.Асаф'єва, є мистецтво інтонуємого смислу.*

Таким чином, терміном «інтонація» в музиці характеризується: поняття виконавської інтонації – чисте або фальшиве інтонування, виразне або невиразне виконання, а також невеличкі відрізки мелодії, які мають яскраво виражений емоційний смисл, і виразний смисл твору в цілому.

Б.Асаф'єв вказує на соціокультурну обумовленість інтонацій, стверджуючи, що музика виникає з усвідомлених соціальних потреб і прагне до утворення стійких звукосполучень, які утворюють свого роду основний фонд інтонацій.

Б.Асаф'єв вважає, що основний фонд інтонацій виникає в результаті відбору найбільш значущих для культурно-історичної епохи в ідейно-емоційному плані моментів інтонування. Процес інтонування, за Б.Асаф'євим, є прояв думки. «Думка людини, щоб стати звуковираженою, стає інтонацією, інтонується» [2, с 226]. Тому стійкі інтонації виступають не набором абстрактних комбінацій звуків, а комплексом музичних уявлень, в яких узагальнюються думки і почуття конкретної епохи. Цей стійкий комплекс інтонацій, вважає Б.Асаф'єв, складає *«інтонаційний словник епохи».*

Через поняття «інтонування» та «інтонація» Б.Асаф'єв пов'язує історію музики з основними стадіями соціального розвитку людського суспільства й людини. Тому інтонування він інтерпретує не тільки як прояв історичного розвитку музичного слуху, але, водночас, як вираження свідомістю конкретно-історичної картини світу. В свою чергу, музична інтонація, за Б.Асаф'євим, є не просто принцип звукової системи, а соціальна категорія, яка відтворює смислові й ціннісні орієнтації певної культурно-історичної стадії і, тому, має конкретні інформативні якості. Звідси, інтонація й інтонування є, одночасно, й історичні, й гносеологічні (пізнавальні) категорії, які свідчать про те, що музика є фрагмент соціальної історії.

Інтонація, вважає Б.Асаф'єв, як чисто музичне явище закріпилася у системі інтервалів. В інтервалі, як співвідношенні двох точних по висоті тонів, зафіксувався, за Б.Асаф'євим, певний емоційний стан, що дало можливість уособленню музичної інтонації

від інтонації мовленнєвої. «Кожний з інтервалів закріплювався в музиці... як носій якогось емоційно-сислового тону, як інтонація, що оформилася й закріпилася, як вокальна або інструментальна експресія, як виражений в даному постійному звукоспіввідношенні резонанс відчуттів» [2, с 313]. Так, низхідна мала секунда втілює залежно від контексту твору емоції - від ліричної до трагедійної. Висхідна секунда виражає невизначеність, питання. Висхідні терція і кварта мають рішучий характер. Вони часто вживаються в маршах, гімнах, імітують фанфарне звучання, виражаючи характер героїчний. Квінта передає емоційно розріджений стан, характерний для створення спокійних, просвітлено-споглядальних емоційних станів. Висхідна секста виражає ліричну емоцію, часто її називають інтервалом «томління» або «любовного томління». Низхідна зменшена септима має яскраво виражений драматичний або трагедійний характер тощо.

Конкретний інтервал, вважав Б.Асаф'єв, для певної епохи виконує роль інтонаційного центру, навколо якого обертаються й нашаровуються і найпростіші, і складні інтонаційні зв'язки. Так, наприклад, в музиці Бетховена, інтонації якої спиралися на маршові інтонації французької революції, таким інтервалом була кварта, у романтиків – секста, квінта - у французьких імпресіоністів, у Баха - зменшена септима тощо.

Таким чином, інтервал, як первинна інтонація, інтерпретується Б.Асаф'євим як музичний знак культурно-історичної епохи, світоглядно значимий смисловий комплекс, специфічний результат вираження свідомістю людини смислу реальних подій.

Але Б.Асаф'єв вважав, що інтонації, можуть втрачати свої інформативні якості в примітивних видах творчості, які прагнуть вживати особливо приємні для організму збуджуючі або заспокоюючі співзвуччя. Ці співзвуччя зіставляються одне з одним без усякої художньої доцільності і обумовлені тільки безпосереднім психофізіологічним впливом, що характерно, наприклад, для масової музики. Звукоспіввідношення, які не потребують від свідомості, що сприймає, напруги, активності, творчості, за Б.Асаф'євим, не можуть бути носіями значимого змісту.

Розглядаючи зміст музики в єдності з інтонацією, Б.Асаф'єв вважає, що в музичній інтонації переplавляється психічне життя людини, її емоції, почуття, думки. Але в основі мистецтва лежить не гола емоція як психофізіологічний акт, а емоція, яка стала думкою, тобто соціально обумовлена.

Б.Асаф'єв трактує явище музичної інтонації гранично широко, виділяючи в ній наступні аспекти: відображуваний, який ґрунтується на здатності художника через інтонацію відтворювати дійсність; комунікативно-інформативний, який пов'язаний зі здатністю інтонації нести в собі інформацію і бути засобом спілкування; ціннісний, який визначає інтонацію як граничне узагальнення ціннісних орієнтирів кожної культурно-історичної епохи.

Таким чином, інтонація – це чуттєва основа, першоелемент музики, носій її образного смислу. В інтонації в стислому, концентрованому виді кодуються людські емоції, які є вираженням значимих смислів культурної епохи. Саме цьому музична інтонація, як вказує відомий музикознавець В.Медушевський, здатна в згорнутому виді виразити світоглядні й художні сутності цілої епохи. Включаючись в конкретний твір, підлягаючи художній обробці, типічна інтонація епохи розгортає свій звернутий образний смисл по мірі руху музичної форми в музичний образ, який стає унікальним, неповторним фактом культури.

Музична інтонація та її часова організація існують у нерозривній єдності. Інтонація стає музичним мовленням, тобто засобом образного вираження значимої (ціннісної) інформації тоді, коли її рух у часі оформлено за законами музичної логіки і музичного ритму.

Як вказувалося вище, для музики висотні та часові (метро-ритмічні) співвідношення звуків є визначаючими її специфіку. Інші засоби виразності – гучність, тембр, регістр, артикуляція, темп можливі і мають виразне значення тільки тоді, коли звуки оформлені у висотному і ритмічному відношенні. Мелодія завжди буде упізнаваною, якщо в ній збережені без зміни висотні й часові відношення звуків. Вона може бути виконана в будь-якому темпі, голосом або на будь-якому музичному інструменті, гучно або тихо, будь-якими артикуляційними прийомами, але це буде одна й та ж мелодія. Якщо змінити висотність і ритмічну організацію звуків, то це вже буде інша мелодія.

Ритм, як і інтонація, - явище універсальне. Ритм є невід'ємною властивістю природного й соціального світу. Він є проявом закономірностей дійсності, тобто організації, впорядкованості існування й розвитку її предметів і явищ. Ритм породжується організацією послідовності будь-яких елементів, а також повторенням елементів. У природі ритм проявляється, наприклад, в організації часу

доби, пір року та їх повторенні – періодичності, циклічності. Так, біологічні організми пристосувалися до оточуючого світу й вижили в ньому, завдяки впливу на них явищ природи, які послідовно повторюються, тобто ритмічно організовані. Це сприяло створенню у них певних випереджаючих біологічних реакцій на ритмічні природні явища.

Ритм є також невід'ємною властивістю людського життя. Він притаманний людині як біологічній істоті. Суворим ритмам підкорені функції організму – діяльність серця, дихання тощо.

Ритм притаманний людині як соціальному суб'єкту і соціуму як людському суспільству. Будь-яка форма людської діяльності пов'язана з організацією часу, знаходженням єдиного ритму діяльності (систем повторюваних дій, рухів), що долає її стихійність і робить цілеспрямованою.

Ритм, впорядковуючи часове середовище, організує й середовище просторове, що проявляється у пропорціональності й симетричності як предметів людської діяльності, так і організованого простору, в якому існує людина. «Людина прагне прилучитися при будь-якій можливості до ритму... де тільки можливо вона шукає симетрії, прямих кутів, правильних обрисів, ритмічних жестів» [3, с. 58].

Являючись властивістю природи, життєдіяльності людини, людського суспільства, ритм пронизує собою й усі без виключення галузі художньої творчості. Художній ритм відображує ритмічні закономірності, що існують в об'єктивному світі, і організує елементи художнього твору.

В естетиці ритм визначається як один із засобів формоутворення в мистецтві, який ґрунтується на закономірній повторюваності у просторі й у часі аналогічних елементів і відношень цих елементів через певні співвимірні інтервали.

Ритмічний початок присутній як у часових, так і у просторових мистецтвах. Просторовим мистецтвам притаманний ритм, який характеризується як просторовий. В образотворчому мистецтві, наприклад, він проявляється у системі накладання мазків, у загальній композиції картини, в архітектурі, скульптурі – в симетрії й пропорції елементів. Властивостями просторового ритму є пропорція й симетрія, які організовують елементи просторових видів мистецтва. Але просторові ритми не втілюють рух предметів, які відтворюють просторові мистецтва, тобто їх розвиток і зміну.

Втілити картину світу як картину подій, що змінюються, і підкреслити закономірність цих змін може тільки часовий ритм. Часовий ритм притаманний часовим мистецтвам – літературі, театру, хореографії, кіно- і телемистецтву, музиці.

Однак з усіх видів часових мистецтв саме музика є найбільш повним і безпосереднім втіленням часового ритму. Більше того, музика існує тільки завдяки ритмічному початку. Засобом організації музики і засобом вираження її смислу є ритмічна організація її матеріалу – звука.

Часова організація музики проявляється в єдності метру і ритму.

Музичний ритм у вузькому смислі – це організована у часі послідовність звуків або пауз однакової або різної тривалості.

Музичний метр (розмір) – це співвідношення сильного та слабого, акцентуємого і не акцентуємого часу. У рівномірно-акцентній тактовій системі, притаманній західноєвропейській музиці, метр – це співвідношення сильних і слабких долей такту. Метр є фактором, який організує ритм.

Одиницею вимірювання ритму є тривалість, метру – доля.

Ритм в музиці пов'язаний не тільки з тривалістю звуків, він проявляється на всіх рівнях музичного твору, де може йти мова про повторення й зміни. Так, можна говорити про статичну гармонію або про її інтенсивну зміну в певних місцях музичної тканини, про повторність і неповторність композиційних елементів, що проявляється у побудові музичних форм. Наприклад, форма «рондо» фіксується у формулі АВАСА, де А є повторний елемент – рефрен, а В, С тощо., неповторний елемент - епізод. Тому ритм в музиці в широкому смислі проявляється в співвідношеннях структурних, ладотональних, гармонійних, тембральних, темпових, регістрових і т.ін.

На ранніх стадіях розвитку музики ритмічною організацією музичного часу був метричний початок, що проявлялося не в ритмічному розмаїтті музики – повторності і не повторності ритмічних елементів, а в повторності акцентуємого, сильного часу або ритмічного акценту. Музичні інструменти в давнину в основному відбивали сильний час. Розвиток трудової діяльності сприяв і розвитку ритмічної різноманітності музики. Так, з'являються повторні ритмомелодичні фігури, фрази, розчленовані метричним акцентом. Це призводить до появи побутових жанрів, тобто жанрів, пов'язаних з

безпосередніми ситуаціями людської життєдіяльності (пісні, марші, танці). Однак в цих жанрах, незважаючи на ритмічну різноманітність, на першому плані знаходиться метрична пульсація. Метричний початок переважає і в жанрах сучасної масової музики – естрадна пісня, рок-музика тощо.

Не випадково, що саме метр як періодична повторність ритмічного акценту був організацією часу в ранній музиці. Метр в найбільшій мірі втілює прояв закономірної повторності, періодичності повторюваних природних і соціальних явищ. Людина спочатку навчилася фіксувати повторність в явищах дійсності, а потім співвідносити повторні й неповторні явища. Звідси, метричність, тобто повторність явищ дійсності, - це той принцип організації світу, який здатна була зрозуміти людина на початкових етапах свого розвитку. Людина також навчилася співвідносити прояви метричності в організації об'єктивної реальності і в своїх безпосередніх життєвих проявах – пульсі, диханні, моториці рухів тощо. Це дало їй уявлення про єдність людини й оточуючого світу, що й нашло відображення в музичній діяльності, втілюючись найбільш безпосередньо в музичному метрі. Таким чином, музичний метр відтворює і внутрішнє життя людини, й зовнішню дійсність, яким притаманна організація, впорядкованість. Відображуючи періодичну повторність явищ світу і життєвих проявів людини, музичний метр, одночасно, має біогенну природу, тобто пов'язаний з психофізіологією людини, і є символічним знаком, який несе уявлення про єдність людини й світу.

Біогенна природа музичного метру сприяє інтуїтивному, підсвідомому сприйняттю музики. Не випадково, що в жанрах сучасної масової музики метрична організація переважає над більш складною, ритмічною. Масова музика спрямована, насамперед, на підсвідому сферу людини, на збудження її психофізіології, а не на структури свідомості, які сприяють розумінню смислу твору й осягненню його художньо-естетичної цінності. Середньовічному григоріанському хоралу, навпроти, притаманна нерегулярна ритміка, тобто ритм, не оформлений метрично. Культурний (релігійний) спів протиставлявся світській музиці, він заперечував все, що життєво, природно.

Метрична пульсація в музиці – це засіб для передачі гранично узагальненого смислу явищ дійсності, фундаментального принципу їх організації – періодичної повторюваності. Конкретизує цей загальний смисл, надає йому конкретний зміст – музичний ритм.

Музичний ритм проявляється в певний ритмічних малюнках, ритмічних формулах. Ці ритмоформули мають виразний характер, несуть в собі певний емоційно-смісловий зміст. Так, сполучення рівномірних тривалостей, надає музиці плавний рух, спокійний характер; пунктирні ритми, які властиві маршовим або маршообразним мелодіям, передають характер активний, енергійний, характер дії; подвійний пунктирний ритм сприяє передачі в музиці патетичного або урочистого характеру; синкопований ритм втілює напругу, збудження, часто вживається в кульмінаційних моментах; рух триолями відображує лірично-схвильований характер тощо. Таким чином, музичний ритм несе в собі конкретне значення, конкретне вираження життя. Він виражає динаміку, насиченість, характер реальних подій.

Ритм, викликає моторну, рухому реакцію, змінює ритм пульсу, дихання, тобто викликає певний психофізіологічний стан, який притаманний певній емоції. Таким чином, вплив ритму на людину має чуттєву основу. За тим чи іншим характером музики, який виражає ритм, стоять певні людські почуття., що, до речі, фіксується в такому розповсюдженому вираженні як «почуття ритму».

Музичний ритм є єдність того, що переживається й уявляється. Якщо переживання пов'язане з психофізіологічними особливостями людини, з комплексом її біоритмів, то уявлення пов'язане з людською свідомістю, тобто здатністю реагувати на інформаційні сигнали, які містяться в будь-якому мовленні, в тому числі і в музичному, основою якого є ритмічна організація. Виявляючи змістовність ритмічного початку музики, людська свідомість йде шляхом асоціацій, в даному випадку, ритмічних асоціацій. Певні ритми вказують на певну емоцію та події, які вона втілює.

Музичний метр, являючись глибинним проявом ритму, в розвинутій музиці в чистому виді є рідкісним явищем. У розвинутій музиці, для якої не характерне постійне акцентування сильної долі, він виступає формальним принципом ритмічної організації, який виключає в ній свавілля й хаос. Тому метр має межу складності, кількісну межу. В музиці найбільш часто вживаються метри від дводольного до чотиридольного розміру (це характерне й для поезії, де віршові метри ґрунтуються на двостопному і тристопному членуванні - ямб, хорей, амфібрахій).

Тільки взаємодія метру, як узагальненого смислу єдності світу й людини, і ритму, як смислу конкретних подій, дозволяє музичній

мові виражати граничні універсальні значення й самі безпосередні чуттєві процеси. Таким чином, в метроритмі здійснюється поєднання світоглядного й чуттєвого, універсального й ситуативного, людської сутності й існування, осмислення життя і його конкретне переживання.

Для музикознавства традиційним є підхід до ритму як до структурного початку, який організує сферу музичних образів. Але ритм в часових мистецтвах є не тільки структурною, але й змістовною стороною. Саме по своєрідній ритмічній виразності можна впізнати стиль того чи іншого композитора, його національну приналежність. Так, у творчості великих російських композиторів - Шостаковича, Прокоф'єва, Стравінського проявляється ритміка, притаманна російській народній пісенній творчості - билинам, частушкам, напівам. Творчість Хачатуряна втілює особливу ритміку вірменського мелосу, Ліста - характерні ритмічні ходи угорського фольклору.

Тому ритм є не тільки категорією структури, але й естетико-змістовною категорією, яка визначає емоційну інтенсивність інтонації – її насиченість або розрідженість в той чи інший момент звучання музичного твору. Саме шляхом єдності ритму й інтонації музика отримує можливість містити й передавати значиму інформацію. Дві основних складових музичного мистецтва, «дві глобальні концепції: ритмічна і мелодійна», за словами В.Холопової, основна семантична схема музичного знаку [34, с.40].

Ритм та інтонація – феномени, які існують у реальному житті, в русі світу, в закономірностях усного мовлення. Проявляючись в ланках мистецтва, вони отримують нові властивості, які не містяться у їх позахудожньому існуванні.

Ритм в музиці, організуючі інтонації, отримує смислові й ціннісні характеристики. Тому музичний час ніколи не сприймається як порожній, беззмістовний, він насичений музичними подіями, що й створює ефект прекрасного [30, с.138].

З другого боку, завдяки смисловій насиченості інтонації музичний час ніколи не сприймається як самоцінний, що створюється самою музикою, без фундаментального підґрунтя в позамузичних обставинах, в соціокультурній реальності.

Музичні ритм і інтонація відносяться до універсальних ритму й інтонації як модель дійсності до самої дійсності. Музичний ритм, як і музична інтонація узагальнює і втілює типічне в той чи іншій

культури. Проявом цього типічного на рівні ритму є притаманна конкретній культурно-історичній епосі типічна форма руху, певний код часу - ритмо-формула. Ця ритмо-формула в ритмах спокійних, розмірених або гострих - пунктирних, синкопированих втілює насиченість (щільність) соціальних подій в певний період історичного часу та їх характер - драматичний, трагічний або, навпаки, відносно спокійний, урівноважений, життєстверджуючий. Типічна ритмо-формула поєднуючись з точною звуковисотністю музичних тонів створює типічну ритмо-інтонацію епохи. Ця типічна ритмо-інтонація є знаком культурно-історичної епохи, тобто має значення, в якому закріплюється соціально-значима емоція, що виражає смисли й цінності певної культурно-історичної стадії. Таким чином, і на рівні інтонації, і на рівні її ритмічної організації унікальний музичний твір виражає всезагальне, універсальне.

Естетична, тобто чуттєво-ціннісна, й, відповідно, позамузична природа сутнісних властивостей музики – музичної інтонації й музичного ритму вказують на те, що музика, як і будь-який інший вид мистецтва, має зв'язок з дійсністю і виражає своїми засобами її смислові й ціннісні характеристики.

Це вираження досить специфічне, що пояснюється особливостями музичної мови - непередметністю і непонятійністю. Воно досить опосередковане, тобто має більш довгий шлях зв'язку явищ дійсності й музичних подій, на що вказувалося вище. Але саме ця багатоступенева опосередкованість дозволяє музиці виражати граничні смисли світу, його фундаментальні основи – закономірності часової (послідовної) організації предметів і явищ світу, логіку їх зв'язку, логіку їх розвитку й змін. Ця логіка і в дійсності, і в музиці може бути виражена й виражається в числових відношеннях, що й давало основу теоретикам давнини вважати, що музика у логіці своїх побудов відтворює логіку структури світу. Однак, вона відтворює цю логіку світу, його закономірності, закон або порядок зв'язку речей не абстрактно, а чуттєво переживаємо, як таку, що має смисл і цінність для людини. І цьому сприяють звуковисотна організація музики і виразні характеристики звуку – гучнісні, темброві, артикуляційні, регістрові тощо. Тому музика, з огляду на свою специфіку, є мистецтвом, яке відтворює граничні, глибинні основи світу й людини, закони організації світу, його смисл і цінність для людини або Число і Почуття.

Саме специфіка музики, тобто непередметність і невербальність, через які вона не здатна зображувати конкретні події, надає їй можливість проникати у суть речей світу й людини глибше інших мистецтв, туди, де словесність й предметність інших мистецтв вже не спрацьовують. Тому музику й інтерпретують як мистецтво граничного узагальнення тобто останнього, самого глибинного рівня пізнання світу і себе людиною.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Що є позамузичною основою музичної інтонації?
2. Визначте спільні і відмінні риси мовленнєвої і музичної інтонацій.
3. Охарактеризуйте домузичні елементи музичної інтонації.
4. Розкрийте зміст понять Б.Асаф'єва: «музика – мистецтво інтонуючого смислу», «інтонаційний словник епохи».
5. Які властивості ритму як універсального явища притаманні музичному ритму?
6. В чому полягає біогенна природа музичного метру?
7. Визначте змістовні характеристики музичного ритму.
8. Як співвідносяться ритм і метр в музиці на рівні форми і на рівні змісту?
9. Розкрийте смисл поняття «музика – мистецтво граничного узагальнення».

Рекомендована література:

1. Асаф'єв Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В.Асаф'єв. – Кн. 1, 2. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971.
2. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В.Медушевский – М.: Музыка, 1976.
3. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре / В.К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990.
4. Суханцева В.К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной к философии музыки) / В.К.Суханцева. – К.: Факт, 2000.
5. Чередниченко Т.В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т.Чередниченко – М.: Музыка, 1987.

6. Естетика: Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева. - М.: Политиздат, 1989.

Тема 5. Музичний образ як специфічна модель дійсності. Культурно-історичний зміст музичного образу.

Мета: сформувати знання щодо сутнісних рис музичного образу та його формальних і змістовних характеристик, розкрити культурно-історичні основи змісту музичного образу.

Основні поняття: художній образ, музичний образ, зовнішня і внутрішня музичні форми, композиція, драматургія, тематизм, «вторинний» музичний образ.

Загальний зміст лекції:

Характерною особливістю мистецтва є те, що його зміст створюється та сприймається в специфічній формі – у формі образів.

Образ – це уявлення про світ, його предмети, явища та їх зв'язок між собою, які виникають у свідомості людини в результаті сприйняття й пізнання цього світу. Іншими словами, образ - це форма відображення зовнішнього світу у свідомості людини.

У широкому смислі, образ – це будь-яка форма відтворення світу у свідомості людини, як чуттєва, так і раціональна, тобто отримана шляхом логічного мислення. Образ у вузькому значенні розуміється як чуттєве відображення дійсності, дане в відчутті, емоції. Звідси, уявлення також бувають безпосередньо чуттєві (зорові, слухові, рухові, дотикові тощо), які викликають конкретний наочний образ предмету або явища, що раніше впливали на органи почуттів, і уявлення, які виступають у формі конкретного знання про предмет, що ґрунтується на асоціації наочного образу предмета з тими зв'язками й відношеннями, які даний предмет має з іншими предметами світу. Наявність уявлень про предмети дійсності дає можливість людині оперувати предметами у відсутності самих предметів.

Образна природа притаманна всім без виключення видам мистецтва, в тому числі й музиці. У кожному виді мистецтва образ має свою специфіку, обумовлену матеріалом даного мистецтва (звук, слово, фарби, глина, камінь тощо), його засобами виразності й прийомами їх співвідношення (принципами формоутворення). Тому образи можуть бути музичними, літературними, архітектурними тощо.

Але ці відмінності відносяться до засобу вираження змісту образу, тобто до його форми. Змістовна сторона образу будь-якого виду мистецтва обумовлена його зв'язком з дійсністю, с тим чи іншим життєвим матеріалом, який покладено в основу художнього твору та характером його осмислення художником. Тому радикальних відмінностей між образами різних видів мистецтва немає. У кожному з них є своє особливе, те, що обумовлене специфікою даного виду мистецтва, і те загальне, універсальне, що притаманне усім видам мистецтва. Естетика, як загальна теорія мистецтва, розглядає поняття «художній образ» і виявляє ті його універсальні характеристики, які притаманні образу будь-якого виду мистецтва.

Художній образ естетика визначає як специфічний для мистецтва засіб відтворення явищ дійсності, в конкретно-чуттєвій формі, яка сприймається безпосередньо, с позицій певних естетичних ідеалів епохи і відношення до них художника.

З одного боку, визначення художнього образу як засобу, форми відтворення дійсності акцентує увагу на тому, що образ є матеріальний об'єкт, який прийняв певний вигляд, завдяки способу організації свого матеріалу (зображально-виразних засобів і технологічних прийомів мистецтва). З другого, - художній образ, представляючи собою специфічну форму, є засіб вираження (організації) певного змісту, джерелом якого є дійсність у всьому розмаїтті своїх проявів. Звідси, художній образ, є структурою, якій притаманні як формальні, так і змістовні характеристики.

Художній образ визначається естетикою як органічна єдність багатьох якостей. Він представляє собою нерозрізнену єдність емоційного й раціонального, суб'єктивного й об'єктивного, конкретного й абстрактного, індивідуального й універсального, явища й сутності, форми й змісту.

Так, єдність суб'єктивного й об'єктивного полягає у тому, що в художньому образі відображуються життєві явища, події, конфлікти, характери, тобто те, що реально, об'єктивно існує. З другого боку, в художньому образі завжди присутнє осмислення художником дійсності, оцінки її явищ, які проявляються крізь його почуття, ідеї й ідеали, що й складає суб'єктивну сторону художнього образу.

Єдність суб'єктивного й об'єктивного в художньому образі втілюється через єдність абстрактного й конкретного, універсального й індивідуального. Художній образ не є відображенням окремого явища, а представляє собою узагальнення багатьох характерних для

тої чи іншої епохи явищ, причому узагальнення художнє, тобто дане специфічними засобами певних мов мистецтва.

Основними формами художнього узагальнення є типізація й абстрагування. В художньому образі втілюються типічні явища, в яких акцентуються суттєві й значимі їх сторони, тобто смисл, суть цих явищ. Виявлення сутності типічних явищ дійсності в художньому узагальненні є абстрагування від конкретних явищ, їх менш значних характеристик. Типізація й абстрагування в художньому образі створюють рівень загального, універсального. Через них в мистецтві створюється відповідність зображуваного правді життя, завдяки чому мистецтво володіє багатьма функціями – пізнавальною, інформативною, комунікативною, виховною тощо.

Однак загальне, універсальне в художньому образі проявляється через конкретне, одиничне художнє явище. На відміну від науки, яка при поясненні сутнісних сторін дійсності оперує абстрактними поняттями, будуючи їх за законами раціональної логіки – від менш загального поняття к більш загальному, в мистецтві узагальнення (тобто сутність) дається через конкретне явище - подію, персонаж, характер, емоцію.

Конкретні явища, виражені в образній сфері твору мистецтва, які людина переживає, осягаються, насамперед, чуттєво. Навіть в таких видах мистецтва, які оперують словом – література, театр, кіномистецтво, й, відповідно, можуть дати раціонально-логічні уявлення про події й персонажів твору, ці події й персонажі сприймаються емоційно, тобто переживаються. Твори тих видів мистецтва, де сприйняття здійснюється органами почуттів – зором або слухом, осягаються, насамперед, чуттєво. Тому важливою рисою художнього образу є емоційність. Емоційність художнього образу випливає з самої природи мистецтва як способу естетичного освоєння світу, яке проявляється в чуттєвій формі.

Але естетичний досвід людини, який моделюється в художньому творі, це й ціннісне відношення до явищ дійсності, де проявляються їх змістовні й смислові характеристики. Тому емоційне в художньому образі виступає в єдності з раціональним. Думка в мистецтві виражається через емоцію, а емоція несе в собі думку.

З другого боку єдність емоційного й раціонального в художньому образі проявляється на рівні взаємодії змісту й форми. Художнє є вираження людської чуттєвості, яке матеріалізується (опредмечується) в специфічній формі, обумовленій матеріалом,

зображально-виражальними засобами й принципами формоутворення різних видів мистецтва.

Раціональне, насамперед, проявляється в принципах формального втілення художнього образу. В цих принципах відображується тип художнього мислення епохи, якому притаманні не тільки чуттєвий рівень, але й раціонально-логічний, що проявляється в технології поєднання засобів художньої виразності.

Однак раціональне в художньому образі втілюється не тільки в чистій технології. Йому притаманний вищий тип раціональності – раціональність концептуальна. Мистецтво, як і різноманітні світоглядні концепції (філософські, релігійні, наукові) здатне в конкретно-чуттєвих образах створювати художню концепцію світу, тобто образну інтерпретацію відношень світу й людини. Художній образ є символ, який має багато рівнів смислу – від конкретних, поверхових до глибинних, універсальних. Здатність художнього образу бути символом, тобто системою понять, ідей, через яку просвічують універсальні смисли, і дає можливість художній образності створювати своїми засобами картину світу.

Розглядаючи художній образ як єдність загального й індивідуального, абстрактного й конкретного, раціонального й емоційного, необхідно відмітити, що ці його ознаки проявляються через об'єктивне й суб'єктивне. Безумовно, той чи інший художній образ є оригінальним і унікальним фактом мистецтва, обумовлений мірою таланта і майстерністю художника. Однак фактом духовного життя художній твір виступає тоді, коли в ньому, через ту чи іншу систему образів, реалізується втілення явищ і процесів дійсності, коли він стає символом, який має певний смисл. В цьому випадку він стає здатним нести інформацію про світ і людину і, відповідно, повноцінно функціонувати в культурному просторі, тобто бути таким, що упізнається і розуміється у процесі сприйняття (виконання).

Художній образ в музиці має свої особливості, обумовлені специфікою даного виду мистецтва: предметом музики, тобто її спрямованістю на втілення внутрішнього світу людини – переживання, почуття, емоції; засобами матеріального (звукового) втілення музичного образу – засобами музичної виразності.

Обумовленість змісту музичного образу сферою почуттів характеризує його як неоднозначний. Ще більш цьому сприяє специфіка, як матеріалу музики – звуку, так і її мовних засобів: мелодії, гармонії, ритму тощо, які позапозначальні й непередметні.

Відсутність смислової конкретності слова й безпосереднього предметного бачення сприяє смисловій багатозначності музичного образу.

Смислова багатозначність музичного образу, що випливає з специфіки предмету музики, музичної мови й мислення є приводом для заперечення зв'язку музики, в тому числі й її образної сфери, з реальною дійсністю, що веде до абсолютизації форми в музиці й ігноруванню її змісту.

Ігнорування змісту в музиці ставить під сумнів образну природу музики. Але естетика наголошує на тому, що образна природа є невіддільною властивістю будь-якого виду мистецтва, його атрибутом, без якого мистецтво перестає бути мистецтвом у принципі, тобто специфічним засобом пізнання й освоєння світу. З огляду на це, й музика, як і будь-яка інша галузь художньої творчості, визначається естетикою як мистецтво, яке в звукових образах відображує реальну дійсність, дану в емоційних переживаннях і забарвлених почуттях ідеях.

В різноманітних музично-теоретичних джерелах музичний образ інтерпретується в тому ж ключі. «У якості музичного образу... визначається музична «побудова», об'єднана якимось одним настроєм, одним характером» [29, с. 91]. «Подібно усякому художньому образу взагалі, музичний образ відображує закономірності реальної дійсності в її типізованих, узагальнених і, разом с тим, чуттєво-конкретних формах... образ – вища категорія музики (як, втім, і будь-якого іншого мистецтва)... музичний образ – вища форма вираження художньої ідейності музичного мислення» [13, с. 213]. Узагальнюючи вказані характеристики *музичного образу*, його можна визначити як оформлене творчою свідомістю композитора за законами музичної логіки звукове вираження емоційного світу людини, в якому відтворюється граничне узагальнення смислових і ціннісних характеристик дійсності.

Музичний образ, втілюючи у своєму змісті позамузичне, тобто людські почуття й емоції як специфічну форму осмислення реальних подій світу, становить собою також сукупність тих еностей, які притаманні художньому образу в цілому.

Музичний образ є єдністю об'єктивного й суб'єктивного. Об'єктивне в музичному образі проявляється на рівні його першооснови - найпростіших ритмо-інтонацій, які виражають людське світовідчуття й світовідношення певної культурно-історичної епохи. В

них на рівні узагальнення дається смисл характерних подій епохи та їх цінність для людини. Типічні ритмо-інтонації епохи або, за словами Б.Асаф'єва, «інтонаційний словник епохи», що функціонують у сфері суспільної музичної свідомості виражають типічні, характерні, соціально-значимі емоції конкретного історичного періоду та емоції загальнозначимі для людини, в яких, в свою чергу, в гранично узагальненому вигляді проявляються думки її про себе й світ. Таким чином, в музичному образі на рівні типічних ритмо-інтонацій здійснюється типізація й абстрагування, тобто виявлення сутнісних, загальних рис культурно-історичної дійсності, які характерні для багатоманітних її явищ.

Композитор, втілюючи у творі той чи інший ідейно-емоційний зміст, використовує типічні ритмо-інтонації епохи і розвиває їх за законами й принципами музичної логіки, які склалися в конкретний історичний період. Ці ритмо-інтонації, як вказувалося вище, включені у процес розвитку, взаємодіють між собою і, не втрачаючи свого первісного смислу, набувають нових відтінків значення, утворюючи більш складні структурно-змістовні елементи - музичні образи. Але художня свідомість композитора, крім того, що вона, як і свідомість будь-якої людини, обумовлена світоглядом епохи, є неповторна творча індивідуальність. Композитору належить ідея твору, творчий задум її втілення. Відносно ідеї твору він відбирає з багатоманітності типічних музичних ритмо-інтонацій ті, які відповідають його ідеї, особливим чином співставляє їх, розвиває в міру свого таланту й майстерності. Тому музичний образ, в основі якого лежать ритмо-інтонації епохи і історично обумовлені принципи організації музики, тобто об'єктивне, виражаючи ідейно-художній смисл епохи, в той же час є унікальним, неповторним, одиничним фактом культури, завдяки творчій індивідуальності композитора, тобто суб'єктивному. Таким чином, музичний образ, як і образ художній в цілому, є втіленням об'єктивного і суб'єктивного, абстрактного і конкретного, сутності і явища.

Смисл музичному твору надає початкова ідея. Вона може мати узагальнений культурно-художній смисл, не пов'язаний з конкретним музичним звучанням. Культурно-художня ідея притаманна програмній музиці, твір якої має назву («Пори року», «Героїчна симфонія», «Карнавал» тощо), синтетичним музичним жанрам – опері, балету, де сценічна дія поєднується з музикою, вокальній музиці, яка пов'язана зі словом.

Початковою ідеєю може бути інтонаційно-художня ідея, тобто вже безпосередньо музична ідея. Її втілюють одна або декілька характерних інтонацій, за якими закріпилися певні значення. Інтонаційно-художня ідея притаманна непрограмній інструментальній музиці (релігійна символіка музики епохи бароко, втілена у музично-риторичних фігурах, лейтмотиви симфонічних творів класицизму й романтизму, цитати музики класико-романтичного періоду у сучасній музиці тощо).

Особливе значення у формуванні ідеї твору має конструктивна ідея – ідея форми, тобто тип втілення образно-змістовної сфери музичного твору.

Єдність цих ідей – культурно-художньої, інтонаційно-художньої, конструктивної, які сприяють втіленню музичного образу, наповнюють його культурними смислами й сприяють його формальній організації. Таким чином, музичний образ, як і образ художній в цілому, належить і до сфери змісту, і до галузі форми; він має змістовні характеристики і є формою їх вираження; він є одночасно ідеальне утворення й матеріальне (звукове) втілення.

Специфіка музичної форми, у часі якої здійснюється становлення змісту образної сфери твору, також не виключає зв'язків музики з дійсністю. В музичній формі втілюються принципи формоутворення, притаманні будь-якій людській діяльності. Усяка форма є спосіб організації змісту, який визначається характером життєвого матеріалу, і спосіб організації матеріалу (слово, звук тощо), завдяки якому ідеальний зміст набуває матеріального вигляду. Тому в будь-якій формі розрізняються дві великі сфери: сфера організації змісту або *внутрішня форма* и сфера організації матеріалу або *зовнішня форма*.

Зовнішня форма в музиці є, по-перше, вигляд звукової структури музичного твору; по-друге – принципи її організації.

Основним поняттям зовнішньої форми в музиці є поняття «*композиція*».

Поняття «композиція» притаманне усім видам мистецтва,. Так, наприклад, в живопису – це розташування зображуваних предметів у просторі, розробка кольорової гамми, в архітектурі – розташування частин будови, їх пропорції, в літературі – розташування матеріалу у логічній послідовності (розділи, частини).

Композиція в музиці – це система логічних зв'язків структурних елементів музичної мови.

У широкому смислі, музична композиція – це функціональні (ролеві) зв'язки елементів музичних структур: ладогармонійних, ритмічних, звуковисотних, фактурних, тематичних тощо (інтервали, акорди, теми, функціональні звороти, ритмічні формули, розділи форми). Ці зв'язки здійснюються як у горизонтальному плані, тобто послідовності елементів у часі (наприклад, тяжіння нестійкої гармонійної функції до стійкої – Д-Т), так і у вертикальному - одночасовому співвідношенні у просторі (наприклад, взаємодія елементів мелодії з елементами гармонії).

Композиція у вузькому смислі є горизонтальним поєднанням структурних компонентів форми – музичних побудов (мотивів, фраз, речень, періодів, частин), які утворюють типічні форми-схеми: сонатну форму, форму сонатного Allegro, варіаційну форму, форму рондо тощо. Таким чином, композиція становить собою просторово-часову єдність, в якій раціонально організований звуковий простір впорядковано рухається у часі.

У композиції як раціональній звуковій конструкції, що створена за специфічними законами музичної логіки, первісна матеріальна (звукова) сторона, що й створює ефект самодостатності музики, не прив'язаності її ні до якого аспекту реальності.

Однак, композиційні принципи (принципи організації музичного матеріалу), які склалися і закріпилися в певних системах зв'язків різноманітних звукових структур и відкристалізувалися в типічних формах-схемах є результатом діяльності музичного мислення. Музичне мислення, як і художнє мислення в цілому, є мислення чуттєво-образне, суть якого полягає в емоційно-оціночному осягненні світу. Але оскільки воно є мислення, йому, як і будь-якому виду розумової діяльності людини, притаманний рівень раціональний, абстрактно-логічний, тобто здатність аналізувати, узагальнювати явища дійсності, висувати ідеї, ставити цілі, завдання, знаходити шляхи їх вирішення.

Історично розвиваючись разом з людською практикою і людським мисленням, музичне мислення й результати його діяльності – принципи формоутворення в музиці - відображують найбільш загальні закономірності світу й людського мислення в цілому. Так, функціональні зв'язки елементів музичної форми відбивають зв'язки, притаманні структурі будь-якої системи світу, де кожний елемент структури має свою функцію (роль і місце) по відношенню до інших елементів і системі в цілому. У структурних компонентах

композиційних форм знаходять відображення такі закономірності реального світу як принцип повторності, неповторності, схожості, відмінності.

Принцип повторності – один з основних принципів структури музичного твору. Він є історично найбільш раннім способом організації музичного матеріалу. Як вже вказувалося вище, на первісному етапі становлення музичного мислення людина була здатна фіксувати явища дійсності, які повторюються, чергування яких представлялося їй незмінним. Це проявилось в буквальному повторенні інтонацій-наспівок у давніх народних наспівах. Здатність фіксувати повторні явища призвела до розуміння відмінності в явищах дійсності. Це ускладнило принципи музичного мислення: буквально повторення змінилося протиставленням повторного і неповторного. Так, з'явився рондообразний хороводний рух. У процесі розвитку людина навчилася в чистій повторності відмічати елементи відмінності, а у відмінних елементах - схожість. Це відбивається і в музичному мисленні: чиста повторність розвивається у змінену повторність, тобто варіації, а чистий контраст замінює контраст, у якому відчувається спорідненість різноманітних елементів, що характерно для сонатної форми.

Таким чином, розвиток музичного мислення поступово ускладнює музичну образність і призводить до створення цілісного музичного образу, який має завершене смислове значення, що притаманне розвинутому музичному мистецтву.

Принципи музичної композиції відображують загальні фігури (форми) логіки людського мислення. Наприклад, виклад музичного матеріалу має ті ж самі принципи організації, як і будь-яка раціонально-логічна побудова: вступ, експозиція матеріалу, його розвиток, результати розвитку, тобто чітке розчленування розділів та їх послідовність.

У композиційних принципах музичного формоутворення знайшли відображення й конкретні змістовні характеристики дійсності, які склалися й закріпилися у найпростіших музичних жанрах, що виникли на початкових етапах розвитку музики. Ці жанри були тісно пов'язані з конкретним життєвим змістом і певним соціальним призначенням музики. До них відносяться трудові, колицькі, весільні, траурні пісні, релігійні піснеспіви (хорали), військові, похідні, траурні марші, різноманітні танці. У найпростіших жанрах виробляються типічні для цих жанрів засоби організації

музичного матеріалу – ритмічні звороти, мелодійні фігури, різновиди фактури, форми акомпанементу, метричні формули й т.ін. Так, для маршу характерні пунктирні ритми; для вальсу - тридольний метр, з сильною першою долею; для коліскової пісні - розколюхуючі мелодійні фігури, для релігійних піснеспівів – акордова фактура хоралу.

Найпростіші музичні жанри, які становлять собою сукупність нормативних виразних засобів, прив'язаних до тих чи інших життєвих ситуацій, є вираженням позамузичного змісту. Вони є сполучною ланкою між музикою як частиною побуту людей, що виражає конкретні явища, і музикою як складною звуковою конструкцією, яка несе узагальнені смисли дійсності [39, с. 64].

З розвитком мовних засобів музики відбувається становлення самостійної логіки музичної мови. Поступово долається прикладна функція первинного жанру, тобто безпосередні зв'язки з життєвим контекстом. Так, первинні жанри (соціально обумовлені) переходять у вторинні (самостійно художні – соната, концерт, квартет, кантата), в яких розвиваються композиційні норми первинних жанрів. Це призводить до удосконалення засобів музичної виразності й формальних принципів організації музики, тобто до розвитку й оформлення специфічної музичної логіки, яка перестає витікати з логіки первинних жанрів і, відповідно, з конкретної життєвої ситуації. Типічні принципи формоутворення такі, наприклад, як тотожність і контраст, повторність і неповторність, які втратили безпосередній зв'язок з семантикою (життєвим призначенням) жанру, стають логічними схемами музики, які слугують для вираження більш складних музичних значень. Самостійна музична логіка передає вже не конкретну життєву подію, не конкретне значення, а узагальнений смисл єдності законів людського мислення і законів оточуючої дійсності – природного й соціального світу.

