

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Дін Чжуцзян

**МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ
ФЕНОМЕН**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник
_____ О. В. Єременко
доктор педагогічних наук, професор
завідувач кафедри хореографії
та музично-інструментального виконавства
«__» _____ 2021 року

Виконавець
_____ Дін Чжуцзян
«__» _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОМУНІКАТИВНОГО ПРОЦЕСУ.....	6
1.1. Парадигма функціонування культурно-комунікативної системи.....	6
1.2. Структура музичної комунікації.....	16
Висновки до Розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА КОМУНІКАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ...	28
2.1. Комунікативна специфіка музичного сприйняття.....	28
2.2. Трансформації звукового простору сучасного інформаційного суспільства.....	40
Висновки до Розділу 2.....	47
ВИСНОВКИ.....	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51

ВСТУП

Актуальність теми. Музична комунікація – багатогранний феномен. Вона формується і функціонує в суспільному полі культури, забезпечує циркуляцію інформації у просторі-часі і пов'язана з механізмами кодування і декодування музичного змісту. Унікальний багатогранний феномен музичної комунікації вирізняється складною структурою, а тому його дослідження вимагає комплексного аналізу із залученням різних галузей науки: філософії, історії, культурології, загальної теорії комунікації, семіотики, музикознавства тощо. Багатовимірний діалог в музичному комунікативному просторі включає: безліч суб'єктів (композитор, виконавець, слухач, критик-музикознавець, режисер, продюсер, менеджер, аранжувальник, а також педагог і учень, майстер і новачок, професіонал і любитель і т. ін); рівнів комунікації (вібраційно-звуковий, емоційний, духовний, інтелектуальний, а також особистісний, міжособистісний, масовий, міжкультурний); видів, форм і жанрів музичної комунікації тощо.

Музична комунікація є специфічною системою, що забезпечує і підтримує потоки інформації між учасниками музичного процесу. Вона включає як саме мистецтво, так і суспільство, сприяє розширенню рамок спілкування, впливає на індивіда, тому теорія музичної комунікації розглядає в якості об'єкта не тільки елементи музичної мови, а й тих на кого спрямоване музичне повідомлення. Досліджуючи всю багатомірність музичних зав'язків, важливим вбачається з'ясувати основні фактори процесу музичної комунікації. Музика є динамічним явищем і як невід'ємна частина культури будь-якого народу, з одного боку, безпосередньо впливає на художні процеси в культурі, з іншого боку сама трансформується під впливом нових форм організації життєдіяльності людини в культурі.

Сьогодні відбувається процес формування нових цінностей, нових взаємодій у культурі, змінюється мислення та світогляд сучасної людини. Музична комунікація відкриває нові можливості усвідомлення людиною свого

місця у культурі та світобудові загалом, а отже різні аспекти цієї проблеми вимагають музикознавчого та культурологічного осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У процесі дослідження проаналізовані теорії комунікації, які розглядають це явище на філософському: К. Ясперс, М. Бубер, Є. Гуссерль, М. Бахтін, А. Лосєв, М. Каган, В. Миронов; культурологічному: Ч. Пірс, Ф. де Соссюр, Ю. Лотман, А. Соколов, Г. Орлов та інші; музикознавчому: А. Черемісін, М. Арановський, А. Якупов, М. Бонфельд, І. Корсакова, В. Медушевський та інші. Цінний внесок у вивчення проблеми музичної комунікації в останні роки здійснили українські музикознавці О. Берегова [6; 7.], О. Злотник [24], Ю. Ніколаєвська [40], Г. Побережна [46], В. Щербина [68.] та інші.

Метою роботи є вивчення феномену музичної комунікації. Згідно мети в роботі поставлені наступні завдання:

- розкрити основні культурологічні особливості феномену музичної комунікації;
- виявити структуру комунікаційного акту у музичному мистецтві;
- дослідити комунікативну специфіку процесу музичного сприйняття;
- окреслити риси музичної комунікації як сучасного феномену.

Об'єкт дослідження – музична комунікація.

Предмет дослідження – комунікативна специфіка музичного мистецтва.

Методи дослідження базуються на поєднанні взаємодоповнюючих наукових підходів: системного (коли різні процеси та явища вивчаються в сукупності відношень і зв'язків між ними), історичного аналізу (дозволяє прослідкувати виникнення, формування та розвиток об'єктів у хронологічній послідовності), синтезу (спрямований на об'єднання різних елементів у єдине ціле для глибинного пізнання сутності явищ). Також задіяні аналітичний метод, аналіз наукової літератури, систематизація наукової думки.

Елементи наукової новизни одержаних результатів полягають у вивченні сучасного культурологічного феномену музично-комунікативних взаємин.

Практичне значення одержаних результатів. Положення роботи можуть бути використані в навчальних курсах: «Музична інтерпретація», «Виконавська інтерпретація», «Історія виконавства» та при подальшому науковому вивченні теми.

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Положення магістерської роботи отримали апробацію на III міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, Сум ДПУ імені А. С. Макаренка 24–25 березня 2021), V всеукраїнській науково-практичній конференції «Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, Сум ДПУ імені А. С. Макаренка 3–4 грудня 2021), студентських наукових конференціях в Сум ДПУ імені А. С. Макаренка «Дні науки-2020» та «Дні науки-2021». За темою дослідження опубліковано дві статті в наукових виданнях: «Музична комунікація як феномен» (*«Мистецькі пошуки»*. Вип. 1 (13). Суми, 2021) та «Комунікативні особливості процесу музичного сприйняття (психологічний аспект)» (*«Мистецькі пошуки»*. Вип. 2 (14). Суми, 2021).

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 56 сторінок, з них основного тексту – 50. Список використаних джерел налічує 72 позиції.

РОЗДІЛ 1.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОМУНІКАТИВНОГО ПРОЦЕСУ

1.1. Парадигма функціонування культурно-комунікативної системи.

