

УДК 78.01:37.013.73

**Л. Г. Тарапата-Більченко**  
Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## **ФІЛОСОФСЬКИЙ НАРИС ПРО МАЙБУТНЄ МУЗИКИ**

*У статті експонується концепт «майбутнє музики» у філософсько-культурологічному вимірі; виокремлено есхатологічні мотиви у сценаріях розвитку музичного мистецтва; узагальнено припущення щодо особливостей функціонування музики в системі «композитор – виконавець – слухач» у культурі XXI століття. «Смерть автора», «смерть виконавця» і «смерть слухача» інтерпретуються як визначальні тенденції розвитку майбутньої музичної практики; констатовано ознаки трансформації «культури Ока» і «культури Вуха» в «культуру Видовища»; вказано на практику онлайн-колаборацій та Science art як нові форми створення та побутування музики. Наголошено на необхідності збереження мелосферної аури культури та відновлення функцій музичного мистецтва в сучасному культурному просторі.*

**Ключові слова:** футуризм, майбутнє музики, «смерть автора», «смерть виконавця», «смерть слухача», культура видовищ, мелосферна аура культури.

**Постановка проблеми.** Майбутнє завжди приваблює надією на краще, але й лякає загрозою негативних змін, тому його одночасно хочеться і не хочеться знати. Коли відвага перемагає страх, то звертаються до дельфійських оракулів, ясновидців, авторитетних футурологів, адже погляд за межі теперішнього вимагає дару провидця. Вербалізація майбутнього людиною без надзвичайних можливостей можлива лише у формі гіпотетичних тверджень. Між тим потенції «завтра» вже існують у латентному стані за завісою сьогодення, тому на підставі аналізу «тіні завтрашнього дня» можна виявити певні ознаки, визначити тенденції та висунути припущення щодо майбутнього розвитку музичного мистецтва.

На сьогодні маємо факт втрати музикою функцій джерела інформації про закони світобудови, засобу самовиразу й самопізнання, комунікативного каналу між людиною та космосом. Музика стала товаром, орієнтованим на невибагливі смаки масового споживача. Музиканти втратили статус Натхненних і Мудреців, остаточно перейшовши у сферу обслуговування рекреаційно-гедоністичних потреб сучасного суспільства. Чисті музичні форми «забруднилися» різноманітними синтетичними сполуками. Збільшилася розбіжність між класичною та популярною музикою. Посилився контраст між афективно-збудженими прихильниками вокалоїдів і

зворушливо-самотньою купкою співчутливих слухачів, які у напівпорожніх залах філармоній стережуть кордони академічного музикування.

Мова академічної музики сьогодні зрозуміла лише невеликому колу знавців. Новаторські «вибрики» композиторського пошуку роблять музичне висловлювання ще менш зрозумілим, позбуваючись останніх могікан академічного слухацького товариства. Змінилася структура «фоносфери» (М. Тараканов) [15], «соносфера» (Н. Рябуха) [14] зменшилася до критичних розмірів, «мелосферна аура культури» (В. Медушевський) [9] пошкоджена й потребує відновлення та екологічного захисту.

Допитлива думка культурологів і музикантів б'ється в полоні питань «Хто винен?» і «Що робити?». «Що нам робити після визнання факту смерті музики як простору мистецтва?», – запитує В. Мартинов [8, с. 218]. «Хто вбив класичну музику?», – ставить питання в заголовок свого бестселера відомий музичний критик Нормана Лебрехт [6]. Традиційні рефлексії інтелігенції, артикульовані ще О. Герценом і М. Чернишевським, спонукають небайдужу до долі музичного мистецтва наукову спільноту шукати причини деструктивних змін, прогнозувати їх наслідки й моделювати майбутнє.