Таким чином, ускладнення музичного мислення та принципів організації музики в процесі розвитку втілилися у високоорганізовані структури - стійкі композиційні форми-схеми, які мають абстрактний характер, тобто не пов'язаний безпосередньо з позамузичною дійсністю.

Однак в підвалинах цієї абстрактності знаходяться універсальні принципи мислення, в яких зафіксувався досвід пізнання закономірностей дійсності, принципів її організації. Композиційні норми первинних жанрів у самостійній музичній логіці також не

втрачають свого життєвого значення. Первинний жанр у розвинутій музиці не є безпосередньою нормою творчості, а стає засобом виразності. Так, характер музичного твору в цілому або будь-якої його побудови можна визначити за жанровими ознаками – пісенний, танцювальний, маршовий, хоральний, декламаційний тощо.

Ще більш змістовність музичної форми проявляється в, так званій, внутрішній формі. «Внутрішня форма – це засіб організації й існування музичного змісту, тобто ідейно-емоційного рівня твору» [28, с.36]. Важливішими формоутворюючими факторами внутрішньої форми є *тематизм і драматургія*.

Тематизм утворюють початкові елементи музичного образу – інтонації, основу яких у творах класичних (взірцевих для свого часу і переживших його) складають типічні інтонації епохи. Тематизм – це вже не типічна інтонація епохи або їх проста сукупність, оскільки в тематизмі може бути не одна інтонація, а декілька. Тематизм – це переінтоновані композитором типічні інтонації, які у зв'язку із задумом, ідеєю особливим чином оформлені метрично та ритмічно, специфічно зіставлені, що мають свої звукові характеристики (гучнісні, тембральні, регістрові), певну гармонійну основу тощо. Але тематизм - це не образ. Він є смислове ядро образної системи музичного твору. Тема втілює суттєві риси музичного образу, є концентрацією змісту, який потім буде розгорнуто у часі форми. Розглядаючи змістовні аспекти теми, музикознавці виходять за рамки музичної термінології і часто іменують тему як «персонаж», «характер», «герой музичної драми», «ліричний герой», що надає їй властивості реальних предметів, людей або ідей, понять, емоційних станів.

Тема виступає також і джерелом певного формоутворення. Ступінь складності й характер тематизму передбачає певний тип зовнішньої форми – композиції і внутрішньої форми, фундаментальним поняттям якої є драматургія.

Драматургія використовує ті ж самі музично-мовні засоби, які входять і у композицію. Однак у драматургії їх компоновка ґрунтується не на структурних правилах композиції, а на принципі вираження смислу музичного образу. Тому драматургія - це система образно-смислових зв'язків. Вона становить собою матеріально-ідеальне (формально-змістовне) утворення, на відміну від композиції, яка виступає матеріальною (звуковою) стороною музичного твору. Саме з драматургією в музиці пов'язують немусичні поняття – сюжет і

подію. Так, музикознавець Є.Назайкінський відзначає, що втілені в музичному творі емоційні зіставлення, динаміка станів дає відчуття стійких певних ліній розвитку, що створює враження дії і контрдії, протидії сил і сплетення доль. Є.Назайкінський стверджує, що подія як одиниця сюжету досить правомірна по відношенню до музики. Музичну подію характеризують суттєві смислові зрушення, які досягаються завдяки зміні тематизму, ладотональності, ритмічної організації, фактури тощо, що є значними етапами у розвитку музичного сюжету й викликає асоціації з певними групами та класами життєвих подій [26, с.62]

Драматургія спирається на два важливих логічних принципи музичного розвитку – тотожність і контраст, і реалізує їх взаємодію. Так, у творах Баха реалізується принцип одночасового контрасту – контраст напруги й стримування, розвинутість мелодійного початку, імпровізаційність фактури та мірність руху, що передає й граничну напругу почуття, й особливого роду спокій, які співвідносяться з єдністю теми, що породжує увесь образно-драматургічний план твору.

У мистецтві класицизму контрасти – це контрасти тематичні, тобто різночасові, які через розвиток у розробці, синтезуються у репризи, виражаючи внутрішню єдність. Принципи контрасту й тотожності проявляються в будь-яких відношеннях музичної тканини – ладовий контраст, ритмічна тотожність.

Драматургія передбачає високий рівень образних якостей музики, тому вона сама є продуктом історичного розвитку музичного мистецтва. Про драматургію можна говорити, починаючи з епохи Відродження. У цей час удосконалюються мовні засоби музики – складаються виразні можливості гармонії, здійснюється становлення мажоро-мінорної системи як двох емоційних полюсів, складаються принципи гамфонно-гармонійного стилю, що веде до появи світських жанрів, удосконалюються принципи тематизму та формоутворення в поліфонії - класична fuga й старовинна циклічна соната тощо, що сприяло створенню вже специфічно музичних типів образності.

Особливості драматургічного розвитку залежать від того, до якого роду мистецтва належить той чи інший твір, в тому числі й музичний. Учення про роди мистецтва з'являється ще в Стародавній Греції і до наших днів, по суті, не змінюється. Основними родами мистецтва вважаються епос, драма і лірика. Відмінними рисами цих родів є особливості взаємодії між авторським «Я» і «Світом». Так, для епосу характерно оповідання про минулі події, де автор – просто

оповідач, а не учасник подій. Драма – це дія, в якій приймає участь декілька персонажів, які знаходяться між собою в стані конфлікту. Автор у драмі не просто оповідач, він мов би «присутній» у всіх діючих особах. Лірика – род творів, де передається суб'єктивний світ людських переживань. У ліриці панує авторське «Я», особисте суб'єктивне світовідчуття. Твори різних родів породжують і різноманітні типи драматургії. *Типи драматургії* характеризуються інтенсивністю розвитку подій, кількістю подій, темпом і ритмом їх послідовності. Найбільш поширені типи драматургії – оповідальна, конфліктна, хвильова.

Оповідальна драматургія характеризується неспішним, повільним розвитком, відсутністю активних дій, зіштовхувань і конфліктів. Цей тип драматургії характерний для епічних творів, де домінує оповідальне викладення минулих подій, якому притаманна об'єктивність та психологічна дистанція. В музиці - це балади, думи, епічні опери.

Конфліктна драматургія притаманна драматичним творам, які відтворюють життєві події й емоційно-оціночне відношення до них. Цей тип драматургії в музиці притаманний переважно творам великої форми (сонатно-симфонічним жанрам в інструментальній музиці, операм в музиці синтетичних жанрів). Масштабність драматичних творів пояснюється тим, що їм необхідний час для зав'язки дії, конфлікту і розв'язки, а також наявність декількох музичних персонажів (як мінімум двох – героїчного і ліричного).

Хвильова драматургія характерна для ліричних творів. Вона відтворює рух і розвиток одного почуття, його нюанси. Цей тип драматургії характерний для музики епохи романтизму, малих форм програмної музики.

Таким чином, тематизм і драматургія, які сприяють становленню змістовності музичного образу, пов'язують його з позамузичними обставинами, з реальною дійсністю.

Але дійсність завжди є конкретно-історичною. Вона насичена певними соціальними подіями. Ці події осягаються й виражаються в певних культурних формах людської діяльності і свідомості – від науково-понятійних (філософія, наука, теоретичне осмислення принципів художньої творчості), тобто раціональних, до художніх - чуттєво-образних. Це вираження результатів пізнання історичної реальності в формах культури має певний тип логіки, тобто певний тип зв'язку явищ, процесів світу. Культурно-історичний тип логіки

проявляється в такому явищі як стиль епохи, в тому числі й художній стиль.

Художній стиль в естетиці визначається як єдність образної системи і прийомів художнього вираження, в формуванні якого приймають участь соціальні й культурні передумови (світоглядні, естетичні, художні)

Музичний стиль культурно-історичної епохи – це певна система музичних виразних засобів (мелодико-тематичних, ладогармонійних, метроритмічних, фактурних), принципів та прийомів їх співвідношення (драматургічних, композиційних), яка моделює певну картину світу (систему світоглядних ідей) на певному етапі його соціально-історичного розвитку. Стиль в музиці несе в собі її культурно-естетичний зміст. Піднесення духовної культури на нову, більш високу ступінь розвитку є одним з важливіших засобів, які надають право новому напрямку в мистецтві називатися епохою або стилем. Кожний твір становить собою не уособлене явище, а елемент цілої інтонаційно-стилістичної системи в художньому житті певної епохи.

Стильові ознаки епохи як єдність змістовних і формальних характеристик закріплюються в принципах музичного формоутворення (в різні епохи панують різні музичні форми), що і вносить елементи змістовності в музичну форму, яка втілює музичний образ.

Таким чином, інтонаційна природа тематизму надає йому смисловий характер. Тема як творчо переосмислена сукупність інтонацій епохи поєднує її соціально-історичні й естетичні смисли. Ці смисли, які даються на рівні теми як готові, розгортаються у часі музичної форми, заставляючи слухача переживати культурні події певної епохи, дані в музичному творі в узагальненому виді, як чуттєві смисли, передані специфічно музичними засобами.

Драматургія втілює в своїх моделях і типах зв'язки й відношення, притаманні самій дійсності, її конкретній культурно-історичній стадії, преломлені через призму світовідчуття, естетичних поглядів і ідеалів композитора. Драматургічні принципи виступають як відношення естетичних якостей: прекрасного, потворного, трагічного, піднесеного тощо. Так, наприклад, в музиці Баха принцип одночасового контрасту втілює піднесене, трагічне, у віденському класицизмі – драматичне, дійове.

Про те, що саме на рівні драматургії музична форма зазнає впливу позамузичних факторів, свідчить саме поняття «драматургія» -

позамузичне по своєму походженню, яке відображує вплив театру на музичне мистецтво. На зв'язки з іншими видами мистецтва, такими як театр, література, вказують і спроби інтерпретувати музичні тематизм і драматургію в термінології цих видів художньої творчості, а саме «сюжет», «подія», «персонаж», «характер», «герой».

Таким чином, композиція, як система формально-структурних відношень мовних засобів музичного твору, в найбільш загальному виді відтворює логіку відношень, притаманну елементам структури будь-якої системи світу. Її культурно-історична обумовленість визначається типом логіки (принципом співвідношення подій) певної культури в цілому. Драматургія, являючись системою смислових зв'язків твору, втілює логіку руху композиційних елементів, яка виражає хід думки композитора, пов'язаний з пізнанням і оцінкою чуттєвого досвіду культурно-історичної дійсності. В цьому зв'язку драматургія, як і композиція, має підвалини у позамузичній дійсності, втілюючи логіку людського буття й свідомості. Таким чином, і формальна реалізація музичного образу, тобто його композиційно-драматургічне рішення, виступає не тільки технологічною процедурою, але й проявом аспектів об'єктивного світу й людської свідомості й мислення, в їх культурно-історичній обумовленості, що й вносить в неї елементи змістовності.

Звідси, музичний образ, як і художній образ в цілому, одночасно раціональний і емоційний. Раціональне в його структурі – це прояв думки в емоції, що відтворюється; це раціональність технологічного втілення змісту, тобто специфічні принципи і прийоми створення образу; це раціональність вищого порядку – рівня концептуальності, тобто створення художньої концепції світу, його цілісного, завершеного образу. Музичний образ також може бути символом, втілюючи систему ідей, понять, ідеалів. Реалізація єдності культурно-художньої, інтонаційно-художньої і конструктивної ідей втілює ідею-концепцію твору, завдяки якій музичний твір набуває цілісності, тобто гармонії змісту і форми, а його образна сфера - здатності бути художньою інтерпретацією дійсності, єдності світу і людини.

Музичний образ конкретно-історичний на рівні інтонаційної ідеї і на рівні типічної форми її розвитку. У творах, які мають статус класичних, він завжди обумовлений світоглядними настановами епохи. Концептуальність пронизує всі сфери музичного твору – від

ідейного задуму (теми) до формального втілення музичного образу, тобто структури твору.

Музичний образ не завжди був здатним до втілення власними засобами смислів культури. Протягом тривалого розвитку музичного мистецтва він займав засоби виразності з інших видів мистецтва. Він довго звільнявся від словесного та побутово-сюжетного контексту, поки не придбав можливості чисто музичного вираження. В класичних творах музичні образи набули здатність втілювати такі етичні та естетичні смисли, які виходять за межі конкретної культури, отримують статус загальнозначимих, загальнолюдських і повноправно функціонують в інших епохах.

Музичний образ не виражає конкретну подію, він є моделлю узагальнення значимих смислів культури, які виражають її духовну сутність. Становлення музичного образу здійснюється у процесі розгортання певної музичної форми, закони й принципи організації якої також склалися в конкретній культурі. Таким чином, музичний образ обумовлений культурно-історичним підґрунтям з двох сторін: з однієї - на рівні тематизму, який склався з типічних інтонацій епохи, тобто ідеї твору, яка втілює чуттєві смисли культури, з другої - на рівні форми, тобто типічних принципів вираження, композиційно-драматургічних прийомів, що склалися в культурі. Тому встановлення культурно-історичного контексту (історично-конкретного соціального буття і культурних форм його втілення) є необхідним для досягнення музично-образної сфери твору.

В той же час, музичний образ спрямований на діалог. Незважаючи на те, що художній твір є завершений і незмінний текст, і, відповідно, структура його образів має відносно закінчений характер, тим не менш образна сфера твору становить собою «відкриту» систему для сприйняття. В кожній новій епосі той, хто сприймає (читач, споглядач, слухач), інтерпретує зміст образної сфери твору виходячи з власного, суб'єктивного досвіду – рівня освіти, життєвого досвіду, запасу художніх вражень, культури почуттів тощо, а також світоглядних і естетичних установок своєї епохи, своєї національної культури. І це вносить нові смисли у зміст художнього образу.

В естетичній літературі акцентується увага на тому, що продуктом естетичного (художнього) сприйняття стає «вторинний» образ і смисл, який співпадає і не співпадає з образом і ідеєю, задуманою автором. У процесі сприйняття відбувається розвиток образу на основі асоціацій з уявленнями, які відповідають власному

життєвому й культурному досвіду суб'єкта. Спосіб «прочитання» художнього образу - емоційне переживання, на основі якого формується новий образ-переживання. Образ художній народжується в уяві художника, втілюється в матеріалі мистецтва і відтворюється уявою реципієнта.

Музичний образ, яке і художній образ в цілому, є результат переробленого композитором у формі власних уявлень естетичного (чуттєво-ціннісного) досвіду епохи, зафіксований ним в музичній формі, який спирається на існуючі художні традиції. Художній образ, який виникає у свідомості реципієнта, є його власними уявленнями не про предмет дійсності, а про художній образ твору, в якому вже зафіксована предметність (в музиці особлива предметність – чуттєвий світ людини). Таким чином, художній образ, який виникає при сприйнятті творів мистецтва – це не образ-уявлення предмету, а образ-уявлення образу предмету. Іншими словами - образ образу або, як вказує естетика, «вторинний образ».

Але відкритість, незавершеність художнього образу– це не свавілля інтерпретації. Безумовно, образ в музиці не може бути однозначним, але йому стороння й інша крайність – хаотична взаємовиключна множина значень. Музичний знак, який має постійне значення в умовах конкретного музичного тексту, створює поле близьких смислів, смислів-синонімів. Тому й інтерпретація музичного образу не припускає повного свавілля. Художній образ завжди в основі має той культурний смисл, який уклав в нього автор, спираючись на світогляд епохи та її художні традиції, а інтерпретації є тільки варіанти цього початкового смислу, а не абсолютно нові смисли.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. В чому полягає специфіка художнього образу в музиці?
2. Розкрийте зміст поняття «музичний образ».
3. Охарактеризуйте музичний образ як єдність об'єктивного і суб'єктивного, емоційного й раціонального, змісту і форми.
4. Визначте поняття «композиція в музиці» та виявіть позамузичні аспекти принципів музичної композиції.
5. Виявіть сутнісні риси внутрішньої форми в музиці та визначте зміст понять «драматургія» і «тематизм».
6. Розкрийте смисл понять «сюжет», «подія», «персонаж», «герой» стосовно музичної драматургії і тематизму.

7. Які ви знаєте типи музичної драматургії? Охарактеризуйте їх.
8. В чому полягає обумовленість музичного образу культурно-історичним змістом?
9. Розкрийте суттєві риси «вторинного» художнього образу в музиці та визначте як він співвідноситься з авторським.

Рекомендована література:

1. **Бонфельд М.Ш.** Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М.Ш.Бонфельд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
2. **Кремлев Ю.** Очерки по эстетике музыки / Ю. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1972.
3. **Назайкинский Е. В.** Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982.
4. **Очеретовская Н.Л.** Содержание и форма в музыке / Н.Л. Очеретовская. - Л.: Музыка, 1985.
5. **Суханцева В.К.** Категория времени в музыкальной культуре / В.К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990.
6. **Эстетика:** Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева. - М.: Политиздат, 1989.

МОДУЛЬ В

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ.

Тема 1. Становлення музично-естетичної думки в античності.

Мета: Сформувати знання щодо концепцій музичної естетики доби античності, які відбилися у вченнях Піфагора, Платона, Аристотеля, Аристоксена.

Основні поняття й персоналії: гармонія, число, монохорд, консонанс, калокагатія, етос, давньогрецькі лади, естетичне сприйняття, мимесіс, катарсис, *Musika mundana*, *Musica instrumentalis*, Піфагор, Платон, Аристотель, Аристоксен.

Загальний зміст лекції:

Музична естетика як наука оформилася в XIX столітті, але її основні проблеми - проблеми смислу і цінності музики сягають глибин ще доісторичного періоду.

Музика на ранній стадії людської історії, безумовно, ще не уявляла собою самостійного виду мистецтва. Вона була частиною трудової діяльності і разом з нею сприяла освоєнню природи, яка для первісної людини була невідомою, таємною та чужою. Музика на цьому етапі історичного розвитку сприяла організації діяльності людини, гармонізації та оптимізації її сил, спрямованих на задоволення життєво важливих потреб.

Але вже в примітивній художньої діяльності складаються елементи усвідомлення цінності музичного мистецтва. У цей період виникають містичні уявлення про магічну користь мистецтва. У художній діяльності копіюються природні явища і життєві ситуації, оскільки люди вірять, що наслідувальні дії магічно впливають на нібито існуючі в таємничому зовнішньому світі міфічні злі сили. Про магічну силу музичного наслідування свідчать багато міфів. Наприклад, міф про Орфея, гра на лютні якого магічно впливала на живе і мертво, підкоряла своїй владі потойбічний світ. Так формувалося розуміння того, що звуки музики вгамовують демонічні сили природи.

Містичним уявленням про магічний вплив музики на природу передує ще більш примітивна музична магія. Магічне розуміння музики виходило з уявлення про те, що в музичних звуках і інструментах приховані злі сили, духи і демони, що сприяє занадто сильному і небезпечному збудженню емоційної сфери людини.

Таким чином, в первісній культурі існували два протилежних типа розуміння музичного смислу і цінності: музика справляє на людину а) негативний вплив, тому що уособлює приховані, чужі і

неприборкані природні сили; б) позитивний - оскільки сама здатна приборкувати ці сили природи.

Але містично-магічне осягнення музики - лише передісторія її розуміння. Її естетичне розуміння починається тоді, коли мистецтво відокремлюється від трудової діяльності. Це відбувається в епоху утворення рабовласницького економічного і соціального укладу, в таких стародавніх державах як Китай, Індія, Єгипет, Греція. З розвитком засобів виробництва, необхідних для задоволення безпосередніх життєвих потреб, людина стає більш вільною по відношенню до природи, що дає їй можливість займатися духовною діяльністю. Це призводить до подолання магічного мислення, розвитку науки, раціонального дослідження законів природи. Відокремлення духовної діяльності від фізичної створюють також суспільні передумови і для можливості виникнення мистецтва в його істинному розумінні: як виду людської діяльності, мета якого - доставляти духовно-чуттєву насолоду.

У цей час виникають і витоки наукової естетики, в тому числі й музичної. У музично-естетичних вченнях відбувається подолання магічного розуміння музики, яке розгортається в боротьбі естетичного (чуттєвого) та раціонального розуміння музики.

У зрілій, «класичній» формі цей процес представлений в античній культурі, зокрема культурі Стародавньої Греції.

Античність охоплює період з IX-VIII ст. до н.е. до V-VI ст. н.е. і поділяється на три періоди: архаїчний, класичний або період класичного еллінізму і посткласичний або період еллінізму.

На античні системи музичної естетики значний вплив зробив розвиток у цей період природничих наук, астрономії і, особливо, математики - арифметики та геометрії. Математика, яка виникла з практичних потреб людини в рахунку і вимірі, спочатку була невіддільною від конкретних предметів світу, кількісні відносини яких вона визначала. Надалі вона стає абстрактною наукою - наукою про числа (арифметика) і наукою про форми (геометрія). Її зміст не пов'язується безпосередньо з конкретними предметами, оскільки ті чи інші числа можуть відноситися до незліченної кількості об'єктів, а ті чи інші геометричні форми не змінюються в залежності від того з якого матеріалу вони зроблені. Абстрагування математики від індивідуальних властивостей предметів робить можливим її застосування до найрізноманітніших матеріальних явищ - від

природних до соціальних. І таке розуміння математики було вже характерно для античності.

Стародавні греки вважали, що навколишній світ - це матеріальна реальність, тобто все видиме, чутне, відчутне, яке стихійно організовано і оформлено. Вони шукали той «початковий принцип» - «архе», який організує безформний хаос речей в упорядкований світ - Космос, надає йому логіку або Логос, тобто сенс. І вони бачили цей принцип у числовому характері реальності. Кожну річ світу, а також співвідношення речей, за думкою давніх греків, можна виразити числом, оскільки і частини речі, і речі між собою знаходяться в пропорційних і симетричних відносинах, які виражаються відношенням чисел. Числові відносини, які втілюють пропорційність і симетричність предметів, надають їм співрозмірність, тобто гармонію, що й викликає почуття краси. Греки вважали, що гармонійна пропорційність і симетричність речей, яка виражається числом, надає світу організованість і впорядкованість. Один з найвідоміших постулатів античності - «Все є гармонія і число».

Загальні фізичні закони дійсності, які в рівній мірі дієві як для природи, так і для людини, застосовувалися в давньому світі до різних сфер діяльності, в тому числі й до музичного мистецтва.

Теоретики музики давнини, намагаючись подолати магічні уявлення про музику і ненадійність її чуттєвого сприйняття, вважали, що музика повинна осягатися за аналогією з Космосом, тобто впорядкованою, організованою дійсністю. Вони намагалися виявити в розчленованих за висотою музичних звуках об'єктивний принцип, що пов'язує їх між собою, знайти невідчутні змінам раціональні визначення музики. Тому вчення про музику в Стародавній Греції стає частиною вчення про Космос, а сутність музики, як і сутність дійсності, осягається в числових пропорціях.

Числове осмислення музики відбувалося шляхом пояснення її акустичної природи. Такий підхід до розуміння смислу музики склався в музично-теоретичній школі давньогрецького філософа і вченого докласичного періоду античності - Піфагора, який розробив основи музичної акустики і «вчення про гармонію» в античному розумінні цього слова.

Піфагор намагався встановити зв'язок - чисельне відношення між висотою звуку і довжиною струни, що вібрує. Для цього він використовував монохорд (моно - один, хорд - струна) - інструмент для музично-теоретичних дослідів, що складався з резонаторної

скриньки, натягнутої на неї однієї струни і пересувної підставки, за допомогою якої можна було змінювати довжину струни. Піфагор досліджував у якому відношенні знаходиться тон, що виникає як наслідок вібрації всієї струни, до тих тонів, які виходять в результаті вібрації відрізків струни. Він визначив, що музичні інтервали можна виразити в числових пропорціях: октава по відношенню до основного тону – це коливання половини струни (1:2) квінта - 2:3, кварта - 3:4. Таким чином, виявилось, що октава, квінта і кварта, які вважалися в той час найбільш приємними слуху співзвуччями, тобто консонансами, можуть бути виражені числами. Це дозволило Піфагору зробити висновок про те, що за швидкоплинними відчуттями в сприйнятті музики стоять кількісно-пропорційні відношення. Більш того, числа 1, 2, 3, 4, відносини яких становлять октаву, квінту і кварту вважалися ідеальними числами. Сума цих перших чотирьох чисел або, так званий «тетрактід», становить число 10, яке в античності виражало абсолютну гармонію. Таким чином, «гармонія» в античності означала і закон буття Космосу, і принцип звукової організації музики.

Піфагорейській філософії музики притаманна внутрішня суперечливість. Прагнучи подолати ірраціональні елементи первісного магічного розуміння музики, математизована теорія музики Піфагора занурюється у ще більшу містику. Вважаючи, що закони світу єдині, і те, що притаманне одиничному явищу, притаманне і для інших, Піфагор переносить музично-числові відношення (акустичні особливості музики) на гармонійні відносини Всесвіту і робить припущення про наявність музики особливого роду, світової музики - *Musika mundana* або музики небесних сфер. Він вважає, що якщо рух струни створює звук, то всякий рух також створює звучання. І цей універсальний закон повинен діяти скрізь. Згідно з уявленнями піфагорейців, планети, як і будь-яке рухоме тіло, створюють звуки. Орбіти різних за величиною планет відповідають струнам різної довжини. Внаслідок руху планет відбувається тертя їх орбіт об ефір (щільну, прозору речовину, в яку занурені небесні тіла), яке створює музичні звуки. Ці музичні звуки різних планет утворюють між собою гармонійні співзвуччя - консонанси. Так, Земля (а саме вона розміщувалася за уявленнями давніх греків в центрі Всесвіту) створює основний тон, Місяць - кварту, Сонце - квінту і т.ін. Ці співзвуччя і утворюють світову музику або музику небесних сфер.

Піфагор і його послідовники вважали, що музика сфер - це досконала музика. Реальну музику створює той, хто здатний почути в собі світову музику (*Musika humana*), і діє музика на людину тому, що вона, будучи часткою світобудови, здатна на неї відгукнутися. Музика, що реально звучить, за думкою Піфагора, є лише слабке відлуння світової музики. Він вважав, що звукова система земної музики не в змозі увібрати і втілити в довершеній формі ідеальні числові відношення Космосу. Музика, що реально звучить і впливає на людину, *Musica instrumentalis*, фіксує лише той чи інший чуттєвий стан, тому їй притаманні демонізм і магія. Тому осмислення і збагнення гідна тільки музика небесних сфер, а оскільки вона недоступна слуху, то це осягнення можливе лише інтелектуально.

Математизована теорія музики Піфагора виключає чуттєве пізнання, переживання музики. Сприйняття реальної музики визначається нею менш повноцінним в порівнянні з філософсько-споглядальним пізнанням абстрактної математичної організації музики, яка аналогічна організації Космосу. Таким чином, математичне осмислення музики в піфагорейській теорії музики знищує свій основний об'єкт – живу музику, тобто музику, що звучить і чується.

Однак у подальшому розвитку теоретичного осмислення музики ідея світової музики не втрачає своєї привабливості. До неї звертаються і музиканти, і не музиканти. Так, вчений-музикант XIII-XIV ст. М.Падуанський стверджував, що закони Всесвіту – це закони музики. Ця ідея була вдосконалена знаменитим астрономом XVII ст. І.Кеплером, який, вивчаючи швидкості планет, встановив, що співвідношення цих швидкостей близько піфагорейській музичній гармонії сфер, а А.Ейнштейн у XX ст. відкрив подібність між коливанням струни та її частин і атомами, що випускають випромінювання.

Новим кордоном в усвідомленні музики стає класичний період Стародавньої Греції або епоха класичного еллінізму.

На характер розуміння музики значний вплив вчинила громадська обстановка того періоду. Руйнування родового суспільства, знищення родової аристократії, які здійснилися в ході розвитку первісної формації, призводять до зародження класового суспільства і держави. У Давній Греції з'являються незалежні грецькі міста-держави - поліси. Такі економічні передумови як розвиток виробничих сил, розквіт торгівлі призводить до перемоги дрібного

виробника - демосу, що стало передумовою демократичного устрою суспільства. Грецьким полісам притаманний певний тип державного політичного устрою - полісна демократія. Безумовно, що полісна демократія - це суперечливий державний устрій, оскільки він поєднував у собі права вільних громадян і повне безправ'я рабів, що було ґрунтом для боротьби демократії та тиранії. Однак для вільних громадян демократичний устрій поліса вперше у світовій історії створює суспільні передумови для розвитку особистості, яка усвідомлює свої особисті інтереси як невід'ємну частину суспільства.

Соціальні та культурні особливості дійсності знаходять відображення і в художній свідомості античності, в художніх теоріях цього часу. Центральним поняттям цих теорій стає поняття «калокагатії», яке означає єдність прекрасного і морального. Прекрасне розуміється одночасно і як моральне, тобто чуттєве задоволення від сприйняття об'єктів прекрасного поєднується з високим духовним змістом, який включав істинне, справедливе, благородне. Тому «прекрасне» не виділяється в окреме поняття. Маючи свою специфіку, воно пов'язується з поняттям «доцільного», тобто придатного для досягнення певної мети.

В атмосфері полісної демократії суспільний характер має й музика, мета якої служити об'єднанню окремого і загального, особистого й суспільного.

У цій обстановці виникає вчення про характер музики, яке утворює світоглядне ядро класичної давньогрецької естетики. Воно називається вченням про етос (моральний характер музики).

Греки вважали, що за допомогою музики можна свідомо формувати особистість. Тому музичному вихованню в античності надавалося велике значення. Відзначалося, що музичне виховання сприяє формуванню громадянських якостей особистості, засвоєнню етичних норм полісного суспільства.

Греки наполягали на тому, що в процесі виховання необхідно ретельно відбирати музичні твори, засоби музичної виразності - мелодії, ритми, лади, а також музичні інструменти. Вважалося, що різні ритми і мелодії по-різному впливають на душу людини. Так, Сократ стверджував, що існують ритми, які виражають ницість, нахабство, божевілля та інші погані властивості і їх потрібно виключити з ужитку, а ритми, які виражають протилежні стани залишити. Музична ритміка в цей період була силабічна, тобто відповідала віршованим метрам, де один звук припадав на один склад.

У справі виховання ритм заохочувався помірний, відповідний довгим складам; короткі склади, які створювали частий, збуджений ритм вважався неприйнятним. Ці правила в рівній мірі ставилися як до музики, так і до поезії, з якою існувала музика.

Критерієм естетичної оцінки музики був її етичний зміст. «Музична краса» знаходиться в єдності з «музичною чеснотою». Повноцінними музичними творами визнаються ті, за допомогою яких індивід підноситься до рівня інтересів громади, усвідомлюючи і відчуючи її зміст як свій власний світ. Тому музичну естетику класичного періоду античності займає більше питання про те, який зміст стоїть за формальними засобами музики, а не піфагорейське абстрактно-числове дослідження засобів музичної виразності. Вчення про етос не визнавало беззмістовність музичної форми.

Зміст вчення про етос розкривається у двох великих філософських системах того часу - вченнях Платона і Аристотеля.

У Платона світоглядною основою вчення про етос є його теорія про державу. Платон, визнаючи значення музичного виховання, критично розглядав музичну практику свого часу. Він виступав проти тієї музики, яка перешкоджає перетворенню людини в громадянина. Такою музикою Платон вважав нову музику, яку визначав музикою насолоди, що деморалізує слухача, і, таким чином, розхитує союз індивіда і суспільства. Етос музики, тобто її етичний зміст, у розумінні Платона ґрунтується вже не на розчленуванні позитивних і негативних рис характеру, які передає музика, а на протиставленні старого, що зберігає громадський характер, і нового, яке має індивідуалістичний початок. «Треба остерігатися вводити новий вид мусичного мистецтва ... ніде не буває зміни прийомів мусичного мистецтва без змін у найважливіших державних установленнях» [6, с.52].

Знаменно в цьому плані вчення Платона про музичні лади. У всьому комплексі музично-виразних засобів, Платон виділяв вирішальну роль ладу. У давньогрецькій ладовій системі існували лади, що виникли ще в родовому суспільстві і мали назви від стародавніх племен - дорійців, фрігійців, лідійців тощо. Стародавні лади були звуковим знаком роду, своєрідним «родовим гербом» племені. Вони представляли собою мелодійну структуру, що складається із з'єднання двох тетраходів (чотириступневих звукорядів). Мелодійна (звуковисотна) структура надавала ладам певний характер, певний емоційний зміст. Платон вважав, що в справі виховання найкраще застосовувати дорійський лад (теперешній

фрігійський - натуральний мінор зі зниженим II ступенем), оскільки він має кращі етичні властивості. Будучи суворим, дорійський лад створює внутрішню рівновагу в душі людини, що найбільше відповідає вихованню громадянина. Лідійський лад (натуральний мажор) Платон уособлював з жіночою природою, називав його «жалібним», вважав носієм еротичних емоцій і, відповідно, непридатним у справі виховання чоловіка. Фрігійський лад (натуральний мінор з підвищеним VI ступенем) Платон рекомендував у надзвичайних випадках, оскільки визначав його пристрасним, збудливим. Решта ладів, похідних від основних шляхом переміщення тетрахордів, Платон вважав занадто складними, витонченими і непридатними для виховних цілей.

Платон також визначає етос музичних інструментів, який виводить через характер народностей, яким вони належать. Так, кіфара та ліра - музичні інструменти войовничого, стійкого племені дорійців - він вважав гідними у справі виховання, аулос же (тип гобою) - музичний інструмент східних племен, які займалися морською торгівлею, містобудуванням - негідним, тому що він ніс у собі «діонісійський» початок – жагу насолоди.

Прихильність традиціям і критика нової музики пов'язана у Платона з неприйняттям демократії і ностальгією за старими звичаями. Надаючи музичному мистецтву велике значення у становленні нової державності, він засуджує нову музику: «З мусичного мистецтва почалося у нас загальне мудрування і беззаконня, а за цим настала свобода» [6, с. 48].

Естетична позиція Платона стосовно нової музики приводить його від дійсно естетичного розуміння музичного мистецтва до піфагорейської теорії світової музики, тобто до логіко-математизованого розуміння музики. Цьому сприяло його знамените вчення про ідеї. Єдиний матеріальний Космос ранніх античних матеріалістів у Платона розколюється на матеріальний і ідеальний світ: світ ідей і світ речей, світ сутностей і світ видимостей. Світ ідей, за Платоном, переує світу речей, тобто дійсності. Ідея речі, її сутність, за Платоном, прекрасна, а реальна річ, яка є копією ідеї, - бліда і ушкоджена. Оскільки мистецтво наслідує реальному світу, тому художній твір, вважав Платон, є копія копії; воно являє спотворений образ ідеї. Таким чином, мистецтво слугує не істині, а допомагає чуттєвим обманам. Тим не менш, Платон розуміє

формує силу музичного мистецтва. Тому музика, хоча й не без застережень, допускається в його ідеальну державу.

Естетична концепція музики Платона різко суперечлива. З одного боку він засуджує чуттєве сприйняття, з іншого - погоджується з тим, що музика формує особистість. У першому випадку він солідарний з піфагорейцями про відповідність законів дійсності й музики, у другому - виходить з суспільної сутності музики і виводить з цього естетичні значення елементів музичної форми, зміст ладів, ритмів, інструментів тощо. Але надаючи велике значення громадському характеру і етичному змісту музики, він, тим не менш, відводить їй утилітарно-дидактичну роль у суспільстві і не визначає її як самостійну сферу людської діяльності, як культурний феномен. У кінцевому результаті з-за своїх ідеологічних поглядів Платон визначає музику нижчою формою духовного життя людини і відводить їй останній щабель в ієрархії мистецтв.

Поворотним пунктом в історії філософського пізнання музичного мистецтва є естетичне вчення Аристотеля. Саме він вперше звертається до художньої практики, в тому числі й музичної, виводячи з неї закони музичної естетики. Аристотель спростовує математизоване розуміння музики, притаманне піфагорейській школі, як і її основне поняття *Musika mundana*. Та музика, яка не може бути почута, для нього не музика. Чуттєве сприйняття й пізнання в його теорії вперше знаходять свої права. Для Аристотеля, як і для Платона, мета і сенс мистецтва полягає у вихованні, формуванні чесноти. Аристотель прагне дослідити відмінності всередині єдності етичної та естетичної сфер. Він вказує на те, що музика впливає на доброчесність не безпосередньо: її значення доставляти людині насолоду і через цю насолоду пробудити в ній до життя високі емоції і почуття. Таким чином, у Аристотеля музика виступає джерелом естетичної насолоди, що заперечувалося його попередниками.

У теорії Аристотеля виникли передумови наукового дослідження естетичної сутності і цінності музики. Вона вперше набуває у нього значення музичного мистецтва. Аристотель визнає правомірність чисто інструментальної музики. Але, визначаючи музику важливим чинником виховання, він не відмовляється від її морального змісту. Аристотель хоча й не оцінював музичну практику як низинне міщанство, а знаходив її необхідною в справі виховання, проте він засуджував модну інструментальну віртуозність і оголошував її заняттям негідним для вільної людини.

У теорії Аристотеля зберігається основне положення вчення про етос - думка про зв'язок музичних засобів виразності та особливостей людського характеру. Одне з досягнень Аристотеля - це теорія мимесісу (з грец. – наслідування). Погляд на те, що музика як синкретичне мистецтво є наслідування реальних життєвих ситуацій та характерів, розповсюджується вже в родовому суспільстві і раніше, в стародавніх магічних уявленнях. Але Аристотель розумів під мимесісом в музиці відтворення внутрішнього світу людини, її почуттів, відчуттів. Таким чином, Аристотель вперше визначає предмет музики, власне музичного мистецтва, тобто вираження суб'єктивного світу людини, а не абстрактних законів світобудови.

Теорія мимесісу у Аристотеля пов'язана з поняттям катарсісу (з грец. – очищення). Досліджуючи закони античної трагедії, Аристотель вважав, що переживання втіленого в ній динамічного людського світу, життя характерів і пристрастей призводить глядача до глибинних душевних потрясінь і це естетично пережите потрясіння сприяє очищенню людини, тобто приведенню її духовного світу у стан гармонії. Аристотель вважав, що почуття можна шліфувати лише почуттями, тому що вони найтонші й найтендітніші речі у всесвіті.

Таким чином, в аристотелівській теорії катарсісу формулюється вперше взаємозв'язок естетичного та етичного. Аристотель, обгрунтувавши поняття катарсісу як мету античної трагедії, вважав, що катарсис є необхідний момент будь-якого музичного сприйняття. Музика, стверджував Аристотель, здатна пробуджувати увесь діапазон людських емоцій - від меланхолії до екстатичної несамовитості. Під впливом музики порушується психіка слухачів, в ній виникають сильні афекти (почуття) - жаль, страх, страждання, наснага. У результаті їх переживання у слухачів відбувається очищення подібних власних сильних почуттів, пристрастей від крайнощів і надмірностей і, таким чином, гармонізується чуттєва сфера людини.

Останній період у розвитку культури Стародавньої Греції - це епоха еллінізму.

Після Пелопонеської війни македонська монархія підпорядкувала собі грецькі поліси, у результаті чого Греція увійшла до складу величезної держави. Індивідуальні та суспільні інтереси, які представляли собою єдине ціле в античному полісі, розділилися. В епоху еллінізму особистість занурюється в себе, відходить від

зовнішнього світу, стає аполітичною. Зовнішній світ вона пізнає через призму власних внутрішніх переживань.

Мистецтво цієї епохи виставляє на перший план не суспільні ідеали, а емоцію, настрої і стає психологічним. Художники, які сприймають світ тільки в руслі своїх відчуттів, складають твори, яким властива напруженість, піднесеність, пафос почуттів. З точки зору класичного періоду епоха еллінізму - занепад, виродження. Але регрес в суспільному житті античності не означав регресивний розвиток у галузі мистецтва і естетики.

Класичне елліністство - це сувора, аскетична культура. Культура еллінізму - м'якша, доступніша, людяніша. Категорії античності - число, міра, ритм, гармонія, які в класичний період були об'єктивно-матеріальними, в епоху еллінізму стали суб'єктивно-людськими. Еллінізм - це епоха мистецтвознавства. У цей час створюється наукова література з теорії мистецтв, в тому числі й теорії музики.

Античне розуміння музики в епоху еллінізму найбільш представлене у вченні Аристоксена, учня Аристотеля. Незважаючи на те, що вищі досягнення естетики етосу відомі Аристоксену безпосередньо від Аристотеля, його світоглядні погляди виходять не з аристотелевських позицій. Аристоксен відмовляється від впливу на музику суспільно-політичної теорії та практики і займається суто музичними питаннями. Він систематизує знання про гармонію і ритм в музиці. Саме з нього бере початок теорія музики в справжньому сенсі слова - як систематичний і докладний опис формального інструментарію музики.

У своїй праці «Елементи ритміки» Аристоксен досліджує різні ритмічні системи. Спочатку він вказує на відповідність ритмічних структур музики і реальної людської діяльності. Але надалі, відмовляючись від аристотелівського принципу мимесіса, він відокремлює ритм як поняття, як принцип музичного оформлення від ритму матеріального середовища - слова, звуку, тілесного руху. Таким чином, він відриває музику від дійсності і відкриває дорогу для розвиненого пізніше напрямку самостійної ритміки, де ритм усвідомлюється як самоціль, а не засіб для вираження змісту музичного твору, що відображає дійсність. В той же час в теорії ритму Аристоксена також відчувається вплив піфагорейської школи. Ритмочасова організація музики мислиться ним як свого роду ідея світопорядку, його початковий принцип.

У теорії про гармонію Аристоксен зосередив свою увагу на проблемі сприйняття музики. У чуттєвому сприйнятті він, як і Аристотель, бачив основу естетичного сприйняття. На протигагу абстрактному інтелектуалізму піфагорейців, він вважав, що пізнання гармонійного ладу музики, розкриття його закономірностей можливо лише за допомогою слухового сприйняття реальної музики і, що математичні спекуляції не придатні для осягнення якості звуку. Аристоксеном була здійснена спроба усвідомлення музики як музичного процесу, що розгортається у часі. Музика є процес, сприйняття якого здійснюється через постійне співвіднесення елементів музичної тканини: емоційна реакція на почуте стає можливою через співвіднесення з наступною точкою музичної тканини. Аристоксен стверджував, що інакше судити про музику неможливо.