Комунікація є головною рушійною силою розвитку людини та культури. Комунікативні взаємозв'язки пронизують усі аспекти сучасного суспільства, безперервно відбуваються зміни форм її функціонування в соціумі, а тому її вивчення потребує глибокого та ретельного вивчення в контексті дослідження феномену музичної комунікації. Також комунікація є фундаментальною проблемою в філософії, адже лежить в основі людського буття, сприяє збереженню та розвитку духовної єдності людської спільноти, є базовим механізмом та невід'ємною складовою соціокультурної діяльності. Комунікація у сфері культури завжди ціннісно орієнтована, вона формує світ музичних емоцій, виявляє музичні смисли та музичні цінності. Музична концепція є «уявленням про систему цінностей, що формується в принципах діалогічного мислення, що сприймає нові умови існування художнього процесу, нового мислення, здатного проникати в процес творчості і тому сприймає проблему культурної спадкоємності як вічний діалог культур, що не вичерпується ні в часі, ні в просторі» [67, с. 365].

Таким чином, цей термін розумівся спочатку тільки як засіб спілкування між людьми. Потім він набув більш широкого трактування та став охоплювати усі можливі види зв'язку, в тому числі міміку, жести, слова, друк, а також телефон, телеграф, залізницю та інші. З появою комп'ютерної техніки постали нові перспективи і термін комунікація набуває технічний відтінок, наприклад, «комунікація – керування в складних системах» (Норберт Вінер) [15], а також як об'єкт дослідження в соціальних науках «комунікація – механізм самовідтворення систем суспільства» (Ніклас Луман).

У довідковій літературі існує безліч визначень комунікації. Зокрема комунікація розуміється як: засіб зв'язку різних об'єктів матеріального й духовного світу; як передача інформації від однієї людини до іншої, тобто як

спілкування. У людському суспільстві комунікація здійснюється як між окремими індивідами, так і групами, організаціями, а також державами, культурами й людством у цілому. Комунікація здійснюється за допомогою знакових систем, тобто особливого мовлення. Центральну роль у комунікаційному акті має інформація, вона виступає як засіб комунікації. Інформація є загальнонауковим поняттям і містить у собі різні види обміну: сигналами у тваринному та рослинному світі світу, передачею ознак від клітини до клітини або від організму до організму, обмін інформацією між людьми, різними об'єктами живої й неживої природи. Інформація походить від латинського *informatio* (роз'яснення, виклад), цей термін трактувався як щось властиве тільки людській свідомості. Інформація не є ні матерією, ні енергією. Вона, на відміну від них, може зникати разом зі своїм носієм.

Феномен інформації – один з найпоширеніших та фундаментальних понять науки, що активно вивчається та має значну кількість протиріч у тлумаченнях. Зокрема Е. Тоффлер розглядає інформацію як сировину [58], а Е. Мінаєв розглядає музику як одну з підсистем загальної спільної інформаційної системи культури [37]. «Інтоніяція як елемент складає первинну одиницю інформаційного поля музики, одну з найтонших мисле-форм свідомості людини, а на множинному рівні – людської спільноти», – пише вчений [37, с. 135]. К. Шеннон і У. Вівер запропонували кібернетичну схему, засновану на аналогії з телефонним зв'язком. Вона мала назву «кодова модель» і базувалася на: джерелі (тому, хто передає повідомлення); самому повідомленні (переданій інформації); пристрої що кодує; каналу передачі; декодеру що здійснює зворотне перетворення сигналу; приймачі (людей яким адресовано повідомлення). Р. Якобсон запропонував схему мовної комунікації, яка включає такі основні компоненти як мовець (адресант), сприймаючий (адресат), контекст (оточення, обстановка, у якій здійснюється висловлення), передана інформація (тобто саме повідомлення).

Існує безліч різних моделей комунікації, залежно від завдань, які ставить перед собою дослідник, проте носієм інформації завжди є сигнал. Прийнято

використовувати терміни є ключовими у теорії комунікації: «кодування» і «декодування». Кодовану інформацію у музичному повідомленні класифікують на значеннєву та естетичну (Н. Соболева [51]). На думку І. Гальперина значеннєва інформація має рівень фактуальний (повідомлення про факти, події) та концептуальний (авторське розуміння фактуальної інформації). Для виміру інформації в науці вводяться поняття обсягу інформації та кількості інформації.

Термін «спілкування» трактується у науковій літературі досить неоднозначно, його вважають синонімом комунікації, наприклад представники західної соціології під комунікацією розуміють спосіб передачі, спілкування й спільного єднання людей [43, с. 5]. На думку М. Кагана «відмінність між цими поняттями полягає в тому, що комунікація – це зв'язок між активним суб'єктом (відправником повідомлення) і об'єктом (реципієнтом, яким може бути як машина, так і тварина або людина), а спілкування є процесом, у якому немає відправника й одержувача, а є співрозмовники, «співучасники спільної справи» [26, с. 145]. На думку Аркадія Соколова у поняття комунікації не повинна включатися взаємодія неживих об'єктів [52, с. 34]. Андрій Резаєв трактує «комунікацію» ширше за «спілкування», оскільки вона охоплює процеси, що виходять за межі соціальної взаємодії між людьми і пропонує визначення терміну «комунікація» як взаємозв'язок, у процесі якого відбувається обмін інформацією між різними об'єктами живої й неживої природи [47, с. 74].

Леонід Столович розглядає слово «комунікація» як етимологічно подібне до слова спілкування. У спілкуванні утворюється й розкривається спільність між людьми, спілкуючись людина долучається до тієї чи іншої соціально-людської спільноти: «У процесі спілкування не просто здійснюється передача інформації або обмін нею. Вона тут часом і утворюється, як іскра від удару двох шматків кремнію, як істина, яка народжується в суперечці» [55, с. 312]. Поперемінно передаючи один одному повідомлення, співрозмовники здійснюють діалог, обмінюючись пізнавально-ціннісною інформацією.

Поняття «комунікативний простір» активно досліджувалося в роботах Б. Гаспарова. Під цим терміном учений розуміє «середовище, у якому суб'єкт відчуває себе щораз в процесі мовної діяльності й у якій для нього вкорінений продукт цієї діяльності» [16, с. 295]. Таким чином, це середовище є значущим для суб'єкта комунікації в плані соціалізації й моралізації. Тоді як І. Шаліна пропонує розуміти комунікативнокультурний простір як «мовленнєво-культурну взаємодію членів соціальної групи, що характеризується своїм хронотопом, мовною і соціокультурною гомогенністю, зумовлює прихильність певним визначеним мовним і поведінковим шаблонам і віддзеркалює щось спільне, типове для членів групи в конкретних локальних проявах їх культурно-мовної взаємодії» [65, с. 4].