Жанр статті (масштаб таланту) стає на заваді розмаху концептуальних футуристичних праць Роберта Юнга («Майбутнє вже почалось», 1952), Елвіна Тофлера («Футурошок», 1970; «Споживачі культури», 1973), Френсіса Фукуями («Кінець історії та остання людина», 1992), залишаючи місце лише для *нарису про майбутнє музики* – нарису про утаємничений феномен культури, що універсальними світовими вібраціями проходить через резонатори людської душі, утворюючи акустичну голограму всесвіту й нову звукову реальність.

**Аналіз актуальних досліджень.** Теоретичні роздуми про майбутнє музики мають давню історію. Футуристичний рух музикантів не обмежується лише практикою музикування, але й маніфестує себе на рівні теоретичних узагальнень. Яскравим прикладом цього є «Manifesto dei Musicisti Futuristi» («Маніфест музикантів-футуристів», 1910) та «La Musica Futurista. Manifesto tecnico» («Футуристична музика. Технічний маніфест», 1911) італійського композитора Франческо Прателли [12; 13]. Тут футуризм як художній рух вбачає свою мету у відмові від мистецтва минулого та створенні підґрунтя для нової епохи шляхом заміщення традиції концептом новаторства.

Парадоксально, але заклик до відмови від традицій є традиційним для європейської культури. Історія музики зберігає багато жанрово-стильових заявок на статус «нової музики». Ще у XIV столітті Філіпп де Вітрі, Гійом де Машо, Франческо Ландіні формулюють філософію *Ars nova* як нову техніку композиції та нове мистецтво музики. З того часу діалектичний закон «заперечення заперечення» переконливо озвучується музичною практикою, де романтики заперечують класиків, імпресіоністи – романтиків, модерністи – імпресіоністів, адепти додекофонії, мінімалізму, алеаторики й сонористики заперечують усіх і одне одного. При цьому кожна з «нових музик» претендує на місце в часопросторі майбутнього.

Музичну практику першої половини ХХ століття узагальнює та обґрунтовує й свої філософії нової музики Т. Адорно [1]. Наразі осмислення сучасної музичної практики дозволяє мистецтвознавцям і культурологам констатувати певні тенденції та висувати припущення щодо сценаріїв розвитку музичного мистецтва у ХХІ столітті. В. Мартинов пропонує термін «opus posth-музика» для позначення ще невидимої, але вже існуючої в передчуттях музики, яка, подібно ранньому жайворонку, віщує фундаментальні зміни не тільки в області музичного мистецтва, але й, можливо, в основах усього нашого життєбудівництва. «У музиці дух майбутніх змін заявляє про себе з відчутною ясністю», – стверджує автор [6, с. 5]. Науковець розмірковує про кінець часу композиторів і народження нової реальності. Він вказує на те, що композиторська діяльність в умовах «розцерковлення світу» втрачає своє онтологічне й релігійне призначення [7].

М. Кокжаєв інтерпретує часову природу музики як два види руху: від минулого до майбутнього і від майбутнього до минулого та вбачає в розвитку музики ХХ століття ознаки генези нових технологій. Композитор аналізує «контури музичного мистецтва майбутнього» та вважає, що деякі очевидні риси музичної парадоксальності будуть розвиватись і поглиблюватись у музиці наступних епох. М. Кокжаєв закликає «...осягнути зазвуківі мікро- і макрокосми, присутність яких ми відчуваємо навіть у найелементарніших композиціях, відкрити нові горизонти багатомірних музичних просторів, досліджувати закономірності випадкових звукових сполучень, які підкоряються антихаотичному закону, і, нарешті, розширити наші уявлення про недосяжні для фізичного відчуття «елементарні частинки», носії музичної ідеї» [4].

На факти переосмислення ролі композитора у творчому процесі, нівелювання ролі авторства, посилення співтворчості виконавця й реципієнта в системі художньої комунікації вказує Н. Рябуха [14]. Футуристичні ознаки музики викладає в теоретичному описі нової парадигми музичної естетики Ю. Холопов [18]. Музичне виконавство в ситуації постмодерну з проекцією на майбутнє досліджує І. Чернова [19]. Концептуальні ознаки творчого процесу та його можливі трансформації стають предметом активної саморефлексії композиторів Е. Денисова, М. Кокжаєва, Х. Лахенмана [3; 4; 5].