Таким чином, в музичній естетиці античності вже присутні всі традиційні погляди на сенс музики. Піфагорейсько-платонівське вчення, яке ототожнює музику й Космос на основі їх єдиного гармонійно-числового характеру, слугує формуванню тієї точки зору на зміст музики, яка стверджує, що змістом музики є число – позамузична данність, що виражає об'єктивно-надлюдське. Аристотель, у своїй теорії мимесису і понятті катарсису, визначав, що змістом музики виступає світ людських почуттів та емоцій, тобто позамузична данність, що виражає суб'єктивно-особистісне. Від Аристоксена, його теорії про ритм, бере початок протилежний погляд на сенс музики, який розглядає музичне мистецтво як самодостатнє, самодостатнє в тому сенсі, що формоутворюючи елементи музики, їх взаємодія розглядаються як зміст музичного твору. І таке глибоке усвідомлення сенсу музики, яке в подальшому лише тільки розвивалося було притаманне періоду, в якому музична практика існувала в зародковому стані.

Музичне мистецтво античності ще не виділилося в самостійне мистецтво, воно існувало як синкретичне мистецтво - синтез музики, танцю та поезії. Це синкретичне мистецтво називалося хорей.

Антична музика була в основному вокальною. Інструментальна музика для цього періоду була винятком. У вокальній музиці античності не було багатоголосся. Хорові твори виконувались або в унісон, або в октаву. Інструментальна музика супроводжувала поезію, підкреслюючи акценти, оформляючи ритми поетичних текстів, але самостійного значення не мала. Зв'язок музики з людською мовою

сприяв тому, що ритміка в музиці античності мала досить примхливий і нескінченно різноманітний характер, як і людська мова, тобто не мала жорсткої логіки і оформленості, що було характерно для більш пізніх епох, яким була притаманна не тільки ритмічна, але і метрична організація музичної тканини.

Для музичної естетики пізньої античності (н.е.), зокрема теорії Секста Емпірика (II ст. н.е.), знову характерне заперечення теорії мимесису і катарсису, чуттєвої насолоди, зведення музики до умоглядної схеми, яка не має життєвих підстав, до гармонії небесних сфер. Подібні тенденції, що виникли в період пізньої античності, визначають напрями розвитку музичної естетики в період Середньовіччя.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Як розуміється сутність музики у теорії музики Піфагора?
2. Визначте розуміння смисла й цінності музики в античному вченні про етос. Розкрийте зміст поняття «калокагатія».
3. Розкрийте сутність вчення Платона про естетичну природу музичних ладів.
4. У чому полягає суперечливість музично-естетичних поглядів Платона.
5. Які нові тенденції розуміння сутності музичного мистецтва з'являються у музично-естетичній концепції Аристотеля.
6. Сформулюйте зміст понять «мимесис» і «катарсис» в музиці.
7. Визначте особливості розуміння музичного ритму і музичного сприйняття в музично-теоретичних поглядах Аристоксена.

Рекомендована література:

1. **Бонфельд М.Ш.** Введение в музыковедение: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М.Ш.Бонфельд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.

2. **Денеш З.** Этос и аффект: История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / З.Денеш. – М.: Прогресс, 1977.

3. **Методические указания** к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988.

4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т.Ливанова. - М.: Музыка, 1986.

5. Шестаков В. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В.Шестаков. – М.: Музыка, 1975.

Тема 2. Музична естетика Середньовіччя.

Мета: Сформувати систему знань щодо особливостей музично-естетичних поглядів в епоху Середньовіччя.

Основні поняття й персоналії: Musica sacra, Musica prohibita, григоріанський хорал, cantus firmus, невменне письмо, сольмізація, мензуральна нотація, гексахорд, поліфонія, Августин Блажений, Еріугена, Іоанн де Грохео.

Загальний зміст лекції:

Період Середньовіччя в історії культури охоплює майже тисячу років і триває з VI по XIV століття.

Термін «середні віки» ввели італійські гуманісти епохи Відродження, прагнучи відокремити свою епоху від класичної давнини. Для періоду Середньовіччя характерний зовсім інший, в порівнянні з античністю, зміст соціокультурних процесів. Перехід від рабовласницького укладу до феодального, сприяв змінам у соціальному, політичному й економічному житті країн Європи. Скасування рабства, безумовно, був прогресивний крок в історії людства, тому середні віки - це більш висока стадія суспільного розвитку. Однак у сфері світогляду відбулися зміни, які складно назвати прогресивними. Середньовічний світогляд почався з заперечення й переосмислення спадщини античної культури. Значного впливу на ці зміни надав перехід релігії на позиції монотеїзму (у Європі - християнство), боротьба церкви з проявами язичництва, пріоритет релігійної свідомості.

Християнство, яке виникло в Стародавньому Римі як релігія пригноблених, в середні віки стає державною релігією Європи і невід'ємним елементом феодальної системи. Церква зосереджує в своїх руках величезні матеріальні багатства, завдяки чому набує реальної економічної і політичної влади. Більш того, вона стає головною системою ідеології і підпорядковує своєму пануванню духовно-культурне життя Європи - науку, мистецтво, мораль, освіту.

Релігія проповідує аскетичний світогляд - відмову від життєвих радощів і задоволень. Кожен віруючий повинен у земному житті готуватися до перебування у вічному загробному світі. Для цього церква рекомендує пости, молитви й покаєння, обіцяючи, що за всі страждання на землі, людина буде винагороджена в потойбічному світі.

Цей світогляд, звичайно ж, не міг не позначитися на художній культурі того часу, а також, на сфері її осмислення - естетиці.

Музична естетика цього періоду представлена значною кількістю творів як філософських, так і спеціально присвячених музиці. Питання музичної естетики піднімалися в творах мислителів того часу - Боеція, Августина Блаженного, Тертуліана, Еріугени, Фоми Аквінського, а також теоретиків музики - Беди Достопочтенного, Гвідо д'Арецо, Іоанна де Грохео і ін.

На відміну від античності, де мистецтво втілювало волю і любов до життя, прекрасне в людині, гармонію реального земного світу, середні віки, проповідуючи заперечення цінностей земного життя, тлінність людського існування, проголосили принципову несумісність мистецтва та християнської віри. Так, Тертуліан, мислитель Середньовіччя, стверджував, що мистецтво, яке втілює чуттєве ставлення до світу, далеке від високої духовності і пов'язане з тілесним початком, який долають два дияволи - пристрасть і бажання, Бахус і Венера. Він вбачав роль мистецтва в обслуговуванні релігійних дій та сприянні поширенню й утвердженню християнської віри.

Природно, що ці тенденції позначилися як на музичній естетиці, так на музичній практиці цього часу. Музика в період Середньовіччя ділиться на дві полярні сфери: культова музика - *Musica sacra* (свята музика) і світська музика - *Musica prohibita* (аморальна музика). Музика світська була в основному народною і розвивалася в усній традиції, тому професійна музика в Середньовіччі обмежується сферою церковної музики. З огляду на це, музично-естетичні погляди Середньовіччя ґрунтуються на музичній практиці офіційного, церковного мистецтва, тобто на культовій музиці. Естетичні принципи світської музики майже не зафіксувалися в теоретичних працях, тому про них, за рідкісним винятком, можна судити лише по тим заборонам, з якими виступала проти народної музики католицька церква протягом усього Середньовіччя і навіть в епоху Відродження.

Для всієї середньовічної музичної естетики, як і для античності, характерне переконання в тому, що сенс і значення музики у вихованні моральних якостей людини. Тому і в цей період встановлюється відмінність між морально змістовним і аморальним. Єдино гідною, моральною вважається *Musica sacra*, світська музика - розцінюється як символ чуттєвості, гріховної тілесності.

Але музичний етос античності висловлював єдність суспільства і особистості. У музиці давні греки бачили засіб формування вільної і незалежної людини-громадянина. Музичний етос Середньовіччя висловлює ставлення до Бога, аскетичне заперечення життя. У цей період відбувається своєрідна модифікація аристотелівського катарсису, що веде, в принципі, до заперечення катарсичної сутності музичного мистецтва. Сутність античного катарсису полягала в очищенні, тобто вдосконаленні духовно-моральних якостей особистості через емоційно-чуттєвий вплив музики. В античності за музикою визнавалося право доставляти людині естетичну (чуттєву) насолоду й задоволення. Середньовічна естетика, що підкорила музику інтересам церкви, християнської релігії, відкидала чуттєву насолоду музичним мистецтвом. У Середньовіччі катарсис замінюється особливим типом екстазу, що має ірраціонально-божественну природу, згідно з яким, значення музики полягає не в очищенні людських пристрастей від надмірності та приведення їх у стан гармонії, а в пригніченні нормальних життєвих людських почуттів, що, на думку релігійних теоретиків, сприяє благочестю душі, угамовуванню суєти життя, залученню до вічності. Таким чином, в епоху Середньовіччя вчення про етос трансформується у вчення про моралізацію людського життя, яка насаджувалася релігійними ідеями.

В епоху Середньовіччя музика розумілася не тільки як мистецтво, але, перш за все, як наука. Вона була включена до складу семи вільних наук (або мистецтв), які, за словами теоретиків церкви, повинні «перейти від розпусних діянь до суворого служіння слову божію» [6, с. 105]. Ці науки (мистецтва) поділялися на дві частини: *trivium* (три) і *quadrivium* (чотири). Першу частину склали такі науки як граматики, риторика, логіка, другу - арифметика, геометрія, астрономія й музика. Таким чином, музика і в Середньовіччі відносилася до галузей математики і розумілася, перш за все, як наука про числа, що впливало й на естетичні погляди на сутність музичного мистецтва, які залишалися залежними від античних

загальнофілософських концепцій про Космос, зокрема платоново-піфагорейського розуміння музики.

Числова природа музики досліджується християнським філософом Середньовіччя Августином Блаженным, який вважав, що число, яке складає сутність і природу краси, також становить сутність і природу музики. Він стверджував, що краса, яка сприймається слухом і зором, міститься в усьому, що має відношення подібності і рівності, тобто пропорції і симетрії, а там, де є пропорція і симетрія, там завжди є число. У ранньому Середньовіччі, як і в античності, вираховують числові відношення, що лежать в основі музичних тонів, і визначають співзвуччя як приємні або неприємні слуху, виходячи з числових пропорцій. Але числова символіка музики наповнюється новим світоглядним змістом, пов'язаним з культом божественної особистості - Ісуса Христа. Так, платонівський світ ідей, як вічних законів, за якими існує реальний, матеріальний світ - Космос, в епоху Середньовіччя стає світом абсолютно божественної особистості з певним ім'ям, з певною поведінкою, зі своєю особистою біографією, закріпленою у священній історії. Згідно з поглядами середньовічного філософа Плотіна, все чуттєве є лише відбиття вічної і абсолютної краси, випромінюваної божественним розумом, тому речі реального світу прекрасні не самі по собі, а лише як відображення божественного, як символ божественного. Краса вважалася одним з імен Бога. Середньовічний діяч раннього християнства Ареопіт стверджував, що Бог прекрасний, оскільки він початок і передумова всього прекрасного. Звідси й музика розуміється лише як відображення вищої, божественної сили, як відбиття світової гармонії, а не як самостійне мистецтво. Музика вважалася естетичним (чуттєвим) оформленням світу ідей, які проголошувалися церквою. Тому в церковній музиці суто музика не має самостійної цінності.

У церковному співі, як зазначав Августин Блаженный, важливішим є словесний текст, який повинен підкреслювати сенс Святого писання. Це знайшло відбиття у музичній практиці Середньовіччя, де основним жанром була вокальна музика. Спів визначається як вищий естетичний початок музичного мистецтва і його кінцева мета. Інструментальна музика піддавалася різкій критиці. Відзначалося, що музика, яку не супроводжує слово, доставляє слухачеві тільки задоволення; що в інструментальній музиці, тобто власне музиці, виявляється негативна воля, яка не вселяє людині необхідні етичні норми. Неприйнятними для церкви вважалися і всякі

елементи мистецтва драми - жест, рух, танець, тобто все, що в мистецтві античності сприймалося як органічна частина музичного мистецтва. Прагнення до вокально-хорової музики було прагненням виключити будь-який прояв індивідуальності. В якості ідеалу в середньовічній естетиці виступає одноголосний спів, спів всього хору в унісон, що символізувало єдність церкви і незрушність віри.

Одним з найбільш виразних втілень релігійного світогляду в музичному мистецтві цього часу є григоріанський хорал або псалмодія. Григоріанський хорал - це зведення одноголосних наспівів, тексти яких були запозичені з Книги Псалмів та інших книг Біблії, канонізовані римським папою Григорієм I (VI-VII ст.). Він вважався обов'язковим для релігійних служб у католицьких храмах. Мелодійний матеріал григоріанського хоралу має так званій «пневмонічний» характер (виспівування одного складу слова на 2-3 музичних тонах). Григоріанський хорал - це нескінченність нерозчленованих між собою одноголосних мелодій, що характеризується абсолютно безперервним і врівноваженим ритмом, не обумовленим законами класичної метрики або властивою для античності танцювальної ритміки; він представляє собою підпорядкований слову ритмічний речитатив з розмитими метричними межами. До виконання григоріанського хоралу пред'являлися особливі правила: співати його потрібно рівномірним голосом, не переривати віршовані ряди перепочинком, ніхто не повинен співати більш різко, приглушено, глибше і т.ін.

Незмінне звучання григоріанського хоралу створювало однозначний стрій чуттєвості, що не припускає ціннісного ставлення, не вимагає зіставлення, розрізнення при сприйнятті музичної тканини, спрямований лише на те, щоб викликати почуття відчуженості від суєти життя. Однозначність чуттєвого строю надавала музиці григоріанського хоралу аскетичного характеру. Завдяки цьому характеру прекрасне у григоріанського хоралу дається на рівні піднесеного. Прекрасне - це завжди людське, в ньому людина виступає мірою всіх речей. Піднесене висловлює перевагу об'єкта або зображуваного об'єкта по відношенню до людині, що сприймає, винятковість, неможливість його досягнути, що викликає почуття тривоги і навіть страху. Григоріанський хорал виражає образ піднесеного, колосального, відчуженого від людини. «Мелодійні лінії григоріанського хоралу як би повторюють лінії соборних зводів, залишаючи людину «внизу» не як учасника, а як благоговійного свідка таїнства, що відбувається» [30, с. 19].

Але, незважаючи на те, що церква засуджувала чуттєвий, характер музичного мистецтва, вважала прояв чуттєвості сатанинською силою магії і прагнула до придушення пристрастей, марноти життя, середньовічній культовій музиці поряд з релігійним аскетизмом притаманний прихований екстаз. Так, Августин Блаженний вважав, що музика необхідна для досягнення сакральних текстів, без її емоційної підтримки розум не здатний зрозуміти прихований сенс священного писання. Цей сенс може бути досягнений лише за допомогою переживання алегоричних значень сакрального тексту. Саме переживання, чому й сприяє музика, дає тексту щось таке, чого він у собі не містить або містить неоднозначно. Тому манера виконання культової музики повинна бути спрямована на те, щоб викликати релігійне благоговіння. Псалми співаються «серцем», а не голосом, тому голоси виконавців повинні нагадувати швидше плач, ніж спів, стверджував Августин Блажений. Таким чином, релігійний аскетизм і релігійний екстаз були двома крайностями середньовічного розуміння музики.

Визнання того, що музика здатна тлумачити алегоричні значення божественних текстів спрямовують середньовічне розуміння музики в коло античних понять, зокрема до поняття світової музики - *Musica mundana*. Філософ раннього Середньовіччя Боецій відроджує піфагорейську класифікацію музики: світова музика, людська музика та інструментальна музика, тобто та, що реально звучить. Пріоритет знову віддається світовій музиці, яка не чутна і пізнається тільки інтелектуально, тобто через пізнання числових закономірностей, а музика, що реально звучить знову займає підлегле положення. Поняття *Musica mundana* в Середньовіччі трансформується. Якщо в античності під цим поняттям розумілася космічна гармонія небесних сфер, то в християнізованому варіанті воно стає гармонією божественного творіння. Світова музика, будучи одкровенням святого відношення чисел, постає у Середньовіччі як містичний аналог дійсності і як алегорія потойбічного світу.

Осмислення божественної природи музики стало спробою узаконити принципи *Musica sacra*, тому що світська музика, незважаючи на всі заборони, проклдала собі шлях і загрожувала потрясінням основ літургійної практики. Звідси для Середньовіччя характерне прагнення до кодифікації музики, тобто до її системного опису, що, з одного боку, фіксує принципи *Musica sacra*, а, з іншого, дає поштовх справжньому розквіту музично-теоретичних досліджень.

У процесі кодифікації музики відбувається розвиток нотного письма. Так, з форм псалмодування виникає своєрідна манера нотного письма, так зване невменне письмо, за допомогою якого наочно фіксувався напрямок розвитку мелодії. У XI ст. починається розробка нотного письма, заснованого на сольмізації - системі назв музичних звуків і ліній. Це досягнення музичної теорії пов'язано з ім'ям Гвідо Аретинського або Гвідо д'Ареццо.

Одна з найцікавіших тем середньовічної теорії музики пов'язана з церковними ладами. Церковні лади (їх було вісім) - шестиступеневі звукоряди (гексахорди) виникають на основі давньогрецьких і сирійських ладів. На відміну від давньогрецьких ладів, які представляли собою типи мелодій, що несуть певний життєвий зміст, церковні лади є вже більш абстрактною системою звукоряду. Вони фіксують основний тон і становлять собою систему звуків, співвіднесених з тонікою. Слід особливо відзначити, що в системі церковних ладів не зустрічаються лади, які створили згодом мажорний і мінорний лад. І цей факт свідчить про свідому світоглядну регуляцію музики. Еолійській та іонійській лади, які стали основою мажору і мінору, були притаманні світській музиці і вважалися непристойними.

Незважаючи на багатство музично-теоретичних досліджень Середньовіччя і, безумовно, їх значущість для подальшого розвитку музичної практики, теорія музики цього періоду відіграла й негативну роль для майбутнього. У цей період, як і в античності, протиставляються теоретик музики (музикант) і виконавець-практик (кантор) і вважається, що справжнім музикантом є не співак, а той, хто здатен судити про музику за правилами науки. Тому, вже в ранньому Середньовіччі поширюється тип музиканта, який свідомо чи інстинктивно відмовляється від дослідження змісту музичних форм, їх естетичного значення. Музичне виховання означає не усвідомлення змісту етосу (морального характеру) музики, а співочу культуру - точне знання мелодії, чистоту інтонації. Виконання мелодії в першу чергу є музично-технічною, а не змістовною проблемою. Таким чином, піднесення ролі музичної теорії супроводжується зниженням музично-естетичного рівня її проблематики. Ця розбіжність музичної теорії і музичної естетики позначила собою кризу в теоретичному осмисленні музики. Воно, незважаючи на рівень розвитку музичної практики, який був вище, ніж в античності, виявилось не в змозі на більш високому рівні усвідомити вчення про

етос або значення музики, що й призвело до розриву музики і дійсності, форми і змісту.

В епоху Середньовіччя також розвивається світська музика. Зміна суспільної формації з рабовласницької на феодалну, створила розмаїття форм людської діяльності і складну систему відносин у повсякденному житті. Це формувало інші художні потреби і вимагало відповідного художньо-музичного втілення. Світська музика становила собою музично-поетичну лірику, на яку вплинули, з одного боку, культура середньовічного лицарства - мистецтво трубадурів, труверів, міннензінгерів, з іншого - народне музичне мистецтво, середовище мандрівних музикантів (менестрелів). Світська музика, як і церковна, була спочатку одноголосною, нескладною, потім в неї проникає багатоголосся. Так у надрах народного музичного мистецтва Середньовіччя зароджується інший вид музики - поліфонія.

Перші свідчення про поліфонію з'являються вже в IX ст., у англійського філософа Еріугени. У нього мова йде поки лише про першу поліфонічну структуру – органум (паралельний рух в кварту і квінту мелодій і супроводу, який виконувався на органі). Але слід звернути увагу на ту обставину, що Еріугена був першим, хто перетлумачив піфагорейське поняття гармонії. Він розглядав гармонію не як абстрактний порядок руху космосу й музики, а як внутрішню гармонію одночасно існуючих елементів дійсності (космосу, суспільства, людини, музичних творів тощо). Музика у Еріугени втілює гармонію життя, порядок і єдність її розмаїття.

Нові принципи музичного оформлення, незважаючи на опір теоретиків церковної музики, починають проникати в літургійну музику. Григоріанська основна мелодія, *cantus firmus* (незмінна мелодія), була вже в X ст. доповнена одним чи декількома супроводжуваними голосами, які були рівноправні між собою. Таким чином, поліфонічна структура, яка сприяла спільному звучанню культового провідного голосу і світських супроводжуваних мелодій, становила собою начебто представлення сакрального тексту і коментарю до нього. Але мелодії, що супроводжували *cantus firmus*, не завжди мали підлеглий, коментуючий характер; вони все частіше ставали індивідуалізованими, чуттєво-суб'єктивними, виражаючими сумнів. Тому християнська ідеологія протестувала проти змішання святого й світського, проти панування принципу індивідуальності у сфері церковної музики, який втілювався у поліфонії.

Поліфонічна музика вимагала нових засобів оформлення. Так з'являється мензуральне (розмірене) нотне письмо - система запису музики, яка фіксувала не тільки висоту, але і відносну тривалість звуків, за рахунок введення ритмічного виміру - мензури. Так, довгі звуки позначалися поняттями максима, лонга, короткі - бревіс, семібревіс тощо. Мензуральні нотація стала основою сучасного нотного запису.

У плані музично-естетичних поглядів Середньовіччя заслуговують на увагу погляди теоретика музики Іоанна де Грохео (XIII-XIV ст.), які він зафіксував у своєму знаменитому трактаті «Музика».

Іоанн де Грохео піддав критиці середньовічне релігійне розуміння музики в дусі ідей Платона й Піфагора. Він відмовився від принципу Піфагора в розділі музики на музику небесних сфер, людську музику й музику, що реально звучить. Грохео заперечує існування світової і людської музики, стверджуючи, що небесні тіла в русі своєму не створюють звуки і в людському організмі теж музичні звуки не виникають.

Грохео висунув і обґрунтував принцип соціального підходу до музики і тим самим, позначив її громадянське значення. Грохео запропонував розрізняти музику просту, громадянську, народну, з одного боку, і складну, вчену, з іншого. Він класифікує окремі типи реальної музичної практики: світська музика, багатоголосна мензуральна і церковна. Використовуючи соціологічний підхід у типології музики Грохео намагається, таким чином, з'ясувати який тип музики більше підходить тим чи іншим соціальним верствам. Грохео детально аналізує світську музику, підкреслюючи, що даний тип музики класифікується на музику, призначену для нижчих верств, працюючих громадян, щоб вони, послухавши її, легше переносили свої нещастя і краще працювали; на музику для королів та князів, спонукаючи їх до сміливості і відваги; на справжні пісні (шансон), призначені для виховання юнацтва. Мензуральна музика або поліфонія призначена для людей освічених, тих, хто шукає витонченості в мистецтвах.

Вчення Грохео про художні форми музики стало спробою з'ясувати, який громадський зміст лежить в основі формальних структур музики. Грохео у своїх музично-естетичних поглядах йшов попереду свого часу, тому не мав послідовників серед своїх сучасників і його твір не отримав широкого розповсюдження.

Поліфонічна практика XI-XIII ст. (творчість Леоніна, Перотіна де Сабійона, де Ла Круа, Франко Кьольнського) стала епохальним рубіжем у розвитку музичної культури. Багатоголосний спів, ускладнення мелодико-ритмічної сфери надавало музиці просторову об'ємність звучання, багатовимірність, що вело до розвитку як формоутворюючих засобів музики, так і сфери музичної образності. Найважливішим у світоглядно-естетичному плані поліфонічної практики пізнього Середньовіччя було те, що музика набувала людського значення. Вона не була запозичена у музики небесних сфер, вона була створена людиною і давала їй право насолоджуватися музично-прекрасним поза рамками релігійного екстазу. Таким чином, поліфонічна музика сприяла звільненню людського переживання від релігійності і наблизила його до естетичної насолоди. Звичайно, мистецтво поліфонії ще повною мірою не звертається до почуттів людини, за ним ще відображається постать Бога, але саме в ній людина вперше потрапляє в поле зору музичного мистецтва та його осмислення. З зародження поліфонії в теорії музики починає здійснюватися поворот від філософсько-богословського пояснення музики в бік її естетичної змістовності [30, с. 20-21].

Таким чином, незважаючи на прагнення церкви об'єднати загальною ідеологічною доктриною і загальними принципами як світ в цілому, так і музичну культуру зокрема, для музики та музичної естетики епохи Середньовіччя характерні різноманітні музичні явища і процеси. Так, церковне мистецтво, яке протиставляло свої норми й правила народній музиці, в той же час, змушено було в різних варіантах йти на компроміс і поступатися вторгненню народних музичних елементів у свої канонізовані форми. Тому народна мелодика, з її живими інтонаційно-ритмічними оборотами проникла в церковні піснеспіви. Так, протестантський хорал, який виник слідом за григоріанським, був вже не одноголосною мелодією, а поліфонічним твором, заснованим на народному мелосі. Але кардинально зміст музичної практики і, відповідно, музичної естетики змінюється, починаючи з епохи Відродження.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Визначте основну сферу музики і основні музичні жанри музичної практики Середньовіччя та розкрийте їх обумовленість світоглядним змістом епохи.

2. У руслі яких музично-естетичних концепцій античності розвивалися музично-естетичні погляди Середньовіччя? Якої трансформації у цей період зазнали основні античні естетичні поняття?
3. Надайте характеристику основним засобам виразності григоріанського хорала та обґрунтуйте його ідейно-естетичну спрямованість.
4. Який вплив здійснила поліфонія на естетичні принципи релігійної музики?
5. У чому полягає суперечне значення музично-теоретичних досліджень для музичної практики й музичної естетики?
6. Охарактеризуйте музично-естетичні погляди Іоанна де Грохео.

Рекомендована література:

1. **Денеш З.** Этнос и аффект: История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / З.Денеш. – М.: Прогресс, 1977.
2. **Методические указания** к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988.
3. **Музична естетика** західноєвропейського середньовіччя. – К.: Музична Україна, 1976.
4. **Ливанова Т.** История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т.Ливанова. - М.: Музыка, 1986.
5. **Шестаков В.** От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В.Шестаков. – М.: Музыка, 1975.

Тема 3. Розвиток музичної естетики в епоху Відродження.

Мета: сформувати знання щодо особливостей розвитку музичної естетики в період Відродження.

Основні поняття й персоналії: гуманізм, Ars nova, гармонія, гамофонно-гармонійне мислення, афект, монодія, опера, протестантський хорал, В.Галілей, І.Тінкторіс, Дж.Царліно, М.Лютер.

Загальний зміст лекції:

Епоха Відродження або Ренесанс (французький термін) охоплює період XIV-XVI ст. В історії культури - це перехідний період

від Середньовіччя до Нового часу. Він характеризується поступовою зміною світогляду - переходом від релігійної ідеології до становлення гуманістичних ідеалів. Поняття «гуманізм» (від лат. *humanus* – людський), в широкому сенсі вживається для позначення людяності, у вузькому - ідеологічної течії в Європі епохи Відродження.

Гуманізм - це напрям світської ідеології. Він підривав основи релігійного світогляду, висуваючи на перший план земне життя, стверджуючи право людини на чуттєві радості, свободу, проголошував всебічний розвиток особистості, гармонійне поєднання високої інтелектуальної культури і нормального фізичного розвитку.

Гуманісти, висунувши ідеал вільної, всебічно розвиненої особистості, звернулися до життєствердної античної культури, яка була пронизана ідеалами земного щастя і людської краси. Тому назва «Відродження» пов'язана зі ставленням до спадщини античної культури, яку передові представники цієї епохи ретельно збирали і вивчали, тобто з її відродженням, а також з відродженням таких античних ідеалів як єдність тілесного і духовного, чуттєвого та інтелектуального в людині.

Гуманістичний світогляд епохи Відродження знайшов відображення в багатьох галузях культурної людської діяльності - різних науках, філософії і, особливо, в мистецтві цього часу, а також у сфері його осмислення - естетиці.

Епоха Відродження породжує цілий ряд діячів мистецтва, що отримали в історії людства світове визнання. У галузі літератури - це Данте, Петрарка, Рабле, Шекспір, Сервантес, Лопе де Вега та ін.; в області живопису та скульптури - Леонардо да Вінчі, Рафаель, Тіціан, Дюрер, Боттічеллі, Мікеланджело.

Естетичне й художнє мислення цього періоду спирається на чуттєве сприйняття й на реальну картину світу (на відміну від умоглядної античної космології і середньовічної теології). Естетика епохи Відродження орієнтує мистецтво на наслідування природі (реальності). Але на першому місці стоїть не тільки природа, але й яскравий життєвий образ людини, перш за все образ діяча, героя.

На відміну від епохи Середньовіччя, де абсолютом була надлюдська божественна особистість Ісуса Христа, в добу Відродження абсолютизується особистість художника, який у своїй творчій діяльності уподібнюється Богу. У творі мистецтва найбільше цінується художній погляд на речі, професіоналізм. І це впливає з основних принципів епохи Відродження - абсолютизації людської

особистості, уявлення про людину як про вільну істоту з безмежними творчими можливостями. Метою людського життя вважається поєднання занять наукою і мистецтвом з цивільною діяльністю. Справжнє благородство вбачається не у високому походженні, а в особистих заслугах і вченості. Тому епоха Відродження - це епоха індивідуалізму, епоха вільної особистості, що пізнає, або, як ще її називають, «епоха титанів». І ця назва не випадкова. Епоха Відродження дала безліч блискучих імен. Багато діячів культури Відродження, що прославилися в будь-якій сфері людської діяльності, були видатними і в інших. Так Леонардо да Вінчі був не тільки великим живописцем, але і відомим математиком, механіком, інженером; А.Дюрер був живописцем, скульптором, архітектором; знаменитий політичний діяч Макіавеллі був істориком і поетом.

В епоху Відродження різні види мистецтва розвиваються нерівномірно.

Місце музики в епоху Середньовіччя було досить високим в ієрархії мистецтв, тому що вона вважалася тим емоційним оформленням релігійних текстів, за допомогою якого осягався їх сакральний зміст. В епоху Відродження вона втрачає це положення.

Провідну позицію в художній культурі у цей період займає живопис. На відміну від Середньовіччя, де теоретики мистецтва займалися умоглядними співвідношеннями абстрактних чисел, мистецтвознавці Відродження звертаються до зовнішньої природи і прагнуть співвідносити теорію з живою практикою, з життєвим досвідом. Тому вони в якості універсального способу пізнання висувають не арифметику як науку про абстрактні числа, а геометрію як науку про співвідношення реальних тіл у просторі, в результаті чого розвивається оптика, закони перспективи, які й знайшли найбільш адекватне вираження в живопису. Вважалося, що саме образотворче мистецтво найбільш реально відображує зовнішній світ і відповідає реалістичним ідеалам епохи. В епоху Відродження саме воно вважається наукою наук, а не музика, яка в Середньовіччі входила до складу семи вільних наук. Так, Леонардо да Вінчі музику називав молодшою сестрою живопису, тому що вона є об'єктом слуху, другого почуття після зору і на відміну від образотворчого мистецтва вмирає відразу після свого народження, тобто звучання.

Разом з мистецтвом живопису розвивається теорія образотворчого мистецтва, що мало велике значення для мистецтва в цілому. У теорії образотворчого мистецтва особливого значення

набуває вчення про перспективу італійського теоретика мистецтва живопису Альберті. Воно належить до тих теорій мистецтва, які зіграли вирішальну роль у розвитку всієї художньої культури певного часу.

Альберті (Леон Батіста) - діяч мистецтва раннього італійського Відродження, архітектор, літератор, теоретик мистецтва - розробив метод центральної перспективи в образотворчому мистецтві, який ствердив новий спосіб побудови художнього простору на площині. Суть цього способу полягала в тому, що величина предметів, зображених на полотні, залежала від ступеня їх віддаленості у просторі, яке розглядалося з фіксованої точки зору. У більш ранньому живопису простір розпадався на ряд зон, де предмети збільшувалися в розмірах відповідно до їх смислового значення у творі.

Вчення про перспективу в живопису виражало прагнення до реалістичного показу світу, що зображався. Естетичні принципи образотворчого мистецтва були проявом нового ставлення до мистецтва в цілому, тому вони визначали загальні шляхи розвитку і інших видів мистецтва, в тому числі й музики. Естетичним лозунгом мистецтва епохи Відродження стає знаменитий вислів Леонардо да Вінчі про те, що справжній художник повинен зображувати два головних предмета: людину й прагнення своєї душі. Ці тенденції відроджують аристотелевську теорію мимесису в новій якості, як збагачену гуманізмом і антропоцентризмом.

Новий світогляд отримує відображення і в музичній естетиці. Він розхитує традиційний для середньовічної музичної естетики теологічний погляд на музику, який був модифікацією античного космологічного розуміння музики, тобто, насамперед, небесної музики, яка не сприймається слухом і почуттям. У цей період спостерігається інтерес до живої музичної практики і визначається її пріоритет над абстрактним теоретичним знанням, що надає поштовх інтенсивному розвитку музичної естетики.

Перші елементи естетичної свідомості Відродження з'являються на стику Середньовіччя і Ренесансу у XIV ст. у праці французького теоретика и композитора Филиппа де Вітрі «Ars nova» (нове мистецтво), яка надала назву цілому напрямку в області музичної теорії і практики. Однак, Ars nova не було єдиним і завершеним музично-теоретичним дослідженням. У різних країнах поняттям «нове мистецтво» позначали різні явища. У Франції воно означувало нові форми музичної виразності, нові технічні засоби у

передачі ритму, руху голосів. В Італії, завдяки розквіту мистецтва в цілому, музика розцінюється як мистецтво, метою якого є передача безпосереднього людського почуття, що призвело до обґрунтування принципу свободи у розвитку мелодії, використання хроматики. Незважаючи на те, що теоретики Ars nova в основному вирішували специфічні практичні питання музики, цей напрямок висунув новий естетичний принцип у підході до музики - принцип вільної, не скутої традиційними формами і правилами художньої творчості, підґрунтям якої є потреби чуттєвого сприйняття, а не відверта теорія. Естетика Ars nova підготувала виникнення нового художнього світогляду - естетики Відродження.

З XV ст. процес формування музичної естетики Відродження стає особливо інтенсивним. В цей період музичні теоретики і композитори здійснюють значний крок уперед на шляху до ствердження нового естетичного світогляду, відкрито виражаючи відмовлення від середньовічних музичних авторитетів.

Нові тенденції розуміння музики проявляється у творах фламандського теоретика музики Іоанна Тінкторіса (XV ст.). Він критикує піфагорейське вчення про світову музику, заперечує середньовічне розуміння музики як числової алегорії потойбічного світу, містичні порівняння музики з небесними сферами. Тінкторіс визнає тільки музику, що реально звучить, яку можна чути і чуттєво сприйняти, цим самим відроджуючи орієнтацію на чуттєве сприйняття, характерне для античності. Однак середньовічні традиції в розумінні музики не були остаточно зруйновані в цей час. Незважаючи на інтерес до реальної музики, Тінкторіс тлумачить її в дусі релігійного розуміння, тобто як вище з мистецтв, яке сприяє піднесенню людини від земного до небесного, до бога; як «музику ангелів», що, власне, і було своєрідною модифікацією середньовічної небесної музики, незважаючи на те що «гармонію сфер» він заперечує. І це є характерним для музично-естетичних уявлень багатьох теоретиків XV ст.

Остаточний розрив із середньовічною традицією здійснюється у XVI ст. Теоретичну основу для музично-естетичних досліджень цього часу складає гуманістична філософія і естетика.

Гуманістична естетика XVI ст. дає нову інтерпретацію естетичних категорій, яка з'являється на основі нового розуміння світу. Одной з центральних категорій в ній стає поняття «гармонія». Естетика Відродження виробляє принципово нове уявлення про

гармонію, засноване на новому розумінні природи, буття і людини. Нове філософське й естетичне розуміння сутності й природи гармонії зробило значний вплив і на музичну естетику Відродження. Це проявилось, насамперед, у критиці середньовічного розуміння музичної гармонії як абстрактного числового принципу, яка, відповідно, може пізнаватися тільки розумом, а не почуттями. Для Відродження характерна ідея співвідношення об'єктивної гармонії світу і суб'єктивної гармонії, властивої людській душі. Вважалося, що оскільки світ, який створив бог, наповнений гармонією, то й людина, як боже творіння, як подібність великого світу - космосу, як своєрідний мікрокосм, також гармонійна, що проявляється в її душі. Таким чином, в епоху Відродження світова гармонія стає внутрішньою гармонією людини, гармонією її чуттєвої сфери. Визначалося, що гармонія чуттєвої сфери досягається співвідношенням різних сильних пристрастей людини - гніву, страху, страждання тощо, які окремо згубні для неї, але, поєднуючись між собою як єдність протилежностей, врівноважуються, досягають певного середнього стану, тобто гармонії, що робить їх корисними і навіть похвальними. Ця ідея породжувала й нове розуміння музичної гармонії й музики в цілому.

Так, італійський теоретик і композитор Джозеффо Царліно вважав, що вираженням гармонії в музиці є одночасне поєднання декількох голосів (поліфонія, контрапункт), які рухаються в протилежних напрямках (висхідних і низхідних). Ця музична гармонія народжується з гармонії світу, тобто різноманітності речей, предметів реальності, взятих разом і один одному протилежних. Але горизонтальні мелодійні лінії, що рухаються одночасно утворюють і вертикальні поєднання, тобто аккорди. Таким чином, в епоху Відродження виразом музичної гармонії стає не інтервал (послідовність двох музичних тонів), як у Середньовіччі, а аккорд. Вичленення аккорду з горизонтальних мелодійних ліній поліфонії призводить до зміни в музичному мисленні, до переваги гармонійного мислення над мелодійним.

Зміна погляду на сутність музики призводить і до зміни уявлень про призначення і роль музики. Естетика Відродження бачить в музиці джерело естетичної (чуттєвої) насолоди, однак пов'язує її, по-перше, з користю, по-друге, з честю, гідністю, тобто з моральними якостями людини, по-третє, з вихованням почуття краси. Естетика Відродження не визнає насолоду заради насолоди. Вона стверджує, що

реальна музика гармонійно поєднує почуття і розум. За допомогою почуття людина отримує насолоду, за допомогою розуму виносить судження про дійсність і її оцінку. Тому музика одночасно приносить насолоду і повчає.

На відміну від Середньовіччя в епоху Відродження музична практика не протиставляється її теоретичному осмисленню, а музикант-практик (композитор, виконавець) – музиканту-теоретику. Тому особлива увага приділяється освіті та вихованню композитора і музиканта. Вважається, що їм слід володіти широкими знаннями - знаннями математичної та акустичної природи музики, знаннями граматики, діалектики, риторики, різних мов, знаннями в галузі геометрії, арифметики, історії. В той же час музикант-теоретик повинен не тільки досліджувати сутність і значення музичного мистецтва, але й володіти навичками в галузі практичної музики, тобто навичками її виконання і створення. Визначається, що музикант-практик повинен бути навчений у справах науки, а музикант-теоретик - у справах мистецтва, інакше, за словами Царліно, вони будуть помилятися і складати невірне судження про музику.

Єдність музичної теорії та музичної практики є естетичним принципом епохи Відродження. Це ставить композитора в центр її естетичних проблем. Інтересом до особистості композитора пояснюється поява в музично-теоретичній літературі поняття генія. Геній вважається природженою якістю на відміну від таланту, який набувається у процесі навчання й досвіду. Тому типи музикантів діляться на здатних складати музику і здатних лише обробляти її. Проте в епоху Відродження поняття геній позбавлене містичного змісту, який він придбає в епоху романтизму. Визначається, що геній, при всій своїй творчій обдарованості, зобов'язаний ретельно навчатися правилам композиції (у цей період контрапункту) і суворо дотримуватися цих правил у своїй творчості.

Музиканти епохи Відродження, як і художники, вважали, що вони відроджують красу античного світу, тому наслідували музичним зразкам давнини. Однак, якщо в мистецтві живопису, скульптури і архітектури художники Відродження досягли досконалості, краси античного світу і навіть перевершили його, то в музиці таких успіхів досягти не вдалося. Спроби відродити античну музику були спрямовані на реконструкцію ритму античності, тобто відродженню в сучасній музиці греко-латинської поетичної метрики, які призвели до суто формальних експериментів, позбавлених змісту.

Так, найбільш видатний теоретик музики епохи Відродження Вінченцо Галілей намагався відродити на практиці античну хорею, створюючи музику на тексти Данте Аліг'єрі, творця знаменитої «Божественної комедії». Він протиставляв античну монодію (одноголосся) сучасному багатоголосся, вважаючи, що простота природного співу, якою відрізнялася музика давніх греків, набагато краще варварської, на його погляд, поліфонії. Це не дало ніяких значних творів, однак мало позитивний результат у розвитку музичного мистецтва. Відродження античної хорей призвело до створення нового жанру музики - опери, і зародженню одноголосної мелодії з супроводом.

В.Галілей був провідним теоретиком італійського оперного гуртку «Камерата», діяльність якого стала важливою віхою в розвитку світової музичної культури. «Камерата» сформулювала основні принципи нової музичної естетики. Її теоретики вважали, що мова контрапункту не здатна висловити людський початок в музиці, що вона занадто груба й матеріальна для передачі почуття. Головне в музиці - це слово, виразний зміст якого посилюється вокальним речитативом. «Прихильність» музики до словесного тексту, по суті, повертає музичний афект, тобто емоційно-чуттєве, в межі словесного пояснення. Однак, теорія і практика «Камерати» були спрямовані не стільки на словесне позначення почуття, скільки на виділення з побудов контрапункту головної одноголосної мелодійної лінії, спрямованої на акцентування слова. З одного боку, це свідчило про визнання нездатності музики обійтися «своїми силами» у створенні афекту, тобто вираженні людського почуття. Але з іншого - було твердженням світського характеру музичного мистецтва, а в плані специфіки музичного мислення, естетичним обґрунтуванням гамофонно-гармонійного стилю, який мав велике майбутнє, що й стало найбільшою заслугою творців ранньої італійської опери.

Проте в самій італійській опері спостерігається значний розрив з теорією. Розквіт ренесансної естетики музики становить собою явище пізнього італійського Відродження, так званої кризової епохи «маньєризму». Маньєризм - це художня течія на перехідному етапі від Ренесансу до бароко, яке відобразило наростання кризових явищ в пізньому Відродженні. Мета творчості в цей період - слідування «красивій і вченій манері», наслідування ідеальним зразкам мистецтва Ренесансу. Тому в музичній практиці і, зокрема в опері, часто зустрічаються зловживання всілякими прикрасами, складними

пасажами, зайвою віртуозністю, що проявляється як у творі, так і у виконанні. Цими зловживаннями вихолощується поглиблення психологічної сфери музики, яке вже стало проявлятися в цей період, тобто прагнення до драматизації, контрастів. Музична мова ранньої італійської опери стає маловиразною, в ній часто порушується пропорція між вокальними партіями і супроводом, драматургія оперної форми є схематичною.