Мова є основним засобом комунікації. Вона багатофункціональна, виконує різні функції насамперед функцію спілкування, а також функцію передачі й збереження інформації, вираження почуттів і емоцій людини, мова формує мислення, є засобом накопичення людського досвіду. Функціонування мови в суспільстві обумовлене таким факторами як наявність сталої орфографії та системи писемності, зразків еталонної літератури, матеріалів масового розповсюдження, досвіду передачі набутого наступним поколінням. Як і природну мову, музична мова служить засобом спілкування, пізнання, національної самосвідомості, зберігання та передачі досвіду та традицій культури народу.

Роль мови в комунікативній діяльності людини по-різному потрактовувалася протягом історії культури. Так, у філософських вченнях Стародавньої Греції мова була результатом комунікації чуттєвого та позачуттєвого начал. У період середньовіччя на перший план постали проблеми трактування текстів Священного писання, слово тут було результатом комунікації божественного й людського світів. У філософії Гегеля у мові проявлялася діалектична єдність явища та сутності, матеріального й ідеального. М. Бахтін у своїх роботах розробив концепцію діалогу, а Л. Вітгенштейн вивів співвідношення мовних правил та запропонував поняття «мовні ігри». Також

М. Бахтін та М. Хайдеггер розробили у своїх роботах концепцію діалогу. Р. Барт розглядав поняття «тексту» як знакового утворення. У культурі ж постмодернізму мовний простір розглядається як комунікативне, зокрема у дослідженнях Ж. Бодрийяра [9], Ж. Делеза [18], Ж. Дерріди [19], М. Фуко [62] мова лежить в основі філософської системи.

Дзен-буддизм стверджує наявність у людини двох видів свідомості. З одного боку, свідомість дискурсивну, здійснювану в рамках соціально сталих символічних форм, з яких найбільш важливою є мова. З іншого боку існує холістична свідомість, у якій суб'єкт і об'єкт не протиставляються один одному, і яка відкриває реальність у її безпосередній поза мовленнєвій даності. Така свідомість-одкровення вище усякої мови та не потребує мовлення. У даосизмі та дзен-буддизмі розрізняють космічний та культурні складові у людини, при перевагах першого щодо другого. У повсякденному житті людина опирається на культурну складову, відмовляючись від живого творчого сприйняття світу.

У широкому філософському розумінні музична культура є феноменом культури, який визначається її основними ціннісними, змістовними та світоглядними установками, а також специфікою соціальних механізмів трансляції культурного досвіду. Реалізуючи свій потенціал музична культура впливає як на виникнення нових так і на реконструкцію сучасних форм життя, які існували раніше, на становлення культурного середовища, є однією з форм комунікації в суспільстві. Музична комунікація постала як особлива форма духовного життя людей, покликана збагачувати зміст духовного життя людини, вона культивує в суспільстві певні усталені норми і традиції.

Мистецтво також використовує механізми ірраціонального несвідомого, оскільки музичне мистецтво відіграє в сфері культури значну роль, концентруючи в собі духовний досвід кожного народу, його національну самобутність, ментальні особливості, генетичний код, може виступати стрижнем особистісної ідентифікації людини, що осягає в діалозі культур різноманіття єдиного культурного простору людства. У музичній комунікації

людина, з одного боку, розкриває себе як індивідуальність, з іншого боку, як носія культурних цінностей і соціальних ролей.

Запропоноване Ю. Борєвим та А. Коваленко визначення «культурно-комунікативна система» [10] знайшло активного розвитку у багатьох працях авторів, зокрема М. Мамедової [35], Р. Перцовської [45] і виявляється як «комплекс засобів і форм накопичення, трансляції та розповсюдження культурного арсеналу, здійснення механізму існування соціальної пам'яті людства» [35, с. 42]. Кожна культура характеризується своїм хронотопом: простором і часом добою культури, включає історико-культурний досвід як попередніх поколінь так певної епохи.

Культурно-комунікативна система охоплює семіотичні засоби, комунікаційні канали та творчий потенціал людини, проходить складний шлях еволюції, містить способи звукового та нотного втілення культурної інформації, різні комунікативні форми долучення людини до надбань музичної культури. Так, на думку А. Соколова, музика є похідною невербального комунікаційного каналу проте суттєво відрізняється від звуків, якими користуються птахи та інші істоти для комунікації.

На думку істориків першою стадією розвитку людської комунікації були такі засоби передачі людиною інформації як пластика, міміка, звуконаслідування. Основними рисами риси цього типу стали безпосередність, колективний характер, невелика кількість учасників, і вони склали реалістичну спрямованість мистецтва. «Домовна комунікація стала своєрідним проривом розвитку людської цивілізації від біоінформаційної моделі комунікації до соціоінформаційної (перехід від тілесного до соціального рівня)» [32, с. 105]. Головною особливістю комунікації цього періоду був синкретизм, оскільки колективне начало домінувало над особистісним, яке практично було відсутнє. Створювані артефакти відображали реальність фрагментарно та мали утилітарну спрямованість. Простір комунікації давньої людини був сакральним. Орнаменти прадавніх ритуалів вирізнялися ритмом, що багаторазово повторювався та ставив за мету досягнення стану трансу,

досягнення відчуття іншої реальності. Вистави супроводжувалися музикою, яка несла інформацію про події повсякденного життя, імітувала звуки природи, виражала стосунки людини з навколишнім світом, виражала головні емоції людини.

Первісну свідомість відрізняла емоційність сприйняття. Основу музики складав ритм, який віддзеркалював загальні закони існування природи. Музична комунікація на ранніх стадіях розвитку людського суспільства товариства формувалася в природних умовах навколишнього середовища. Об'єкти природи часто були головними адресатами комунікативної діяльності стародавньої людини.