Попри означення окремих футуристичних аспектів розвитку музичного мистецтва в сучасній культурфілософській та музикознавчій літературі, тема майбутнього музики в достатній мірі не висвітлена. Причини недостатнього теоретичного аналізу майбутнього музики полягають у складності процесу прогнозування. Осмислення майбутнього включає значну гіпотетичну складову, тому потребує рішучості у формулюванні припущень. У текстах наукових розвідок футуристичного напрямку завжди ремаркується, що гіпотези висувуються лише на основі тих ознак, які вже виявили себе в музичному мистецтві, що роздуми не претендують на істину в останній інстанції і що автори готові прийняти зауваження та змінити свою точку зору під тиском переконливих аргументів.

**Мета статті** – на підставі аналізу концепту «майбутнє музики» у філософсько-культурологічному контексті з'ясувати перспективи функціонування музики в системі «композитор – виконавець – слухач» у культурі ХХІ столітті, висвітлити можливі шляхи подальшого розвитку музичного мистецтва та впливу сучасної музичної спільноти на формування «бажаного майбутнього».

**Виклад основного матеріалу.** У роздумах про майбутнє музики можна самому висувати припущення, а можна узагальнювати припущення інших. Другий варіант є більш безпечним із точки зору критики, однак обидва вимагають дотримання межі між науковим аналізом і фантастичним оповіданням. За законами наукового жанру, з метою уточнення дослідницького поля, маємо конкретизувати дефініції «майбутнє музики» і «музика майбутнього». Музика майбутнього – це зміст музики, її новаторські форми в аспекті інструментарію, способів письма та засобів музичної виразності. Сфера «музики майбутнього» лежить у просторі дослідницької оптики мистецтвознавства, хоча її абрис впливають на концепт «майбутнє музики». Майбутнє музики – це доля музики в новому часопросторі культури: функції, форми побутування, статуси музикантів, сутність комунікативної взаємодії в системі «композитор – виконавець – слухач». Майбутнє музики є об'єктом осмислення культурфілософської думки.

Можна припустити, що в часопросторі майбутнього музика буде іншою. Відповідь на питання «Кращою? Гіршою?» залежить від моделі часосприйняття. Культура, що мислить час як коло, убезпечує людину від загрози негативних змін, тож «завтра» буде таким, як і «вчора». Європейська культура, на жаль, мислить час як лінію, тому завтра може бути кращим (оптимізм), або гіршим (песимізм). Оцінка змін як прогресу чи регресу цілком залежить від нашої точки зору.

Результати аналізу філософсько-культурологічного та музикознавчого контексту «майбутнє музики» лякають есхатологічною тональністю своїх тем. На горизонті вимальовується «смерть автора», «смерть виконавця» і «смерть слухача». Тож, парадокс ситуації полягає в тому, що *майбутнього в музики може й не бути* (щонайменше, майбутнього може не бути в того явища, яке ми сьогодні позначаємо поняттям «музика»).

**«Смерть автора».** У програмних статтях Р. Барта «Смерть автора» (1968) [2] та М. Фуко «Що таке автор?» (1969) [16] артикулюється ідея саморуку тексту як самодостатньої процедури народження смислу. Ідея «смерті автора» стає топосом структуралізму, постструктуралізму й деконструктивізму. Автора повертають у лоно середньовічної анонімності: йому відмовляють місцем у просторі сьогодення, адже факт створення вже відбувся. Час автора – це минуле; говорить не автор, а мова як така; читач конститується не як споживач, а як виробник тексту.

Іншої точки зору на причини «смерті автора» дотримується сучасний музикознавець В. Мартинов. Він стверджує, що кінець часу композиторів означає лише те, що принцип композиції втратив своє онтологічне й

релігійне призначення. В умовах «розцерковлення світу» онтологічні механізми, які приводять у рух принцип композиції, зупиняються й композиція виявляється лише приватною ініціативою, за допомогою якої композитор може задовольняти свою особисту любов до музики, вдосконалювати свою композиторську майстерність і навіть отримувати за це певну грошову винагороду [8].