Таким чином, незважаючи на багату музичну практику, музика в епоху Відродження не створила зразків, рівних за масштабом взірцям інших видів мистецтв, створених великими представниками Відродження у живопису і лутературі - Мікеланджело, Рафаелем, Шекспіром тощо. Незважаючи на те, що продовжує розвиватися і ускладнюватися мистецтво поліфонії, воно спирається на форми виразності середньовічного періоду. Поліфонічне мистецтво Окегема і Обрехта, представників нідерландської поліфонічної школи, а також творчість італійського композитора Палестрини носить суто релігійний характер. Світ музичних образів їх творів, як і в епоху Середньовіччя, не несе в собі особистісний початок, не передає реальні людські події та почуття.

Як опозиція церковної поліфонічної музики в епоху Відродження починає розвиватися світське музикування. Заняття музикою вважаються необхідним елементом світської культури та освіченості. У Європі утворюються сотні музичних гуртків, в яких займаються композицією і виконавством. Це призводить до розвитку індивідуальної композиторської творчості.

В епоху Відродження виникає значний інтерес до інструментальної музики. Особливе визнання отримує гра на лютні, чембало, віолі (гра на духових інструментах вважається недостойною благородних людей). В інструментальній музиці проявляється потяг до емоційного виразу особистості, вираження індивідуальності, що сприяє пошуку нових засобів виразності, нових жанрів і родів музики, нових виконавських засобів, нових музичних інструментів. Так, світське музикування в Італії та Франції знайшло вираження у мадригальному мистецтві (матригал - світська пісня в Італії), у французькій багатоголосній пісні, в появі нового жанру - опери, в інструментальній музиці - музиці для лютні, віолі, клавесина, органу.

На відмуну від Італії і Франції, музичне мистецтво і музична естетика Німеччини залишаються в рамках релігійно-філософської проблематики. Розквіт епохи Відродження збігається в Німеччині з

епохою Реформації. Епоха Реформації в історії Західної Європи - це епоха реформ католицької церкви, ідейним натхненником і організатором яких виступив ченець Мартін Лютер. В епоху Реформації виникає нова течія християнства - протестантизм, назва якого була обумовлено протестом окремих релігійних діячів проти католицьких трактувань Священного писання, культових обрядів католицизму. У музичному мистецтві Німеччини в цей час, як і раніше, панує культова музика. Німецькі гуманісти, зокрема Еразм Роттердамський, реформатор католицької церкви М.Лютер, говорять про музику як про засіб виховання любові до бога, як про дієвий засіб боротьби з дияволом, що відроджує середньовічну ідею про магічну силу музики. Лютер був переконаний у величезному виховному значенні музики і вважав її найпершою справою в освіті. Проте Лютер стверджує, що музика є мистецтвом, яке здатне доставляти максимум задоволення й насолоди людині. Таким чином, ідеї Відродження в деяких аспектах торкнулися і музичної естетики епохи Реформації в Німеччині, а також музичної практики. Пануючий у релігійній музиці Німеччини протестантський хорал, за своїм характером відрізняється від відчуженого, аскетичного григоріанського хоралу. Його музика, яка заснована на інтонаціях народної пісні і світської пісенно-музичної лірики, втілила думки і почуття епохи Реформації як епохи руху за демократичні та гуманістичні ідеали.

В цілому в епоху Відродження музична практика, як культова, так і світська, ще не мала таких засобів музичної виразності, які здатні були зробити музичне мистецтво самоцінним і значущим. Однак, незважаючи на те, що музичне мистецтво в епоху Відродження не досягло тих висот, яких досягли література і образотворче мистецтво, тим не менш, у ньому намітився ряд прогресивних тенденцій.

Розвиток музичної естетики відбиває становлення музичної свідомості, яка тяжіє до заглиблення й ускладнення психологічного сприйняття і відтворення дійсності. Це проявилось у виникненні потреби підкорення всіх голосів єдиному, домінуючому початку - провідній мелодії, яка характеризується психологізмом і драматизмом, і формуванні нового музичного мислення – гамофонно-гармонійного; появленні музичної драми – опери та звертанню в оперній практиці до вираження значних смислів, ідей та ідеалів античної трагедії; у розвитку інструментальної музики і музичного виконавства, де створюються нові музичні форми і жанри, засоби музичної виразності

і виконавського втілення музики, створюються різноманітні інструменти, ансамблі, оркестри.

Таким чином, музична практика в епоху Відродження накопичувала досвід психологічного відтворення дійсності, який сформувався пізніше, в музичному мистецтві епохи бароко.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Які ренесансні світоглядні уявлення й художньо-естетичні принципи знайшли відбиття в музичній естетиці епохи Відродження?
2. Розкрийте сутність музично-естетичних поглядів І.Тінкторіса.
3. Які нові тенденції музичної естетики визначилися у естетиці Дж. Царліно?
4. Визначте основні естетичні принципи італійського оперного гуртку «Камерати».
5. Які нові види, жанри, стилі музичної практики виникли як відбиття естетичних принципів епохи Відродження?

Рекомендована література:

1. Денеш З. Этнос и аффект: История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / З.Денеш. – М.: Прогресс, 1977.
2. Методические указания к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т.Ливанова. - М.: Музыка, 1986.
4. Шестаков В.П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения / В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966.
5. Шестаков В. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В.Шестаков. – М.: Музыка, 1975.

Тема 4. Естетика музичного бароко.

Мета: Сформувати систему знань щодо особливостей напрямів музичної естетики епохи бароко.

Основні поняття й персоналії: бароко, «естетика порядку», «естетика афекту», музично-риторичні фігури, емблематика, дисонанс, хроматика, К.Монтеверді, Й.-С.Бах.

Загальний зміст лекції:

Бароко (від італ. barocco - дивний, химерний, вичурний) – це поняття, що використовується для позначення напряму західноєвропейської культури XVII ст.

У соціокультурному і світоглядному плані бароко виникає як наслідок кризи ідей Відродження і, з огляду на це, інтерпретується як епоха занепаду. Кризові тенденції цієї історико-культурної стадії обумовлені поверненням до середньовічних ідей, які сформувалися на ґрунті контрреформації. Епоха контрреформації виникла як реакція на рух протестантизму, який мав більш демократичний характер в порівнянні з католицизмом. Це сприяло його швидкому розповсюдженню в Європі, що значно послаблювало позиції католицької церкви як духовні, так політичні й економічні. Католицька релігія, не бажаючи втратити позиції влади, всіляко винищувала протестантів. Цей кривавий період боротьби католиків з протестантами в історії Європи отримав назву «контрреформація» і був спробою припинення поширення протестантизму на європейському континенті, реанімації феодалізму і властивої йому релігійної свідомості - католицизму.

Природно, що в таких соціально-історичних умовах була неминучою криза ренесансних гуманістичних ідей, уявлень про гармонійну людську особистість, яка творчо мислить, сильна духом і фізично досконала. Релігійний фанатизм католицької церкви пригнічував свідомість людини цієї епохи, сферу її почуттів, що мало вплив і на її світосприйняття. Людина багато в чому не була вільна по відношенню до світу, над нею тяжіло релігійне, фантастичне, фатальне. Тому її світовідчуття не було гармонійним, воно набуло характеру напруженості, драматизму і трагізму. І в мистецтві, в тому числі й музичному, проявилися риси суспільної психології цього часу, що й визначило характерні властивості стилю епохи бароко.

Друге значення поняття «бароко» - це стиль у західноєвропейському мистецтві XVII-XVIII ст., якому притаманні

схвильованість, підвищена експресія, трагізм світовідчуття, суперечливість, динамічність, складність композиції. Незважаючи на те, що стиль бароко був віддзеркаленням соціальних суперечностей епохи, він вітався католицьким орденом ієзуїтів, який вбачав у його підвищеній експресії ідеальне вираження спроможності потужно впливати на емоційний світ людини. Це сприяло його значному поширенню.

Посилення реакції в духовній сфері не відобразилося на досягненнях мистецтва в епоху бароко. І в цьому проявляється суперечна подвійність бароко. Повернення до минулого поєднувалося у цей час з пошуками нового, оригінального. Мистецтво, як і раніше, спиралося на універсальні правила і норми, вироблені в попередні епохи, але в канони творчості вводило «індивідуальне», «авторське», підпорядковуючи його встановленому зразку. Тому епоха бароко в мистецтві становить собою комплекс стилів, що мають як загальні риси, так і відмінності. Естетичні принципи бароко проявляються і в музичному мистецтві. Більше того, ці принципи сприяли подоланню розриву, що розділяв музику з тими видами мистецтва, які в епоху Відродження досягли високого рівня розвитку, а саме - з живописом і літературою.

В епоху бароко музика з запізненням відкриває для себе тему людини й світу, яка була основою у ренесансному гуманізмі. Потреба в відтворенні напруженого суб'єктивного світовідчуття людини, яка мислилася в цей час як істота афективна, сповнена пафосу, сприяла пошуку нових засобів музичної виразності та принципів їх оформлення. Розвитку змістовних та формоутворюючих засобів музики сприяло також втілення теми «трагічного». Інтерес до цієї теми в епоху бароко багато в чому був викланий трагічною історією XVII ст., яка стала підґрунтям мотивів тлінності (Vanitas) людського існування, пронизуючих барочне мистецтво. Термін «трагічний гуманізм» поширюється на все мистецтво XVII ст. і стає змістом багатьох шедеврів художньої творчості цього часу. «Трагічний гуманізм XVII ст. ... визначав найважливіші особливості як літератури, так і живопису, як театру, так і музики того часу, - у всякому разі, у їх вершинних досягненнях» [17, с. 62].

Трагічне в мистецтві має філософську природу, оскільки підіймає фундаментальні проблеми людського буття – проблеми життя і смерті. Звідси і «трагічний гуманізм» мистецтва бароко тяжіє до абстрагування, виявлення якостей, які керують світом, розкриття

сутності речей, узагальнення трагедійних явищ людства, що відбиваються на долі окремої особистості. З іншого боку, відтворення трагічного передбачає втілення афективних станів – страху, страждання, відчаю тощо, тобто суб'єктивно-особистісного світу людини, який характеризується підвищеною експресією. Протиставлення абстрактного і конкретного, об'єктивного й суб'єктивного у мистецтві бароко визначає суперечну сутність його естетики, в тому числі й музичної.

Музична естетика бароко характеризується різноспрямованими тенденціями, які утворюють її основні напрями – «естетику порядку» та «естетику афекту». Естетика порядку більш притаманна німецькому бароко, естетика афекту – італійському.

В естетиці порядку визначається, що музична творчість повинна бути підпорядкована певним канонам, нормам, тому вона спирається на середньовічні зв'язки музики й математики, залежність від інших видів мистецтва, систему понять «музичної риторики», які виробила епоха бароко.

Естетика порядку, як і в минулому, проголошує космологічну природу музики, вважаючи її вираженням універсальної гармонії, носіями якої є числа і пропорції, що втілюють порядок і красу. В душі античних та середньовічних ідей вона розтлумачує число, яке вважає правилом та нормою будь-чого і основою прекрасного, досконалого, благого. Керуючи гармонією світу, число не просто впорядковує дійсність, а має універсальний або сакральний смисл. Так, одиниця вважалася символом гармонії, яка основана на єдності порядку, краси творіння, Божества; трійка - символом неба, у релігійному контексті – святої Тройці, четвірка – землі, п'ять – року, темпераментів, сторін світу, семірка – універсуму, гармонії небесних сфер, священних Таїнств, Апокаліпсису, десятка – універсальної гармонії й досконалості, християнських заповідей тощо. В естетиці порядку визначалося, що музика, логіку якої впорядковує число, здатна до відтворення цих смислів, що й сприяло створенню в епоху бароко її числової символіки. Числова логіка й символіка були не тільки абстрактним предметом барочної музичної теорії, але й необхідною частиною практики, де створювалися композиції, в основі яких лежали ті чи інші числа, презентуючи їх символіку. Так, дослідники творчості Баха вважають, що для нього безсумнівними символами були трійка, семірка, число 12, яке символізувало дванадцять апостолів, 33 – вік розп'ятого Христа тощо. Ці числа знаходять відображення у кількості

звуків тем його поліфонічних творів, кількості тем, їх проведень. Велика увага приділялася й числовим пропорціям в музиці. Правилком вважалося дотримування композитором пропорції у кількості тактів, частин твору, причому перевага надавалася гармонічним пропорціям, які виражали досконалі й недосконалі консонанси (1:2, 2:3, 3:4 тощо). Естетика бароко визначала, що музичні пропорції – це досконалі речі, їх може усвідомити розум, сприйняти слух, що й викладає почуття краси й насолоди. В естетиці порядку перевага надавалася поліфонічним формам, яким єдність тематичного розвитку надавала відточеність, чистоту, зв'язність. «Порядок» визначався центральною категорією німецької музичної естетики. Він втілював душу світу, якість, яка лежить в основі всього сутнього. Порядок в музиці розумівся і як етична й ціннісна категорія. Вважалося, що він допомагає досягнути думки більше, чим просте мовлення.

Музична естетика бароко, як і естетика в цілому, прагнула до синтезу мистецтв.. В ній відображується характерне для цього періоду визначення провідної ролі слова: «Не може бути... назване музикою (а скоріше звіринним завиванням) те, що гремить, не виражаючи слів і думок» [19, с. 87]. Вона розроблює зв'язки між музикою і мовленням, вибудовує уявлення про музику як штучну мову, за допомогою якої передаються думки слухачам.

Так, італійська музична теорія вимагає точного відбиття слова в музиці – довгого чи короткого складу, ритму вірша, структури поетичного тексту, а також його емоційного пафосу. Слово є правило, яке визначає структуру музичної композиції. Звідси, провідним жанром італійської практики стає музична драма - опера, єдиним носієм слова – монодія.

Німецька естетика XVII ст. зосереджується на втіленні в музиці значення (сміслу) слова, що відбивається в теорії музичної риторики. На відміну від італійського бароко, яке у створенні нових засобів музичної виразності спиралося на мистецтво драми, німецьке бароко, розвиваючись, в основному, у руслі культової музики, зазнає впливу ораторського мистецтва і його наукової основи – риторики.

Слід зазначити, що ораторське мистецтво і риторика набувають особливого значення для художньої творчості в епоху бароко. В ораторському мистецтві як мистецтві красномовлення й переконання, головним є не стільки оповідання про події, скільки створення шляхом різноманітних мовленнєвих прийомів (риторичних фігур) певної емоційної реакції у слухачів. Емоційний характер

ораторського мистецтва споріднював його з різними видами художньої творчості, в яких емоційність є основою передачі смислу зміста. Тому риторика як наука про ораторське мистецтво стає в епоху бароко узагальнюючою теорією мистецтва. Її вчення про стилі, жанри, засоби технологічного втілення змісту використовувалися багатьма мистецтвами і, особливо, музикою, яку з ораторським мистецтвом споріднювала загальна властивість впливу - звук.

В епоху бароко розробляється сувора теорія впливу на реципієнта. Вважається, що людина повинна зображатися не такою, яка вона є, а такою, яка повинна бути. Тому, головним завданням для композитора стає не передача власних емоцій, не самовираження, а навіювання, вплив на слухача. І це особливо стосувалося культової музики, яка розумілася найважливішим елементом релігійної проповіді, інструментом якої виступали закони риторики. Це сприяло розвитку музично-риторичних фігур.

Музично-риторичні фігури становили собою мелодійні, гармонійні або ритмічні звороти, які мали різне призначення. Це були фігури, які зверталися до розуму, фігури спрямовані на відображення конкретних предметів або руху, фігури, що передавали людські почуття. В епоху бароко створювалися різноманітні словники музично-риторичних фігур, де певним музичним зворотам надавали словесні значення – предметні, чуттєві, смислові: небо, земля, глибина, висота, радість, сум, сходження до неба, сходження у безодню й т.ін. Музично-риторичні фігури по аналогії з риторичними прийомами, повинні були впливати на людину, звертаючись як до її розуму, так і, особливо, почуттів і емоцій. Важливим було не тільки доказати, а й переконати, навіяти.

Прагнення до відповідності музичного й позамузичного (слова, предмета, почуття), до певного значення музичного знаку дозволяє епоху бароко інтерпретувати як епоху музичного зображення, а не вираження. Тяжіння до зображення сприяло створенню в епоху бароко всілякої символики (літерної, числової) і емблематики. Емблема – це зображення, яке викликало «розумовий образ», що мав низку значень, пов'язаних між собою, межі якого залежали від багатства асоціацій того, хто сприймає. Значного поширення у цей період набули музичні емблеми, які відображали події біблійських текстів, ілюстрацію євангельських сцен. Знаменитими релігійними емблемами були такі музично-риторичні фігури як фігура хреста або фігура смерті (дві малі секунди поряд), що символізувало розп'яття Ісуса Христа; *anabasis*

(поступово висхідна мелодія у високому регістрі) – воскресіння, вознесіння, *catabasis* (поступово низхідна мелодія в басу) – відхід з життя або сходження в ад, *arasiopesis* – генеральна пауза у всіх голосів, яка символізувала смерть, *circulacio* (рух по колу) – вічний рух, символ вічності тощо.

Релігійна музична емблематика притаманна німецькому бароко, яке високо ставить складний смисл, проголошує цінність істин, які досягаються із зусиллям. Відтворенню такого смислу сприяла і орієнтація німецького бароко на поліфонічні форми й жанри, сувора логічна побудова яких упорядковувала передачу пристрастей в музиці і сприяла виявленню глибинного смислу слова.

Система музично-риторичних фігур стає кодексом правил музичної композиції, художнім каноном музики в музичній естетиці бароко.

В естетиці афекту, яка в найбільшій мірі притаманна італійському бароко, метою музики вважається вираження людських пристрастей, рухів людської душі. Вона спрямована на розрив з минулим, протест проти правил, свободу творчості. Естетика афекту проголошує відкрити виразність почуттів, звільняє індивідуальне, особистісне у творчості, вбачає її основною цінністю «небесне натхнення», «природжений дар», «природний інстинкт». Естетика афекту відходить від розуміння музики як моделі гармонії світобудови, від її космологічного, етичного смислу.

Визнання афекту універсальною категорією задає нового виміру музиці: визначається її предмет - вираження людських почуттів, пристрастей, що, в свою чергу, надає їй статусу незалежного мистецтва. Але розуміння афекту в епоху бароко має свої особливості. Афект у цей період ще закутий у межі «надлюдського». Вважалось, що музика відтворює хвилювання душі, які є проявом хвилювання світу. Головною властивістю світу, який розуміється «світом безпорядку», визначається пафос. Цей космічний пафос викликає душевні потрясіння, тому музика повинна зображати надмірні експресивні стани, бути збудженою, патетичною. Патетика пов'язується зі стражданням, скорботою, нещастям, загибеллю (*patein* – страждати). Ці афекти і є основним предметом зображення в музиці бароко.

Зображення збуджених афективних станів потребує нових засобів музичної виразності. Головним конструктивним елементом в них стає хроматика. Італійські теоретики включають в музичну логіку

алогічне, абсурдне. Музика, на їх погляд, є цариною дисонансів і невідповідностей, свободи і свавілля. Але при цьому складається суворя система зображення афектів. Афекти ретельно досліджується (Мерсенн, Кірхер, Маттезон та ін.), розробляються їх класифікації та музичні засоби їх відтворення (ладові, ритмічні, інтервальні, темпові особливості), створюються словники музичних афектів.

У класифікаціях музичних афектів виділяються головні і другорядні. Так, у якості головних афектів у більшості словників є афекти суму, жалю, скорботи, страждання, мольби (покорення), любові, радості, веселості. Розроблялися суворі музичні канони передачі афектів. Так, афект радості зображувався малою кількістю дисонансів, заборною збільшених і зменшених інтервалів, синкоп, вживанням терції, кварта, квінти, швидким рухом, тридольним розміром; афект печалі, жалю, скорботи – дисонансами, хроматикою, секстакордами, повільним рухом, різкими синкопами, музично-риторичними фігурами *catabasis*, *suspiratio* (фігура подиху – нисхідна секунда), широкими інтервалами. Існувала система відповідностей між афектами і ладами, пізніше тональностями (М.Шарпантьє). Так, до мажор характеризувався як веселий і войовничий, до мінор – сумеречний і печальний, ре мінор – урочистий і благочестивий, мі мінор – любовний і жалісний, мі-бемоль мінор – жакхливий і лякливий тощо. Існувала також залежність між афектами і ритмікою. Так, пунктирний ритм виражав патетичне, чередування довгих і коротких тривалостей слугувало зображенню піднесеного і величного. Розроблення і презентація афекту в епоху бароко зіграла колосальну роль у створенні стійкого комплексу музичних засобів виразності, які мали конкретну семантику і виклакали стійкі асоціації [19, с. 161].

Естетика порядку й естетика афекту, які відтворювали проблеми «норми» і «свободи», мають складні взаємовідносини в музичній культурі бароко. Орієнтація естетики афекту на зрушення канонів супроводжується ретельним відбором виразних засобів, а дотримання канону в естетиці порядку здійснюється зі значними відступами від набору музично-риторичних фігур (наприклад, інструментальний жанр «фантазія», який презентував розуміння хаосу барочним мистецтвом, вживаючи хроматико, арпеджіо, речитативи). Цей процес був прагненням знайти нову музичну логіку. Вчення про музичний порядок володіло системою уявлень про композицію, значення музики, її зв'язок з іншими мистецтвами, місце у світі. Вчення про афекти також тяжіло до системи, сходної з системою

порядку, здійснювалося за суворими правилами, каноном, що склався. Таким чином, ідея порядку була головною в музичній культурі бароко.

Епоха бароко висунула низку видатних композиторів, серед яких такі блискучі й великі імена як К. Монтеверді і Й.-С. Бах, у творчості яких яскраво відобразилися барочні естетичні принципи.

Клаудіо Монтеверді - представник італійського бароко першої половини XVII ст. Він став першим класиком оперного мистецтва. Саме, в його творчості знайшли втілення естетичні ідеї флорентійської «Камерати», які в оперній практиці Відродження так і не отримали розповсюдження

Прагнення у ранній оперній творчості загострити емоційну виразність музики вокальною одноголосною мелодією і відмова від поліфонії, яка вважалася позбавленою експресії, призвело до того, що музичне мистецтво, яке ще не сформувало засобів виразності, властивих гамфонно-гармонійному стилю, відмовилося і від тих досягнень, які воно набуло завдяки високо розвиненому на той момент поліфонічному мистецтву, а саме - багатству фактури, єдності тематичного розвитку, принципів формоутворення. Провідна роль у ранній опері належала вокальним партіям; супровід мелодії зводився до цифрованого басу, де композитор лише намічав гармонійні функції, не приділяючи уваги ні фактурі, ні голосоведенню; склад інструментального оркестру не поновлювався, він залишався аналогічним невеликим інструментальним ансамблям, які використовувалися у світській, побутовій музиці. Природно, що маловиразні можливості ранньої опери не могли відтворити зміст античної трагедії, яка була у центрі уваги Ренесансу, з притаманними їй громадянськими мотивами, етичною спрямованістю, ідеєю року і відплати, трагічним кінцем. Головним в ранній опері був сольний спів, її змістовність залишалася в світі ліричних почуттів, сфері любовної лірики, фабула мала «щасливий кінець».

І тільки у творчості Монтеверді, композитора епохи бароко, антична трагедія досягає того пафосу, який їй був притаманний і який намагалися відродити художники Ренесансу. Монтеверді був не тільки оперним композитором, а й майстром мадригального мистецтва. Світська італійська пісня - мадригал, що виражає сферу суб'єктивної лірики людини, створила свої засоби музичної виразності, які значною мірою визначили засоби виразності в опері. Тяжіння мадригала до хроматичних інтервалів, тобто до руху мелодії за півтонами, протистояло церковній диатониці, в якій вживалися консонуючі

інтервали. Це давало можливість для вираження різноманітних почуттів та їх відтінків і призвело до виникнення принципово нового строю інтонацій. Так, використання хроматичних інтонаційних зворотів дозволило Монтеверді створити нові образи, які не були притаманні ранній опері і покласти початок новому стилю в музиці - *stilo concitato* («пристрасний стиль»), патетика й експресія якого дозволила втілити в музиці драматичні емоції й образи, трагедійний початок. Нові інтонаційні звороти стали основою трагічного оперного монологу, створеного Монтеверді, який з'явився праобразом класичної арії *lamento* (арії скорботи). Монтеверді, використовуючи в інструментальному супроводі своїх опер фанфарні трубні оберти - поступовий рух, маршовий чи пунктирний ритм, які були притаманні світській музиці - лицарській, придворній, заклав основи героїчної арії.

Засоби музичної виразності - ритм, інтонація, які Монтеверді почерпнув із світських побутових жанрів, втілювали вже не вищі пропорції Космосу як в античності і не божественний початок як у Середньовіччі, а природні людські почуття. Нові образні можливості, які музика набула у творчості Монтеверді, дозволило їй втілити дух античної трагедії, а разом з цим і дух ідей епохи Ренесансу. Через відродження ідеалів античності, ідеї Ренесансу намагалися висловити новий тип людини, людини діючої, наділеної багатим внутрішнім світом. У творчості Монтеверді з'являється новий образ - образ «героя драми», якого не було в музичній творчості попередніх епох, зокрема в хоровій культовій музиці, де людина представлена як відображення божественної ідеї, сутність якої - в пасивному, статичному релігійно наведеному спогляданні навколишнього світу. «Герой драми» - це дійова особистість, що перебуває в контакті з іншими людьми, з різними явищами зовнішнього світу, які накладають відбиток на її людські якості. Таким чином, новий образний стрій опер Монтеверді - це відображення емоційного світу людини, реалістичне розкриття його пристрастей, їх контрастне зіставлення, їх драматичний конфлікт. Однак Монтеверді лише позначив новий шлях розвитку опери. Його знахідкам в області оперних засобів виразності не вдалося знайти продовження в XVII ст. У другій його половині оперне мистецтво Італії починає відчувати кризу. Драматичний елемент витісняється з опери, вся увага зосереджується на сольних номерах, в яких основна увага приділяється віртуозній техніці, що обумовлює їх виключно

розважальний характер. І це буде подолано тільки півтора століття тому, в епоху Просвітництва, в оперній творчості Глюка та Моцарта.

Оперна творчість Монтеверді - величезне досягнення музичного мистецтва бароко. Однак у вищій мірі значним для світової музичної культури є мистецтво німецького або «північного бароко» представлене у творчості великого Й.-С.Баха.

На рубежі XVII - XVIII ст. і в першій половині XVIII ст. центром музичної культури бароко стає Німеччина. «Північне бароко», до якого відноситься творчість Баха, називають ще «духовним бароко». У цьому терміні міститься, по-перше, вказівка на спадкоємний зв'язок з музично-художніми явищами пізнього Відродження і бароко, з іншого - деяке відокремлення творчості Баха від основних шляхів розвитку музичного мистецтва цього періоду.

Естетичні принципи й оперні досягнення Італії не знаходять в музиці Баха яскравого вираження. Він творить в поліфонічному стилі. Гамофонно-гармонійне письмо, тобто вокальна та інструментальна монодія, світські обробки мелодій, оркестрове багатство фарб, як і театральнo-декламаційний пафос та сюжетно-образний зміст XVI-XVII ст., який тяжіє до героїки античного міфу і античної трагедії, Бах ні естетично, ні світоглядно не приймає [30, с. 26-27].

На творчість Баха, яка представлена інструментальною та вокально-хоровою музикою, вплинули особливості розвитку інструментальної музики цього періоду. Риси стилю, що існували в той час в інструментальних школах, сформувалися раніше появи опери. Тому особливості музичної мови опери на них особливо не позначилися.

Це стосується в першу чергу органної музики, до якої найбільш звернена творчість Баха. Органна музика зародилася в надрах церковної музики і назавжди залишилася в рамках її стилістичних особливостей, формальних і змістовних, в яких виражається не безпосередні людські почуття й переживання, а споглядальний початок. В органній музиці, з одного боку, панує суворе інтелектуальне начало, вищим класичним втіленням якого стала бахівська fuga, з іншого – вільний роздум, що втілюється в таких формах церковного «концертування» як хоральна прелюдія, фантазія, токката. Природно, що мелодійна виразність відрізняє зрілі органні твори від ранніх. Але на їх мелодійне звучання, що тяжіє до речитативу і має патетичний характер, вплив зробила не стільки опера,

скільки ораторське мистецтво, його декламаційно-піднесений мовний стиль.

Ізоляція від оперних досягнень властива й клавирній музиці. Її перші твори відчувають залежність від органної музики. Клавір був інструментом не масового, а музично освіченого любителя. Тому й клавирне мистецтво спиралося на традиції професійної інструментальної музики, якою в той період вважалася органна музика. Тут також грала роль і така особливість клавіру як клавіатура, яка була властива й органу. Тому своєрідне перетворення в клавирній музиці знайшли й традиційно органні - поліфонічні та прелюдійні жанри, що яскраво втілювалося у творчості Баха.

Скрипкова музика, незважаючи на те, що саме звучання скрипки було близько людському голосу, також була далека від виразних засобів оперної музики, оскільки довго залишалася чисто ансамблевою музикою і складалася в традиціях багатоголосся. Сольна література для скрипки з'явилася тільки у XVIII ст. У XVII ст. скрипкова ансамблева музика була виразником суворо поглибленого роздуму, їй був чужий театральний підведений, декоративний стиль оперного мистецтва. Однак особливості самої скрипки, її вокальний мелодійний початок сприяли зближенню оперної та скрипкової музики, гамфонного і поліфонічного стилів. Мабуть, тільки в скрипковій музиці Баха, а також у його вокально-хоровій музиці проявився деякий вплив оперного стилю.

Для музики Баха характерна виключна виразність мелодійних ліній, динаміка ритмів, що втілюється в мелодійній різноманітності як його тематичних утворень, так і їх розвитку. Але, незважаючи на наявність у Баха блискучих зразків мелодійної музики, основний принцип організації музики у нього - поліфонічний.

І це пояснюється тим, що художня свідомість Баха органічно пов'язана з особливостями світогляду епохи бароко, яке ґрунтувалося на ідеї єдності світу і впорядкованості його різноманітних явищ, обумовлених божественним Абсолютом, що й відображує суть поліфонічного мислення. Тому змістовним аспектом суворої поліфонії є передача об'єктивного, універсального, надособистісного. Музика Баха являє собою єдність протилежностей. Її мелодична основа висловлює конкретне людське почуття, емоцію, а організація мелодійних ліній, власне поліфонія відтворює абстрактну сутність світу, універсальні закони його існування, і сутність людини в

принципі, тобто сенс її існування. Одне з відомих висловлювань про музику Баха «У Баха у миті - вічність» [7, с.144].

Це вираження відношення людини й об'єктивного світу в музиці «північного бароко», найбільш яскравим представником якого є Бах, і послужило інтерпретацією «північного бароко» як духовності особливого роду - музичної духовності, звідси, і його друга назва - «духовне бароко».

Дослідники творчості Баха відзначають, що в музиці Баха знаходять втілення трагічне світовідчуття, образи скорботи, страждання, смерті. І це притаманне не тільки його творам, складеним за мотивами християнських легенд - «Страсті за Матфеєм», «Страсті за Іоанном», «Висока меса», але й цілому ряду інструментальних творів - органним і клавірним: хоральним прелюдиям, написаним на теми протестантських хоралів, органній Токкати, фантазіям, низці прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру» тощо.

Існує точка зору, що трагічний початок музики Баха наближає його мистецтво до змісту музики романтизму, яка розкриває трагічний конфлікт між особистістю і соціальною дійсністю. Однак образному світу Баха чуже надмірне вираження людської чуттєвості, яке буде через століття притаманне музиці романтизму і до Баха було властиве епосі Відродження, а також надмірність трагічного, вираженого в стилі бароко. Бахівська експресія не перевищує почуття міри у вираженні трагічного. Як зазначають дослідники творчості Баха, трагізм його музики - це «скутий трагізм». Тому в ньому відсутнє реальне протиборство особистості й дійсності, що властиво епосі романтизму. Його почуття трагічного - це почуття високої скорботи, яке розкриває конфлікт особливого роду, що має філософську природу: це осмислення протиріччя, де об'єкт - світ - нескінченний в часі, вічний, а суб'єкт - особистість - обмежений тимчасовими рамками власного існування, яке є тлінним. Але тимчасовість людського існування є те, що дане людині об'єктивно, тому життя як буття до смерті - це не особиста трагедія. Звідси проблема смерті - це не тільки трагедія, вона також породжує проблему сенсу людського життя. Тому почуття трагічного у Баха - це є почуття духовно-моральне, що зближує його музику більше з античною драмою, ніж з трагедією епохи Відродження, з античним етосом, тобто моральним змістом музики, ніж з надмірними афектами (почуттями) епохи Відродження та бароко. У цьому ж ключі виражається і людський початок в музиці Баха, де людина постає не як відображення божественного, що

властиво середньовічному етосу, і не як трагічний герой, що характерно для мистецтва Відродження. В образній системі кожного бахівського твору відчувається співвідношення особистого сенсу людського існування і універсального сенсу світу. Тому трагізм в музиці Баха спокійний і зосереджений, в ньому немає романтичної сентиментальності й мелодраматичності [30, с. 30]. Це особливо виражає fuga, яка є провідною формою поліфонічного письма і досягає зрілості у творчості Баха.

Досить часто намагаються розшифрувати зміст музики Баха, спираючись на теорію музично-риторичних фігур. Розгляд змістовності музики Баха через призму музично-риторичних фігур, що мають релігійну символіку, приводить деяких дослідників його творчості до висновку про те, що його твори містять конкретний релігійний зміст. Так, Б.Яворський вважав, що кожна прелюдія і fuga з «Добре темперованого клавіру» відтворює той чи інший релігійний сюжет з Нового або Старого Завіту і дав їм відповідні назви. Так, наприклад, прелюдія і fuga сі мінор (1т. ДТК), за Б.Яворським, «Хо́да на Голгофу», сі-бемоль мінор – «Голгофа, смерть Христа», мі-бемоль мінор – «Зняття з хреста, Плащаниця» тощо.

Безумовно, музичне мистецтво, як і будь-яке інше, має зв'язок із соціальним і культурним контекстом епохи - філософськими, релігійними поглядами, які знаходять вираження в світогляді епохи, естетичними принципами, які сприяють його відтворенню. Цей контекст здійснює свій вплив на музику - емоційно-образну сферу, форму вираження. Але, не передаючи словесно й предметно конкретні події, а лише їх емоційний смисл, музика перевищує їх за змістом. Не маючи можливості конкретного вираження, вона, тим не менш, як вказувалося вище, здатна глибше проникнути в сутність речей, вийти на рівень граничного емоційного узагальнення і підняти так звані «вічні проблеми» - Добро і Зло, Істину і Кривду. Тому музика адекватно розуміється і в інші культурно-історичні епохи, і людьми різної національності, віросповідання, культури. Звідси й творчість Баха навряд чи можна втиснути в рамки епохи бароко і, тим більше, обґрунтувати його сенс тільки лише релігійним змістом, числовою символікою тощо. Але пізнання музики, в тому числі й музики Баха, в культурно-історичному контексті має сенс. Це завжди сприяє виявленню багатомірності, невичерпності смислу музики, допомагає вийти на інший рівень смислоутворення - інший стрій думки та інший стрій душі.

Музика Баха перевищує й музичну естетику епохи бароко. Але далеко не завжди світогляд культурно-історичної епохи представлено в словесно-понятійній формі. Трапляється, що культурні ідеї втілюються у сфері художньої творчості і передують становленню самосвідомості епохи у світоглядних філософських системах. Таке значення має творчість Данте і Гете для західноєвропейського світогляду, Толстого і Достоевського для російської філософії тощо. Таку ж функцію виконує і творчість Баха, що виникла на зламі культурних епох і втілила в собі соціальну і індивідуальну світоглядну проблематику свого часу і дала поштовх теоретичним і практичним пошукам майбутніх епох [31, с. 154].

Цікавий й ще один аспект проблеми бахівської творчості - те, що воно було забуте майже на сто років, як забутий і контрапункт, ще на більш тривалий час. Загальновідомо, що відродження музики Баха здійснили романтики, хоча їх естетико-філософські установки були дуже далекі від бахівських етосу і логосу. І це не випадково. Романтизм ознаменував собою кризу ідей класицизму, що спираються на ідеї свободи і розуму людської особистості. Музика Баха знаменувала для них золотий вік культури, античну досконалість, що виражалось в ідеї рівноваги світу і людини, в гармонії світобудови. Тому музика Баха ніколи не старіє, вона завжди актуальна, особливо, у переломні епохи. Це спостерігається і в наш час, який намагається відродити у професійній музиці жанри, композиційні техніки, прийоми музики епохи бароко і особливо музики Баха, а разом з ними і її зміст і цінності, що й проявляється в такому різновиді музично-художнього напрямку сучасної професійної музики як неокласика та необароко. Сучасні дослідники надають надзвичайно глибокий сенс музиці Баха і виражають його піднесено і натхненно: «Спокійний і зосереджений ... бахівський стиль йде в культурну вічність, туди, де в черговий раз перечікували цивілізаційні сплески Гомер і Данте, щоб разом з ними в черговий раз висунутися у теперешнє. А воно щоразу наставало і настає тоді, коли руйнується картина світу, яка здавалася настільки надійною, і проходить ейфорійний бенкет на честь чергового виявлення суті речей і місце знаходження світової гармонії... А чи не є музика Баха тією світовою музикою, яка лише одного разу в історії людської культури знайшла реальний голос звучання?» [31, с. 156].

У творчості Баха музичне мистецтво уперше в історії музичної культури набуває статусу самоцінного мистецтва. Стиль Баха поєднує

вираження релігійних афектів бароко і реальних людських почуттів, втілення яких стало основною метою музичного мистецтва майбутнього. Поліфонічна форма, характеристикою якої є здатність до відображення багатовимірності світу, єдності у багатоманітності, сприяла відтворенню у музиці Баха картини світу, що представляє собою його філософсько-концептуальне осмислення. Це й надає творчості Баха світоглядний і художньо-естетичний статус не тільки в музиці епохи бароко, а й у історії світової музичної культури в цілому..

Корінний перелом музичної культури від релігійного спрямування до тенденцій світських, цивільних, демократичних здійснюється в наступну епоху - епоху Просвітництва.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Визначте характерні риси стилю музичного бароко як відбиття соціальних суперечностей і суспільної психології епохи.
2. Охарактеризуйте основні принципи естетики порядку.
3. В чому полягає сутність естетики афекту?
4. Які нові засоби виразності і образні сфери оперної творчості К.Монтеверді стали вираженням стилевих особливостей бароко?
5. Охарактеризуйте особливості вираження трагічного в музиці Й.-С.Баха, розкрийте єдність суб'єктивного і об'єктивного, конкретного і універсального в його поліфонічних творах.

Рекомендована література:

1. **Конен В.** Театр и симфония / В.Конен. – М.: Музыка, 1975.
2. **Кудряшов А.Ю.** Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XXвв. Учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006.
3. **Лобанова М.** Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Лобанова. – М.: Музыка, 1994.
4. **Методические указания** к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988.
5. **Суханцева В.К.** Категория времени в музыкальной культуре / В.К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990.

6. Суханцева В.К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной к философии музыки) / В.К.Суханцева. – К.: Факт, 2000.

7. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева. - М.: Политиздат, 1989.

Тема 5. Музично-естетичні принципи класицизму епохи Просвітництва.

Мета: сформувати систему знань щодо музично-естетичних принципів класицизму.

Основні поняття й персоналії: класицизм, теорія афектів опера-серія, опера-буфф, сонатна форма, сонатне allegro, Ж.-Ф Рамо, Ж.-Б.Люлі, К.В.Глюк, Й.Гайдн, В.Моцарт, Л.Бетховен, Р.Декарт, І.Кант, Г.-Ф.-В.Гегель.

Загальний зміст лекції:

Епохою Просвітництва називається період культурно-історичного розвитку, який тривав з кінця XVII до початку XIX ст. У періодизації соціальної історії доба Просвітництва відноситься до епохи Нового часу.

Новий час в соціальній історії Європи характеризується докорінною зміною світогляду, на який здійснили вплив соціальні події, зміни в економічній, політичній сферах, що знайшло відображення і в духовному житті епохи.

У духовній сфері Європи відбувається остаточна відмова від релігійного світогляду, що дає поштовх небувалому розквіту наукового пізнання світу, особливо природничих наук. Природничонаукові теорії впливають на філософські концепції цього періоду, які відокремлюються від теології і, відповідно, середньовічного обґрунтування існування Бога, як абсолютного початку світу, та людини, як простого відбитка божественного, не вільного у своїх природних життєвих проявах. У Новий час філософія з теологічної стає раціоналістичною, переставляє акценти з світу як божественного творіння на людину, проголошує авторитет людського розуму і визначає людську особистість як вільного суб'єкта, здатного пізнавати і змінювати світ.

У розробці проблем філософії раціоналізму провідне місце належить Р.Декарту. Декарт, який був не лише філософом, але й математиком визначав, що логічний характер математичного знання сприяє пізнанню впорядкованості та гармонії навколишньої дійсності.

Він вважав, що за допомогою математичних правил - переходу від простого до складного, від відомого до невідомого можна пізнавати все нові й нові якості предметів і явищ і, таким чином, вирахувати універсальні закони світу, логіку світобудови, тобто пізнати світ. Це визначило характерні риси раціоналістичної філософії Декарта - ясність і порядок, уявлення про світ, як про закономірну, впорядковану, незмінну систему, зумовлену причинно-наслідковим зв'язком її предметів і явищ. В якості основного інструменту пізнання Декарт висунув людський розум, людський інтелект, а сутність людини визначив у здатності до мислення, що й зафіксував у своїй відомій тезі: «Я мислю, отже, існую».

Аналогічну картину світу давало і природничонаукове пізнання. У цей період в ньому на перший план висувається класична механіка І.Ньютона. Ньютон, досліджуючи закономірності взаємодії тіл, створює фізичну модель світу, в якій поведінка будь-якого тіла залежить не від його внутрішніх якостей і їх розвитку, а від механічного впливу на нього інших тіл. Звідси, всі предмети світу, за Ньютоном, є незмінними, раз і назавжди заданими, жорстко обумовленими один одним, тобто знаходяться в причинно-наслідковому зв'язку. Таким чином, фізична картина, як і філософія раціоналізму, надає уявлення про світ як про суворо організовану і незмінну систему.

У Новий час філософська і природничонаукова картини світу не залишаються замкнутими в сфері своїх наук, а набувають характеру універсального закону світу, в тому числі й соціального, пронизують світогляд і світовідчуття епохи, проникають у різноманітні форми культури, в тому числі й мистецтво, визначаючи його ідейну спрямованість і принципи вираження, тобто формоутворення.