Індійський теоретик музики Матанга в «Творах про світську музику» писав, що звук слід вважати як вищу сутність, звук причина всього усього. Увесь світ, рухливий. Древні трактати про музику також свідчать про те, що осмислення музичної комунікації носило філософський характер пізнання навколишнього світу. Згідно цих вірувань закони структура музики повторює структуру всесвіту, а сама музика є втіленням образу світу. Це зокрема підтверджують знайдені зразки гімнів, легенд тощо. Звук людського голосу відігравав роль основного засобу комунікації, у музичній практиці функціонували аукання, вигукування, заклики, плачі. Ці види комунікації характеризувалися синкретичністю взаємодії аудіовізуальних засобів спілкування людини з людьми, тваринами, явищами природи, божествами тощо. Важливим етапом розвитку музичної комунікації була усна передача культурної інформації яка вершиною своєю сягнула становлення та розвиток мовлення, а музика при цьому «набула виду мистецтва, яке відображає дійсність та впливає на людину за допомогою осмислених і особливим способом організованих за висотою та часом звукових комплексів, які складаються переважно зі звуків певної визначеної висоти» [39]. Уявлення про музику були засновані на матеріалістичному розумінні світу в цілому.

Музична комунікація включена в структуру культури та співвідносна з функціонуванням суспільної практики. На різних етапах еволюційного

розвитку культури функціонує відповідна комунікаційна система, а кожний етап розвитку культури й суспільства створює свої засоби комунікації, що обслуговують його потреби. Уведено в науковий обіг поняття «комунікативний формат» для осмислення еволюції музичної музичній комунікації. Під цим поняттям розуміють «певний тип комунікативних відносин, який формується на основі домінуючого типу комунікативних характерних притаманних для конкретної стадії музичної культури» [71, с. 154].

Основними типами музичних просторів, що змінюють один одного у розвитку музичної культури І. Бабич визначає повсякденне, сакральне, публічне, віртуальне та інші. Він зокрема вказує, що «музика як і соціокультурний простір, взаємно інтерпретують один одного» [3, с. 139].

Комунікативний формат обумовив також потреби суспільства у точній фіксації інформації, тобто писемності, оскільки вербальний формат мав значний вплив на процеси художньої комунікації. Виникнення ідеографічного, піктографічного, а згодом «буквенного» нотного письма вплинуло на розвиток системи музичної освіти та виховання. Музичне мовлення та його фіксація стала не тільки засобом художньої інформації, але й засобом формування та удосконалювання музичного культурного простору. Олександр Якупов відзначає, що нотний лист став комунікативним засобом тільки для обмеженого кола професіоналів. Більшість слухачів споживала музику «на слух», а «нотна писемність не дістала такого ж розвитку як писемність, якою володіє більша частина населення» [70, с. 145]. Проте становлення музичної писемності сприяло процесу індивідуалізації мистецтва.

Важливим методом дослідження історичної еволюції музичної комунікації є культурологічний аналіз (термін А. Щербакова), заснований на інтонаційно-стильових асоціативних аналогіях. Домінування тих або інших рис виявляється в різні епохи по-різному. Художні події відбуваються у межах особливого простору та часу, у взаємодії певних комунікантів вони утворюють картини у формі дійсного. Так, головним критерієм визначення особливостей комунікативних музичних зв'язків у ранню, класичну та сучасну епохи були

особливості взаємин людини з навколишнім світом та міра усвідомлення цього пізнання. Людині архаїчної свідомості не характерними були виявлення свого особистісного, притаманним було знаходити себе у колективному несвідомому. Європейська класична культура ґрунтується на визначальній ролі розуму. Тут особистість є центром осмислення, адже саме навколо особистості як суб'єкти мистецької реалізації зосереджений пошук ключових основ буття. Сучасний період характеризують як епоху заперечення самосвідомості особистості і повернення до колективної свідомості на новому рівні. У колі питань сучасного комунікативного процесу опиняються не тільки суб'єкти комунікації, але й організація та керування цим процесом, тобто, створення певного комунікативного середовища.

Становлення людини від індивіда до індивідуальності підпорядкований об'єктивному закону розвитку людей, а також притаманному вищим формам життя на Землі. Закони розвитку є спільними, розвиток відбувається в контакті із середовищем; розвиток є незворотнім. А. Маслоу розвиток людини розглядає як рух від фізіологічних до трансцендентних потреб. Вищим рівнем розвитку свідомості людини він вважає інтуїцію, яка включає в себе весь попередній досвід життєдіяльності. Г. Ципін відзначає, що в діяльності художника складну діалектичну єдність утворюють свідоме й несвідоме, дискурсивне й інтуїтивне, раціо і чуття. Вони «протягають час від часу руки один одному» і утворюють динамічний синтез, у якому знаходить вираження діалектика психічної діяльності людини» [64, с. 91]. Розвиваються лише ті якості й властивості, які потенційно закладені в генетичному коді живого організму. У сучасну добу «людська культура постає як певне ціле, що складається з підсистем локальних культур. Внаслідок цього вона забезпечує функцію зв'язку між людьми, суспільствами, поколіннями, тобто забезпечує пам'ять людства [38, с. 76]. Загальнолюдські ж цінності виступають безпосередньо основою культури. Проте глобальний комунікаційний простір розвивається не через діалогічний синтез локальних культур, а шляхом їх поглинання.

Музична комунікація включена в структуру культури та співвідносна з функціонуванням суспільної практики. На різних етапах еволюційного розвитку культури функціонує відповідна комунікаційна система, а кожний етап розвитку культури й суспільства створює свої засоби комунікації, що обслуговують його потреби. Уведено в науковий обіг поняття «комунікативний формат» для осмислення еволюції музичної комунікації. Під цим поняттям розуміють певний тип комунікативних відносин, який формується на основі домінуючого типу комунікативних характеристик притаманних для конкретної стадії музичної культури [6, с. 274]. Основними типами музичних просторів, що змінюють один одного у розвитку музичної культури І. Бабич визначає повсякденне, сакральне, публічне, віртуальне та інші. Він зокрема вказує, що «музика як і соціокультурний простір, взаємно інтерпретують один одного» [3, с. 139]. Отже музичною комунікацією можна вважати спілкування, тобто комунікацію між людьми в рамках музично-комунікативної події, а також трансляцію, тобто передачу музичної інформації без зміни її змісту.