«Навіщо ми тут?», – запитує видатний німецький композитор Хельмут Лахенман. «Композитори – некорисні істоти. Ні, я, звісно, теж думаю, що без них неможна обійтись, але у категоріях нашого суспільства, яке має до всього лише комерційний інтерес, суспільства, де прийняті стандартні уявлення про щастя, красу тощо, композитори тільки заважають, порушують стандарти» [5].

Композитор Е. Денисов у роботі «Музика і машини» припускає, що високотехнологічні пристрої в досконалому опанують «прикладну» музику, звільнять композитора від роботи в кіноіндустрії, не матимуть рівних у створенні «шлягерів», зможуть аналізувати музичну кон'юнктуру й максимально задовольняти запити слухачів [3].

Наявність пояснень «смерті композитора», марності або непотрібності його зусиль ситуацію *mort de l'auteur* не змінюють. У галузі музичного мистецтва ця ситуація ускладнюється не тільки підвищенням вимог до слухача як виробника тексту, але й необхідністю існування виконавця як посередника між текстом і слухачем. Уся неприємність якраз полягає в тому, що виконавець (☹) теж надумав померти.

**«Смерть виконавця»** виявляє себе в появі віртуальних артистів, виконавців-голограм, віртуозних «машин», які вражають своєю технічною вправністю. Циркова швидкість руху музичної матерії в «Смерті піаніста» викликає істеричну реакцію реципієнта між захватом і страхом (див. <https://www.youtube.com/watch?v=tducZyJZ0Hs>). Робот ідеально зберігає стилістично правильну єдність темпу в III частині (Alla turca) Ля-мажорної сонати В.-А. Моцарта (див. <https://www.youtube.com/watch?v=hXrNCak63u0>). Віртуальні виконавці з унікальною зовнішністю та якістю звучання збирають тисячі фанатів не тільки в соціальних мережах, але й на реальних концертах. Голограма репера Тупака Шакура на фестивалі Coachella виконує не архівні концертні записи покійного співака, а оригінальні музичні композиції. Японський вокалоїд Хацуне Міку, створений Crypton Future Media (2007 р.) співає синтезованим голосом із використанням програми Vocaloid компанії Yamaha, викликаючи при цьому оргіастичний стан у емпатійно-залучених слухачів (див. [https://www.youtube.com/watch?v=UJl8bj\\_uIYI](https://www.youtube.com/watch?v=UJl8bj_uIYI) ).

Вказані факти свідчать, що виконавець є, але «де виконавська інтерпретація?» – справедливо зауважать музиканти, які не одне десятиліття свого життя вдосконалювали інтерпретаційні вміння. Реконструкція думки композитора як квінтесенція виконавської інтерпретації зумовлює певні принципи когнітивної діяльності виконавця: виявлення стильових, семантичних і композиційних особливостей твору, урахування жанрово-стильового й

культурно-історичного контексту. Однак, найголовніше, виконавська інтерпретація має бути звукообразною, інтонаційно озвученою формою відображення суб'єктивного світу особистості. В. Медушевський визначає виконавство як особливий світ, сповнений особистісно-психологічними енергіями [9]. Які енергії в машин для відтворення не просто звуків, а Музики?

Існує ще одна проблема. В. Мартинов зазначає, що більшість музикантів цілком щиро думають, що вони створюють і виконують стару добру музику й перебувають у просторі мистецтва, у той час як насправді вони вже давно мають справу з *opus posth*-музикою та знаходяться в просторі виробництва та споживання, тобто мають справу із симулякрами та знаходяться в просторі тотальної симуляції. «Їх інтелектуальна невинність або цинізм можуть приносити матеріальні або соціальні дивіденди, однак, одночасно, перетворюють таких музикантів на пасивну матерію, яка формується силовими полями культури споживання, але зберігає при цьому ілюзію власної естетичної значимості, завдяки чому і створюється видимість повноти сучасного концертного життя» [7, с. 19].