Під впливом філософського та наукового пізнання світу формуються принципи класицизму.

Класицизм - це напрям в мистецтві, художній стиль і відповідна йому естетична теорія, художньо-творчий метод.

Класицизм, в широкому сенсі, перекладають як зразковий, у вузькому - як наслідування класичним зразкам античного мистецтва і, в першу чергу, давньоримській трагедії, яка вважалася нормою та ідеальним взірцем.

Класицизм нараховує тривікову історію з XVI до 30-х років XIX ст. За цей період він проходить декілька етапів розвитку. Класицизм зароджується в XVI ст. у сфері художньої та теоретичної

діяльності італійських гуманістів (Триссина, Тассо, Кастельверто та інших представників літератури й театрального мистецтва). Розквіту класицизм досягає на межі XVII-XVIII ст. і в епоху Просвітництва (XVIII ст.) охоплює практично всю художню культуру.

Класицизм затверджує реалістичну концепцію мистецтва. Його основний естетичний принцип – вірне наслідування природі (реальності). Природа мислиться ним як логічно організована й творчо облагороднена розумом. Ці якості природи, за думкою теоретиків класицизму, надають їй об'єктивної краси. Вважається, що вірне наслідування у художній творчості природі, якій об'єктивно притаманна краса, надає творам мистецтва естетичних якостей, тобто характеристики прекрасного і, відповідно, цінного. Естетична концепція класицизму спирається на раціоналізм Декарта з його ідеалом ясності і порядку, культом розуму, що визначає тяжіння до таких античних категорій як симетрія, пропорція, міра, гармонія, які вважаються придатними для досягнення сутності краси і відтворення світу у досконалому вигляді в мистецтві.

Критерії раціоналістичного мислення вводить в естетику класицизму Н.Буало (французький поет-сатирик XVII ст.). У своєму віршованому трактаті «Поетичне мистецтво», він формулює правила і норми класицизму, в яких переважає раціонально-інтелектуальний початок. Буало, спираючись на теорію афектів Декарта, вважав вираження почуттів естетичною нормою, яка надає мистецтву життєву правду, але, одночасно, закликав до раціоналістичної стриманості в зображенні людських пристрастей, які обумовлені явищами об'єктивного світу.

Таким чином, класицистським кредо стає почуття міри у вираженні людських пристрастей, що вважається більш вірним наслідуванням природі, ніж надмірна афективність.

Естетичні принципи класицизму відбиваються не тільки і не стільки на змістовному рівні мистецтва, скільки на його формоутворюючих засобах, які характеризуються тяжінням до нормативності, завершених гармонійних форм, врівноваженої композиції, ясного стилю, архітектонічності. Правильність, логічність, раціональність вираження в мистецтві цього періоду розцінюється як більш важливе і суттєве, ніж талант та унікальність художника, ніж відповідність художньої реальності зовнішньому світу. Це призводить до створення в епоху класицизму суворих норм художньої творчості. Так, у драмі - це знамените правило трьох єдностей (єдність дії, місця

й часу), сформульоване Н.Буало; в музиці - класицистська сонатна форма, яка склалася у творчості віденських класиків. Структура класицистської форми в мистецтві цього часу стає ціннісним феноменом, вона має більшу цінність ніж художній зміст. «Прекрасне» в цю епоху означає «співрозмірне».

У XVIII ст. класицизм стає провідним європейським художнім напрямком. В цей час в Європі складається ідейна, громадська, культурна та естетична течія - Просвітництво, спрямована проти феодалізму і релігії, в якій проголошується триумф розуму, здатного вирішити будь-які суперечності реального світу, в тому числі і соціальні, значущість науки й освіти. Ідеї Просвітництва знаходять всебічне теоретичне обґрунтування в роботах Вольтера, Лессінга, Руссо, Дідро, Гельвеція, Ламетрі та ін. У центрі уваги Просвітництва стоять гуманістичні ідеали, але вони ґрунтуються на інших засадах, ніж у попередні часи. Теоретики Просвітництва створюють новий образ людини, яка розуміється як людина «природна», наділена багатством раціональних і чуттєвих здібностей. Це обумовляє інтерес в епоху Просвітництва до категорій гармонії і краси. Гармонія стає показником не тільки цілісної і впорядкованої природи, але й характеристикою рівноваги раціонального й емоційного початків у людини. Краса, на погляд просвітителів, має об'єктивне підґрунтя, тому вона відкривається людині, яка має розвинений інтелект та емоції і прагне осягнути прекрасне. Нова епоха надає перевагу відносинам людини з реальним світом, соціальним середовищем. Її цілями стають свобода, щастя людини, в тому числі і в повсякденному житті. В мистецтві епохи Просвітництва стверджується художня концепція активної і дієвої людини, особисті інтереси якої збігаються з загальнолюдськими.

Ідеї Просвітництва мали вплив на розвиток класицизму у XVIII ст.: оновлення його змісту і формоутворюючих засобів.

Наслідування природі є естетичним принципом протягом XVIII ст. Але значення поняття «природи» впродовж цього періоду змінюється, наповнюючись психологічним змістом. Теоретики Просвітництва (Дідро, Руссо) проголошують метою художньої творчості зображення людських відношень в реальних життєвих обставинах. З розвитком подій XVIII ст. поняття «природи» наповнюється прихованим соціальним змістом. Центром уваги стає проблема взаємодії людини і суспільства. Оновлений принцип наслідування природі стає уособленням передреволюційної ситуації у

Франції в другій половині XVIII ст. Таким чином, наприкінці XVIII ст. виникає новий естетичний ідеал, який долає класицистський принцип розумного обмеження афектів.

Музична естетика XVIII ст. ґрунтується на естетиці класицизму. Вона поєднує зміст і принципи формування музики з принципом наслідування природі. В музичному творі змістом вважаються людські почуття, вираження яких не повинно бути пристрасним. Визначається, що тільки почуття, яке управляється розумом, здібне надати уявлення про зовнішню природу (предметний світ), яка є джерелом і основою будь-якого афекту. Як і в художній творчості в цілому, цей естетичний ідеал протягом століття змінюється. Наприкінці XVIII ст. до музичного наслідування пред'являються загальноестетичні вимоги: музика повинна зображати вибух пристрасностей, не приборканих розумом.

Таким чином, музична естетика Просвітництва є переважно естетикою афектів, теоретичним пізнанням музичного засобу вираження цілісного світу людських емоцій і почуттів.

Естетичні принципи класицизму початку XVIII ст. втілюються у вченні про гармонію Ж.-Ф.Рамо. Рамо вважав, що єдиною метою музики є втілення думок, почуттів і пристрасностей. При цьому він відзначав, що музична мова повинна точно наслідувати людській природі, тобто ясно зображати почуття. Спираючись на естетику наслідування природі, Рамо класифікував засоби музичної виразності за їх значенням і смислом. В душі естетики класицизму він інтерпретував відношення між мелодією і гармонією. Рамо вважав, що гармонія має більш високий статус у засобах музичної виразності, чим мелодія. Суворі логіка гармонії, закономірності якої впливають з єдиного тонального центру, вносять порядок у мелодійне звучання, що ллється безперервним потоком, зображуючи пристрасності, які не контролюються розумом.

Під впливом ідей Просвітництва музично-естетичні принципи розвиваються і набувають змін. Проти вчення про гармонію Рамо виступають просвітителі Дідро і Руссо. Вони також, як і Рамо, у центр дискусії ставлять питання про відношення мелодії і гармонії. Вимагаючи від музиканта зображення людини, наділеної пристрасностями, вони розглядають мелодію як засіб, найбільш спроможний виразити людську суб'єктивність. Це змінює порядок цінностей у ієрархії засобів музичної виразності. Мелодія вважається

первинною по відношенню до гармонії і розцінюється як «реально прекрасне».

Музично-естетичні принципи класицизму епохи Просвітництва також розвиваються і отримують втілення в музичній практиці: оперній творчості XVIII ст. і в симфонізмі віденського класицизму.

Представником епохи раннього класицизму в музиці є французький оперний композитор Ж.-Б.Люллі, який створював свої музичні драми в жанрі опери-серія - академічної придворної опери. Опера-серія Люллі становила собою музичну ліричну трагедію, в основу якої були покладені сюжети трагедій Корнеля і Расіна, представників драматичного мистецтва епохи Просвітництва. Музична мова Люллі, зокрема гармонія і фактура, ще тяжіла до поліфонічного стилю. В той же час Люллі прагнув до її розвитку і оновлення. Головною характеристикою його стилю стала музична декламація, в якій прийоми інтонування відтворювали героїко-патетичну декламацію класицистської трагедії. Музична декламація Люллі зіграла роль вільного початку, який тяжів до виразності слова, і стала певним етапом розвитку «монодичного» стилю опери. Стиль Люллі, який став основою французького оперного стилю, був наслідуванням високій мові класицистської драми, але, в той же час, зображував внутрішній світ, сферу почуттів людини нової епохи. У драматургії опери-серія виявлялися також композиційні особливості класицистської трагедії - зіставлення контрастних частин, що виражають лірику та героїку, верховенство принципу симетрії - вступ (увертюра) і заключення, які втілили ясність і чіткість художнього мислення класицизму.

Французькій серйозній опері-серія протистоїть італійська опера-буфф (побутова комічна опера). Італійській опері-буфф притаманні простота, жвавість, життєвість, не властивий для французької опери-серія сентименталізм. Цей характер виражається особливостями музичної мови опери-буфф. В ній провідним засобом музичної виразності стає мелодія, якій підкоряються всі елементи форми. Це впливає на фактуру, яка стає розрідженою, гармонійно прозорою і рухомою. Саме італійська опера-буфф з її емоційно виразними й інтонаційно насиченими, наспівними мелодіями, для яких характерний стиль *bel canto*, сприяла затвердженню панування мелодійного початку як в опері зокрема, так і в музиці взагалі. Змістовні та формоутворюючі особливості опери-буфф підкорюють

більшість музичної аудиторії цього часу, яка поділяється на ворогуючі партії – прихильників опери-серія і опери-буфф. Їх конфлікт, що виник в суто музичній сфері, набуває світоглядного характеру. Прихильники італійської опери-буфф усвідомлюють закладені в ній демократичні тенденції, спрямовані на свободу вираження в музиці реальних, життєвих людських почуттів, які протистоять надуманому героїчному пафосу опери-серія.

Справжнім реформатором оперного мистецтва та естетики, що втілював ідеї представників епохи Просвітництва, став німецький композитор К.-В.Глюк. Глюк, який створював свої опери у жанрі опера-серія, об'єднав в них образи й інтонаційні прийоми різних оперних напрямів. Його реформа опери-серія була спрямована на посилення вираження драматичних переживань засобами музичного мистецтва. Головне для Глюка в опері - драматичний зміст. У лібретто Глюк шукає «сильні пристрасті», у віршах – «мову серця». Драматичному задуму, вираженню ідей і пристрастей Глюк підпорядковує всі засоби музичної виразності, всі компоненти оперного спектаклю. Незважаючи на те, що сюжети оперної спадщини Глюка взяті з давньогрецької міфології і тяжіють до античної трагедії з її основним художнім конфліктом особистості і року, музична характеристика його героїв спрямована на розкриття їх внутрішніх психологічних станів. Спрямованість музичної мови Глюка на зображення, перш за все, людського почуття, афекту остаточно затвердили в оперній практиці гамофонно-гармонійний склад у його «чистому», зрілому вигляді.

Принципи оперної реформи Глюка розвиваються в оперній творчості представника віденського класицизму В.Моцарта. На відміну від опер Глюка, в яких характеристика героїв виражається однією, нехай і дуже сильною пристрастю, Моцарт створює характер через зміну емоційних станів, що надає йому психологічну правдивість та природність. Моцарт прагнув до відтворення об'єктивної сутності людського характеру, розкриваючи його багатоплановість у процесі взаємодії з іншими музичними образами. Моцарт, на відміну від Глюка, який захоплювався давньогрецькою трагедією і створював свої музичні драми у жанрі серйозної опери, значно розширив коло сюжетів своїх творів і опанував практично всі сучасні йому оперні жанри. Для його зрілих опер характерні індивідуальність драматургії, органічна єдиність драматургії і музично-симфонічних закономірностей. Образна сфера оперної

творчості Моцарта охоплює піднесене й буденне, трагічне й комічне, величне й граціозне, національно-неповторне й загальнолюдське.

Оперна практика та полеміка XVIII ст. відбила естетичні принципи класицизму епохи Просвітництва, в основі яких лежить оновлене вчення про афекти. Значення теорії афектів в класицизмі просвітницької форми величезне. Вона обґрунтовує й естетично узагальнює новий зміст в музиці – вираження людських пристрастей і людських відношень та нові принципи формотворення - провідну роль тональної мелодійної лінії, що несе безпосереднє емоційне навантаження, ясність і розчленованість музичної форми, загальну зрозумілість значень елементів форми, що мають у своїх підставах людський початок – чуттєвість.

Опера у творчості Глюка і Моцарта досягла значення провідного музичного жанру XVIII ст. Подібно тому як професійне музичне мистецтво попередніх епох було пов'язане з хоровими церковними жанрами, всі композиторські школи XVIII ст. зазнали впливу художнього строю опери: діапазону виразних засобів, особливостей драматургії, емоційно-образної сфери. Час, від перших італійських (флорентійських) опер до перших зрілих симфоній віденських класиків, справедливо іменують «віком опери».

При всьому багатстві художніх проявів оперного мистецтва, XVIII ст. сутність класицизму найбільш втілила інструментальна, зокрема симфонічна й фортепіанна, музика віденського класицизму. У Франції, яка на рубежі XVII-XVIII ст. стає центром духовної культури Європи, після революції 1789 року настає період реакції, що сприяє кризі ідей Просвітництва, краху соціальних ілюзій. Просвітницькі ідеї знаходять собі місце в Німеччині, у творчості найвидатніших представників мистецтва цього часу, яке сформувавшись в епоху Просвітництва, належить, в повній мірі, і наступним культурам. У музиці – це творчість віденських класиків Й.Гайдна, В.Моцарта і Л.Бетховена.

Розквіту симфонічної творчості сприяє зародження симфонічного оркестру, який остаточно сформувався у склад класичного великого симфонічного оркестру у Бетховена. У цей час також значної популярності набуває фортепіано. Цей інструмент з'являється на початку XVIII ст., протягом усього століття вдосконалюється і сприяє, завдяки своїм великим виразним можливостям, розквіту фортепіанного творчості та виконавства. Завдяки становленню оркестра виникає симфонічний тип мислення,

який втілюється в одній із самих складних і багатих за змістом музичних форм - сонатній, що придбала свій закінчений вигляд в музиці віденського класицизму - в симфоніях і фортепіанних сонатах Гайдна, Моцарта й Бетховена.

Сонатна форма, форма сонатного *allegro* - це принцип викладу музичного матеріалу, який характерний і для сонати, і для симфонії, а також інших жанрів музики віденського класицизму - концертів, квартетів, тріо тощо. Класичні (класицистські) соната, симфонія, концерт, написані в сонатній формі – три- або чотиричастному творі, де форма сонатного *allegro* застосовується, як правило, в першій частині.

Твори, написані в сонатній формі, характеризуються великим масштабом. Цей масштаб створює сукупність декількох розділів сонатного *allegro* (1ч.) або частин всієї сонати, симфонії (3-4 ч.). Сонатна форма і форма сонатного *allegro*, на відміну від, наприклад, сюїти, є не механічне чергування частин і розділів, а їх взаємодія. У сонатній формі перша частина (сонатне *allegro*) має драматичний характер, друга - зазвичай спокійна, повільна, становить різкий контраст з першою, фінал - стрімкий, швидкий, яскравий. Форма сонатного *allegro* - це тричастна форма. У першій частині - експозиції - представлені дві основні контрастні теми: головна й побічна партії. У другій частині - розробці – здійснюється розвиток цих тем, які вступають у взаємодію, можуть різко змінювати характер, завдяки змінам інтонаційним, ритмічним, ладотональним, артикуляційним, фактурним тощо. Третя частина - реприза - підсумок розвитку, де головні теми-образи, повертаючись до свого початкового вигляду, приходять до єдності, завдяки звучанню в одній тональності. Центральний тематизм і основні тематичні побудови експозиції сонатного *allegro* носять яскраво виражені індивідуальні риси, які зберігаються протягом всього розвитку форми. Це дозволяє інтерпретувати їх як стійких музичних персонажів, взаємодія і розвиток яких втілюється через послідовність музичних подій у логічно організованому музичному часі, через контраст у часі.

Сонатна форма - це зразок «чистої» музики, не пов'язаної зі словом, життєвим контекстом, образною програмою. Завдяки багатому мелодійному матеріалу основних тем, їх контрасту між собою, принципам їх драматургічного розвитку сонатна форма дає можливість музиці бути самодостатнім, самоцінним мистецтвом, здатним власними засобами втілювати позамузичні смисли.

Масштабність задуму, співвідношення у часовій послідовності суперечливих подій і підпорядкування їх єдиній драматургії ріднить сонатну форму з класицистською драмою, сутність якої полягає у розкритті суперечностей дійсності, втілених у зовнішніх конфліктах, і внутрішніх суперечностей, властивих особистості персонажів. З класицистською драмою і її принципом «трьох єдностей» пов'язана і структура симфонії (сонатна форма). Вона має логічну розчленованість - яскраво виражену тричастність (експозиція, розробка, реприза); в драмі - зав'язка дії, конфлікт і розв'язка дії. Контраст головної та побічної партій близький конфліктності двох основних полярних сфер в театральній драматургії - героїчної та ліричної. Суворо оформлені, співрозмірні, завдяки принципу «квадратності», завершені кадансом і чітко позначеними цезурами побудови сонатного *allegro* (головна, зв'язуюча, побічна, заключна партії) є проявом основного для класицистського методу принципу пропорційності та симетрії, який втілювався перш за все в мистецтві драми цього часу.

Однак, втілення принципів класицистської драми засобами музичної мови має свою специфіку: З одного боку, зміст музичних творів пов'язано зі світом почуттів людини, які не піддаються жорсткому контролю розуму. З іншого - часова природа музики, її можливість передавати нюанси почуття, постійні зміни психологічних станів дозволяють втілювати сонаті та симфонії більше подій в одиницю часу, ніж класицистській драмі. Тому класична симфонія і соната в порівнянні з класичною драмою набагато більш цілісна і масштабна образна система [30, с. 42].

Образна сфера класичної симфонії - це не нейтральний тематизм, а відображення подій дійсності через призму внутрішнього психологічного світу людини. Її структура, на відміну від інших багатотемних форм, показує взаємодію і розвиток контрастних тем як взаємодію і розвиток різних сторін, якостей, граней світу. На відміну від інших форм, що виражають людське світовідчуття, світобачення, світосприйняття, сонатна форма через контраст і розвиток у взаємодії основних тем, втілює і формує у слухача естетичні, етичні і світоглядні уявлення як «систему узагальнених поглядів на світ і своє місце в ньому, усвідомлення причинності їх співвідношення, а також способу досягнення їх гармонії» [9, с.64].

В музиці віденського класицизму, абсолютній музиці, тобто «чистій» музиці, емоція стає на першому плані, на відміну від бароко,

а зображування й символіка відходять на другий. У сфері музичних емоцій основним поняттям стає не кодифікований «афект», а живе людське «почуття». Почуття у класиків ставилося високо: «У вік Розуму центральною категорією естетики стала категорія Почуття» [35, с. 58]. Теоретик першої половини XVIII ст. І.Маттезон, визначав: «Без належного афекту музика нічого не варта, нічого не значить, не чинить ніякого впливу» [35, с. 64].

Принципово нову сторону чуттєвого світу віденського класицизму складає переважання радісних емоцій і, відповідно, мажорних тональностей. До інших новацій належать виникнення нечуваних в історії музики бурхливих емоцій, утворення емоційно контрастних тем і розділів.

Радісні емоції у музиці віденських класиків мають багато нюансів: активні, бодьорі, героїчні, пасторальні, граціозні, скерцозні. Вони притаманні скерцо, менуетам, рондо, багатьом фіналам сонатних циклів, а також їх першим частинам. Бурхливі емоції втілюються не тільки в мінорних частинах сонат (фінал «Місячної» сонати, крайні частини «Апасіонати» Бетховена), але й в мажорних (І ч. «Аврори» Бетховена). Емоційно-контрастні теми і розділи форми притаманні творчості Моцарта і, особливо, Бетховена («фанфари й подихи» в головних партіях сонатної форми, контраст головної і побічної партій в сонатній експозиції). Якісно новим видом емоційного процесу стала емоційна модуляція в межах одного побудування від вихідного почуття до протилежного. Ця емоційна модуляція здійснюється, як правило, в побічній партії: від лиричної пісенності до енергійної емоції головної теми і її кульмінації в заключній партії (І ч. 5 симфонії Бетховена). Подібних модуляцій почуттів в межах побудування не тільки не існувало до віденських класиків, але й після них, в музиці романтизму і XX ст. [35, с.66].

Зображування у віденському класицизмі було рідким явищем, оскільки вважалося як зниження й спрощення музичного мистецтва (крім ораторій). Визначалося, що чим конкретніша сюжетність і звукозображування, тим більш такий музичний твір наближується до «дурного смаку», оскільки він не виражає почуття, а зображує предмети. Підлегле місце займає й символіка, програмні назви. Музично-риторичні фігури не віділяються з музичного контексту, вони є елементами безпосередньої музичної виразності.

У віденських класиків людська чуттєвість представлена різноманітно і всебічно, але з різним ступенем насиченості. У Гайдна і

Моцарта вираження афектів не переходять меж стриманості. Музика Гайдна пронизана оптимізмом. Бадьора, життєрадісна, укорінена в народній творчості, вона приваблює своєю безпосередністю, щіростю та енергією. Музика Гайдна часто спирається на музику світського дозвілля - полювання, балів і маскарадів, серенад і дивертисментів. Стиль Моцарта – це втілення витонченості, аристократичної вишуканості. В музиці Моцарта відтворення гармонійної цілісності буття, ясності і краси поєднується з глибоким драматизмом. Композитори, дослідники творчості Моцарта, надавали найвищій оцінці його музиці. Так, Е.Гріг визначав її «одкровенням вищої краси»; П.Чайковський називав творчість Моцарта вищою, кульмінаційною крапкою, до якої краса досягала у сфері музики, ідеалом; відомий дослідник творчості Моцарта Г.Чичерін висловлювався: «Жоден композитор так не витончений, не потребує такої музичної культури, як Моцарт. Він ближчий за все до Леонардо да Вінчі. «Джоконда» є музика Моцарта у фарбах» [41, с.219].

В музиці Бетховена чуттєвість стає пристрасною, прекрасне в ній виходить за рамки класицистського помірною афекту. Сам Бетховен визначав: «Музика повинна висікати вогонь з душі людської!». Драматизм у музиці Бетховена доходить до трагізму, гумор - до іронії, лірика стає одкровенням душі, яка страждає, філософським роздумом про власну долю та світ. Музика у творчості Бетховена вперше стає втіленням соціальної драми. Дуалізм тем бетховенських сонат і симфоній, який сам композитор охарактеризував як «боротьбу двох принципів», боротьбу протилежностей, які прагнуть до вирішення, відображає через сферу почуттів суперечливий розвиток соціальних подій та людських прагнень. У стилі Бетховена відбувається відступ від принципів класицизму і намічаються характерні риси романтизму. Тому він не був сприйнятий мислителями цієї епохи, оскільки вважався суперечливим духом філософії епохи Просвітництва.

В цілому віденський класицизм - це поєднання особливої глибини та розмаїття змісту, ясності та простоти з надзвичайною досконалістю і відточеністю форм. Прагнення до створення ідеального за формою твору, де вивірена кожна фраза, кожне речення, з прозорою фактурою і виразною мелодією, ґрунтувалося на естетиці класицизму, його переконанні в тому, що у світі все розумно, всюди царить порядок, своєрідна рівновага істини й краси. Музичне мистецтво віденського класицизму, як і мистецтво класицизму взагалі, виражало

прагнення до найвищого ідеалу досконалості, віри у непорушну гармонію світобудови.

Завдяки специфіці музики, її можливості передавати світ людських переживань більш повно, на відміну від інших видів мистецтв, класицизм як художній метод, спрямований на реалістичне відображення дійсності, у музиці віденських класиків досягає найвищого втілення. Поряд з главенством основної мелодійної лінії, провідним засобом музичної виразності в ній стає ритм, який має не тільки конструктивне, але й семантичне значення. Музику віденського класицизму дослідники визначають як період панування правильних ритмів, рівних тактів, регулярних акцентів. Точна рівномірність, дискретність, розчленованість, рівномірна фіксація акцентності, упорядкований рух тривалостей і ритмоформул - всі ці функції організації сприяли втіленню образів реального буття в музиці, відбиваючи художній процес як послідовність подій.

Німецька музична естетика складається у філософських концепціях І.Канта і Г.-Ф.-В. Гегеля, представників німецької класичної філософії.

Музично-естетичні принципи І.Канта, які викладені в його відомій праці «Критика здатності судження», відрізняються суперечністю. З одного боку, вони пов'язані з вченням про афекти епохи Просвітництва. Музика визначається Кантом як «мова афектів», що надає їй можливість позначувати людське почуття і, відповідно, викликати його у слухачів. Кант тяжіє до математичного виміру музики, але акцентує увагу на тому, що її числова організація це не предмет (сфера відтворення), а умова для правильного відображення почуття. Кант вважає, що зміна афекту за допомогою модуляції, яку він розуміє не просто як перехід з однієї тональності в іншу, а більш широко - як будь-яку зміну в процесі музичного розвитку, слугує відтворенню і розумінню смисла, який несе музична мова.

З другого боку, Кант стверджує, що основна мета музики - не повідомлення інформації, а передача насолоди. Таке розуміння музики у Канта обумовлене його загальними естетичними принципами, визначенням самостійності естетичного по відношенню до понятійно-наукового пізнання і морально-практичної діяльності. Прекрасне, за Кантом, є предмет незацікавленого і не пов'язаного з поняттям задоволення. Акцентуючи позাপонятійність естетичного, Кант вважає, що мистецтва до пізнання дійсності ніякого відношення не мають, вони є вираженням естетичних ідей (тобто краси), які дають імпульс

розуму, інтелектуальній діяльності. Принцип позапонятійності стає основою розробленої Кантом класифікації мистецтв. В цій класифікації музика займає нижчий щабель. Кант стверджує, що музика, в якій форма вираження є позапонятійною, не звертається до розуму і інтелекту і становить собою лише «гру відчуттів». Тому вона «у більшій мірі насолода, чим культура, вона має менше цінності, чим будь-яке інше витончене мистецтво» [23, с. 347]. Винесення Кантом музичного мистецтва за межі культури й позбавлення його гуманістичної цінності по суті знищує соціальний статус музики.

Але незважаючи на пригнічення культурно-соціального статусу музики Кант визначає найважливіші сутнісні характеристики музичного вираження. Він виявляє значення музичної композиції в відтворенні естетичного смислу й характерні її особливості. Вважаючи, що музичний твір спрямований на вираження провідного афекту, який представлений головним тематизмом, Кант визначив принципи конструювання цього афекту. Він вказував, що важливим у творі є не індивідуальне значення ізольованих елементів музичної форми, а їх драматургічна цілісність, тобто їх розвиток (зв'язок між собою, ставлення один до одного, становлення протягом усього твору), спрямований на втілення провідного афекту - ідеї твору. Ці властивості музичної композиції, виявлені Кантом, характеризують її як процес діалектичного розвитку, тобто рух, в результаті якого здійснюються зміни, що призводять до перетворення. Але геніальні здогади Канта у галузі музичної композиції, які надають музиці можливість відтворювати фундаментальні процеси дійсності та основи людського пізнання, так і залишилися у сфері музичного формоутворення. Форма у Канта відірвана від змісту, оскільки музика, на його думку, не спроможна нести будь-який сенс. Кант стверджував, що «гра відчуттів» в музиці породжена формою, а не змістом. Ці погляди Канта на зміст і форму в музиці дали поштовх численним напрямкам музичного формалізму, в яких музика інтерпретується як «чиста» форма, а краса музичної виразності як краса беззмістовна.

Г.-Ф.-В.Гегель, чия творчість є вершиною класичної німецької філософії, у своїй фундаментальній праці «Естетика» визначає природу і сутність музичного мистецтва, виявляє співвідношення музичної форми та змісту, осмислює проблеми музичного сприйняття, музичної виразності і драматургії.

Гегель, у цілому, приєднується до інтерпретації музики представниками епохи Просвітництва. Він визначає, що музика втілює

внутрішній світ людини, в якому знаходить відповідний для себе об'єкт – людські відчуття. Гегель вважав, що відчуття, які виражаються в емоційності мовлення і, насамперед, у вигуках – крику, болю, подиху, стогону, плачу, сміху, є безпосереднім проявом душевних станів і почуттів, відбиваючих певний життєвий зміст. Цю змістовну чуттєвість музика піддає художній обробці у своєму матеріалі та логіці його побудови. На відміну від Канта, Гегель пов'язує відчуття з чуттєвістю і розумом і визначає їх повноправним і самоцінним змістом музики. Більше того, Гегель вважає, що принцип логічного членування музичної тканини (принцип кадансу) не є абстрактним або свавільним, а визначається чуттєво-смысловим змістом, що й забезпечує процес сприйняття музичного твору.

Гегелю належить ряд відкриттів, що стосуються природи музики. Він визначає гармонію як взаємозв'язок консонансу і дисонансу. Він по-новому осмислює роль мелодії, вважаючи, що мелодія є синтез ритму і гармонії.

Гегель надає розгорнутий аналіз музики віденського класицизму і вважає її зразком музичної досконалості (у творчості Гайдна і Моцарта). Він відмічає, що саме в класицизмі музика отримала можливість граничного втілення краси об'єктивного світу і людської душі.

Однією з суперечностей музичної естетики Гегеля слід відзначити його ставлення до музики Бетховена. Він вважав, що романтична спрямованість музики Бетховена не відповідає канонам музичної досконалості. Цікаво зауважити, що Бетховен творив саме в рамках діалектики Гегеля. Дуалізм його тем, як єдності і боротьби двох протилежних принципів, виражає саме погляд Гегеля на основні принципи розвитку речей і світу в цілому, суть якого полягає в тому, що всякий розвиток є діалектичний процес, тобто зміна, що відбувається завдяки наявності і взаємодії в світі протилежностей. Гегель вважав, що музична форма класицизму представляє собою естетичний ідеал. Але з-за романтичної спрямованості пізнього періоду творчості Бетховена починається розпад і криза музичної форми, досконалі зразки якої були досягнуті в мистецтві класицизму, зокрема творчості Гайдна й Моцарта.

Гегель визначає і низку соціальних перспектив у подальшому розвитку музичної культури. Грунтуючись на кризових тенденціях музичної культури романтизму, він припускав, що надалі ця криза посилиться і в музичному мистецтві настане такий період, коли

музика розпадеться на дві взаємовиключні сутності: музику для знатоків, спеціалістів і музику для ділетантів, любителів. Припущення Гегеля повністю підтвердилося у ХХ ст., коли виникає професійна музика – «мистецтво для мистецтва», мова якої доступна тільки професіоналам, і музика «масової культури»[23, с. 19].

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Яких характеристик набуває музична естетика афектів під впливом естетичних принципів класицизму?
2. Охарактеризуйте новий зміст та засоби виразності оперної творчості епохи класицизму.
3. Як розвиток теорії афектів впродовж ХVІІІ ст. відбився на емоційному змісті творів віденських класиків Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена?
4. Розкрийте образні й формоутворюючі характеристики сонатного allegro як засоба втілення картини світу.
5. В чому полягає суперечливість музично-естетичних поглядів І.Канта і Г.-Ф.-В. Гегеля?

Рекомендована література:

1. Денеш З. Этнос и аффект: История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / З.Денеш. – М.: Прогресс, 1977.
2. Конен В. Театр и симфония / В.Конен. – М.: Музыка, 1975.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности к ХVІІІ веку / Т.Ливанова. - М.: Музыка, 1986.
4. Методические указания к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988.
5. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре / В.К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990.
6. Шестаков В. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до ХVІІІ века / В.Шестаков. – М.: Музыка, 1975.

Тема 6. Музична естетика романтизму.

Мета: Сформувати систему знань щодо музично-естетичних тенденцій епохи романтизму.

Основні поняття й персоналії: романтизм, ірраціоналізм, міф, лірика, синтез мистецтв, програмність, політемпоральність, інструментальна мініатюра, автономісти, «естетика почуття», І.Фіхте, Ф.Шеллінг, А.Шлегель, А.Шопенгауер, Ф.Ніцше, Е.Ганслік, Р.Шуман, Г.Берліоз, Р.Вагнер.

Загальний зміст лекції:

Романтизм - це світоглядний і художній рух у європейській культурі кінця XVIII-XIX ст.

В соціально-світоглядному плані романтизм виник як специфічна форма розчарування в ідеалах епохи Просвітництва, які створили культ людського розуму, вважаючи, що він здатний вирішити будь-які протиріччя світу, в тому числі й соціальні, і в результатах Французької революції, яка була невдалою спробою втілення цих ідеалів, що відобразилося й на естетичних принципах мистецтва. Художники епохи романтизму відмовляються від просвітницьких ідеалів, насамперед, основного принципу в мистецтві - наслідування природі, тобто зображення й вираження дійсності. Дійсність для них стає сферою соціальних розчарувань, вона інтерпретується як таємниче, ірраціональне, бездуховне, яке протистоїть особистій свободі людини. Відмовившись від реальності, романтизм зосереджує свою увагу на неповторно-індивідуальному, суб'єктивному, внутрішньому світі людини, світі її почуттів, які вважає більш глибоким пластом душі ніж розум. Це надає романтизму, як методу осмислення світу, подвійність і суперечливість.

З одного боку, мистецтво романтизму, звертаючись до внутрішнього світу людини, втілює непосредньо дане в відчуттях життя на відміну від мистецтва попередніх епох, яке, насамперед, відтворювало раціонально-опосередкований світ. З іншого - відмова романтизму від дійсності і прагнення до відтворення глибин людської душі веде до ірраціоналізму, містики, вигаданого, казкового, чудесного, наповненого фантазією. Не випадково, що в основі поняття «романтизм» лежить слово «романтика», яке виникло в XVII ст. і спочатку означало вільну, чуттєво піднесену народну поезію Франції та Німеччини, а наприкінці XVIII ст. стало синонімом чудесного і

фантастичного. Тому романтизм можна визначити як епоху пануючої в мистецтві романтики.

Образний зміст творів романтизму, природно, впливає і на їх формоутворення. Мистецтво романтизму, відмовившись від стриманості і помірності у вираженні людських пристрастей, яке характерне для класицизму, долає і його абстрактний раціоналізм у побудові форми. Воно, відтворюючи постійно мінливий внутрішній світ людини, моделюючи природний потік її переживань з його найтоншими нюансами і переходами, тяжіє до незвичайних, нескінченно мінливих, незавершених форм. Теоретик естетики романтизму А.Шлегель відзначав: «Романтизм висловлює таємне тяжіння до хаосу, який у боротьбі створює нові і чудові породження, до хаосу, який криється у кожному організованому творінні, в його надрах» [14, с. 133]. Таким чином, у художньо-творчому плані романтизм виступає, перш за все, проти абсолютизації створених класицизмом форм художньої діяльності і прямолінійно-раціональної їх інтерпретації. Однак при зовні декларованій відмові від неприродної раціональності в мистецтві, романтизм є системою ідей, яскраво втілених у змісті та принципах організації художнього твору.

Особливості форми і змісту мистецтва романтизму з'явилися своєрідним художнім вираженням світогляду цього часу, яке складалося на основі ідей філософського пізнання. Світогляд епохи романтизму відмовляється від суворого, системно-логічного осмислення світу, властивого філософії Канта, Гегеля, Декарта. На зміну раціоналізму приходять ірраціоналізм, представники якого стверджують, що пізнання протікає не раціонально-логічним шляхом, а за допомогою позараціональних аспектів свідомості та підсвідомості людини - волі, почуття, інтуїції, інстинкту тощо. Таке пізнання, визначають вони, найбільш повно здійснюється в акті художньої творчості, тому мистецтво в їх філософських системах є однією з головних форм розуміння світу.

У філософії цього періоду переважають ідеї суб'єктивного іdealізму, в якому об'єктивний світ розглядається виключно через призму відчуттів, переживань, настроїв людської особистості. Ідеї суб'єктивного іdealізму, зокрема його представників - німецьких філософів І.Фіхте і Ф.Шеллінга, мали значний вплив на естетику романтизму, яка оформилася в Ієнському літературному гуртку (Новаліс, бр. Ф. и А.Шлегель, Л.Тік, Л.Арнім, К.Брентано та ін).

Виходячи з основних положень своєї концепції, І.Фіхте наполягав на затвердженні в мистецтві абсолютної свободи творчого генія, абсолютної суб'єктивності художника, повної автономії його творчого «Я» у художній діяльності від реальної дійсності. У цьому ж ключі звучать і ідеї Ф.Шеллінга. Шеллінг, як і Гегель, представник класичного періоду німецької філософії. Але, на відміну від Гегеля, який розглядав романтизм як кризу в мистецтві, Шеллінг вважав його вершиною в історії художньої творчості. Він відзначав, що мистецтво є цариною індивідуалізму і суб'єктивізму, вважав, що у творчій діяльності немає ніякого раціонального початку, оскільки їй притаманна абсолютна несвідомість, вимагав «прибрати» з мистецтва прозу життя, стверджуючи, що мистецтво вище за природу, воно є царство абсолютної ідеї, абсолютного духу, тобто ідеального, що не має матеріальних підстав.

Таким чином, естетичним принципом романтизму є категоричне протиставлення мистецтва дійсності. Представники цього напрямку розробляють принцип «романтичної іронії», згідно з яким все, що відбувається в об'єктивному світі художник повинен сприймати скептично і ні в якій мірі не відображати у своєму творі.

Ще більш ідеалістичні тенденції в мистецтві проявляються в другій половині XIX ст., під впливом філософії ірраціоналізму А.Шопенгауера і Ф.Ніцше. Шопенгауер і Ніцше проголосили основою існування світу і життя людини – волю, як сліпу, несвідому об'єктивну силу, що діє без мети і непідвладна розуму. Суб'єктивуючись в індивідуальній людській волі, вона перетворює життя людини в нескінченний ланцюг різноспрямованих пристрастей і бажань, а світ - у результат їх боротьби між собою. Тому світ - це хаос, в ньому немає ні логіки, ні порядку, ні правил, ні доцільності. Він не пізнається розумом, але його суть можна схопити інтуїтивно, чуттєво, тому єдиним способом виявлення суті світу є художня творчість, основою якої є інтуїція і почуття. Художній твір є творіння генія. Художник має величезний надлишок інтелекту на відміну від середньої людини, що допомагає йому протистояти своїм бажанням і пристрастям, тобто проявив волю, і спрямувати свої сили не на задоволення власних життєвих потреб, а на пізнання сутності світу. Відображаючи сутність світу, мистецтво створює новий світ - світ мистецтва, який є більш досконалим, ніж реально існуючий світ.

До однієї з особливостей мистецтва романтизму, в якій проявляється протиставлення мистецтва і дійсності, належить

ідеалізація міфу як основи для сюжету у художніх творах. Якщо класицисти, звертаючись до античності, використовували для своїх сюжетів античну трагедію, то романтики звертаються до давньогрецької та середньовічної міфології. Звертання до міфу проявляється як інтерес не стільки до минулої історії та культури, скільки до вираження певного світогляду, який був притаманний давньому суспільству. У міфі впорядковується хаос дійсності, перед обличчям якої у давньої людини виникає лише одне почуття – страх. В ньому все можливо і все розумно. Персонажі міфу діють за доступною людині логікою, підпорядковуючи дійсність. Так, Орфей грою на кіфарі рятує Еввідіку з царства смерті; Зевс, Геракл перемагають чудовиськ, які втілювали непізнані сили природи, і скидають їх у підземний світ тощо. Міф виступає як джерело норм і законів людського життя і діяльності. У ньому відбилися моральні погляди (поведінкові норми) і естетичне відношення людини до дійсності (її втілення в чуттєвих образах). Тому міф є своєрідним символом організованої і впорядкованої світобудови. Він присутній в усіх без винятку культурах на ранніх етапах розвитку людства, а в пізніших культурах, отримуючи ту чи іншу інтерпретацію, виступає в якості естетичного та етичного початку.

Стародавній і середньовічний міф для романтизму був символом космічного життя, тобто життя з самого початку організованого та впорядкованого. Ідеалізація міфу в мистецтві була відходом від проблем, нерозв'язних суперечностей реальності, своєрідною «втечею від дійсності».

В естетиці романтизму поряд з ідеями ірраціоналізму присутні і продовжують розвиватися реалістичні тенденції, які близькі ідеалам епохи Просвітництва. Вони спираються на ідеї Гегеля і представників Веймарського класицизму - Гете і Шіллера. Ці ідеї в мистецтві реалізуються через створення конфлікту між вільною незалежною особистістю і пануючим над нею суспільством.

Художньо-естетичні принципи XIX ст., які з'явилися відображенням світоглядної картини світу, знаходять специфічне вираження і в музичному романтизмі, його практиці та музично-естетичних теоріях.

Музичний романтизм як напрям складається у 20-і рр. XIX ст., завершуючий період його розвитку – неоромантизм – охоплює останні десятиріччя століття. Йому притаманні загальні тенденції романтизму – відхід від відображення дійсності, антираціоналізм, зосередженість

на внутрішньому світі людини, її почуттях і настроях. Ці тенденції визначили й основні образні сфери творчості композиторів-романтиків.

Особливого значення у творчості композиторів-романтиків, як і в мистецтві романтизму в цілому, набуває лірика. Але в музиці вона є визначальною. Теоретики романтизму вважали, що музика, як царица почуття, найбільш спроможна втілювати сферу лірики, допомагаючи людині злитися з «душею світу», з «універсумом» і, таким чином, протистояти прозаїчній реальності.

Протистояння дійсності зумовило й характернее для музичного романтизму, як і романтизму взагалі, звертання до сфери фантастики. Це сприяло зародженню і розвитку інтересу до національної народної творчості в такому масштабі, який не був властивий жодній з попередніх епох. У літературному романтизмі розвивається діяльність по збиранню народних казок (казки братів Грімм, «Чарівний ріг хлопчика» Арніма і Брентано). Музичні романтики також приділяють увагу народним сказанням, легендам, повір'ям. Казково-фантастичні сюжети використовуються в лібретто опери, яка є одним з провідних жанрів епохи романтизму. Фантастика у музичному романтизмі представлена від народно-казкових образів до повного відходу в сферу демонізму та міфології. Це простежується в таких фортепіанних творах Ф.Ліста як знаменитий «Мефісто-вальс», етюд «Дике полювання», де відображені давньогерманські уявлення про розгул відьом і злих духів під час сильної зими. Сфера демонізму яскраво представлена в «Фантастичній симфонії» Г.Берліоза, на що прямо вказує фінал, маючий назву «Шабаш відьом», який представляє собою симфонічний образ «чорної меси». Особливо відхід у сферу міфології відбувається в операх Р.Вагнера.