Отже, комунікацію в загальному значенні розуміють як обмін інформацією між будь-якими учасниками процесу, один з яких у певну мить є джерелом інформації, а інший її приймачем, тоді як спілкування є взаємодією між людьми. Виходячи з цього музична комунікація здійснюється у формі спілкування між суб'єктами музично-комунікативного процесу, тобто є взаємодією між суб'єктами в процесі створення, розповсюдження, зберігання, сприйняття й інтерпретації музичної інформації в умовах природного або штучно створеного середовища. Комунікація лежить в основі світобудови, в ній виявляється соціальна сутність людини. Загальна схема комунікації складається з чотирьох найважливіших компонентів: джерела, приймача, інформації, середовища. Музична комунікація підпорядковується цій узагальненій схемі.

1.2. Структура музичної комунікації.

Музична комунікація – унікальний багатогранний феномен культури, що має складну багаторівневу структуру та потребує комплексного культурологічного аналізу із залученням методів та результатів суміжних галузей: філософії, лінгвістики, історії, загальної теорії комунікації, семіотики, музикознавства. Музика як явище культури виявляє свою діалогічну сутність та багато вимірність аспектів у музичному комунікативному просторі, включає значну кількість суб'єктів, рівнів комунікації, видів, форм та жанрів музичної комунікації. Музичну комунікацію вивчають як інформаційну систему, оскільки музична діяльність пов'язана з передачею інформації: емоційної, образної, значеннєвою, знаковою та іншому.

Аналіз феномену музичної комунікації спрямований на осмислення процесів, які виникають у сучасному соціокультурному просторі. Специфіка вивчення різних аспектів функціонування музичної комунікації зумовлена особливостями музично-виконавської діяльності як «специфічної галузі знання, що інтегрує методи та результати інших наук соціально-гуманітарного профілю навколо актуального проблемного поля, що сповідує особистісно-орієнтовану методологію» [23, с. 59].

У науковій літературі термін «комунікація» з'явився на початку ХХ століття в працях американського соціолога Чарльза Кулі (Charles Cooley), який розглядав комунікацію як передачу в просторі і в часі «всіх символів розуму» [33, с. 379]. Разом із цим загальнонауковим смислом, як засіб зв'язку будь-яких об'єктів він отримав і соціокультурне значення. Так, Умберто Еко (Umberto Eco) пов'язував комунікацію з пізнанням: «Недостатність пізнавальних здібностей перетворює комунікацію в чергування того, що ми знаємо і чого ми не знаємо, – зазначав письменник, – комунікація існує не тому, що мені все відомо, але тому, що є речі мені невідомі» [69, с. 20]. Головною метою комунікації, як смислового феномену, Ганс Гадамер (Hans Gadamer) вважав досягнення єдності в розумінні (що не означає збігу, тотожності суджень, висловлювань). У філософії ХХ століття значне місце у

комунікативних теоріях посів принцип «діалогічного начала» (М. Бахтін [5], В. Біблер [8], М. Бубер [14]). Саме представники концепцій школи діалогізму визначили, що ця категорія «комуникація» в науковому дискурсі має онтологічне значення. Цей феномен обумовлює одне з начал буття.

Відомий філософ і культуролог, фахівець в галузі історії культури і теорії цінностей М. Каган, наголошував, що мистецтво взагалі і музичне мистецтво зокрема є інструментом самосвідомості культури, феноменом художньої комуникації, безпосереднього звернення «від серця до серця» [27, с. 156]. Музика є сферою духовних взаємин людей, вона виконує функцію соціалізації людини, гармонізації з навколишнім середовищем, гуманізації суспільства. Так, О. Якупов вказує що «в першій половині ХІХ століття в Російській імперії музично-комунікативне середовище багато в чому визначало жанрову спрямованість музичної комуникації: побутування музики носило, як правило, замкнений характер (домашні концерти, придворний театр, салонне музикування), і в цьому середовищі не могли виникнути великі жанри, розраховані на публічні форми виконання: ораторії, симфонії, інструментальні концерти» [70, с. 85].

Важливими чинниками, що впливають на процес музичної комуникації є просторово-тимчасові характеристики музичної комуникації (хронотоп, за І. Корсаковою). Зокрема Г. Меньчиков відзначає, що сьогодні все більшого соціальнокультурного значення набуває просторовий фактор, з'являються поняття «економічний простір», «культурний простір», «інформаційний простір» тощо, де наголошується на соціальногуманітарному контексті [36, с. 59]. «Музика, з одного боку, є продуктом просторово-тимчасового континууму, у який занурена людина й створена їм культура, з іншого боку, сам акт створення музичного твору є процесом «перевідтворення» просторово-часового континууму з певними визначеними соціокультурними характеристиками» [22, с. 57].

Музичний комунікативний простір є віртуальною реальністю, яка породжена трьома складовими: звуковою матеріальною основою, простором

особистості (або усіх суб'єктів комунікації) та соціокультурними умовами комунікації. О. Якупов називає «универсумом музики» особливу сферу людського спілкування, що охоплює світ мистецтва і єднає людину з культурою й суспільством [70, с. 51].

Розкриваючи сутність музичної комунікації слід відзначити її універсальний характер. Звук як такий не є самодостатньою та вагомою складовою музики, оскільки поза її межами він не несе в собі того смислового навантаження, яке народжується тільки в особливому музичному вимірі, особливому музичному просторі. «Природний звук піднімається до музики лише тоді, коли «знаходить істотну суттєву духовну визначеність і стає внутрішньо організованим як жива сутність» [29, с. 27].

Особливе відношення ставлення між композитором і слухачем полягає в тому, що вони можуть бути відділеними сторіччями, проте беруть участь у єдиному потоці свідомості, здійснюючи крок за кроком артикуляцію музичної думки творця. Вони поєднуються спільним для них тимчасовим виміром, який є похідною формою теперішнього часу. Особливість музичної художньої комунікації полягає в тому, що в самому процесі творчості присутній майбутній співрозмовник автора як діалог його із самим собою. У кожному акті комунікації міститься діалог творця зі своїми героями, тобто діалог творця і слухача. Саме тому можна вважати, що музичний твір є діалогічним за своєю природою.