**«Смерть слухача».** Концертне життя вимагає живого слухача, адже від нього вимагається не просто слухання, а виробництво тексту. Такі вимоги є непосильними для пересічного реципієнта. Патріарх сучасної музики Хельмут Лахенман зазначає: «Коли ми говоримо про нову музику й нове звучання, ідеться зовсім не про нові акустичні засоби, а про новий контекст, нове слухання» [5]. Х. Лахенман закликає не просто слухати, але **чути**, опановувати мистецтво слухача, здійснювати специфічний творчий акт, працювати зі своїм слухом, спогадами, тугою за прекрасним.

Апофеозом «культури Вуха» був романтизм. Слухання – це бачення із середини; слух – універсальний орган світосприйняття; вухо – слухова камера душі; людина – акроатик універсуму, що вслухається в буття. Саме завдяки гостроті внутрішнього слуху романтизм чує той вічний концерт універсуму, який раніше був досяжний тільки світлим і спокійним душам мудреців. У екзальтованому захваті романтики вслухаються у звучання Еолової арфи всесвіту, збудженої подихом світового духу. При цьому реальна музика розглядається як комунікативний канал, за допомогою якого можна приєднати звучання власного тону до потоку світової гармонії.

Маятник переходів культури від візуальної до акустичної парадигми світосприйняття неодноразово змінював стратегії пізнання світу та пріоритети видів художньої діяльності. Зір неодноразово здобував перемогу на полі гносеологічної битви. В Аристотеля «ум–як–розум» є зором і дзеркалом одночасно. У Р. Декарта «ум–як–внутрішній простір» оглядає не речі, а їх презентації, змушуючи працювати внутрішній зір. Естетика романтизму зусиллями І. Гердера («музика у кожному звуці»), С. Кольріджа («образ Еолової арфи Всесвіту»), Ф. Шеллінга («філософське обґрунтування правомірності музично-космологічних кореляцій»), Ф. Шлейєрмахера («музика як засіб самовиразу») штовхає маятник пізнання в напрямі «культури Вуха», однак їх зусилля губляться в просторі художньої метафори.

У лабіринті філософських течій ХХ століття зір як операція мислення поступово звільняється від строгої метафізичної парадигми. Ще у 20-х роках у своїх «Естетичних фрагментах» Г. Г. Шпет говорить про вуха, які починають бачити і очі, які починають чути [20]. Обтяження як зору, так і слуху іншими формами чуттєвості негайно викликають до життя нові форми художньої творчості. Для музики обтяження слуху візуальним додатком виявляється трагічним трансформуючим фактором. Візуальна картинка не просто вступає з музикою в стосунки паритетного синтезу, вона забирає звукову матерію в полон синкретичної єдності. Так формується сучасна «кліпова форма» побутування музики. Музика потрапляє в ситуацію безконтрольного мерехтіння аудіо-візуальних інформаційних відрізків, гіпертрофованої медіаобразності сучасної культури; фрагментарності та поверховості світосприйняття «кліпової культури» «кліповою свідомістю» (за Е. Тофлером). «Культура Ока» і «культура Слуху» остаточно перетворюються на «культуру Видовища».

У цьому контексті можна припустити, що реципієнт музики в майбутньому не сприйматиме музику без візуалізації. Вуха як слухова камера душі стане атавізмом. На зміну слухачу прийде «споживач видовища» і у відповідь на його запити музика повернеться до первісного синкретизму візуального й акустичного образу, провідним жанром якого буде відеокліп. Навіть поверховий аналіз означеного жанру та різноманітних музичних шоу свідчить, що вміст синтетичних домішок у цих продуктах музичної індустрії повністю змінює сутність музики.