Інтерес романтиків до народної творчості викликав прагнення до відображення національно-самобутнього, характерного: народного життя, його вічних, простих, невибагливих етичних та естетичних цінностей - сільської ідилії, патріархального сімейного побуту, мотивів простого, психологічно-цільного кохання, тобто того, що втрачене в оточуючій реальності. У музиці ці змістовні мотиви народної творчості знайшли втілення, наприклад, у пісенних циклах Шуберта – «Зимовий шлях», «Прекрасна мельничиха». Інтерес до народної пісні, яку романтики розглядали як першооснову професійного музичного мистецтва, надав власне жанру пісні особливе місце серед інших інших жанрів, на відміну від попередніх

епох. Музичні романтики - Шуберт, Шуман, Ліст - зробили її носієм глибокого змісту. Пісня обумовила розвиток такого пісенного жанру як вокально-інструментальна баллада, створення жанру пісенного циклу.

Це одною значною сферою творчості композиторів-романтиків є музичне зображення природи, музичний живопис. Для романтизму характерний культ природи, яку він трактує як найбільш повне й неперекручене втілення «душі світу», як притулок від бід цивілізації, що втішає, лікує людину. Це характерно й для музичного пейзажу. В музичному відтворенні природи композитори-романтики досягли небувалої образної конкретності, відкрили нові можливості засобів музичної виразності, насамперед, ладогармонійних та оркестрових (Г.Берліоз, Ф.Ліст, Р.Вагнер тощо).

Нові образні сфери музики, що склалися в епоху романтизму, обумовлені перенесенням акцентів з соціальних проблем на інтимну сферу психологічного життя людини, призводить до розвитку музичної мови, переосмислення старих і формування нових жанрів і форм. Ідеально співрозмірні музичні форми класицизму, з його прагненням до відображення подій дійсності в об'єктивно-споглядальному плані, не спроможні були вмістити нову сюжетність романтизму. Навіть найбагатші можливості сонатного *allegro*, чотиричастинної симфонії не влаштовували композиторів-романтиків, які прагнули до втілення невлених змін руху, до раптових змін чуттєвих станів.

Безпосередність, експерсивність ліричного висловлювання, відтворення психологічного розвитку почуття вимагали суттєвого оновлення засобів музичної виразності.

Так, мелодія у романтичній музиці стає більш індивідуалізованою, рельєфною, характеристичною, мінливою, що передає найтонші нюанси душевних станів. Для неї також характерні широта і безперервність розвитку, тяжіння до «незамкнутості» форми, деталізація, виразність усіх інтонацій (прикладом втілення таких характеристик є «нескінченна мелодія» Р.Вагнера).

Музичний ритм романтизму характеризується доланням регулярності метричних акцентів, що відрізняє його від класицизму, для якого була характерна єдина часова модель. З новою образністю музичний романтизм вносить у музику синтез моделей музичного часу. Музика романтизму - це вже не образ об'єктивного світу, який характерний для класицизму, а стан людської душі, суб'єктивна

лірика, насичена психологічними подіями, неповторними, суперечливими й багатограними, які часто змінюються. Тому романтичній музиці властива темпоральна множинність музики або політемпоральність, тобто частота зміни темпу і темпові нюанси, які проявляються у вигляді виконавського *rubato* - системі нефіксованих темпових і ритмічних відхилень від основного темпу і метро-ритмічної основи тексту [29, с.55].

Ладогармонійні, фактурні засоби музики романтизму також набувають нової виразності. Відтворення потоку почуття, що нескінченно розвивається, вимагало насичення акордів альтераціями і дисонансами, що загострювало їх нестійкість, посилювало напругу, яка потребувала розв'язання у подальшому гармонійному розвитку. У хроматично ускладненій, дисонуючій гармонії проявлялися й колористичні властивості романтичної музики, до яких вона тяжіла, відтворюючи нюанси почуття. Різноманітні барвисті відтінки досягалися також зіставленням акордів і ладів у межах діатонічного звукоряду, використанням цілотонного звукоряду, збагаченням фактури, розвитком колористичних засобів оркестру, ускладненням драматургії розвитку тощо.

У сфері формоутворення музики романтизму значне поширення одержують вільні або змішані форми, що поєднують в собі риси раніше сформованих типових форм. У цих формах створюються такі типові жанри музичного романтизму як симфонічні поеми, фантазії, рапсодії, баллади. Вільні форми більш відповідають індивідуальному змісту, найчастіше програмному, музичного твору епохи романтизму. Особливого значення набуває жанр мініатюри (переважно вокальної та фортепіанної), що пов'язано із втіленням у романтизмі ліричної сфери, одного емоційно-психологічного стану, одного музичного образу – характеру, пейзажу, на відміну від великих форм класицизму - панорами музичних образів, їхнього розвитку і взаємодії. Мініатюра відрізняється відносною простотою викладення музичного матеріалу, наближенням до побутових жанрів – пісні, танцю. Її різновидами є прелюдії, ноктюрни, пісні без слів, вальси, мазурки, а також п'єси з програмними назвами. Мініатюри втілюються в малих формах - простих двох-тричастних, а також одночастній формі або формі періоду.

Загальною тенденцією романтизму є ідея синтезу мистецтв, оскільки він вбачав у всіх мистецтвах єдиний сенс і головну мету – злиття з таємничою сутністю життя. Теоретики романтизму вважали,

що поєднання різноманітних матеріалів мистецтв збільшує вразливу силу художнього цілого. Ця тенденція відбивається і в музичному романтизмі, де здійснюється взаємопроникнення музики, поезії, драми, живопису.

В епоху романтизму активно розвиваються синтетичні жанри – вокальна лірика, опера. Серед жанрів вокальної лірики зростає роль балади, поеми, пісні, пісенного циклу. Вокальна мелодія, поєднуючись з поетичним текстом, стає більш виразною, супровід набуває образного змісту. В опері розробляються мовленеві інтонації, система музичних характеристик, лейтмотивів.

В інструментальній музиці синтез мистецтв відбиває принцип програмності - наявність словесної назви інструментального твору, яка конкретизує композиторський задум і породжує різноманітні асоціації (літературні, життєві тощо) при сприйнятті. Словесна назва може позначати якусь конкретну культурну подію («Віденський карнавал» Шумана, «Картинки з виставки» Мусоргського), сюжет з літератури (фортепіанна соната Ліста «Після прочитання Данте», сонети Петрарки), літературний жанр (наприклад, балада), в якому вже задалегідь програмується певний зміст, властивий цьому жанру, назву романтичних жанрів малих форм, наприклад, ноктюрн, що перекладається як нічна пісня тощо. Але словесна програма не є конкретною розшифровкою змісту музичного твору як це було в попередні епохи, коли музика ще не накопичила власних засобів виразності, вона лише умовно позначає його образно-смісловий ряд, не вичерпуючи смислової багатозначності музичного образу романтичного твору.

Музика в епоху романтизму виробила здатність втілювати будь-яку думку, будь-яку емоцію і переконливо вселяти їх слухачеві, завдяки чому посіла чільне місце серед інших мистецтв ХІХ ст. Література, поезія і навіть живопис прагнули підняти себе до висоти музичного мистецтва. І це проявлялося не тільки в мелодиці й ритміці вірша, композиційній будові, але навіть у назвах творів інших видів мистецтва. Так існують мальовничі сонати, поетичні симфонії, розділам яких даються музичні назви – Allegro, Andante, Presto тощо. Слід зауважити, що А.Шопенгауер, створивши класифікацію мистецтв, побудував їх у певній ієрархії, відповідно до того наскільки абсолютно ті чи інші мистецтва відображають сутнісні сторони зовнішнього світу. Так, архітектура у нього займає нижчий щабель, за нею слідує прикладні мистецтва - садівництво та ландшафтний

живопис, потім - скульптура і живопис, верхні шаблі займає поезія і трагедія. Але музику він не представив у своїй класифікації, він відвів їй виняткове місце. Шопенгауер вважав, що музика не відображаючи предмети, явища, «висловлює» квінтесенцію життя і проникає у внутрішню сутність і таємний сенс дій, подій, обставин, тобто виражає саму суть волі як сили, яка творить світ і життя, і цим самим справляє сильну дію на індивідуальну волю людини, на її почуття, бажання, пристрасті.

Аналогічне місце серед мистецтв відводив музиці і Ф.Ніцше. Він також поставив музичне мистецтво в основу світобудови, і вважав, що суть цього світу здатна пізнати людина, яка відчуває і розуміє музику, а також глибоко знає специфіку музичного мистецтва. Про ту роль, яку Ніцше відводив музиці, свідчить і назва його головного філософського твору «Народження трагедії з духу музики», де він виклав свої основні ідеї.

Естетичні погляди на сутність музики визначили її найвище місце в ієрархії мистецтв епохи Романтизму. Це місце музики було фундаментально обгрунтовано теоретиками романтизму, для яких «романтичне» означало, насамперед, «музичне», оскільки саме музика, де царить ліричний, емоційний початок, здатна в найбільшій мірі виразити неповторну сутність духовного світу людини і стати сполучною ланкою між особистістю і світом. З огляду на це, музика розуміється як ключ до всіх мистецтв. Більше того, вона розуміється як откровення буття, природи, як вихід «назовні» таємничої сутності речей, яка інтерпретується як музикальна: «Коли музикант говорить, що кольори, запахи, проміні з'являються йому як музичні звуки..., то це не порожній образ, не алегорія. Якщо слухати означає бачити зсередини, то для музиканта бачення перетворюється на слухання зсередини..., тобто музика... звучить для нього зсередини усього, що охоплює його зір» [23, с. 43]. Таким чином, музика сприймається як ключ до розуміння світу в цілому і це, не тільки ставить її вище усіх мистецтв, а й обумовляє її виняткове місце.

Особливістю музичної культури романтизму є те, що творчість її багатьох композиторів не вичерпується складанням музичних творів, воно характеризується також музично-критичною діяльністю, яка спрямована на визначення сутності та значення музичного мистецтва. І наявність цього факту визначає, що в музичній естетиці виділяється ще один напрямок - композиторська музична естетика, яка у ХХ ст. отримала значне поширення.

Так, у музично-критичній спадщині Шумана сформульовано ряд положень нової музичної естетики романтизму, спрямованих на обґрунтування громадянської, соціальної, активної та дієвої ролі музичного мистецтва. Його музично-критична творчість пронизана нетерпимістю до міщанства, вульгарності німецького бюргерства, а також до салонного музичного марнослів'я і порожньої віртуозності. Музично-критична діяльність французького композитора Берліоза пронизана соціальними ідеями. Берліоз вважає, що шлях розвитку мистецтва прямо пов'язаний з перебудовою суспільства. У його творчості знаходять вираження революційні події середини сторіччя.

До музично-естетичних проблем у своїй критичній діяльності зверталось багато композиторів-романтиків, але найбільш значними були їх фундаментальні розробки у роботах з естетики та філософії музики німецького композитора Р.Вагнера. Тому особистість Вагнера - композитора, поета, письменника, філософа, естетика, соціолога, політичного діяча представляє інтерес не тільки для музикознавства, але й для історії світової культури в цілому.

Вся музична естетика Вагнера виходить з ідей романтизму, що спираються на тенденції ірраціоналізму, зокрема філософії та естетики А.Шопенгауера. Ідея Шопенгауера про те, що мета музики як вищого з усіх мистецтв, не відображати реальні предмети і явища світу, а безпосередньо виражати волю, яка творить світ і життя, зробила великий вплив як на художню творчість Вагнера, так і на його естетичні погляди. Вагнер, як і Шопенгауер, відводить музиці не тільки головну роль серед інших мистецтв, але й проголошує її суверенітет. Він вважає музику таємничим, споківічним, відвертим початком, який відображає непізнавані речі світу («речі у собі»), і, таким чином, визначає її першоосновою буття, яка відбиває світ у художньо-ідеальній формі, а музиканта підносить до рангу «божественного віщуна», рупору «речей у собі».

Звернення до філософських поглядів Шопенгауера стало для Вагнера панацеєю від реальних соціальних суперечностей дійсності, що проявляється і в музичній, і в літературній його творчості. Песимістична філософія Шопенгауера збігається з трагізмом його світобачення, що визначили як особиста доля художника, так і крах революційних подій середини XIX ст., активним прихильником яких він був. Так, Вагнер висуває ідею про те, що художній твір не піддається впливу соціальних подій певного історичного часу, він є образ універсального людського життя, який найбільш втілюється в

міфі. Ця ідея призводить Вагнера до того, що він визнає міф як єдину змістовну основу музичної драми - опери. У міфотворчих ідеях Вагнера оформився естетико-світоглядний бунт проти бездуховного світу існуючої дійсності. Його драма - це своєрідне «втеча від дійсності», чим і обумовлені кризовість, трагедійність і суперечливість його художньої творчості.

Безпосередньо до міфологічних устремлень Вагнера відноситься і ідея створення нової музичної драми, що втілювалася у його відомій теоретичній роботі «Твір мистецтва майбутнього».

Вагнер увійшов в історію світової музичної культури як реформатор оперного мистецтва, як митець музичної драми, що різко відрізняється від традиційної опери. Його художні ідеї були спрямовані на боротьбу з тим станом оперного мистецтва, який втілювали французька й італійська опери. Вагнер виступав проти диктатури співаків, які не рахувалися з драматургією опери, пустої вокальної віртуозності, примітивної ролі оркестру, що були притаманні італійській опері, а також нагромадженням зовнішніх ефектів французької опери. Прагнучи до синтезу музики і драми, він виступав проти переваження вокальної сфери і приділяв велику увагу інструментально-симфонічній стороні опери, що призвело, особливо в останніх оперних творах Вагнера, до значної переваги симфонічної музики на шкоду сценічній дії, аж до заперечення специфічних закономірностей оперного жанру. Це виражається у провідній ролі оркестрової партії, складної й багаточисельної системі лейтмотивів, які стали умовними символами музично-сценічних образів, відсутності чіткого розподілу на сцені, їх безпосередній перехід одна в одну, що виражається принципом «нескінченої мелодії» - суцільної течії музики, без ясних цезур, з вишуканою хроматикою, гармонією з безперервними модуляціями, альтераціями тощо.

Особливе місце опери в творчості й естетичних поглядах Вагнера визначило його прагнення до створення нової музичної драми. Вона, за Вагнером, повинна бути синтезом усіх видів мистецтв, що зітре грані і відмінності між ними, єдиним мистецтвом, місією якого у духовно-моральному перетворенні людини.

Принцип «нескінченної, бесперервної мелодії», новий тип гармонії Вагнера став початком радикальних змін у засобах музичної виразності і, відповідно, логіці розвитку музичного матеріалу, що у наступному ХХ ст. відбилося у фактичному зникненні тональності і ладогармонійних зв'язків, у принципах формоутворення.

Осмислення сутності музичного мистецтва в музикознавчій естетиці епохи романтизму здійснювалося за двома напрямками, які виражали протилежні погляди на зміст і сенс музики – «контекстний» і «автономний». Перший напрям виходить з естетичних положень Гегеля, який визначав музичну мову як мову почуттів, та теорії афектів К.Ф.Д.Шубарта та Ф.Э.Баха і концентрувався «естетиці почуття» (В.Г.Ваккенродер, К.Ф.Зольгер, К.Г.Вайссе, К.Л.Зайдель, Г.Шиллінг). Опозицією естетики почуття виступає концепція Х.Г.Негелі, який узяв за основу тезис І.Канта про прекрасне в музиці як «форму гри відчуттів» і розробив систему музично-естетичного формалізму, де розглядав музику як «чисту» структуру. Розвиток цієї концепції і вирішальний вплив на становлення музичного формалізму зробив Е.Ганслік, який вбачав музичний зміст в «звукових формах, що рухаються», в особливій формі мислення, і виступав проти культу і містицизму суб'єктивного почуття в музиці.

Таким чином, музична естетика романтизму складається з трьох напрямів – філософського, музикознавчого і композиторського, в яких здійснюється переосмислення змісту і цінності музики. Розвинутість засобів музичного вираження в епоху романтизму остаточно звільнили музику від прикладних функцій, що надало їй статусу самоцінного і автономного мистецтва, спроможного відтворювати духовний зміст унутрішнього світу людської особистості. Це отримало суперечне відображення в музично-естетичній думці романтизму. Так, філософська музична естетика вважає музику основою розуміння інших мистецтв, надає їй виняткове місце серед них, визначаючи її особливі якості у пізнанні сутності речей і, таким чином, підносить музику до філософського мислення. Зворотною стороною «омузикалення» філософського мислення є «філософізація» і «соціологізація» музичної творчості, що проявляється у композиторській музичній естетиці. «Філософізація» композиторської творчості, ідеї якої перетинаються з філософською музичною естетикою, приводить до переваги концепції твору над самим твором, що веде до змін у сфері музичної форми - недиференційованих, відкритих, незавершених структур, «соціологізація» тяжіє до реалістичного розуміння сутності музичної творчості та музичної культури. В музикознавчій естетиці, яка спирається на суперечні музично-естетичні погляди німецької класичної філософії (концепції Канта і Гегеля) формуються полярні погляди на сутність музичного мистецтва. Один з них продовжує

затверджувати людський зміст музики – емоції і почуття, другий – зводить його до чистої музичної технології.

Розмаїття ідей і концепцій музичної естетики романтизму багато в чому визначила шляхи розвитку музичного мистецтва і його теоретичного осмислення у ХХ ст.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Які світоглядні ідеї визначили основні естетичні принципи музичного романтизму?
2. Охарактеризуйте провідні образні сфери, принципи формування та жанри і форми музики романтизму.
3. Визначте особливості засобів виразності музичного мистецтва романтизму.
4. У чому полягає сутність принципу програмності?
5. Який напрямок музичної естетики виникає в епоху романтизму?
6. Визначте сутність музично-естетичних поглядів Р.Вагнера..

Рекомендована література:

1. **Кудряшов А.Ю.** Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. Учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006.
2. **Макаренко Г.** Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г.Макаренко. – К.: Факт, 2004.
3. **Методические указания** к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988.
4. **Музыкальная эстетика** Германии XIX века / сост. А.Михайлов, В.Шестаков. ред.Н. Шахназарова. – М.: Музыка, 1981.
5. **Суханцева В.К.** Категория времени в музыкальной культуре / В.К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990.
6. **Эстетика:** Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева. - М.: Политиздат, 1989.

Тема 7. Естетика модерну і постмодерну в сучасній музичній культурі.

Мета: Сформувати знання щодо естетичних принципів модерну й постмодерну та їх проявам в сучасній музичній естетиці та музичній практиці.

Основні поняття й персоналії: модерн, модернізм, авангардизм, Авангард-I, Авангард – II, серійна й серіальна техніка, алеаторика, конкретна й електронна музика, полістилістика, А.Шенберг, А. Веберн, К. Штокхаузен, постмодерн, масова музична культура, поп-музика, шлягер, кітч, відео-кліп, рок-музика, «звуковий тероризм».

7.1. Сучасна професійна музика та нові музично-естетичні тенденції.

Загальний зміст лекції:

На межі XIX-XX ст. в духовній культурі Європи виникають кризові явища, характерними ознаками яких є настрої песимізму, безнадії, занепаду. Цей час називається епохою декадансу (з фр. - занепад). Кризові тенденції культури пов'язуються, насамперед, з науково-технічним прогресом. Під впливом НТП відбувається переосмислення сутнісних понять світу - природи, культури й людини.

Природа розуміється як загальна майстерня, невичерпне джерело матеріалів і енергії. Таке розуміння природи, що почалося в XIX ст., приводить у XX ст. до екологічної кризи, пов'язаної з катастрофічними наслідками людської діяльності щодо природного світу.

Спроба людини пізнати таємниці своєї природи призводить до того, що наприкінці XIX ст. людина з «вінця творіння» і «міри всіх речей», які були властиві розумінню людської сутності попередніх епох, перетворюється на «комбінацію фізико-хімічних елементів», «спеціально відрегульований механізм», «тварину, що знаходиться в близькому спорідненні з мавпою». Homo sapiens - визначення людини як істоти розумної перетворюється на Homo faber - людини, що виробляє різні знаряддя праці.

Культура розуміється також як і людина. Якщо сама людина є механізмом, то й світ її культури подібний гігантській фабриці, універсальному машинному виробництву, де людині відводиться роль

гвинтика і привідного ременя. Людськими якостями є не здатність до творчої діяльності, а доцільність, схематичність, стандартність, тобто якості, які необхідні для функціонування машини. У ХХ ст. таке усереднення людини призводить до єдиного життєвого стандарту, єдиного способу життя, єдиних смаків, моди, які згодом знайдуть вираження в масовій культурі, культурі стандартизованої, уніфікованої, без індивідуальності й натхнення.

Таким чином, віра протягом ХІХ ст. в те, що науковий та технічний розвиток приведе до більш досконалого устрою світу, наприкінці століття замінюється питанням: чи правомірно пов'язувати НТП з прогресом культури? Це питання, будучи питанням наприкінці ХІХ ст., в ХХ ст. питанням вже не є. ХХ століття змушене було визнати, що прогрес цивілізації й техніки, не тільки невелике якість культури, а й загрожує загибеллю людству як роду, що й підтвердили екологічні, соціальні та культурні катаклізми сучасної епохи.

Соціальні реалії кінця ХІХ ст. вплинули на його світогляд, що відбилися у філософських поглядах цього часу. Знамените висловлювання Ф.Ніцше «Бог помер ще вчора», по суті, означає залишеність людини богом, що призвело до руйнування традиційних цінностей - віри в розум, прогрес, втрату життєвих підстав, сенсу життя в цілому.

В епоху декадансу в мистецтві на зміну романтизму приходять такі художньо-естетичні напрями як символізм і імпресіонізм, на підґрунті реалізму виникає натуралізм. Вже романтизм, образна сфера якого тягнеться від інтимно-психологічної лірики до універсальної міфологічної драми, відмовляється від концептуальності, тобто ідейної спрямованості твору. У символізмі й імпресіонізмі ця ситуація посилюється.

Імпресіонізм (у пер. з фр. - «враження»), який намагався відтворити лише те, що бачиться, тобто зовнішню, а не внутрішню сутність речей, що виражалось в підкресленій увазі до передачі світла, його кольорового багатства, ковзав лише по поверхні речей, а не сприяв розумінню суті подій і явищ дійсності. Відмова від концептуальності відбувається і в музичному імпресіонізмі. Він прагне виразити або, точніше, зобразити просторовість природного світу, ніж його рух як розвиток і зміну, невловимі відтінки кольору і світла, передані гармонійними співзвуччями, що викликають ефект барвистості звучання (наприклад, Дебюссі «Місячне світло», «Дівчина з волоссям кольору льону»).

Символізм також відходить від реальної дійсності, яка йому здається сумовитою, вульгарною, сірою і посередньою. Він тяжіє до містичного, фатального, невизначеного, багатозначного, космізму. Ідеї символізму найбільш втілювалися в музиці у творчості Скрябіна (поєми «Прометей», «Поєма екстазу»). Символізм, в тому числі й музичний, намагався знайти гармонію, яку бракує у дійсності, на рівні універсального, з одного боку, з іншого - вийти у незалежний світ художньої свободи. Ця спроба призвела до того, що символісти відстоювали самоцінність мистецтва, вважаючи, що воно нічого не виражає крім самого себе.

Епоха декадансу стала підставою для виникнення безліччя художньо-естетичних течій ХХ ст. Але, тим не менш, вони підпорядковуються основним стильовим напрямам в мистецтві цього періоду – модерну й постмодерну.

Модерн - це художній стиль епохи, який прагне виразити її духовний зміст за допомогою нових форм і прийомів, сучасних матеріалів і конструкцій. Сукупність певних художніх течій, поєднаних однією системою світоглядних та естетичних принципів, змістом яких був рішучий розрив з естетичними нормами і традиціями класичної культури й мистецтва називається модернізмом. Найбільш ортодоксальним художньо-естетичним напрямом модернізму є авангардизм, який проголошує відмову від реалізму в мистецтві, відкидає традиційні естетичні принципи і норми формоутворення, веде пошук різних, часто позаестетичних засобів прямого впливу на реципієнта. До течій авангардизму відносяться: експресіонізм, якому властива підкреслена емоційність, дадаїзм, де проголошується безглуздість художньої творчості, сюрреалізм, який в творчості спирається на сновидіння, галюцинації, марення, намагаючись впливати на підсвідомі інстинкти; це такі течії в образотворчому мистецтві як кубізм і абстракціонізм, де предмет зображувався як комбінація перетинання геометричних фігур або безформених кольорових поєднань та інші напрями.

На концепції художніх напрямів модернізму вплинули такі філософсько-естетичні вчення ХХ ст. як неопозитивізм, інтуїтивізм, неофрейдизм, герменевтичний структуралізм тощо.

Неопозитивізм, визнаючи існування об'єктивної реальності, наполягав на тому, що вона не може бути пізнана. Звідси твір мистецтва розглядався як самодостатнє явище, яке живе за своїми законами, з огляду на що, приділялася увага тільки структурі

художнього твору, що вело до ігнорування образно-змістовної сфери мистецтва. Позиція неопозитивізму стала основою для формалістичних експериментів у мистецтві ХХ ст.

Інтуїтивізм стверджував, що в художньому пізнанні світу важливий не інтелект, а інтуїція, яка здатна не тільки поверхнево бачити світ, а й схоплювати його сенс. Тому інтуїтивізм віддавав перевагу художникам перед вченими, вважаючи їх тією єдиною категорією людей, які інтуїтивно проникають у принципи універсальної філософії. Виходячи з цього, інтуїтивізм висуває ідею про особливості художника, і стверджує, що мистецтво - це справа обраних, а художник - явище виняткове. При цьому мистецтво, розглядається як самостійна форма людської діяльності, незалежна від дійсності. Таким чином, інтуїтивізм проголошує абсолютну суб'єктивність автора, що веде до авторського свавілля і ствердження позасоціальної природи мистецтва. Філософія інтуїтивізму торкається і проблем музичного мистецтва. Підкреслюючи позапонятійність музичної мови інтуїтивізм проголошував музику мистецтвом незмістовним. В якості основного виразного і формоутворюючого початку музичного мистецтва інтуїтивізм виділяє ритм, який, як вважається, найбільш відображує абсолютну інтуїтивну свободу композитора. Ідеї інтуїтивізму про суб'єктивістський характер творчості, винятковість художника, як і ідеї неопозитивізму, мали вплив на формалістичні течії європейського мистецтва ХХ ст.

Неофрейдизм - різновид психоаналітичного напрямку в філософії, основою якого є вчення про несвідоме, стверджував, що свідоме життя розуму, тобто здібність до мислення, є тільки невелика частина порівняно з несвідомими процесами психіки людини - почуттями, бажаннями, фантазією, уявленням тощо. Тому несвідоме завжди визначає зміст свідомості, але при цьому свідомістю не управляється. Психоаналіз вважає, що саме несвідоме - людська фантазія - визначає сутність мистецтва. Звідси воно не має підґрунтя в реальній дійсності, а є наслідком нереалізованих підсвідомих інстинктів людини. І завдання художника, визначає неофрейдизм, полягає в тому, щоб завдяки своїй фантазії створити оригінальний світ художніх образів, який відрізняється від дійсності, що й стверджувало суб'єктивістський характер мистецтва і творчої діяльності художника.

Герменевтичний структуралізм розглядає культуру як сукупність знакових систем, як «масив» текстів. Художній твір, за думкою структуралістів, це текст, в якому автор виходить не з

передумов дійсності, а з власних інтересів, і моделює нову реальність, пропонуючи її символічні конструкції. Конструювання художньої реальності без опори на дійсність вело до суб'єктивізму в творчості. Структуралісти також наголошували на тому, що кожен читач (глядач, слухач) має власну версію розуміння значення тексту, яка спирається на їх індивідуальний інтелектуальний та емоційний досвід. Таке розуміння художнього твору призводить до суб'єктивізму і в сприйнятті, що, у свою чергу, породжує хаос інтерпретацій

Розробка естетичних проблем у руслі філософії та інших наук - психології, лінгвістики, соціології, сприяло виділенню з єдиної науки естетики цілого ряду естетичних теорій, що отримали такі назви як психоаналітична естетика, структуралістська естетика, феноменологічна естетика тощо. Але незважаючи на великий спектр різновидів естетико-філософських концепцій ХХ ст. всі вони мають загальні принципи: суб'єктивний характер художньої творчості, ігнорування зв'язку мистецтва і дійсності, абсолютну свободу художника у виборі засобів художньої виразності, які часто не мають ніякого відношення до традиційних мов мистецтва, і створення власних принципів і правил формоутворення, що не спираються ні на які художні норми.

Ці загальноестетичні принципи знайшли відображення в музичній творчості ХХ ст., зокрема в професійній музиці, яка іменується Новітньою музикою. Розвиток Новітньої музики здійснювався двома міцними сплесками, так званими Авангардом-I (перша половина ХХ ст.) і Авангардом-II (друга половина ХХ ст.).

Радикальним новаторством Авангарда-I є відмовлення від тональності (діатонічної 7-ступеневої гамми) і створення на основі 12-тонової хроматичної гамми принципово нової композиторської техніки - додекафонії (в пер. дванадцятизвуччя), в якій композиційною одиницею є серія - розташування композитором в певному порядку всіх 12 ступеней полутонної гамми - і її повторення протягом всього твору. Головними творцями серійної композиторської техніки були представники нововіденської школи – А.Шенберг, А.Веберн, А.Берг.

Ще однією новацією композиційного мислення Авангарду-I є багатопараметровість музики, яка втілилася в серіальній техніці, де вживаються серії двох або більше музичних параметрів (висотні, ритмічні, темброві, гучні серії тощо), що призвело до їх автономізації, своєрідному їх контрапункту на відміну від музики попередніх епох, де вони не розрізнялися, були природньо злитими.

Інновації Авангарду-II (П.Булльоз, К.Штокхаузен, Я Ксенакис, Дж. Кейдж та ін.) торкаються вже матеріалу музики – звуковідношень та самого звуку, який створюється композитором у процесі його діяльності. Так, найбільш радикальний представник авангардної музики К.Штокхаузен наполягає на створенні спеціальних звукових вібрацій замість оформлення готових звуків-тонів: «Матеріал вже не оформлюється як даний заздалегідь, матеріал створюється, ви створюєте свої власні звуки» [21]. Під «матеріалом» музики Штокхаузен розуміє не тільки звук, але й шум, а також все, що знаходиться між ними.

Створення музичного матеріалу веде в глибинні виміри музики, у галузь сонорики, барвистості звучання, що надає поштовх розвитку її багатопараметровості. Авангардна музика ХХ ст., як музика нового звуку, породжує новий музичний напрямок: сонорику (сонористику) – музику звучностей, де одиницею матеріалу є не окремих звук, а група звуків.

Ці новації не тільки радикально змінюють принципи музичного оформлення, а й усувають статус форми як такої. Для музичного твору композитор не використовує типові, відкрystalізовані розвитком музичного мистецтва форми, а кожний раз із звуком створює особливу форму, яка є суто індивідуальною не тільки для кожного композитора, а й для кожного його твору зокрема.

Таким чином, звукова структура авангардної професійної музики ХХ ст. (особливо другої половини) - це штучно сконструйована модель, що характеризується складністю композиції, яка не має відношення до традиційної музичної мови й музичного мислення, спрямованих на образно-естетичне втілення дійсності.

Виключення з авангардної композиції сутнісних характеристик музики – мелодії, ритму, гармонії, концентрація на сфері чистого звучання, звільнює музику від бідь-яких культурних смислів. Ці новації авангардної музики пов'язані з радикальною зміною естетичних принципів, критеріїв музичної краси й цінності. Сучасні дослідники, спираючись на відоме висловлювання Ф.Ніцше «людське – занадто людське», сутність цих змін вбачають в девальвації антропоцентризму в мистецтві в цілому та музичному мистецтві зокрема, що призвело до розриву з фундаментальними психологічними, естетичними й художніми принципами музики ХVIII-XIX ст. Композитори-авангардисти, відмовляючись від «занадто людського», прагнуть стати вище життєвого, повсякденного,

банального, усередненого, а також людини натовпу і, відповідно, її мови, в тому числі й традиційної музичної мови. Традиційна музична мова спирається на побутові жанри, які оточують людину в її житті, втілюючи життєві смисли, і, насамперед, пісенну форму, як основу цих жанрів, де мелодія виражає унутрішній світ людини. Побутові жанри є складовою частиною творів попередніх епох, в тому числі й музичних шедеврів; вони виступають підґрунтям будь-якого тематизму класичної музики. Тому естетичні якості цих творів виражають логіку, смисл і красу світу й людини, які відчуються й при сприйнятті. Композитори-авангардисти ж прагнуть створити власний звуковий світ, індивідуальний для кожного твору. Цей гіперіндивідуалізм, який проявляється як бажання відділитися від загальної маси, піднятися над нею, обертається позаіндивідуалізмом, космізмом як закономірним результатом відторгнення «занадто людського» [33].

Конструювання нових звучань веде до появи та розвитку таких музичних напрямків у авангардній музиці ХХ століття як алеаторіка, конкретна, електронна музика.

Алеаторіка – це техніка композиції, заснована на факторі випадковості. В алеаториці партитура твору становить собою ряд фрагментів, абсолютно не пов'язаних між собою. Композитор не наказує виконавцю певне чергування цих фрагментів, тому виконавець може їх виконувати в будь-якій послідовності або одночасно, з будь-якими знаками альтерації, в будь-якому ключі тощо. Така техніка створення музики ставить під сумнів поняття і явище «музичний твір», тобто цілісне, завершене творення, що стало засобом існування розвинутої музики класико-романтичного періоду.

Конкретна музика – це музика, в якій матеріал, спосіб створення й виконання пов'язані зі звуками реального життя - шумом натовпу, брязкотом трамваїв, скрипом дверей, грохотами, вибухами, свистом, дзиччанням, які вводяться в музичні партитури. Естетика конкретної музики ґрунтується на ідеї про те, що будь-який немусичний звук, висмикнутий з повсякденного оточення, при розташуванні у новому контексті може бути сприйнятим як музичний і, відповідно, викликати сильний естетичний ефект. Але такі естетичні погляди невілюють зміст самого поняття «музичне», яке в класичній теорії музики ґрунтується на розрізненні музичних звуків, тобто тих які мають певну висоту, і шумових, що не мають чітко вираженої

висоти. Конкретна музика не визначає «музичність» властивістю музичного звуку.

Розвиток електронної музики визвано прагненням до «чистого звуку», який не можливо виразити за допомогою традиційних музичних інструментів. Це було проявом інтересу до можливостей музичного матеріалу. Електронікою було відкрито рух у глибину звуку. На відміну від тональної музики, в якій основне поняття «лад» є системою організації певних відносин між звуковими елементами - тонами, акордами, що створює тональний ритм, і, відповідно, смисловий ритм, темброва музика створює образ граничної плавності, плинності, нерозчленованості музичного потоку. Електронні звучання, не схожі на звуки життя - звуки природи, звуки натуральних інструментів - «очищують» сприйняття від оперування категоріями типу «причина – наслідок» і встановлення зв'язку між елементами музики. «Естетичної метою професійної електронної музики... є досягнення тембрових ефектів, що не мають акустичного аналога ні в музиці, ні в природі, ні в цивілізації» [9]. Ці звучання, позбавлені будь-якого людського сенсу, призводить до втрати електронною музикою всякого емоційно-смислового змісту.

Таким чином, у другій половині ХХ ст. авангардна професійна музика ще більш відходить від традиційної музичної мови і принципів формоутворення. Якщо на початку ХХ ст. вона відмовляється від тональності, мелодійного початку і, відповідній їм, логіки звукових структур, то у другій половині ХХ ст. здійснюється відмова від сутнісних рис музики – точної звуковисотності і єдності метру і ритму. Багатство всіляких гліссандо, кластерів (звукових плям), розмивання метричних меж, або повна відмова від метру (розміру), що веде до ритмічного хаосу, призводить до мутації музики як мистецтва, специфікою якої є інтонаційна виразність та ритмічна організація у часі і, звідси, до проблематичності її сенсу.

Наприкінці ХХ ст. ситуація щодо радикальних змін в музиці, аж до змін самої її суті, посилюється. «Звільнення звуку» тягне за собою зростання імпровізаційного елемента в музиці, що становить труднощі у адекватному нотному запису авангардистських творів. Це призводить до створення нових, нетрадиційних форм нотації (напр., зображення музичного тексту в графічно-числових пропорціях, тобто поза нотного стану і нот). Як альтернатива безладному нагромадженню звуків в музичній культурі виникає ідея мовчання, ідея музики, яка не звучить (напр., твори американського композитора

Дж.Кейджа), а також запис, де текст становить собою наявність всіх музичних позначень - динамічних, артикуляційних, темпових тощо при повній відсутності звуковисотних позначень (нот), тобто текст, який ніколи не буде звучати.

Характерні риси професійної музики другої половини ХХ - поч. ХХІ ст. набувають естетичних ознак іншого напрямку сучасної культури – постмодерну (постмодернізму), який в цей час розповсюджується на всі галузі духовного виробництва, в тому числі і мистецтво. Модерн, який в перекладі означає «нове», заперечуючи існуючі традиції, створював нові принципи художньої творчості і, таким чином, орієнтувався на традицію, хоча б у тому сенсі, що вважав нові принципи краще старих. Постмодерн заперечує й старе, й нове мистецтво і не прагне створити хоч якісь свої правила. В естетиці постмодерну авторський стиль поступається місцем банальній, примітивній, повсякденній мові, закінчений вибудований текст - фрагментарності, зовнішній невідшліфованості, що нівелює роль автора. Відкритий невідшліфований текст не має ніякого контексту в своїй основі ні соціально-історичного, ні морально-психологічного. Тому пізнання тексту йде не в глибину, намагаючись відшукати в ньому реальні підстави, а на ковзання по поверхні, що веде до повного свавілля інтерпретацій. Дослідники відзначають, що традиційний модернізм, яким би він не був зухвальним, як би не заперечував всі стилі, включаючи і свій власний, як би не проголошував абсолютну свободу художника, незалежність художньої творчості від соціального, культурного контекстів, етичних норм та естетичних принципів він все-таки діяв в рамках мистецтва. Постмодернізм відмовляється не тільки від усього того, що заперечували й явища модернізму, він розриває кордони самого мистецтва, і є його руйнуванням у принципі [42, с.51] Ці ознаки постмодернізму й простежуються у сучасних напрямках музичного мистецтва.

Провідним модерністським, а також постмодерністським тенденціям у професійній музиці ХХ століття протистоїть протилежний напрямок - неокласицизм. Неокласицизм звертається до стилів, жанрів, композиційних технік і прийомів музичного письма минулого. Однак, незважаючи на це звернення він дистанціюється від позамузичних значень, які втілює музична мова попередніх епох. Оперуючи тільки музичними знаками й принципами їх співвідношень, неокласика також залишається у світі музичних форм, як і модерністські течії.

Неокласицизму також притаманні й властивості постмодернізму. Основним способом побудови матеріалу у постмодерністському тексті є полістилістика, основними формами вираження - колаж, цитата, пародія.

Так, для музики так званого «некласичного» неокласицизму другої половини ХХ ст. характерний такий полістилістичний прийом як цитата. У сучасних творах часто вживаються прямі цитати - точне відтворення теми «чужої» музики на тлі «своїї»; адаптовані цитати - своєрідні перекази чужого музичного тексту своєю мовою; цитування техніки чужого стилю - відтворення композиційних, ритмічних, фактурних особливостей музики інших епох; стилізація - цитата не окремої теми, а узагальненого образу чужого стилю, інтонаційних, ладогармонічних особливостей (А.Пярт, А.Шнітке, С.Габайдуліна), а також коллажна полістилістика - різке протиставлення різних стилів, часто представлених прямими цитатами, і дифузна - плавний перехід від одного стилю до іншого.

Полістилістика, як взаємодія різних художніх стилів в одному творі, становить собою новий ступінь свободи художника (композитора). Але ця свобода, яка втілюється у цитатній комбінації музично-мовних елементів різних стилів, абстрактна «гра» ними веде до зникнення змістовних характеристик музики і, в решті-решт, перевершується на втрату оригінальності твору, індивідуального авторського стилю і самої фігури автора.

Радикальні зміни в принципах музичній творчості ХХ ст. призводять до змін у критеріях музичної краси й музичної цінності. Якщо в минулому музична естетика ціннісною характеристикою музики вважала прекрасне, тобто творення за законами краси у відповідності форми й змісту, неповторну досконалість композиції і глибину художнього образу, то у сучасній музичній естетиці, як і професійній музиці, прекрасне не є критерієм музичної цінності. І це, так чи інакше, відбивається в різноманітних музично-естетичних спрямуваннях ХХ ст. – музикознавському, філософському, композиторському.

У музикознавському напрямку погляди на ціннісні характеристики професійної музики ХХ ст. спираються на критерії новизни техніки, і її художня цінність визначається через порівняння оригінального і тривіального, дифференційованості і нерозвинутої композиційної техніки (Г.Шенкер, Х.Мерсман, К.Дальхауз, В.Віора, Х.Г.Эггебрехт та ін). Ці критерії лежать і в основі музично-естетичних

поглядів філософського напрямку, який обумовляє новації в композиторській техніці відбиттям сучасних культурних і цивілізаційних процесів. Так, німецький філософ, соціолог і теоретик музики Т.Адорно, стверджував, що вершиною музичного мистецтва є музика беззмистовна, в якій композитор моделює чуттєвість відповідно до своїх внутрішніх потреб. Відзначаючи, що сенс цього світу в повній відсутності сенсу, Адорно вважав, що музичне мистецтво, яке спирається на традиційні норми, прикриває дійсне положення речей ілюзією краси і гармонії і є ідеологічним, слугує обману мас (що, насамперед, відноситься до масової музичної культури). Адорно стверджував, що чим більше музика організована за своїми законами, тим більше вона відокремлюється від ідеології суспільства і, відповідно, тим більше її художньо-естетична цінність. Справжнім мистецтвом він вважав авангардне професійне музичне мистецтво, зокрема музику нововіденської школи (А.Шенберг, А.Берг, А.Веберн). Цінність радикальних новацій у музичній мові і мисленні відстоювали й композитори-авангардисти Вони відтворюють свої естетичні упередження не тільки в звуковій формі, але й виражають їх вербально в музично-естетичних поглядах. Так, німецький композитор другої половини ХХ ст. К.Штокхаузен декларативно розриває з традиційною музичною мовою, радикально змінюючи всі класичні уявлення про музику не тільки в створенні принципово нових звукових конструкцій, але й в обґрунтуванні власних експериментів самотньою косміургічною музичною естетикою. Він, відчуваючи себе прибульцем з іншого світу, який за його законами реорганізує музичну матерію, стверджує: «Я казав незліченну множину разів... я не створюю СВОЮ музику, а тільки передаю вібрації, які я отримую...Я покликаний, так сказати, зверхприродньою силою робити те, що я роблю» [33].