Еволюція музичної комунікації підпорядковується логіці розвитку музичної культурно-комунікативної системи; кожний етап розвитку цієї системи обумовлений зміною комунікативного формату, що має свої особливості в музично-комунікативній реальності. В еволюції музичної комунікації можна виділити три найбільш великі періоди: архаїчний, класичний, сучасний новочасний, обумовлені культурними особливостями цих епох.

Музично-комунікативний простір складають суб'єкти комунікативного простору. Серед них виділяються такі основні сфери комунікації як сфера

авторського створення музичних цінностей (композитор); сфера творчого виконавського відтворення авторського твору (виконавець); сфера активного споживання (слухач); сфера художньої та соціально-культурної оцінки результатів творчості композитора та виконавця, подій музичного мистецтва (критик, музикознавець); сфера проектування й менеджменту музичної комунікації. Кожна з цих сфер можуть розглядатися як на індивідуальному, так і на колективному рівнях. Структурний рівень забезпечує функціонування цілісного процесу комунікації. Інформація тут носить, переважно, характер відкритих кодів, які в силу традицій, норм, навичок стають доступними «дешифруванню» для кожного учасника процесу комунікації. Соціально-культурні умови забезпечують включення музичного процесу в широку область різноманітних зв'язків з культурою суспільства в цілому, в результаті чого відбувається поєднання соціального контексту мистецтва з творчою сутністю людини.

У академічному музичному мистецтві створення музичних ідей, тобто музичного твору, здійснює композитор. Він формує музичний образ відповідно свого «бачення» світу. Виникнення музичного тексту також пов'язане з виконавською діяльністю, тут цей процес знаходить нову якість, оскільки «авторські» функції композитора й виконавця зливаються в єдиний комунікативний творчий процес. Розповсюдження музичної інформації обумовлене технічними можливостями музичного комунікативного формату тією або іншою епохи. Еволюція музичної комунікації заснована на зміні різних способів трансляції та тиражування музики. З появою Інтернету музична інформація не тільки транслюється, але ущільнюється, ускладнюється та розширяється. Функціонування музичної інформації здійснюється у сучасному культурному просторі в соціальному (реальному) або віртуальному (штучно створеному) вимірі та різняться за видами діяльності: творча, аналітична, комерційна, педагогічна та інші [32, с. 142]. Ці види вирізняються доступністю, демократичністю, оперативністю. «Музика як соціальноінформаційна технологія стала потужним джерелом впливу на суспільство а включення

людини в комунікаційне середовище обумовлює характер взаємодії і якість функціонування музичної інформації» [31, с. 46].

Акумуляція музичного досвіду досліду є однією із пріоритетних завдань суспільства. Часто музичні явища піддаються забуттю, іноді вони заново стають затребувані уже наступною епохою та послідуєчими поколіннями. Ряд композиторів не дістали при житті заслуженого визнання, і тільки фіксація в нотах дозволила зберегти й передати твори цих авторів наступним поколінням. Як приклад можна навести творчість відомих композиторів А. Вівальді, М. Березовського та інших. Нові електронні способи збереження музичного надбання розширюють поле можливостей акумуляції музичної інформації. Через Інтернет здійснюються нові способи трансляції такі як онлайн-концерти, майстер-класи, відео конференції та багато інших. Збережені на електронних носіях музичні твори набувають включаючись у поле комунікації іншої епохи, іншого соціуму (історичне виконавство, визначення І. Коденко [30]), а іноді у вигляді «ремейка», часто при цьому піддаючись комерціалізації. «Музична індустрія, вважає Т. Адорно, здатна знищити золотий фонд музики» [1, с. 45–46].

У сприйнятті музики розрізняють активну та пасивну форми слухання, її результатом стають дії реципієнта. Так, під пасивною розуміють «емоційно-тілесне» реагування на музику, а активною вважають її інтелектуально-духовне сприйняття. «Музику слухають багато, а чують деякі, особливо інструментальну. Під інструментальну музику приємно мріяти. Чути так, щоб цінувати мистецтво – це вже напружена увага, а виходить, і розумова праця» [2, с. 166].

Структуру комунікації складають суб'єкти комунікації: джерело й приймач, інформація. Сама музика, як і музичне середовище має особливі часові-просторово-тимчасові характеристики – хронотоп [32, с. 79]. Музика не просто існує сама собою, вона завжди сприймана кимось, осмислюється кимось, завжди значуща. Комунікація здійснюється не тільки від композитора до виконавця, від виконавця до слухача, але й від слухача до виконавця, від

слухача до слухача, комунікація існує між виконавцями при спільному виконанні музики. Феноменом музики є її енергетика, яка знаходиться поза межами звучання акустичних інтонацій. Цей артистичний феномен яскраво проявляється у виконавській діяльності, коли музикант безпосередньо впливає на слухача, коли вібрації ритму та емоції музики сприймаються людиною безпосередньо. Моїсей Каган досліджуючи сутність людини вказує на те, що людина «є не одномірною, суто природною або суто соціальною істотою і не дуалістичною біосоціальною структурою, а тристоронньою біосоціокультурною» [27, с. 46], він наводить схему буття, згідно з якою в центральному перетинанні трьох складових поряд з природою, суспільством культура є головною складовою буття.

Музичний текст несе в собі інформацію про автора й інші суб'єкти комунікації, об'єктивні закони світобудови, про епоху і її культурні особливості, віддзеркалюючи не тільки епоху творця, але й ту культуру, у якій цей твір став затребуваним виконавцями, слухачами, критиками, продюсерами тощо. На думку О. Якупова слід говорити не стільки про суб'єктів, скільки про сфери музичної комунікації, оскільки один і той самий суб'єкт може одночасно виступати в кількох іпостасях, наприклад, композитор і виконавець; критик і слухач та інше. Суб'єктами музичної комунікації прийнято вважати композитора, тобто творця та автора ідеї музичного твору; а також виконавця, тобто співавтора та співтворця композитора, який реалізує авторську концепцію у звуках, створює виконавську інтерпретацію; іще одним таким суб'єктом є слухач – реципієнт музичної події, покликаний «розшифрувати», зрозуміти й відчувати той зміст, який закладений композитором і виконавцем, відтворити у своїй уяві суб'єктивний цілісний вигляд музичного твору [71, с. 204].