**«Що врятує музику?».** Видання серії компакт-дисків «Шедеври класики в рок-обробках» (Compact disc Digital audio 1999 AT Music) з кавер-версіями музики епохи бароко у виконанні найкращих оркестрових колективів і джаз-музикантів; започаткування спеціалізованих радіо-, телевізійних каналів; використання популярних мелодій як телефонних рінгтонів – це спроби повернення музики в діалогічний простір культури. Однак збільшення кількості слухачів із навушниками в громадському транспорті не формує слухача в академічному розумінні цього феномену. Слухач – це наявність «камертона душі», здатність резонаторів сприймати й перетворювати акустичні вібрації. Слухач – це результат естетичного виховання, продукт культурного середовища, яке формується системою освіти й соціально-культурним контекстом.

На важливість виховання слухача, який розумітиме мову музики, вказує Н. Харнонкурт. Він наголошує на необхідності реформування системи музичної освіти та закликає музикантів знову почати вчити музику як мову, а не як техніку виконавства. Тільки за цих умов у минулому залишиться безглуздо-естетичне музикування й монотонність концертних програм, зникне розподіл на розважальну та серйозну музику, а також її невідповідність власній епосі. Культурне життя знову набуде єдності [17, с. 19–20].

У пошуках шляхів порятунку музики, окрім зусиль щодо реформування змісту музичної освіти й естетичного виховання, варто також

звернути увагу на шлях новаторського пошуку. Традиційно шляхи руху музики в майбутнє залежали від креативності композиторського мислення. Сьогодні теж «...відбувається процес постійного розширення засобів музичної виразності, залучення все нових і нових звучань, безперервного утворення нових форм, виявлення нових і невідомих раніше процесів життєдіяльності музичних організмів», – стверджує Е. Денисов [3, с. 152].

Цілий спектр музичних інструментів майбутнього пропонує японський художник і музичний експериментатор Юрі Сузукі, який має власну точку зору на способи виконання та сприйняття музики. «Музичні інструменти», створені Ю. Сузукі, продовжують усталену традицію пошуку нових засобів звукоутворення (див. <https://zillion.net/ru/blog/276/muzyka-budushchiego-7-izobrietienii-iuri-suzuki>). Поряд зі створенням нових проявляється тенденція до перевідкриття для музичної індустрії класичних музичних інструментів, дослідження їх можливостей у створенні масової музики й шоу (див. <https://www.youtube.com/watch?v=0VqTwnAuHws> ).

Своєрідною проекцією майбутнього стає практика онлайн-колаборацій (від фр. *collaboration* – «співробітництво», колективне написання та виконання музики в Інтернеті), а також музичний Science Art (використання наукових досягнень для звуковидобування, створення, запису й виконання музики). Синтез художнього й наукового, творчого й технологічного в просторі Science Art дозволяють створювати голографічні шоу, цифрових музикантів, аудіовізуальні перформанси. Science Art, як сучасний напрям розвитку мистецтва, цілком може стати проектором для трансляції музики в простір завтрашнього дня.

**Висновки.** Простір виробництва та споживання приходить на зміну простору мистецтва, і ця зміна стає найважливішою подією культури новітнього часу. У цьому контексті відбуваються зміни у змісті, функціях, формах побутування музики, статусах музикантів і сутності комунікативної взаємодії в системі «композитор – виконавець – слухач». Уже сьогодні можна прогнозувати, що функцію концертного залу виконуватиме віртуальний простір, у якому місію трансляції музичного змісту виконуватимуть цифрові музиканти, а формою схвалення стануть «лайки» замість оплесків. Скриптор замість автора, голограма замість виконавця, глядач замість слухача, об'єкт і концепція замість художнього твору, аудіовізуальний синтез замість музики як чистої звукової сутності. Відбуватиметься подальша, ще більш прискорена еволюція музичного письма та засобів звуковідтворення, виникатимуть нові й несподівані для сучасної людини види синтетичної взаємодії. Новаторські пошуки проходять за межами музики як мистецтва, адже наукові відкриття суттєво впливатимуть на технології музичної творчості.