Обґрунтування художньо-естетичної цінності професійної музики ХХ ст. радикальними змінами музичних мовних засобів, відмінною рисою яких є, за словами А.Шенберга, «емансипація дисонансу», руйнує класичні естетичні уявлення про естетичну цінність як прекрасне. «Емансипація дисонансу», яка музичну красоту перевершує на навмисну некрасивість, а також декларування композиторами абсолютної свободи самовираження, не скутої ніякими нормами музичної творчості, що відтворюються в безліччі індивідуальних композиторських стилів, призвели до того, що Новітня музика стала занадто складною для естетичного сприйняття. Хаос

звучання сучасної професійної музики для традиційної музично-естетичної установки на емоційно-чуттєве переживання музики, позитивні естетичні відчуття й оцінки, що діє при сприйнятті музики попередніх епох, створеної за законами краси і порядку, викликає шок і емоційний протест.

Сучасні дослідники, з одного боку, шукають і висувають причини складності сприйняття Новітньої професійної музики: невідповідність швидкості психоестетичної адаптації людини до дисонансу швидкості його розповсюдження в музичній практиці, недостатність слухового досвіду та художньо-естетичної освіченості. І це, ймовірно, має сенс, з огляду на те, що і в попередні епохи створювалася музика, яка протистояла існуючим нормам і, звідси, не завжди була зрозуміла сучасникам. Але в минулому будь-яке новаторство завжди враховувало традиції, спиралося на існуючі норми. Це сприяло еволюції музичної мови, як особливої мови культури, здатної до специфічного вираження культурних смислів і цінностей. Сучасна музична мова, яка принципово розриває з традиційною мовою і, відповідно, з її змістовними характеристиками, сприяє швидше не розвитку мовних музичних засобів, а їх трансформації, аж до повної мутації. З другого боку, акцентується увага на тому, що шокова реакція на сучасну музику викликає сильний естетичний ефект і відіграє особливу естетичну роль. Коли людина, слухаючи сучасні твори, вигукує: «Це не музика!», вона, тим самим, реабілітує їх музичну природу, оскільки стверджує наявність норми, якій вони повинні відповідати.

Але сенс твору мистецтва, в тому числі й музичного, навряд чи полягає в тому, щоб справляти негативний естетичний ефект, хай і занадто сильний, і, таким чином, стверджувати традиційні музично-естетичні норми. Сенс твору мистецтва у розкритті внутрішнього світу людини, в якому відбивається її відношення до дійсності і самої себе. Бажання сучасних композиторів уникнути «занадто людського», стати вище людини натовпу обертаються тим, що їх твори становлять собою самодостатні, замкнуті на собі системи, практично непроникні для людського сприйняття і, відповідно, не затребувані їм, тоді як твір мистецтва - це «відкрита» система, спрямована на діалог, що й є умовою його існування і функціонування як в сучасній культурі, так і в культурах майбутнього. «Хто відірвав музику з самого початку від світу, людини і її духовних ідей, той назавжди заклав для себе шлях і до неї самої» [14, с.421].

Але однозначно говорити про втрату сучасною професійною музикою естетичної цінності тільки на тій підставі, що вона не має основної характеристики цієї цінності – прекрасного, не є коректним. По-перше, сучасна культура, суттєві риси якої відбиваються і в музичному мистецтві, ще не «відстоялася» і не має часової дистанції, необхідної для її об'єктивного розгляду. По-друге, ціннісні структури, в тому числі і музичні, як і естетичні якості свідомості можуть еволюціонувати й навіть зазнавати мутації, але вони ніколи не зникають із соціуму.

Однак той факт, що професійна музика ХХ–ХХІ ст. є доступною лише вузькому колу професіоналів, є факт незаперечний. Тому майже граничну питому вагу в сучасній музичній культурі займає масова музична культура.

7.2. Естетичні принципи масової музичної культури.

Загальний зміст лекції:

Феномен «масової культури» з'явився ще наприкінці ХІХ ст. На його розвиток у ХХ ст., в певній мірі, вплинули сучасні естетико-філософські концепції. Проголошення в цих концепціях абсолютного суб'єктивізму у творчості, ігнорування зв'язку мистецтва і дійсності, відмови в художній творчості від постановки та вирішення світоглядних проблем, призвело до виникнення ідеї про те, що мистецтво - це шлях відволікання від життєвих проблем і шлях розваги. Ця ідея сприяла розгляду мистецтва з чисто функціональної, утилітарно-прикладної точки зору, що й призвело до виникнення та інтенсивного розвитку масового мистецтва і культури.

Але найбільш поширеною точкою зору на появу даного феномена є наступна. Масова культура - це явище, на виникнення і розвиток якого зробили вплив соціальні процеси, і, в першу чергу, науково-технічний прогрес, який кардинально змінив соціально-економічне життя суспільства, що відбилося на виробництві суспільних і культурних цінностей, середовищі існування людини. Науково-технічний прогрес забезпечив створення і небачений розвиток у ХХ ст. засобів масової комунікації - преси (газети та журнали), радіомовлення, грампластини, кінематографу, а пізніше телебачення, магнітофонного і відеомігнітофонного запису, комп'ютерних технологій тощо. Технічні досягнення засобів масової

комунікації, з одного боку, створили унікальну, порівняно з попередніми епохами, ситуацію, при якій будь-який факт - соціального, економічного, політичного, а також художньо-культурного життя суспільства, стає миттєво доступним масовому сприйняттю. Але з іншого боку, інтенсивне тиражування цих фактів, призводило до створення великомасштабних підприємств з їх виробництва та розповсюдження, яке сприяло тому, що тиражований факт, в тому числі й художньо-культурний, неминуче ставав предметом комерції.

Так, Т.Адорно вважав, що термін «масова культура» потрібно замінити терміном «індустрія культури», тому що економічний прибуток в ній є визначальним фактором. Духовні продукти масової культури в умовах індустріального суспільства стають товаром, перебуваючи на службі у бізнесу і капіталу, а власникам їх виробництва та інформаційного простору експлуатація продукції масової культури приносить нечуваний прибуток та реальну владу. В індустрії масової культури, де економічні інтереси відіграють вирішальну роль, головним принципом діяльності виступає формула «вкласти мінімум, а отримати максимум».

І це, перш за все проявляється в технології створення продуктів масової культури, у тому числі й художньої. А саме - у спрощенні зображально-виражальних засобів, використанні найбільш поширених, стереотипних формоутворюючих елементів і принципів мистецтва, що веде до створення стандартного художнього продукту, розрахованого на усередненого споживача. Технологія створення стандартної художньої продукції масової культури призводить до стандартизації її споживання і, в кінцевому рахунку, до стандартизації духовної діяльності людини. Таким чином, масова культура стає способом формування специфічних рис масової свідомості. Обрушуючи на масову свідомість потоки ерзац-мистецтва, вона, тим самим, штучно викликає попит саме на цей тип продукції і неминуче породжує позбавлену індивідуальності людину, так звану «людини маси», яка, у свою чергу, стимулює існування і розвиток «масової культури» як необхідного та відповідного собі предмету споживання. Таким чином, однією з основних функцій масової культури є функція маніпуляції масовою свідомістю, що неминуче визначає й її естетичні принципи.

Які ж естетичні принципи «масової культури»? І чи можна їх визначити, спираючись на поняття і категорії класичної естетики? Або в цій формі художньої культури своя естетика чи її немає в принципі?

Традиційними поняттями класичної естетики є наступні поняття: «естетичне» як чуттєво-духовне ставлення людини до світу і вираження цих відносин в мистецтві, «прекрасне» як основна форма естетичного, що виявляє загальнолюдську позитивну цінність предметів навколишнього світу і мистецтва, «естетичне сприйняття» й «естетична насолода» як специфічні механізми чуттєво-духовного пізнання світу і мистецтва, «естетична цінність», як виявлення смислоціннісних характеристик явищ світу і мистецтва і ряд понять, спрямованих на пізнання художньо-естетичних якостей твору мистецтва - «художній образ», «художня форма», «художня цінність» тощо.

Ряд дослідників вважають, що «масова культура» - це не-мистецтво, так як вона позбавлена будь-якого художнього та естетичного змісту. Тому в системі категорій класичної естетики вона не може бути розглянута, і, відповідно, знаходиться за межами естетики.

І підстави для цієї точки з'явилися ще на початку ХХ ст. Яскравим прикладом такого не-мистецтва послужила виставка в Америці в 1915 році, де французький скульптор М.Дюшан представив предмети з повсякденного життя (Реді-мейдс - готові речі), які нічого не зображують, не відображають, не символізують, не виражають (н-д, щітку для миття пляшок) - і проголосив їх предметами мистецтва. Саме Дюшана вважають родоначальником сучасного поп-арту, який зараз перекладають як популярне мистецтво (хоча «pop» це не тільки скорочене від popular, воно має й інше значення, у перекладі з англ. - удар, сплеск, вибух).

Естетизація предметів повсякденного світу, представлена в поп-арті початку ХХ ст., була бунтом проти класичної традиції в мистецтві. Це, з одного боку, ріднить поп-арт того часу з естетикою модернізму, яка декларувала рішучий розрив з естетичними нормами і традиціями класичної культури і мистецтва; з другого, - поп-арт, виходячи за кордони самого мистецтва, представляє собою явище вже пізнішого художньо-культурного спрямування, стилю, і, відповідно, естетичної програми – постмодернізму.

Естетизація предметів ужитку показала, що в ній знімається проблема естетичного й художнього, тому що відсутнє перетворення

естетичного в художнє, тобто сам процес художньої творчості та створення художнього продукту, і, відповідно, розуміння мистецтва як самостійної галузі духовної творчості, відмінного від предметної діяльності.

Естетизація повсякденних предметів - це одне з радикальних проявів поп-арту, проте воно визначило сутнісні естетичні характеристики масового мистецтва в цілому, показавши, що інформаційність і розважальність поп-арту докорінно відрізняються від змісту справжнього мистецтва, так як не несуть в собі ніякої художньої ідеї. Гранична натуралістична простота і загальнодоступність творів поп-арту вихолощують всяку образність і думку.

Художньо-естетична цінність творів поп-арту дорівнюється нулю, вони створюються заради негайного впливу, заради того, щоб спрямувати увагу не на мистецтво, а на ті товари, які вони пропонують як мистецтво. І у цьому полягає їх рекламно-утилітарна сутність.

Звівши художню діяльність до області дозвілля, сучасна масова культура відкидає естетичне переживання як активний аспект сприйняття твору мистецтва, як співтворчість, оголошує повну нейтральність щодо художньо-естетичного об'єкта, тобто відмову від якого-небудь судження про нього. Однак стверджувати, що «масова культура» не має певних естетичних й художніх функцій, не має сенсу, тому що вона становить значну частину художньо-естетичного досвіду сучасної людини. Але якщо сучасна «масова культура» має певні естетичні функції в сучасному суспільстві, значить вона має і свою естетику, свою систему естетичних ідей та механізмів впливу на масову свідомість.

Реді-мейдс М.Дюшана дали поштовх принципово новій філософії мистецтва - некласичній естетиці. Представники некласичної естетики вважають, що оскільки продукцію масової культури не можна оцінити категорією «прекрасне», то її найбільш вдало висловлює таке естетичне оціночне поняття як «потворне» і ряд його синонімів, які некласична естетика висуває в розряд основних категорій естетики - нице, абсурдне, хворобливе, жорстоке, зле, непристойне, огидне, вульгарне, нудне, жахливе, шокує. Таким чином, проблема прекрасного, яка завжди була головною проблемою класичної естетики, основним видом естетичного ставлення до світу і основною формою естетичної цінності, в ХХ ст. еволюціонує в бік естетизації сфери потворного (безобразного). І в цьому є сенс, тому що

в масовій культурі немало продукції відверто відразливої за формою, а також такої, що має зовні досить привабливий вигляд, але без-образною за змістом.

Однак масова культура розвивається вже тривалий час і спектр її продуктів широкий - від примітивного потворного і без-образного кітч (ранній комікс, мелодрама, естрадний шлягер, мильна опера) до досить змістовних форм (деякі види рок-музики, інтелектуальний детектив, поп-арт). Тому для найбільш адекватної естетичної оцінки продуктів масової культури сучасними дослідниками застосовується поняття «тривіальне». Саме воно розкриває найважливіші функції і особливості цієї культури.

Поняттям «тривіальне» (від лат. «trivium» - три шляхи) у середні віки в Західній Європі позначали початкову стадію освіти, в яку включалися три дисципліни: граматики, риторика і логіка, більш розширену програму навчання припускав «квадривіум». З часом, коли система освіти реформувалася, «тривіум» став означати застарілий елемент освіти, а сам термін «тривіальне» став позначати банальне, елементарне, загальнодоступне. Але тривіальне в масовій культурі - це не просто прояв недоліку майстерності художника чи смаку споживача. Це свідоме зведення художньої творчості до однієї норми - стандартному, розрахованому на будь-який смак, і заплановане створення певних стереотипів сприйняття, спрямованих не на пізнання та оцінку художніх творів, а їх споживання як продуктів. Тому «масова культура» - це не тільки кітч, (в перекладі - «поганий смак», «дешевка», «фальш», «несмак», «мистецтво для куховарок»), це мистецтво, але мистецтво тривіальне [40, с. 101].

«Масова культура» як мистецтво тривіального виконує декілька функцій. Це функція ескепізма - «втєчі» від реальності і повсякденності в світ піднесених і далеких від реального життя ілюзій, в сферу фантазії, міфології, наркотичної насолоди і нарцисистського самозамилування. Більш того, «масова культура» відкрито програмує ескепістські функції. Вона втілює в собі ілюзію, що людина знаходить себе лише тоді, коли вона відривається від буденної дійсності і занурюється в барвистий і багатовимірний світ мрії, вимислу.

Продукти масової культури орієнтовані не на пізнавальні сфери свідомості, а на міфологічні структури підсвідомості. Як вказувалося вище, міфологія - це універсальний спосіб мислення, характерний для первісного суспільства, заснований не на логіці, а на фантазії. Але первісна міфологія при всій своїй фантастичності була

способом розуміння і пояснення світу. Масова художня продукція орієнтована або на експлуатацію архетипів (емоційних праобразів) підсвідомості, до яких відносяться так звані «вічні почуття» - почуття любові, страху, страждання, або на створення міфів, міфологем, які відповідають життєвим інтересам споживача масового мистецтва: уявленням про різні аспекти життєдіяльності - патріотизм, економічне благополуччя, справедливість, сімейні відносини, а також таємні амбіції і бажання, що культивуються створенням поп-ідолів, героїв телевізійних бойовиків і кінематографічних серіалів тощо.

Спосіб створення продуктів масового мистецтва у загальних рисах можна назвати «втечею» від оригінальності, новизни. Це виражається в багаторазовому повторенні одних і тих же образів та сюжетів, які створюються одноманітними, простими, зображально-виразними штампами, кліше, стереотипами. Завдяки способам створення продуктів масового мистецтва, будь-який новий твір сприймається як знайомий, рівнозначний вже відомому. Так формується споживчий тип сприйняття, заснований на внутрішній стійкості, «впізнаваності» моделей. У сфері масової культури споживач шукає ясні відповіді на свої проблеми, підтвердження розхожих думок і популярних уявлень, що і стверджують міфологеми масового мистецтва, створюючи шляхом нескінченного повторення відчуття непорушності своїх смислів. І це приносить людині нескінченне задоволення та насолоду, розвиває спрагу споживання і прагнення до споживацтва. Сам процес споживання продукції масової культури стає невід'ємною частиною повсякденного життя, носить підкреслено «побутовий», вписаний в буденність, характер.

Споживацька психологія, формує консюмеризм - культ речі. У цьому зв'язку у другій половині ХХ ст. поняття творчості і сприйняття все більше витісняють поняття «культурне виробництво» і «культурне споживання». Як наслідок цього, з'являються й інші поняття, які заміщають традиційні. Так, поняття «твір мистецтва» замінюється поняттям «артефакт», яке в буквальному перекладі означає художньо-матеріальний продукт, а нескінченне створення в масовій культурі схожих один на одного артефактів сприяє появі таких понять для їх характеристики як симулякр, клон, подібність. Художня творчість замінюється поняттям арт-діяльності, арт-практики, і це не випадково, тому що в сучасній культурі нівелюється поняття «автор твору»; для створення артефактів масового мистецтва не завжди обов'язково

авторство, вони часто є продуктом колективної творчості, причому деколи й з участю споживачів, як, наприклад, в жанрі хеппенінгу.

Таким чином, «масова культура» має свої естетичні принципи та цінності. Ця естетика пов'язана з тривіалізацією естетичних цінностей, в системі її принципів банальне і у формі, і в змісті виступає в якості естетичного ідеалу. Це естетика, яка спирається на підсвідомі людські інстинкти, яка бачить в мистецтві компенсацію незадоволених бажань. Це естетика ескепізму, яка проповідує відхід від дійсності. Це естетика маніпуляції масовою свідомістю, що орієнтується на удавані іміджі, а не на реальні образи.

Естетичні принципи масової культури в цілому виявляються і в сфері масового музичного мистецтва і в той же час, мають свої особливості, зумовлені специфікою музики.

Феномен масової музичної культури з'являється на рубежі XIX-XX ст., коли ідеї оновлення, модернізації творчості охопили багатьох художників, у тому числі й композиторів. Поряд з модерністськими ідеями відмови від традиційних норм і мов мистецтва, отримує сплеск і «низова» (побутова) музична культура, пов'язана з традиціями міського музикування (мюзик-холи, ревію, ресторанна естрада, кабаре). Побутова музична культура існувала і в більш ранні епохи. Вона зародилася в міській розважальній, так званій, менестрельній культурі Середньовіччя. Характерними ознаками розважальної культури Середньовіччя були своя система цінностей, шкала якості, стилістичне розмаїття, взаємодія традицій, критерії індивідуального авторства, своя публіка, що включала захоплених цінителів. Проте побутова музична культура минулого виконувала проміжну функцію між професійною музикою і фольклором, спираючись як на усну, так і на письмову традиції в процесі творення.

У XX ст. масова музична культура, що виросла з надр побутової музичної культури, утворює, за словами музикознавця В.Конен, самостійний «третій пласт» музичної культури, який став уособлювати масову свідомість нашого часу. Масова музична культура - це система створення, існування та функціонування популярної музики чи поп-музики. Назва «поп-музика» походить від англ. pop music, яке, у свою чергу, є скороченим від popular music, тобто популярна музика. Характерними ознаками поп-музики є її загальнодоступність. Ця загальнодоступність досягається, по-перше, загальнозрозумілістю, яку створює стандартизована музична чи

музично-поетична мова, що сприяє легкості сприйняття і розважальному характеру поп-музики. По-друге, загальнодоступність поп-музики досягається її загальнопоширеністю, якій сприяє її численне тиражування засобами масової комунікації. У вузькому сенсі поп-музика - це стиль, напрямок масової музичної культури, який найбільш уособлює собою явище комерційної музично-розважальної індустрії. У гранично широкому значенні поп-музика як популярна музика - це будь-яка музика, від народної пісні, сучасного шлягеру до творів класичної академічної музики, які користуються широкою популярністю.

У масову музику входять такі напрямки як легка інструментальна музика, джаз, пісня, обробка фольклору, рок-, поп-музика, а також численні їх прояви: кантрі, реп, диско, ритм-енд-блюз, хард-рок, арт-рок, рок-опера, хеві-метал та інші. Однією з відмінних особливостей масової музичної культури від масової культури в цілому є те, що вона не просто одна зі складових простору сучасних мас-медіа, а займає в ньому домінуюче місце, і буквально пронизує інформаційний простір людини, що й змушує дослідників інтерпретувати її як явище космополітичного порядку. І цей статус масової музичної культури серед інших проявів масової культури аж ніяк не викликає оптимізму з ряду причин. По-перше, продукція масової музичної культури має такі ж характеристики, як і інші артефакти цього типу культури. Її художні достоїнства часто не відповідають критеріям традиційної художньо-естетичної цінності. По-друге, музика в силу своєї специфіки - засобів музичної виразності, які сприяють засвоєнню музичного змісту особливим невербальним чином, предмета висловлювання - сфери людських почуттів та емоцій, найбільш безпосередньо і інтенсивно, порівняно з іншими видами мистецтва, впливає на емоційну сферу людини. Однак інтенсивна взаємодія з продукцією масової музики низької якості, може непередбачуваним чином відбитися на глибинних структурах людської психіки, привести до трансформації і навіть мутації особистісних якостей людини, в тому числі й естетичних структур. І третє, що ще більш посилює друге. Розвиток технічної індустрії вплинув не тільки на тиражування продукції масової музичної культури, але й на її створення. Сучасні музичні технології, зумовлені розвитком технічної індустрії, не обмежуються звукозаписом і звуковідтворенням артефактів масової музичної культури, вони конструюють нову музичну мову (комп'ютерні графіки, відео, цифрові

технології, візуальні спецефекти тощо) і, відповідно, новий зміст, занурюючи людину у світ віртуальної реальності, в якому її переживання ніяк не пов'язані з життєвою реальністю. Таким чином, масова музична культура створює новий тип віртуальної реальності, де сприйняття музики не вимагає ні інтелектуальних зусиль, ні емоційного напруження.

Специфіка масової музики складається на основі синтезу, який виникає в результаті жанрової взаємодії побутової музики з іншими родами і видами музики - академічною музикою, фольклором, джазом, різними формами етнічної музики. Великий вплив на формування стилістичного образу сучасної масової музичної культури зробили такі явища як рок-музика, нові естрадні жанри (шансон). Особливості жанрової взаємодії в масовій музичній культурі свідчать про її еkleктичність (поєднання неpoєднуваного), в ній постійно стираються мовні бар'єри, виникають нові стилі і види музики. Наприклад, напрямок арт-року, заснований на суміші класики і рок-аранжування. В багатьох напрямках масової музики проявляються риси полістилістики, характерної для мистецтва постмодерну. На стилеутворення масової музики впливає синтез європейського і позаєвропейського музичного ладу. Цей синтез виявляється в джазі, поп-рок-культурі і в нових напрямках.

Масова музична культура, як і масова культура в цілому, - це далеко не завжди мистецтво, тому що мистецтво є сферою творчості, духовної діяльності, духовної культури. Це потужний економічний комплекс, монополізований бізнес, шоу-бізнес, що обертає навколо себе величезні фінансові потоки, голови якого заповнюють певний обсяг ефірного часу найчастіше безталанними виконавцями безталанних творів, експлуатуючи примітивні людські інстинкти.

«Атомарною одиницею» поп-музики є шлягер (хіт), який представляє собою еkleктичну, безлику пісню танцювального характеру, в основі якої лежить текст любовного змісту [16, с.259]. «Шлягер (хіт) створюється для середньоарифметичного представника міської маси, якого в реальності немає, що є ідеальним рівнянням попиту на певний вид продукції» [36, с.157]. Він є сукупністю різноманітних музичних та поетичних кліше (шаблонів). Шлягерна формула: «танець + любов = продана річ» - той фундамент, на який нашаровуються поширені стилістичні кліше та ідейні мотиви» [35, с. 117].

У шлягері відбувається експлуатація найбільш поширених інтонаційно-звукових комплексів. Ще Асаф'єв, вводячи поняття «інтонаційного словника епохи», фіксував увагу на наявності в масовій свідомості стійких інтонаційних комплексів, що несуть певні позамузичні смисли. Тому в музичній культурі минулого, в зразках класичного мистецтва одні й ті ж інтонаційні комплекси, вбудовані в контекст різних творів, що мають певну художньо-естетичну ідею, яка втілювалася в певній композиційній структурі і підпорядковувалася певному драматургічному розвитку, мали високу естетичну і художню якість.

У масовій музиці ці комплекси вживаються без будь-якої художньої доцільності і тому втрачають свої інформативно-сміслові якості, вчиняючи на людину лише безпосередній психофізіологічний вплив - збудливий або заспокійливий. Вживання одних і тих же стійких звукових комплексів, які втратили зв'язок з культурним контекстом, призводять до створення артефактів масової музики схожих один на одного як одноклітинні близнюки. Як правило, в шлягері обігрується одна, найбільш підкреслена і оформлена інтонація, яка миттєво впізнається і запам'ятовується, тобто не вимагає жодних емоційних та інтелектуальних зусиль при сприйнятті. Це призводить до сприйняття зразків масової музики на рефлекторному, підсвідомому рівні і, в кінцевому підсумку, веде до перетворення музики з мистецтва, здатного нести емоційно-сміслову інформацію, в чисто музичний фон. Рефлекторному сприйняттю масової музики сприяє і її часова організація. В масових музичних жанрах ритмічна сторона не відрізняється різноманітністю, в них домінує жорстка метрична схема, що збіднює їх змістовні й естетичні характеристики. У шлягері переважає, як правило, одна ритмічна формула, характерна для простих побутових жанрів - пісні, маршу, танцю. Домінування метра над ритмом в масовій музиці також перевершує її у музичним фон. Через ритмічну одноманітність в масовій музиці відсутні зміна музичних подій, музичний сюжет, які вимагають постійної уваги до руху, особливостей розвитку музичної тканини. Тому мислення в ситуації сприйняття масової музики не потрібно; необхідна лише рефлекторна реакція на звуковий подразник - моторно-метричний, на найпростіші метро-ритмічні періоди.

Фоновому сприйняттю шлягера не перешкоджає і словесний текст масової пісні. Він, як правило, не навантажений хоч яким-небудь глуздом. Це щось типу «Я тебе люблю», «Не люблю тебе», «Люблю,

але не тебе» тощо. Дослідники визначають, що словник тривіального шлягера небагатослівний і в ньому є своєрідна ієрархія слів, що вживаються. Так, на першому місці знаходяться займенники «Я» і «Ти», дієслово «любити», на другому - дієслова «іти», «може», «приходити», «сказати» плюс іменник «любов» і прислівник «сьогодні»; на третьому місці: «ніч», «щастя», «серце» [36, с. 155]. Але це ще в кращому випадку, а в гіршому - словесні тексти часто повністю безглузді або відверто вульгарні.

Таким чином, безлика мелодика шлягера, ритмічна одноманітність, постійне акцентування метричної формули, як правило, танцювальної, банальний або безглуздий словесний текст робить його примітивним, а існування нетривалим - до створення чергового, настільки ж примітивного продукту. Можна констатувати, що саме цим набором виразних засобів і, відповідно, смислів обмежена масова свідомість, тому що вже багато поколінь виховувалися і виховуються на подібних зразках масової музичної культури.

Дослідники відзначають, що наприкінці ХХ ст. відбулося падіння рівня «інтонаційної» змістовності музики. І пов'язано це зі стандартизацією, усередненням, тривіалізацією мистецтва і людської думки. Домінування принципу безликоності, безстильності музичної інтонаційності поступово в масовій культурі породило, за словами теоретика масової культури М.Маклюена, новий постіндустріальний фольклор «глобального села», який став універсальною мовою спілкування.

Головна категорією шлягера є імідж. Поп-культура формує моду на імідж. Дослідники визначають, що імідж шлягера зазнав сильну еволюцію: від «солодкої пасивності» (у першій половині ХХ ст.), через «терпку активність» (у другій половині ХХ ст.) до образу «краса нескінченна» (у тому числі й потворна) [36, с.158]. Імідж характерний не тільки для тексту шлягера, але й для його презентації. У більшості випадків предметом презентації шлягера є не сам по собі музичний текст, а образ артиста, який подається в процесі його виконання. Цей феномен визначається в масовій культурі терміном «поп-зірка». У ситуації, коли музичний текст персоніфікується образом «виконавця», автор (автори) займає особливу позицію - анонімну. І це простежується ще з 20-х рр.. ХХ ст., коли виробництво розважальної музичної продукції було поставлено на індустріальну основу. «Текстовики (словесний текст) несли до видавництва або

фонофірми, так звану, «рибу». Для неї підшукувалася підходяща мелодія, яка, «насвистувалася» композитором-мелодистом. Готову «болванку» пісні відправляли до аранжувальника-гармонізатора. Результат записувався на пластинці» [36, с. 156].

Однак у «віртуальній реальності» сучасних масових комунікацій перебуває не тільки автор, але й виконавець, й слухач. Формально виконавець (виконавці) не анонімний, але він представлений таким, яким створив його «імідж» - всілякі інтерв'ю, зовнішній вигляд, демонстрована життєва позиція тощо. Особливості перебування шлягеру у сфері масових комунікацій сприяють тому, що він ніколи не є власне і виключно музичним твором. Просування його завжди пов'язане не з його музичними характеристиками, а зі створеним «іміджем» його виконавця - з сценічним втіленням масової пісні: зовнішнім виглядом поп-зірки, манерою сценічної поведінки, характеристиками виконання. Тут треба зауважити, що створений імідж, деколи такий, що за манерою поведінки, зовнішнім виглядом і тембром голосу, не завжди вдається розпізнати навіть статево приналежність виконавця. До безликих музичних характеристик додається безликість самого виконавця. До того ж і саме виконання - це не пряме спілкування з публікою, а змонтована з багатогодинних записів в різний час у «шоу-залі» передача, що має вигляд прямого репортажу. А якщо поп-шоу і реальне, то живий голос виконавця часто виключений з нього. І чим більшого розмаху досягає технічний прогрес, що дає можливість створювати аудіовізуальні спецефекти, тим більше розгортається індустрія, яка створює художній світ сучасної поп-культури, що все більш володіє рисами віртуальної реальності.

Прийнята в мас-медіа анонімність авторства схожим чином існує і в фольклорі, і існувала в музичних культурах «фольклорного» і «імпровізаційного» типу, де центральною фігурою був виконавець. Проте, до цих пір не існувало музичних культур, в яких виконавець із самого початку створює багатотиражний текст, що має реальність тільки віртуального існування; де співприсутність виконавців і слухачів у процесі музикування не вважалася б обов'язковою; у будь-якій музичній культурі відбувається багаторазове (варіантне або автентичне) повторне озвучування тексту, але тільки в «масових» комунікаціях повтор здійснюється чисто технічно, незалежно від волі і зусиль виконавців. Таким чином, в масовій музичній культурі реальна сценічна дія перетворюється на віртуальну. Діалог як процес, який

розгортається між виконавцем і слухачем в традиційному виконавстві, у віртуальній реальності поп-культури дається як готовий результат. Стандартизм, стереотипність музичних характеристик шлягера не вимагають розпредмечування його сенсу, його оцінки. Він відповідає очікуванням і миттєво впізнається, так само як і черговий кумир, що його виконує, настільки ж уніфікований і стандартизований індустрією музичної культури, що й формує споживчий тип музичного сприйняття.

Поряд із розкручуванням чергового шлягера індустрія музичної культури, за допомогою реклами і засобів масової комунікації створює міфологізований імідж масової музичної культури, ілюзорний й оманливий у своїй доступності. Вона створює зірок поп-музики - поп-ідолів, навколо яких фабрикуються сенсаційні новини, створюються фан-клуби, виникають сайти «зірок» та їхніх шанувальників в Інтернеті. Стикаючись з цим уявним світом зовнішнього багатства і благополуччя, рядовий споживач масової музичної культури отримує можливість відчувати свою причетність до тих представників зіркової тусовки, які знаходяться на вершині світової популярності. Практично це означає, що «картина світу», образ реальності, масова музична культура дає людській свідомості як міф, змушуючи переживати почуття, що виходять за межі його приватного досвіду, тобто все менш і менш специфічні для нього особисто. Так, на зміну індивідуальній оцінці музики приходять колективна міфотворчість, яка усереднює критерії сприйняття музики і є одним із засобів управління і маніпуляції масами.

Специфічними характеристиками масової музичної культури, які виступають основою її знакової системи, є візуалізація, видовищність і тілесність її продуктів. Так, танцювальна музика шлягера, заснована на пріоритеті ритму, з'єднується з ритмопластикою танцювального супроводу, із зримістю пластики, жести і мови тіла. Таким чином, ритмічна музика, за словами відомого музикознавця В.Холопової, легко переводиться в інше мистецтво - танець, перетворюючись з мистецтва чутного на мистецтво зорове.

Ще одним прикладом візуалізації масової музики виступає кліп. Кліп є сьогодні основою тиражування та комерційного успіху шлягера. Кліпове мислення (to clip - стригти, нарізати, обрубувати, шматувати), яке органічно існує в просторі й часі кіномистецтва та кіновиробництва (принципи монтажу кадрів відповідно до хронометражу тощо) в поєднанні з простором і часом музики дає

результати непередбачувані, а часом й абсурдні. Якщо в контекст відеокліпу поміщається академічний твір, то візуальне сприйняття, як правило, знижує власно музичне враження. Але основна маса музичних кліпів - це так звана «попса», де панує стиль кітч. Замовники кліпів і кліпмейкери чудово розуміють важливість зорового образу в музичних кліпах, де часто зображення відіграє провідну роль, як би прикриваючи невиразну музику й недоліки вокального виконання, з одного боку. З іншого, - завдання музичної складової кліпу полягає у наданні йому експресивності, тобто хоча б якогось людського виміру цього своєрідного естетичного виробу. Досить відключити звук під час демонстрації відео-кліпу, прочитати слова, витягнуті з аудіо-композиції, щоб переконатися, що музично-інтонаційна середовище виявляється найбільш традиційним, «правильно організованим», найменш абсурдним елементом цього комплексу. Але в силу протиспрямованості музичної складової абсурду текста і зорового ряду кліпу, вона є гранично мінімізованою і банальною.

Видовищність відеокліпу, можливості подання іміджу виконавця, а також танцювальний супровід для шлягера є привабливою формою взаємодії з публікою. Саме тому відео-форма шлягера виявляється вирішальною умовою його максимального комерційного (споживчого) успіху. Завдяки мульти-медійним засобам масової комунікації (в першу чергу - відеокліпам) формується шлягерне сприйняття, яке в захваті рухом, звучанням і видовищем перемикається в режим «просто-існування», в якому не відає буквально ні про що (ні про який сенс) [36, с. 159].

Одне з явищ масової музичної культури – явище так званого «звукового тероризму», в рамках якого реалізується «ідея фонологічного контролю над масами за допомогою звукової обробки» [9]. «Звуковий тероризм» - це результат впровадження в поп-музику різного роду експериментів авангардної професійної музики (кінець 90-х рр. XX ст.). Як вже було вказано вище, пріоритетом сучасної професійної музики є музика темброва (як необмежена в можливостях) - електронна або шумова. Досягнення авангардного професійного мистецтва вбирає в себе і масова музика. Вона використовує як живу, так і технологічну музику - звукозапис, звучання електронних інструментів, комп'ютерне конструювання звуку, а також шумову музику - звучання механічних промислових звуків і шумів. Саме електро-звукова і шумова музика в масовій

музиці несе на собі більшою чи меншою мірою функцію «звукового тероризму».

Особливе значення електро-звукова музика набуває у напрямках рок-музики (хард-рок, метал, техно-рок, альтернативний рок), електронної музики (брейкбїт, електро, сїнті-поп, трїп-хоп) і музики, що поєднує електронне та шумове звучання (їндастріал, ембїєнт, електроклеш). Незважаючи на те, що в рок-музиці спостерїгається прагнення до осягнення універсальних об'єктів мистецтва - людини і навколишнього свїту, вираження авторської позиції до них і здатність до їх образного вислову, дослідники відзначають, що значна частина рок-музики представлена стилями, художність яких бїльш відповідає естетиці популярної естрадної музики. І цьому сприяють засоби виразності численних стилїв рок-музики: їнтенсивний бїт (удар, метроритмічна пульсація), остинатність (сталїсть) на рївнї ритму, мелодики, гармонїї, форми, посилення звучання шляхом їнтенсїфікації тембрїв, граничного розширення частотного діапазону, високого рївня гучності. Цї лексичні властивостї рок-музики сприяють занадто високому емоційному тону виконання, що, відповідно, створює екстатичний стан виконавцїв і слухачїв, в якому починають дїяти їрраціональні структури свїдомостї, збуджується сфера несвїдомого, підсвїдомї їнстинкти, що нерїдко призводить до масової агресивності, бїйок, якї виникають в мїсцях масових рок-концертїв. Саме засоби виразності рок-музики стали основою численних напрямїв так званого «звукового тероризму».

Електронна або електроакустична музика, яка конструює звуко-тембри на електронних (ї комп'ютерних) синтезаторах, не пов'язана нї з людським голосом, нї з звуками природного свїту, а, відповідно, і з свїтом людських емоцій. Таким чином, цї їнтенації технологїчного походження не несуть в собї нїякого сенсу, а їдволїкають людину в сферу образних фантасмагорїї, що не мають реальної основи, і, в кїнцевому підсумку, негативно впливають на психологїчну сферу людини на підсвїдомому рївнї.

І ще один аспект масової музичної культури. Феномен масовостї властивий не тїльки поп-музиці, розважальнїй музиці, але ї музичнїй класиці, яка в особливих умовах сучасної масової культури пїддається «омасовленню», «шлягерїзації». Включенї до mass-media класичнї твори академічної музики проявляють естетичнї властивостї, для них нехарактернї. Обробленї згїдно канонам кїтчу, наприклад, навантаженї метро-ритмічними оборотами в стилї хард-року, або

поміщені в дзвінки мобільних телефонів, в рекламні ролики, заставки телепрограм, вони втрачають свої справжні художньо-естетичні якості, той духовний потенціал, який їм властивий, і переводяться в сферу повсякденності, знижуються до рівня масової свідомості, тобто перетворюються на такий же готовий для споживання продукт, як і артефакти розважальної музики.

Таким чином, у масовій музичній культурі, як і в професійній музиці ХХ століття прагнення до тотального технологізму і відмови від норм і традицій музичної творчості призводить до трансформації музичної мови. І це, перш за все стосується сутнісних властивостей музики - звуковисотної та ритмічної, що утворюють ритмо-інтонаційну основу музики. В продуктах масової музичної культури, яка користується єдиним «інтонаційним словником» з класичною професійною музикою, постійне повторення одних і тих же інтонацій, нагромадження їх без будь-якого сенсу призводить до того, що значна частина семантики типових музичних інтонацій втрачається. Це спрощує художньо-естетичні якості музичної продукції, і, відповідно, формує той тип слухацького сприйняття, який переходить до суто фонового сприйняття музики, яке виключає переживання музики, її пізнання і розуміння. Такому типу сприйняття сприяє і взаємодія метра і ритму в сучасній масовій музиці. Як вже було зазначено вище, для сучасної професійної музики характерно розхитування традиційного метра: від укрупнення осередків метричної сітки до повного зникнення метричної схеми. Ритм без метричної організації перетворює музику на хаос, що й робить сучасне академічне музичне мистецтво непроникним для сприйняття і розуміння. Домінування метра за рахунок граничного спрощення ритмічної організації, як це має місце в масовій музиці, є той самий хаос, тільки організований. Метр як постійна повторюваність не призводить до якісних змін в музиці, і, таким чином, лише створює ілюзію впорядкованості. Це сприяє тому, що музика масова, незважаючи на постійну присутність у вигляді фону в повсякденному житті, людиною не пізнається і не переживається.

Але, незважаючи на переважання метра на шкоду ритму, в масовій музиці все ж, на відміну від музики професійної, функціонують традиційні засоби музичної мови і принципи формоутворення: мелодія, гармонія, лад, тональність, метр, поширені ритмо-інтонаційні формули, прості композиційні форми. Тому

масовий слухач і звертається, в основному, до сфери популярної, розважальної музики.

Традиційна музична мова, її найбільш типові і поширені звукокомплекси, які використовує масова музика, естетизують середу існування сучасної людини, тобто надають їй структурований і привабливий вигляд. Типові музичні інтонації, втрачаючи в масовій музиці багатшаровість культурних смислів, тим не менш зберігають архетипічні шари людської чуттєвості, що дозволяє емоційно реагувати на музику навіть на підсвідомому рівні, тобто сприймаючи її як фон у повсякденному житті. Стійкі метричні формули найпростіших музичних жанрів - пісні, танцю, маршу, які вживає масова музика, відтворюють типові повторювані біоритми людини, що сприяє організації її власних ритмічних реакцій та адаптації до умов зовнішнього середовища.

Крім того, масова музична культура, як і культура в цілому, не є однорідною. Поряд з музичними продуктами відверто низької якості, в ній існують і функціонують досить пристойно зроблені зразки естрадної музики, рок-композиції, рок-опери, ряд творів джазових напрямів. На відміну від «попси» і низькопробних продуктів «звукового тероризму», які масова культура, як і будь-яка культура, скидає як непотрібний мотлох, вони функціонують у ній вже десятиріччя, до них постійно звертаються і виконавці, і численні слухачі різного віку, соціального статусу та роду діяльності.

У зв'язку з цим, масова музична культура не підлягає прямолинійній негативній оцінці. Масова музика, природно, не претендує на художнє відкриття, на пізнання, переживання й розуміння своїх артефактів. Існуючи як фон повсякденного життя, який часом і не помічається, вона, ти не менш, завдяки специфіці своєї мови, надає людині відчуття комфорту, допомагає вбудуватися в напружені ритми сучасного соціального життя, подолати хаос дійсності, і, перш за все, інформаційний хаос, який створюється засобами масової інформації, і зберегти себе як особистість. Іншими словами, масова музика естетизуючи реальність, допомагає людині розрядити внутрішню напругу, породжену повсякденним життям, і, хоча б ілюзорно, відновити гармонію, яку вона втрачає в реальному житті. Тому масова музична культура не може оцінюватися однозначно негативно і не може бути виведена з простору естетичного, тобто ціннісного, яке чуттєво переживається.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Визначте радикальні новації у галузі музичної мови та мислення сучасної професійної музики.
2. Які сутнісні риси музичного мистецтва спростовують такі напрями професійної музики як алеаторика, конкретна й електронна музика?
3. Як проявляються у неокласицизмі модерністські й постмодерністські художньо-естетичні принципи?
4. Сформулюйте критерії на які спирається сучасна музична естетика, визначаючи естетичну цінність сучасної професійної музики.
5. Яких змін зазнало естетичне переживання й естетична насолода при сприйнятті сучасної професійної музики?
6. Визначте характерні риси масової музичної культури.
7. Назвіть характерні особливості засобів музичної виразності артефактів масової музики, зокрема шлягеру?
8. В чому полягає особливість естетичного сприйняття поп-музики?
9. Розкрийте естетичну сутність явища «звукового тероризму».
10. Визначте естетичні функції масової музичної культури.