О. Якупов уводить ще одну сферу музичної комунікації –музикознавця-критика, який якого одержує отримує інформацію з перших трьох сфер і дає свою експертну оцінку; на це накладаються особистісні пристрасті, переваги, думки. Критерії, вироблені критиком, впливають на інші сфери музичного

процесу, регулюють увесь процес комунікації [71]. Якупов у фундаментальному дослідженні «Музична комунікація» виділяє такі рівні музичного інформаційного спілкування як структурний, який включає учасників музичного процесу й основні канали інформації, він підтримує функціонування всієї системи; мікроструктурний, у якому відбуваються кодування й декодування музичної інформації та взаємодіють різні сфери комунікації; метаструктурний рівень дозволяє здійснювати вихід в екстрамузичну сферу, де виявляються зв'язок музики з культурою суспільства у цілому [70, с. 46]. Іншу класифікацію рівнів художнього спілкування декларують О. Грякалов і В. Прозерский [17, с. 118].

О. Якупов виділяє два канали комунікації: особистісний та безособистісний. До першого він відносить систему музичної освіти, зокрема навчання, створення, фіксацію, розповсюдження музичного мистецтва в суспільстві. Ідея використання різних каналів і засобів комунікації стали важливим підґрунтям для дослідження закономірностей еволюції музичної комунікації. Також виділяють три шаблі комунікації: індивідуальна, групова та масова.

До музичної комунікації може бути застосовна і методологія, запропонована А. Соколовим. Аркадій Соколов виокремлює мікрокомунікацію (індивід – індивід), мідікомунікацію (індивід – група, група – група), макрокомунікацію (індивід – маса, група – маса, маса – маса) [52, с. 88].

У сучасних наукових теоріях в різних галузях культури визнають важливість та ефективність застосування комплексного підходу до осмислення різних аспектів музичної комунікації. Поряд з цим активної апробації набули поняття «цілісний», «системний», «синергетичний», «інтегративний» та ряд інших. Це обумовлено тим, що музична комунікація є явищем комплексним, а її суб'єкти присутні в музично комунікативній події на різних рівнях, зокрема біологічному, психологічному, світоглядному тощо. також вона включає основні складові, що відображають сфери музичної комунікації: діяльність композитора, слухачку аудиторію, оцінку про інтерпретацію та виконання

музики діяльність музичного музичний продюсера, організатора музично-комунікативної події тощо.

Згідно концепції осьового часу (К. Ясперса [72]) в еволюції музичної комунікації розрізняють три найбільш значні періоди, які відповідають розвитку культури: доосьова епоха, європейська цивілізація, сучасний світ. Уявлення про музику й людину у цих музично-культурних просторах змінювалося залежно від типу мислення. Так перший етап вирізнявся двома комунікативними форматами: міметичний (наслідувальний, реалістичний) та усний. Виникнення міметичного формату знаменувало «перехід людини від біоінформаційної до соціоінформаційної моделі комунікації» [72, с. 304]. Головними характерними риси цього типу комунікації були безпосередність, колективний характер, невелика кількість учасників, реалістична спрямованість мистецтва. Як ключову специфіку комунікації цього періоду виділяють синкретизм. Простір комунікації прадавньої людини був сакральним. Провідна роль у музичній комунікації належала ритму, який відображав спільні закони Всесвіту. Іншим основним засобом комунікації постали звуки людського голосу. Для музики цієї доби було притаманно нерозривне злиття зі словом і рухом. З формуванням мовлення «виникла дворівнева комунікативна модель опосередкованою ланкою якої був знак, тобто символ. Мова стала одним з базових механізмів накопичення, зберігання та передачі соціокультурного досвіду та існувала у формі сказань, пісень, балад» [72, с. 93].

Модель музичної комунікації охоплює три комунікативних формати, зокрема письмовий, друкований та електронний. Виникнення комунікації пов'язане з початком «осьової епохи». Даний тип культури абсолютизував дві сутності початки світу: ідею та матерію, що спричинило роздвоєність свідомості. «З Античності до XVI століття музика існувала у двох просторах одночасно: у сакральному і просторі мистецтва. Пізніше у музичній культурі відбувся остаточний перехід до музики як мистецтва. Історія цього періоду завершилася переходом до третього, сучасного формату розвитку який являв себе відходом музики із простору культури. В основі такого комунікативного

формату актуалізувала себе тріада «автор-опус-реципієнт». Семантичний трикутник відображав дворівневу модель, яка лежить в основі музики як мистецтва, коли через аналіз форми ми проникаємо в задум аналогічно вербальній мові де через слово нам відкривається розуміння світу у своєму значеннєвому вимірі. Ця класична парадигма культивувала в собі мисленнєво-раціональний підхід. Простором музичної комунікації став концертний зал, що відокремило музикантів та слухачів. Писемний комунікативний музичний формат значно прискорив процес розвитку мистецтва та спричинив домінування індивідуальної творчості. Музичне мистецтво оформилося у самостійну професійну галузь культури. Активно почало розвиватися композиторська та виконавська творчість, зародилася діяльність слухацька та музикознавча. Можливість варіантів фіксації нотного тексту сприяла утворенню єдиної писемної знаково-семантичної системи, тобто музичної мови у рамках певної визначеної культурної традиції. Друкований спосіб фіксації тексту розширив розповсюдження міжкультурного простору, посилив зв'язки музичних традицій, музична культура стала доступна різним верствам населення. Мистецтво поступово освоїло соціальний простір. Предметом мистецтва стала не тільки людина і її внутрішній мир, але й соціум. Винахід звукозаписуючих пристроїв відкрив шлях акустичній комунікації, оскільки з'явилася можливість фіксувати не тільки нотний запис, але й виконавські інтерпретації, зберігати їх та передавати їх крізь покоління.