Можна тішитися думкою про те, що музика, як одухотворена музична матерія, завжди буде недосяжною для штучного інтелекту. Можна очікувати визнання унікального комунікативного статусу людини-виконавця та сподіватись на зміни естетичних смаків публіки з їх орієнтацією на класичний



ідеал. Можна започаткувати традицію виконання концертних творів два рази підряд, як про те мріє Х. Лахенман, щоб за другим прослуховуванням не витратити час на естетичну оцінку, а відразу насолоджуватись і відчувати смак життя. Однак культурфілософський аналіз музичної практики сьогодення свідчить про неминучість змін, які відбудуться з музикою в часопросторі майбутнього. В одній із серій «Футурами» (американського науково-фантастичного мультсеріалу, створеного Меттом Гроунінгом), з'являється музичний інструмент ХХХІ століття під назвою «голофонор» – комбінація гобоя і голографічного психопроєктора. Звучання голофонору поєднується з візуалізацією фантазій і почуттів виконавця. Нас очікує нова музика й нові можливості для самовиразу, комунікації та самопізнання.

За однією з теорій майбутнє не визначено, й люди можуть самі творити його. За іншою – майбутнє зумовлено заздалегідь, тож слід розвивати знання у вивченні можливого й *обирати бажане майбутнє*. Якщо докласти зусиль, то оновлена музика знову повернеться до своїх онтологічних, світоустрійних, світомоделюючих берегів, а кінець зможе означати початок.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно, Т.-В. (2001). *Філософія нової музики*. М.: Логос.
2. Барт, Р. (1989). Смерть автора. В Р. Барт, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, (сс. 384–392).
3. Денисов, Э. (1986). Музыка и машины. В Э. Денисов, *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва: Советский композитор, (сс. 149–162).
4. Кокжаев, М. *Необычное в обычном. Признаки зарождения новых технологий в парадоксах музыки XX века*. Режим доступа: <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-kokzhayev-unordinar.html>
5. Лахенман, Х. *Искусство ничего не должно*. Режим доступа: <http://gazetaigraem.ru/a12201401>
6. Лебрехт, Н. (2007). *Кто убил классическую музыку?* М.: Классика–ХХІ.
7. Мартынов, В. И. (2005). *Зона opus posth или рождение новой реальности*. М.: Классика–ХХІ.
8. Мартынов, В. И. (2002). *Конец времени композиторов*. М.: Русский путь.
9. Медушевский, В. (1988). *Сущностные силы человека и музыка. Музыка – культура – человек: сборник научных трудов*. Свердловск: Изд. Урал. университета, 45–64.
10. «Музыка будущего»: рождение музыкального авангарда (1910–1920 гг.) (2008). *Мировая художественная культура*. Санкт-Петербург: Питер.
11. *Музыка будущего: семь изобретений Юри Сузуки*. Режим доступа: <https://zillion.net/ru/blog/276/muzyka-budushchiegho-7-izobrietienii-iuri-suzuki>
12. Прателла, Ф. *Манифест музыкантов-футуристов*. Режим доступа: <https://www.wdl.org/ru/item/20027/>

13. Прателла, Ф. *Футуристическая музыка. Технический манифест*. Режим доступа: <https://www.wdl.org/ru/item/20028/>

14. Рябуха, Н. (2015). Звукообраз у фокусі сонологічного методу дослідження музичної культури. *Культура і Сучасність: альманах*, 2, 98–106.

15. Тараканова, Е. М. (2012). Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий. *Звуковая среда современности: сборник статей памяти М. Е. Тараканова*. Москва, 27–41.

16. Фуко, М. (1996). Что такое автор? В М. Фуко, *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: работы разных лет*. М.: Касталь, (сс. 7–47).

17. Харнонкурт, Н. (2002). *Музыка як мова звуків: шлях до нового розуміння музики*. Суми: Собор.

18. Холопов, Ю. *Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века*. Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>

19. Чернова, І. В. (2011). *Музичне виконавство в ситуації постмодернізму*. Львів: Акад. сухопут. військ.