Рекомендована література:

1. **Козырев И.** Музыка в стиле клише / И.Козырев. - Fulldozer, 2000.- www.fulldozer.ru/bulldozer/1/materials/clishe.
2. **Конен В.Д.** Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994.
3. **Кудряшов А.Ю.** Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. Учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006.
4. **Кукаркин А.** Буржуазная массовая культура : Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / Кукаркин А. ; [2-е изд., доработ. и доп.]. – М. : Политиздат, 1985. – 399 с.
5. **Кузуб Т.И.** Оппозиция и взаимодействие массовой и элитарной музыкальных культур в свете развития медиакультуры / Т.И.Кузуб. – Известия Самарского науч. Центра РАН – т.12. - № 5 – 2010. – С.256 -260.
6. **Методические указания** к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988.

7. **Сыров В.** Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) / В.Сыров // Искусство XX века. – Новгород, 2004. – С. 56-68.

8. **Холопов Ю.** Новые парадигмы музыкальной эстетики XX столетия / Ю.Холопов. - - www.musigi-dunya.az/rus/archive/reader.asp?s/

9. **Чередниченко Т.** Кризис общества – кризис искусства : муз. „авангард” и поп-музыка в системе буржуаз. идеологии / Т. Чередниченко. – М.: Музыка, 1987. – 188 с.

10. **Чередниченко Т.В.** Музыка в истории культуры: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством / Т.В.Чередниченко.- М.: Музыка, 1994. – С.154-159.

11. **Шестаков В.П.** Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры» / В.П.Шестаков. – М.: искусство, 1988. – 224 с.

ГЛОСАРІЙ

Авангардизм – (фр. *avantgarde* - «передовий загін») – загальне визначення течій у мистецтві XX ст., які є крайнім вираженням напряму модернізму, його декларативного заперечування традиційних художньо-естетичних принципів та експериментальному пошуку нових зображально-виражальних засобів і прийомів формоутворення, У розвитку А. розрізняють певні етапи – авангардизм 10-20-х рр. і 50-60-х рр. XX ст., де створюються принципово нове мистецтво. У музиці також вкорінілося поняття Новітньої музики, яка розвивалася у двох сплесках авангардизму – Авангарду-I та Авангарду-II, і мала такі напрямки як алеаторика, серійна, конкретна, електронна, стохастична музика тощо.

Автономна музика – визначення музики (як інструментальної, так і вокальної), яка набула статусу самостійного мистецтва і звільнилася від прикладних функцій – супроводження будь-яких позамузичних подій і відповідних їм форм музикування. Термін застосовується для позначення музики з XIX ст., основною формою функціонування якої є концерт.

Автономісти – дослідники в галузі музичної естетики, які заперечували зв'язок музики з позамузичним контекстом, вважаючи її самодостатнім, замкнутим мистецтвом, змістом якого є логіка співвідношення музичних звуків і їх буття – руху.

Алеаторика (лат. *alca* – жереб, випадковість, гральна кість) – напрям у сучасній музиці, що проголошує випадковість першоджерелом творчості та виконавства. В А. партитура твору становить собою ряд фрагментів, абсолютно не пов'язаних між собою, які виконавець може виконувати в будь-якій послідовності або одночасно, з будь-якими знаками альтерації, в будь-якому ключі тощо. Випадковість може бути внесена різними засобами: цифровими комбінаціями, тасуванням нотних аркушів, розбризуванням кольорових фарб на нотному аркуші тощо.

Артефакт (лат. *artefactum* – штучно зроблене) - термін, який первісно вживався для позначення об'єктів мистецтва, тобто художніх творів. Сучасна естетика розширює поняття А., вважаючи що їм може будь-який предмет, втягнутий у систему художньо-функціональних зв'язків. А., буквально означення якого матеріально-художній об'єкт, на сучасному етапі – результат будь-якої художньої, в тому числі і музичної, діяльності.

Архетип, архетипічна чуттєвість. Архетип (грец. *archē* – початок, *typos* – образ) – праобраз, первісний образ, ідея. Цим терміном позначаються первинні природжені емоційно-психічні структури підсвідомості, що утворилися з первісних форм осягнення зовнішнього світу, які обумовляють людське сприйняття й пізнання і слугують ґрунтом творчо-продуктивної свідомості, в т.ч. і художньої. В музиці архетипи, архетипічна чуттєвість відіграє вирішальну роль. Саме праісторичні емоції – емоція-крик, емоція-радість, емоція-біль тощо - обумовляють універсальність музичної мови, являючись основою смислу музичної інтонації.

Бароко (італ. *barocco* дивний, химерний) – напрямок західноєвропейської культури XVII ст.; стиль західноєвропейського мистецтва XVII-XVIII ст., який характеризується підвищеною експресією, складною композицією, обумовленими драматизмом та трагізмом світовідчуття.

Біогенний – у загальному використанні: пов'язаний з живим організмом. У сучасній естетиці вживається в контексті таких термінів як антропогенний (пов'язаний з виникненням людини), культурогенний (пов'язаний з виникненням культури), соціогенний (пов'язаний з виникненням соціуму). У вузькому сенсі, підкреслює зв'язок явищ (в музиці – музичних знаків) з фізіологією живих істот, включаючи і людину.

Гармонія (грец. harmonia - співзвучність, співрозмірність частин цілого) – філософсько-естетична категорія, яка означає високий рівень впорядкованості багатоманітності явищ дійсності і відповідає естетичним критеріям досконалості і краси. Г. – формальна характеристика структури об'єктів дійсності і мистецтва, споріднена за сенсом з такими поняттями як пропорція, симетрія, міра. Г. в мистецтві – це предмет втілення ідеалу досконалої дійсності і людської особистості. Г. в музиці – важливіший засіб виразності і принцип побудування музичних систем, який обумовлює закономірності поєднання тонів, інтервалів, акордів, співзвучь в одночасному і послідовному звучанні.

Григоріанський хорал - церковно-католицький пісенспів Середньовіччя, який склався у VII ст. Створення канонізованого зводу церковних мелодій приписується римському папі Григорію I, за ім'ям якого і названо хорал. Г.Х. становив собою одноголосний унісонний спів чоловічого хору на богослужбний латинський текст.

Декаданс (фр. decadence – занепад) – загальна назва кризових явищ у мистецтві і культурі кінця XIX – поч. XX ст. Період Д. позначений настроями безнадії, розчарування, занепадом життєвих сил, естетизмом. Д. не є конкретний напрямок у мистецтві. Це явище духовного настрою, який притаманний різноманітним художньо-естетичним напрямкам.

Дисонанс и консонанс (лат. dissonare - звучати незлагоджено, consonare – звучати злагоджено) – парні поняття музичної теорії, які мають не тільки акустичні, але й естетичні характеристики. Д., як незлитне, напружене звучання різних тонів викликає відчуття непримиреної суперечливості; його використання в музиці дозволяє відтворювати стани душевного розладу, страждання і пристрасті, вищої напруженості емоцій. К., народжуючий ефект злитності, звукової прозорості з давнини вважався символом гармонії світу та душевного світу людини.

Драматургія в музиці – це фундаментальне поняття внутрішньої музичної форми. Д., використовуючи музично-мовні засоби, є системою образно-сміслових зв'язків. У Д. компоновка музичних елементів ґрунтується на принципі вираження смислу музичного образу. Д. представляє собою матеріально-ідеальне (формально-змістовне) утворення, на відміну від композиції, яка виступає матеріальною (звуковою) стороною музичного твору. Саме з Д. в музиці пов'язують «немузичні» поняття – сюжет і подію.

Жанр музичний (фр. genre – вид, рід) – це поняття, яке означає тип музичного твору, що визначається різними ознаками (змістом, структурою, засобами виразності), формами музикування (особливостями виконання, складом виконавців) та функціями музичних творів в культурі (соціальним призначенням).

Зміст в музиці – система взаємодії видів і типів знаків з їх значеннями, що об'єктивно склалися, які перетворюються творчою свідомістю композитора й наділяються у творі конкретними смислами.

Знак музичний - поняття, яке введене в музичну естетику, як і в естетику в цілому, у зв'язку з інтерпретацією художніх процесів з позицій семіотики (грец. sēmeion – знак, ознака), що обумовило розгляд мистецтва як «особливої мови», яка складається зі специфічних зображально-виражальних або естетичних З. З. М. – елемент музичної мови, яка історично складалася, що має відносно стійку співвідносність між означальним (фізико-акустичними характеристиками) і означуваним (предметом, емоцією, поняттям, ідеєю). Знаки в музиці, як і в семіотиці взагалі, розділяються на три типи – іконічні знаки, знаки-індекси, знаки-символи.

Інтонанція в музиці (лат. intonare – вимовляти) – специфічний засіб музичного узагальнення, вираження і передачі емоційного смислу. І. – одна з основ виразності музики, єдність усіх елементів музичного звучання, поєднаних смислом. Начало теоретичному осмисленню І. м. покладено Б.Асаф'євим, який висунув ідею про інтонаційну природу музики і визначив її мистецтвом інтонуємого смислу.

Калокагатія (грец. calos – прекрасне, agathos – добре, морально досконале) – одне з центральних понять античної естетики, яке означало гармонію зовнішнього і внутрішнього, фізичного і морального, що й вважалося умовою краси індивіда. Музика, вважалося у Давній Греції, надаючи задоволення, здатна через нього пробудити в людині високі емоції і почуття, тобто привести до К..

Канон в мистецтві (грец. cano – норма, взірць) – система правил, норм, яка панує в мистецтві певного культурно-історичного періоду, певного художнього (музичного) напрямку. К., являючись носієм певного художнього мислення і відповідної йому художній практиці, відображує естетичний ідеал тої чи іншої епохи, культури, народу, художнього напрямку тощо.

Катарсис (грец. kathrsis – очищення) – термін античної естетики, який означав одну з сутнісних характеристик естетичного

впливу мистецтва на людину. Власне естетичне осмислення К. було надано Аристотелем, який досліджуючи закони античної трагедії, вважав, що переживання втіленого в ній динамічного людського світу, життя характерів і пристрастей призводить глядача до глибинних душевних потрясень і це естетично пережите потрясіння сприяє очищенню людини, тобто приведенню її духовного світу у стан гармонії. Аристотель, обґрунтувавши поняття К. як мету античної трагедії, вважав, що К. є необхідний момент і будь-якого музичного сприйняття.

Кітч (походження поняття має декілька версій: нім. Kitsch – халтура, verkitschen – дешева річ, англ. for the kitchen – для кухні) – специфічне явище низькопробної продукції масової культури, синонім псевдомистецтва, позбавленого художньо-естетичної цінності. Наслідуючи чисто зовнішньо прийомам справжнього мистецтва, продукти К. є загальнодоступними для сприйняття предметами, в яких оригінальність замінюється на декоративну тиражовану усередненість.

Класицизм – напрямок в мистецтві, художній стиль і відповідна йому естетична теорія. К. досягає розквіту у XVIII ст. Естетична концепція К. спирається на раціоналістичну філософію, з її культом розуму, ідеалом ясності і порядку. У центрі уваги К. – проблема людини. Основним естетичним принципом К. є наслідування природі (дійсності). Естетика К. має нормативний характер, що відображується в суворих правилах художньої творчості. У XVIII ст. у К. виділяються окремі види: придворно-аристократичний, просвітницький (Вольтер, Монтеस्कьє), веймарський (Шіллер, Гете), віденський (Гайдн, Моцарт, Бетховен).

Композиція (лат. composition – складання, з'єднання) – співвідношення частин художнього твору. К. в музиці – це система логічних зв'язків структурних елементів музичної мови. У широкому сенсі, музична К. – це функціональні зв'язки елементів музичних структур: ладогармонійних, ритмічних, звуковисотних, фактурних, тематичних тощо, які здійснюються як у горизонтальному плані (послідовність елементів у часі), так і у вертикальному (одночасове співвідношення у просторі). Музична К. у вузькому сенсі – це горизонтальне поєднання структурних компонентів форми – музичних побудов: мотивів, фраз, речень, періодів, частин, які утворюють типічні музичні форми – сонатну, сонатне Allegro, варіаційну, рондо тощо.

Конкретна музика – це музика, в якій матеріал, спосіб створення й виконання пов'язані зі звуками реального життя - шумом натовпу, брязкотом трамваїв, скрипом дверей, грохотами, вибухами, свистом, дзижчанням, які вводяться в музичні партитури.

Лад – звуковисотна організація музики; система взаємозв'язків музики, яка ґрунтується на дифференційованості значення звукоряду (залежності нестійких звуків від стійких). Л. – це логічний початок в музиці, який обумовляє закономірності розгортання музичного твору у часі. Разом з цим Л. має й естетичні властивості. Так, емоційна протилежність мінора і мажора дозволяє виразити процесуальність життя, динамізм світовідчуття, багатоманітність людських почуттів.

Масова музична культура – різновид сучасної музичної культури і складова частина масової культури, що становить собою систему створення, існування та функціонування популярної, розважальної музики (поп-музики). Характерними ознаками М.М.К., як і масової культури в цілому, є її орієнтація на «усереднений» рівень розвитку масового споживача. Однією з відмінних особливостей М.М.К. від масової культури в цілому є те, що вона не просто одна з її складових, а займає в ній, завдяки сучасним мас-медіа, домінуюче місце і, буквально, пронизує інформаційний простір людини, що й змушує дослідників інтерпретувати її як явище космополітичного порядку.

Мимесіс (грец. mimesis – наслідування, відтворення) – основний принцип творчої діяльності художника в античній естетиці. Естетична концепція М. належить Аристотелю, який вважав, що мистецтво повинно адекватно відтворювати дійсність – відображати речі такими, якими вони є, такими, як про них говорять і думають, такими якими вони повинні бути. Метою М. в мистецтві Аристотель визначав пізнання предмету і збудження почуття задоволення від його відтворення й сприйняття. М. в музиці Аристотель розумів як відтворення внутрішнього світу людини, її почуттів, відчуттів, визначивши уперше предмет музики - вираження суб'єктивного світу людини.

Модернізм (від франц. moderne – сучасний) – художньо-естетична система, яка поєднує відносно самостійні художні напрями, які мають власну ідейно-естетичну і художньо-стильову специфіку, але разом з тим декларують рішучий відхід від естетичних критеріїв і традицій класичного музичного мистецтва. Музичний модернізм

представлений такими напрямками як серійна, конкретна, електронна, стохастична музика, алеаторика тощо.

Монодія — одноголосся. Важливою ознакою М. є панування однієї мелодії над спроводжуючими голосами, в протилежність поліфонії, де усі голоси рівноправні. М., яка передбачає наявність гармонічного супроводу (акомпанементу), носить назву гомофонно-гармонійного складу.

Образ музичний – оформлене художньо-творчою свідомістю композитора за законами музичної логіки звукове вираження емоційного світу людини, в якому відтворюється граничне узагальнення смислових і ціннісних характеристик дійсності. О.М. є «відкритою» системою для сприйняття. В кожній новій епосі той, хто сприймає (слухач, виконавець), інтерпретує зміст образної сфери музичного твору виходячи з власного, суб'єктивного досвіду (життєвого, загальнокультурного, художнього, музичного), що вносить нові нюанси смислу у зміст О.М.

Поліфонія (грец. poly – багато, rhōne – звук, голос) – різновид музичного багатоголосся, основою якого є одночасове сполучення самостійних мелодійних ліній (голосів). Самостійність голосів у поліфонічній музиці не означає їх незалежності один від одного. Вони гармонійно взаємопов'язані і утворюють складну єдність.

Поп-музика (англ. pop music, яке є скороченим від popular music - популярна музика) - це популярна, розважальна музика, до якої належать такі напрями: легка інструментальна музика, джаз, пісня, обробка фольклору, рок-, поп-музика, а також численні їх прояви: кантрі, реп, диско, ритм-енд-блюз, хард-рок, арт-рок, рок-опера, хеві-метал та інші. Характерними ознаками П.-м. є загальнодоступність, загальнозрозумілість її продуктів, що створюється стандартизованою музичною чи музично-поетичною мовою, яка сприяє їх розважальному характеру і, відповідно, легкості сприйняття. Загальнодоступність артефактів П.-м.. досягається також їх граничною поширеністю, чому сприяє їх численне тиражування засобами масової комунікації. У вузькому сенсі поп-музика - це стиль, напрямок масової музичної культури, який найбільш уособлює собою явище комерційної музично-розважальної індустрії.

Постмодернізм - художньо-естетична система, яка на відміну від модернізму, що заперечував традиційні художньо-естетичні принципи й норми, не прагне створити хоч якісь свої правила. В естетиці П. авторський стиль поступається місцем банальній,

примітивній, повсякденній мові, закінчений вибудований текст - фрагментарності, зовнішній невідшліфованості, що нівелює роль автора. Відкритий невідшліфований текст не має ніякого контексту в своїй основі ні соціально-історичного, ні морально-психологічного. Тому пізнання тексту йде не в глибину, намагаючись відшукати в ньому реальні підстави, а на ковзання по поверхні, що веде до повного свавілля інтерпретацій. Тому П. відмовляється не тільки від усього того, що заперечували й явища модернізму, він розриває кордони самого мистецтва, і є його руйнуванням у принципі. Ці ознаки П. й простежуються у сучасних напрямках музичного мистецтва.

Ренесанс (фр. renaissance – відродження) – французький термін, який вживається для позначення епохи Відродження, однієї із значних епох в історії світової культури, яка орієнтувалася на відродження античної культури та її ідеали - гармонійну єдність тілесного й духовного, чуттєвого й інтелектуального, що сприяло прогресивному розвитку художньої культури.

Ритм в музиці (грец. rhythmos – мірний плин) – один з сутнісних виражальних засобів музики. У вузькому сенсі Р. є організована у часі послідовність звуків або пауз однакової або різної тривалості. Поняття Р. пов'язане з поняттям метру. Метр, як періодична повторність ритмічного акценту, організує Р. Р. в музиці пов'язаний не тільки з тривалістю звуків, він проявляється на всіх рівнях музичного твору (структурних, ладотональних, гармонійних, тембральних, темпових, регістрових тощо), де може йти мова про повторення й зміни. Р. в музиці є не тільки структурною категорією, а й естетично-змістовною. Метр як глибинний прояв Р. – це засіб передачі гранично узагальненого смислу явищ дійсності, фундаментального принципу їх організації – періодичної повторюваності. Конкретизує цей загальний смисл, надає йому конкретний зміст – музичний Р. Він виражає динаміку, насиченість, характер певних подій дійсності та чуттєвих процесів людини.

Рок-музика (англ. Rock – хитатися, розхитуватися) – узагальнена назва низки напрямків популярної музики другої половини ХХ ст., що походять від рок-н-ролу та ритм-енд-блюзу. Р.-м. представлена множиною стилевих форм і напрямів, серед яких основними є поп-рок, який відноситься до сфери поп-культури, фольк-рок, що спирається на фольклорні традиції, джаз-рок, де здійснюється синтез джазу і Р.-м., арт-рок, націлений на сближення з академічною музикою та авангардний рок - експериментальні напрямки Р.-м. Р.-м.

надзвичайно різномірною і нерівноцінною у своїх проявах. Являючись в цілому напрямом музики, ідейною спрямованістю якого є протест проти недосконалості світу, окремі його різновиди розташовуються між дійсно позитивними в художньо-естетичному плані явищами до суто розважальних та політично ангажованих і, навіть, спотворених форм, які пропагують антисоціальні, антиморальні й антиестетичні цінності. Більше того, особливості засобів виразності Р.-м., які спрямовані, насамперед, на граничне збудження емоційної сфери свідомості аж до підсвідомих інстинктів слухачів, не сприяють позитивному впливу на їх особистість.

Романтизм – ідейний і художній рух у європейській культурі к.ХVIII-XIX ст. Він є своєрідною реакцією на епоху Просвітництва з її культом розуму. Для світогляду Р. характерний конфлікт між реальною дійсністю, яку він уявляє бездуховною, і мрією як чимось прекрасним, досконалим, що не досягається розумом. Прозі життя Р. протиставив царину духа, розуму – почуття, яке вважав більш глибоким пластом душі. Серед усіх видів мистецтва Р. виділяє саме музику, яка, з огляду на свою специфіку, найбільш втілює рухи душі. Саме музика в епоху Р. займає провідне місце у системі мистецтв. Музичний Р., на відміну від інших його видів, продовжується до кінця XIX ст. і висуває низку блискучих імен Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Листа, Р.Вагнера та ін. Увага романтиків до конкретної людини з її неповторною чуттєвістю відбивається і на зображально-виражальних засобах та принципах формоутворення різних видів мистецтва. В музиці це проявляється в індивідуалізації існуючих та розробці нових мовних засобів.

Семантика екстрамузична та інтрамузична. С. (грец. *sēmantikos* – позначувальний) - розділ семіотики, науки про знаки і знакові системи або мовах (природних і штучних) як знакових системах, яка досліджує зв'язок значення знаків і їх інтерпретацію. С. в музиці – це значення музичних знаків (звукових комплексів), яке може бути раціонально усвідомлено й словесно виражено. Музика має два види семантики: екстрамузичну й інтрамузичну. Е. С. - це позамузичні джерела значень музичних знаків, які за аналогією з типологією знаків у семіотиці, розділяються на три типи – іконічні знаки, які моделюють емоції, знаки-індекси, що зображують звучання або тип руху предметного світу, знаки-символи, які виражають поняття, уявлення, ідеї. І. С. – це галузь музичних значень музичних знаків, тобто їх ролі у композиції, у процесі розвитку музичного матеріалу.

Смисл в музиці – інтерпретація, творча конкретизація видів і типів музичних знаків художньою свідомістю композитора, їх цілісної системи у музичному творі, тобто змісту, у акті виконання і слухацького сприйняття.

Форма в музиці є цілісна, організована система музичних засобів виразності, яка використана для втілення певного змісту. Розрізняють зовнішню і внутрішню Ф. в музиці. Зовнішня Ф. – це композиційна структура конкретного твору, а також типи композиційних структур, що склалися історично (сонатна, варіаційна, рондо тощо), які організують звуковий матеріал твору. Внутрішня Ф. – це організація художнього змісту музики. Вона є матеріально-ідеальним, семіотичним утворенням, тобто системою музичних знаків, які мають конкретні значення і в процесі розгортання музичної тканини поєднуються певним образним смислом.

Художньо-естетична цінність музики – це єдність художньої цінності музики, яка відбиває рівень розвитку музичної мови та мислення і, відповідно, обумовляє якість образної сфери твору, і її естетичної цінності, яка характеризує значимість музичного твору для суб'єкта (слухача, виконавця), що досягається у активному сприйнятті й переживанні краси його форми й виявленні її естетичного змісту, тобто особистої цінності людини, яка сприяє формуванню її духовного світу, її людської сутності.

Шлягер (нім. Schlager – ходовий товар, окраса сезону) – естрадна пісня, яка має особливий успіх у даний час і є об'єктом підвищеного споживацького попиту. Ш. - поняття, яке характеризує одне з самих розповсюджених явищ масової музичної культури, та масової культури взагалі. Ш. в останній час називають будь-який продукт масової культури, що добре продається, тоді як первісний смисл його пов'язаний з музикою. Ш. притаманна комерційна природа, він породжений ринковою стихією, шоу-бізнесом. Його успіх залежить від мінливої моди, а умовою існування є масові комунікації, завдяки яким він проникає у повсякденність людського існування. Ці властивості Ш. дозволяють інтерпретувати його як явище космополітичного порядку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. **Адорно Т.** Избранное: Социология музыки. – М. – СПб., 1998. – 445 с.
2. **Асафьев Б.В.** Музыкальная форма как процесс / Б.В.Асафьев. – Кн. 1, 2. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. **Бонфельд М.Ш.** Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М.Ш.Бонфельд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с
4. **Борев Ю.Б.** Эстетика / Ю.Б. Борев. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
5. **Бугаев С., Мазин В.** Фонотерроризм и эксплуатация бессознательного / С.Бугаев, В.Мизин // Эволюция образа: свет, звук, материал. - СПб.,1996. - С.29-40.
6. **Денеш З.** Этос и аффект: История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / З.Денеш. – М.: Прогресс, 1977. – 372 с.
7. **Друскин М.С.** Иоганн Себастьян Бах / М.С.Друскин. – М.: Музыка, 1982. – 256 с.
8. **Захарова О.** Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы / О.Захарова. – М.: Музыка, 1983. – 78 с.
9. **Кадцын Л.М.** Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учебн. Пособие для вузов / Л.М.Кадцын. – М.: Высш.шк., 1990. – 303 с.
10. **Козырев И.** Музыка в стиле клише / И.Козырев. - Fulldozer, 2000.- www.fulldozer.ru/bulldozer/1/materials/clishe.
11. **Конен В.** Театр и симфония / В.Конен. – М.: Музыка, 1975. – 376 с.
12. **Конен В.Д.** Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
13. **Кремлев Ю.** Очерки по эстетике музыки / Ю. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1972. – 272 с.
14. **Кудряшов А.Ю.** Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVIII-XXвв. Учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань,2006. – 429 с.
15. **Кукаркин А.** Буржуазная массовая культура : Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / А.Кукаркин [2-е изд., доработ. и доп.]. – М. : Политиздат, 1985. – 399 с.
16. **Кузуб Т.И.** Оппозиция и взаимодействие массовой и элитарной музыкальных культур в свете развития медиакультуры /

Т.И.Кузуб. – Известия Самарского науч. Центра РАН – т.12. - № 5 – 2010. – С.256 -260.

17. Ливанова Т.Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств М.: Музыка, 1977. – 356 с.

18. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т.Ливанова. - М.: Музыка, 1986. – 463 с.

19. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320с.

20. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие / Л. Мазель. - 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.

21. Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г.Макаренко. – К.: Факт, 2004. – 152 с.

22. Медушевский В. Композиция и драматургия // С.С.Скребков: Статьи и воспоминания – М.: Советский композитор, 1979. – С. 186-213.

23. Методические указания к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988. – 36 с.

24. Музыкальная эстетика Германии XIX века / сост. А.Михайлов, В Шестаков. ред.Н. Шахназарова. – М.: Музыка, 1981. – 415 с.

25. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя. – К.: Музична Україна, 1976. – 263 с.

26. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

27. Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства / М.Найдорф. – Вопросы культурологии. - 2007. – С.70-82.

28. Очеретовская Н.Л. Содержание и форма в музыке / Н.Л. Очеретовская. - Л.: Музыка, 1985. – 112 с.

29. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства / А.Н.Сохор. М.:Музыка, 1970. – 213 с.

30. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре / В.К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990. – 183 с.

- 31. Суханцева В.К.** Музыка как мир человека (от идеи вселенной к философии музыки) / В.К.Суханцева. – К.: Факт, 2000. – 176 с.
- 32. Сыров В.** Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) / В.Сыров // Искусство XX века. – Новгород, 2004. – С. 56-68.
- 33. Холопов Ю.** Новые парадигмы музыкальной эстетики XX столетия / Ю.Холопов. - www.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s/.
- 34. Холопова В.Н.** Музыка как вид искусства / В.Н.Холопова. – СПб: 2000. – 264 с.
- 35. Холопова В.Н.** Три стороны музыкального содержания / Музыкальное содержание: наука и педагогика // В.Н.Холопова – Москва-Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. – С.55-76.
- 36. Чередниченко Т.** Кризис общества – кризис искусства : муз. „авангард” и поп-музыка в системе буржуаз. идеологии / Т. Чередниченко. – М.: Музыка, 1987. – 188 с.
- 37. Чередниченко Т.В.** Музыка в истории культуры: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством / Т.В.Чередниченко.- М.: Музыка, 1994. – С.154-159.
- 38. Чередниченко Т.В.** Новая музыка №6 / Т.В.Чередниченко // Новый мир. - 1993. - №1. - С.218-232.
- 39. Чередниченко Т.В.** Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т.Чередниченко – М.: Музыка, 1987. – 318 с.
- 40. Чередниченко Т.В.** Тенденции современной западной музыкальной эстетики / Т.В.Чередниченко. - М.: Музыка, 1989. – 223с.
- 41. Чичерин Г.** Исследовательский этюд «Моцарт» / Г.Чичерин. - Л.: Музыка, 1979. -
- 42. Шестаков В.П.** Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры» / В.П.Шестаков. – М.: искусство, 1988. – 224 с.
- 43. Шестаков В.П.** Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения / В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966. -92 с.
- 44. Шестаков В.** От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В.Шестаков. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.
- 45. Эстетика:** Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева. - М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В.Асафьев. – Кн. 1, 2. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

Бонфельд М.Ш. Введение в музыковедение: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / М.Ш.Бонфельд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с

Борев Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Борев. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.

Денеш З. Этнос и аффект: История музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / З.Денеш. – М.: Прогресс, 1977. – 372 с.

Житомирский Д.В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д.В.Житомирский, О.Т.Леонтьева, К. Г. Мяло. – М.: Музыка, 1989. – 300 с.

Кадцын Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя: Учебн. пособие для вузов / Л.М.Кадцын. – М.: Высш.шк., 1990. – 303 с.

Козырев И. Музыка в стиле клише / И.Козырев. - Fulldozer, 2000.- www.fulldozer.ru/bulldozer/1/materials/clishe.

Конен В. Театр и симфония / В.Конен. – М.: Музыка, 1975. – 376 с.

Конен В.Д. Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.

Кремлев Ю. Очерки по эстетике музыки / Ю. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1972. – 272 с.

Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XXвв. Учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб.: Лань, 2006. – 429 с.

Кукаркин А. Буржуазная массовая культура : Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес / Кукаркин А. ; [2-е изд., доработ. и доп.]. – М. : Политиздат, 1985. – 399 с.

Кузуб Т.И. Опозиция и взаимодействие массовой и элитарной музыкальных культур в свете развития медиаккультуры / Т.И.Кузуб. – Известия Самарского науч. Центра РАН – т.12. - № 5 – 2010. – С.256 -260.

Куликова И. Философия и искусство модернизма / И. Куликова. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1980. – 272 с.

Культурные диспозиции прогрессивного рока (progressive rock).-www.muzlitra.ru/samoe-sovremennoe/kulturnyie-dispozitsii-progressivnogo-roka-progressive-rock-v-rok-kulture.html

Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: От античности к XVIII веку / Т.Ливанова. - М.: Музыка, 1986. – 463 с.

Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.

Мазель Л. О природе и средствах музыки: теоретич. очерк / Л.О.Мазель. – М.: Музыка, 1983. – 72 с.

Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г.Макаренко. – К.: Факт, 2004. – 152 с.

Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В.Медушевский – М.: Музыка, 1976. – 254с.

Методические указания к спецкурсу «Музыкальная эстетика» (историко-культурологический анализ) / Сост. В.К.Суханцева, А.Н.Литвинов. – Ворошиловград: ВГПИ, 1988. – 36 с.

Музыкальная эстетика Германии XIX века / сост. А.Михайлов, В Шестаков. ред.Н. Шахназарова. – М.: Музыка, 1981. – 415 с.

Музична естетика західноєвропейського середньовіччя. – К.: Музична Україна, 1976. – 263 с.

Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства / М.Найдорф. – Вопросы культурологии. - 2007. – С.70-82.

Очеретовская Н.Л. Содержание и форма в музыке / Н.Л. Очеретовская. - Л.: Музыка, 1985. – 112 с.

Павлишин С. Музыка двадцятого століття: навч. посібник / С.Павлишин. – Львів: БаК, 2005. – 232 с.

Сохор А. О массовой музыке / А.Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. ст. [сост. Ю. Капустин]. – Л.: Сов. композитор, 1980. – С. 234-264.

Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре / В.К. Суханцева. – К.: Лыбидь, 1990. – 183 с.

Суханцева В.К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной к философии музыки) / В.К.Суханцева. – К.: Факт, 2000. – 176 с.

Сыров В. Рок и классическая музыка. К проблеме контакта / Сыров В. // Музыкальная Академия. – 1998. – № 2. – С.141-147.

Сыров В. Шлягер и шедевр (к вопросу об аннигиляции понятий) / В.Сыров // Искусство XX века. – Новгород, 2004. – С. 56-68.

Чередниченко Т. Кризис общества – кризис искусства : муз. „авангард” и поп-музыка в системе буржуаз. идеологии / Т. Чередниченко. – М.: Музыка, 1987. – 188 с.

Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры: Курс лекций / Т.В.Чередниченко.- М.: Музыка, 1994. – С.154-159.

Чередниченко Т.В. Новая музыка №6 / Т.В.Чередниченко // Новый мир. - 1993. - №1. - С.218-232.

Чередниченко Т.В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития / Т.Чередниченко – М.: Музыка, 1987. – 318 с.

Шестаков В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры» / В.П.Шестаков. – М.: искусство, 1988. – 224 с.

Шестаков В.П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения / В.П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966. -92 с.

Шестаков В. От этоса к аффекту: История музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В.Шестаков. – М.: Музыка, 1975. – 351 с.

Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева. - М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ: НАПРЯМИ І ЗАВДАННЯ

Самостійна робота студентів ведеться у теоретичному напрямі, який передбачає аналітичну роботу студентів із пропонованою літературою – філософсько-естетичною, музично-естетичною, музикознавчою.

У першому модулі, де розглядаються теоретичні проблеми музичної естетики, тема самостійної роботи студентів - «Інформативна й комунікативна природа музичного мистецтва», яка передбачає аналіз і конспектування наступної літератури:

1. Бонфельд М.Ш. Музыка как искусство. Основные проблемы музыкальной эстетики / М.Ш.Бонфельд // Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – С. 136 – 220.

2. Кремлев Ю. Специфические основы музыки как искусства. Музыкальная интонация / Ю.Кремлев // Очерки по эстетике музыки/ – М.: Советский композитор, 1972. – С. 141-183

3. Мазель Л. Система музыкальных средств / Л.Мазель // Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. - 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – С.34-41.

4. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В.В. Медушевский // Восприятие музыки: Сб. статей / Ред. сост. В.Н. Максимов. — М.: Музыка, 1980. – С. 178-194.

5. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы / В.В. Медушевский // Сов. музыка.- 1980. - N 9. - С. 39-48.

6. Назайкинский Е.В. Содержание музыкального произведения и композиция / Е.В.Назайкинский // Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – С.59-70.

У другому модулі, де вивчається зміст основних етапів розвитку музичної естетики, самостійна робота здійснюється у формі реферату. Тематика рефератів пов'язана з найскладнішими позиціями другого модулю - проблемами сучасної музичної естетики та їх відзеркаленням у двох полярних сферах музичної культури ХХ-ХХІ ст. – професійній музиці та музиці масовій, і спрямована на дослідження особливостей мови та мислення сучасного музичного

мистецтва, його образно-змістовних характеристик, специфіки сприйняття, відповідності критеріям естетичної цінності і прекрасного, механізмів функціонування у соціокультурному просторі. Література, яка висвітлює ці проблеми, запропонована в розділі навчального посібника «Рекомендована література».

Орієнтовна тематика рефератів

1. Проблема інтонаційної змістовності у музиці ХХ ст.
2. Діалектика ритму й метру у сучасному музичному мистецтві.
3. Сучасні композиторські техніки як фактори радикальних змін музичного мислення.
4. Естетичні принципи музичного модернізму й неокласицизму.
5. Метод реалізму в музичному мистецтві радянського періоду.
6. Проблема прекрасного у музиці ХХ ст.
7. Проблема змістовної цілісності у музиці ХХ ст.
8. Сучасна професійна музика в контексті проблеми естетичного переживання.
9. Теорія інтонації Б.Асаф'єва як фундаментальний вклад у розвиток сучасної музичної естетики.
10. Розвиток музичної естетики у радянському музикознавстві.
11. Соціологізація сучасної професійної музики в естетиці Т.Адорно.
12. Формалістичні концепції сучасної музичної естетики (Г.Мерсман, Р.Інгарден, К.Дальхауз, Г.Еггебрехт).
13. Масова музична культура як соціокультурний феномен.
14. Роль мас-медіа у формуванні музично-естетичних орієнтирів особистості.
15. Масова музична культура в контексті поняття Т.Адорно «індустрія культури».
16. Специфіка засобів виразності продукції масової музики.
17. Становлення і розвиток жанрів масової музики.
18. Особливості естетичного сприйняття артефактів масової музики.
19. Естетика кітчу масової музичної культури.
20. Шлягер як естетичний феномен масової музичної культури.
21. Візуалізація продуктів масової музичної культури як основа її знакової системи.

22. Художньо-естетичні принципи рок-музики.
23. Звукова «агресія» сучасного музично-інформаційного середовища як фактор мутагенних процесів особистості.
24. Звуковий світ масової музики як специфічна форма віртуальної реальності.
25. «Осучаснення» зразків класичного музичного мистецтва як трансформація їх художньо-естетичної цінності.

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Авангардизм - 155, 158
Авангард –I – 157,
Авангард - II – 157
Автономна музика – 20, 28, 29
Автономісти – 21
Алеаторика – 159
Артефакт – 170, 172
Архетип – 42
Антропогенний – 45
Асоціація – 46.
Афект – 111, 114, 115, 126, 128, 133, 134, 135

Біогенний – 45

Гамофонно-гармонійне мислення – 105, 107
Гармонія – 77, 95, 103, 104
Гексахорд - 94
Гедоністичний – 11, 22
Герменевтичний структуралізм - 156
Григоріанський хорал – 53, 92, 95

Давньогрецькі лади – 81, 82
Декаданс - 154
Дисонанс – 115, 116, 117, 163
Драма – 69
Драматургія в музиці – 67, 68, 69, 71.

Електронна музика – 159, 160
Емблема музична – 113, 159
Емоція художня – 46
Епос - 68
Естетичне – 9, 10
Етос – 80, 90

Жанр – 28, 29, 66

Знак в музиці - 34

Знак іконічний - 35
Знак-індекс – 35, 36
Знак-символ – 35, 36

Інтонія музична – 12, 23, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 174
Імідж – 175, 176
Імпресіонізм - 154
Інтуїтивізм – 155

Калокагатія – 80
Катарсіс – 84, 90
Кітч – 169, 179.
Клавірна музика – 119
Кліп – 177, 178
Композиція музична – 28, 29, 64, 66, 71
Конкретна музика - 159
Консонанс – 78, 79
Консюмеризм - 170
Концептуальний – 29, 60
Культура – 14, 15, 153

Лірика – 69,
Логогенний – 45

Мадригал – 106
Масова культура – 165, 166, 167, 168, 169, 170
Масова музична культура - 171
Метр – 51, 52, 53
Мимесіс – 21, 84
Мислення музичне - 64, 65, 66, 67
Міміогенний – 45
Мініатюра - 146
Міф – 142, 143, 169, 170, 177
Мова музична – 31, 32, 33, 40
Модерн – 155, 161
Монодія – 112, 129
Монохорд – 78
Музично-риторичні фігури – 112, 113, 115

Неокласицизм – 161, 162
Неофрейдизм - 156

Образ музичний – 61, 62, 63, 71, 72, 73
Образ художній – 58, 59, 60
Опера – 105, 112, 116, 117, 129, 130, 131
Органна музика – 118

Позитивизм – 154
Полістилістика - 162
Поліфонія – 95, 119, 120
Поп-арт – 167
Поп-зірка - 177
Постмодерн - 161
Прекрасне – 10, 26, 28, 29, 80, 92, 127
Пропорція – 51
Протестантський хорал - 107

Реді –медс – 167, 168
Ритм – 49,50, 51, 52,53, 54, 55,145, 174, 180
Ритмо-інтонація – 29, 62
Рок-музика - 179

Семіотика - 13, 33,
Семантика екстрамузична, інтрамузична – 34,
Символізм - 154
Симетрія - 51
Смисл музичний – 24, 25
Сонатне allegro – 132, 133
Сонатна форма – 132, 133
Стиль художній (музичний) - 70
Сугестія – 39.

Тематизм – 67, 70
Тетрахорд - 81

Форма музична - 24
Формалізм – 17, 22
Фуга - 120

Хорея – 86, 105
Хроматика – 114, 150

Цінність – 26, 27, 28, 29, 30

Узагальнення – 43,

Число в музиці - 18, 77, 78, 79, 111, 112

Шедевр – 29,30
Шлягер - 173

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Августин Блажений – 89, 91, 93
Адорно – 163, 166
Альбергі - 101
Ареопагіт - 91
Аристоксен – 85, 86
Аристотель – 83, 84, 85, 86
Асаф'єв – 46, 47, 48, 50, 62, 174

Бах – 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123
Берліоз – 144, 149
Бетховен – 131, 132, 133, 134, 138
Боецій – 89, 93
Буало – 126

Вагнер – 144, 149, 150
Веберн - 157
Виготський – 41

Гайдн – 131, 132, 134
Галілей Вінченцо - 105
Ганслік – 21, 151
Гвідо д'Ареццо – 89, 94
Гегель – 136, 137, 138, 141, 150

Глюк – 130, 131
Грохео – 89, 96, 97

Декарт – 124, 125, 126
Дідро – 127, 128
Дюшан – 167, 168

Ейнштейн – 79
Еразм Ротердамський - 107
Еріугена – 89, 95

Кант – 136, 137, 151
Кейдж – 160
Кеплер – 79
Конен - 171

Ліст – 144, 147
Люллі – 129,
Лютер - 107

Маклюен – 175
Медушевський – 49
Монтеверді – 116, 117, 118
Моцарт – 130, 131, 132, 133, 134, 135

Негелі – 151
Ніцше – 148, 154
Ньютон - 125

Піфагор – 77, 78, 79, 86
Падуанський – 79
Платон – 80, 81, 82, 86
Плотін – 91

Рамо – 128
Руссо – 127, 128

Секст Емпірик - 87
Сократ – 80

Тертуліан – 89
Тінкторіс - 102

Шеллінг – 141
Шенберг – 157, 163
Шлегель – 141
Шопенгауер – 142, 147, 149
Штокхаузен – 157, 163
Шубарт – 14, 150
Шуберт – 144
Шуман - 148

Фіхте – 141

Холопова – 54, 177

Царліно – 103, 104

Яворський - 46, 47, 121

Навчальне видання

НАЗАРЕНКО Неля В'ячеславівна

МУЗИЧНА ЕСТЕТИКА

*Навчальний посібник
для студентів спеціальності
«Музичне мистецтво»*

За редакцією автора
Комп'ютерний макет – Назаренко Н. В.
Коректор – Клешова О. Є.

Здано до склад. 27.12.2011 р. Підп. до друку 27.01.2012 р.
Формат 60x84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 12,09. Наклад 300 прим. Зам № 17.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Т/ф: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.