20. Шпет, Г. Г. *Эстетические фрагменты*. Режим доступа: <https://www.magister.msk.ru/library/philos/shpet01.htm>

## РЕЗЮМЕ

**Тарапата-Бильченко Л. Г.** Философский очерк о будущем музыки.

*В статье анализируется концепт «будущее музыки» в философско-культурологическом аспекте. Предмет исследования определяется на пересечении философского и музыковедческого дискурса. Конкретизированы дефиниции «будущее музыки» и «музыка будущего», систематизированы эсхатологические мотивы, присутствующие в футуристических теориях музыкального искусства. «Смерть автора», «смерть исполнителя» и «смерть слушателя» интерпретируются как определяющие тенденции развития будущей музыкальной практики.*

*Обобщены предположения относительно функционирования музыки в системе «композитор – исполнитель – слушатель» в культуре XXI века. Констатированы трансформации «культуры Глаза» и «культуры Уха» в «культуру Зрелища»; окончательный переход музыки из нормативно-ценностной системы искусства в статус товара как продукта производства и потребления.*

*Прогнозируются изменения условий и форм бытования музыки: смена концертных залов на виртуальное пространство; усиление аудиовизуального синтеза; трансформация автора в скриптора, слушателя в зрителя, аплодисментов в «лайки», исполнителей в голографические копии. Предполагается становление практики онлайн-коллабораций (коллективного создания и исполнения музыки в Интернете); расширение новаторских поисков музыки за пределами музыки как искусства (развитие музыкального Science Art, использование научных достижений для звукоизвлечения и записи музыки); переоткрытие классических музыкальных инструментов с целью*

*их дальнейшего использования музыкальной индустрией для создания массовой музыки и шоу.*

*Констатируется кризисное состояние мелосферной ауры культуры и необходимость возрождения всего спектра функций музыкального искусства в современном «слабослышащем» социуме. Пути спасения музыки определяются в целесообразности всеобщего изучения музыки как языка самовыражения, самопознания и коммуникации, а также переосмыслении содержания и форм музыкального воспитания.*

**Ключевые слова:** *футуризм, будущее музыки, «смерть автора», «смерть исполнителя», «смерть слушателя», культура зрелищ, мелосферная аура культуры.*

### SUMMARY

**Tarapata-Bilchenko L.** Philosophical essay on the future of music.

*The essay gives the analysis of the “future of music” concept in philosophical and cultural aspect. The subject of research is on the intersection of philosophical and musical studies narrative. The essay gives definitions of the “future of music” and the “music of future“, systematizes eschatological patterns presented in futuristic theories of musical art. “Death of author”, “death of performer“ and “death of listener” are interpreted ad ones that set a trend for the development of future musical practice.*

*The author summarizes hypothesis about functioning of music in the system “composer-performer-listener” in the culture of the XXI century. He states the transformation of “culture of the Eye” and “culture of the Ear” into “culture of the Performance“ as long as a final transformation of music from the system of values to the status of commodity as a product of ware and consumption.*

*The author expects changes of conditions and forms of existence of music such as replacement of concert halls to virtual space, increase of audio and visual synthesis, transformation of author to scripter and listener to spectator, applauses to “likes”, performers to holographic copies. There is an assumption of formation of on-line collaboration (creation and performance of music in groups on the Internet), extension of innovative search of music beyond music as an art (evolution of musical Science Art, use of scientific achievements for extract of sounds and record of music), rediscovery of musical instruments for creation of mass music and show.*

*The essay finds a crisis state of melosphere aura of culture. It states the necessity of revival of the whole spectrum of musical art in a modern “hard-of-hearing” society. The ways of rescue of music are in a total studying of music as a language of self-expression, self-understanding and communication as long as rethinking of contents of music education.*

**Key words:** *futurism, future of music, “death of author”, “death of listener”, “death of performer”, culture of show, melosphere aura of culture.*