«Посткласична інтерактивна модель музичної комунікації сформувалася під впливом культури постмодернізму і характеризується виходом за межі 3+1 просторово-часової мірності світу. Комунікативна модель знову стає однорівневою, відповідно до неї матерія та свідомість перестають бути субстанцією ми, що обумовлюють онтологію буття, їх змінюють уявлення про єдиний світ» [32, с. 235–236]. Простір концертного залу сягає далеко поза його межі і стає віртуальним простором музичної комунікації, «зазнає змін і семіотична музична картина світу: якщо у попередній періоду музичний звук був одиницею музичної інформації, атомом, то надалі з появою комп'ютера, зі

створенням цифрового та мережевого комунікативного формату музика перестає бути аналогом мовлення, але й саме мовлення, піддаючись трансформації, стає не дискурсивною» [61, с. 28].

Парадигма музичної комунікації XXI століття постала під впливом таких факторів як інтенсивний розвиток техніки, зміна уявлень про людину, інформатизація суспільства, криза у музичного мислення тощо. Сучасний простір культури «виявляє парадоксальності, він цілком і повністю від задуму до втілення та використання сучасних технічних засобів створюється людиною, проте виключає людину як суб'єкта комунікації із цього простору» [7, с. 213]. У цей час традиційна схема комунікації Автор-Музика-Слухач-Середовище набуває значних видозмін. Так, з виникненням комп'ютерної техніки сформувався новий звуковий всесвіт тембрів, яких не існує в реальному звуковому просторі. Вплив цих звуків на людину створив нові канали сприйняття, наприклад пов'язані з медитацією, як несвідомим злиттям із трансцендентним світом; з палітрою первісних почуттів, які не виходять на рівень осмислених емоцій; розширення звукового простору за межі чутного, а також у прикордонні зі звуковою сфери базуються на ефекті синестезії, як явищі продукування сенсорної реакції органів чуття.

Удосконалення знакової фіксації музичного запису спричинило виникнення музичної мови як нотного комунікативного формату, що дозволило зберігати та передавати накопичений музичний досвід, створило альтернативну можливість трансформації та трансляції музичних цінностей, що сприяло розширенню меж соціокультурної комунікації. У писемний музичний період формується комунікативна система «композитор-виконавець-слухач-критик». Формування нотної традиції сприяло розвитку та поширенню як композиторської так і виконавської творчості, а також значно розширило канали музичної комунікації.

Музична комунікація як різновид художньої комунікації існує у нероздільній єдності присутні усіх видів людської діяльності: пізнавальної, ціннісно орієнтованої, комунікативної тощо. Художнє освоєння світу включає

уяву, переживання, мислення, перетворення, тобто увесь комплекс, що складає людину «культурного». Музична комунікація є інформаційною системою, по каналах якої передається емоційна, образна, значеннева, знакова та інша інформація. Музична комунікація містить у собі комунікацію матеріальну, оскільки передається в просторі й у часі, соціальну, бо як вид мистецтва входить в структуру художньої діяльності, особистісну, оскільки виявляє психологічну, духовну, трансцендентну сутність. Музична комунікація здійснюється на перетині кількох, «світів і містить у собі комунікацію матеріальну, бо передається в просторі й у часі, соціальну, оскільки музика вбудована в структуру художньої діяльності, особистісну трансцендентну психологічну, духовну властивість. Усі типи комунікації взаємозалежні й взаємодіють один з одним: наприклад, генетична й психічна є необхідними передумовами соціальної комунікації, а вона визначальним чином впливає на становлення й формування інших типів.

Висновки до Розділу 1.

Культурологічна сутність музичної комунікації полягає в тому, що вона є універсальним механізмом створення, поширення розповсюдження, зберігання, сприйняття й інтерпретації музичної інформації в умовах природного або штучного середовища. Музична комунікація як феномен культури має онтологічне значення. Основним структурним елементом музичної комунікації є музично-комунікативна подія, що являє собою сукупність музичного дискурсу й музичного хронотопу. Музичний дискурс є багатограним процесом породження, сприйняття, інтерпретації, зберігання та трансляції музичних текстів у музичній культурі. Музичний хронотоп являє собою просторово-часові характеристики музично-комунікативної події.

У структурі музичної культури як найважливіший компонент вирізняють особистісну музичну комунікацію. Для кожної особистості її рівень є індивідуальним в силу численних об'єктивних і суб'єктивних чинників, проте спільним у них є освоєння культури минулого, відчуття своєї причетності до

вічно живого процесу розвитку культури, що сприяє естетичному й духовному вихованню особистості. Зміна комунікативних музичних форматів, викликана відкриттями та технічними досягненнями людства, стала важливим чинником та рушійною силою розвитку музичної культури. Зміна епох обумовила існування константних архетипів та базових умов протікання цього процесу, сприяла розкриттю феномену музики. Семіотична функція нотного тексту, через архітипічне знакове вираження, стала підґрунтям для вивчення творчості композиторів, а також для виникнення різних тлумачень змісту твору, тобто його інтерпретації. Таким чином під музичною комунікацією розуміють взаємодію між суб'єктами в процесі створення, розповсюдження, зберігання та сприйняття музичної інформації в умовах природного або штучного середовища. Суб'єктами музичної комунікації є композитор, який уособлює сферу породження музичної події, виконавець втілює сферу актуалізації та інтерпретації музичного дискурсу, слухач відповідає сфері сприйняття музичного повідомлення, критик виконує оцінку музичної події, продюсер представляє сферу проектування музичної комунікативного акту.

РОЗДІЛ 2.

СПЕЦИФІКА КОМУНІКАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

2.1. Комунікативна специфіка музичного сприйняття.

Музика має «особистісну» здатність здійснитися до рівня «загальності», тобто до своєрідного універсуму, у якому вміщена сутність буття. Так, Євген Мінаєв вважає, що музика як складова мистецтва і культури є особливим «регулятором свідомості, особливою інформаційною системою, що містить у собі історичну пам'ять людства і у лабіринтах цієї пам'яті є уявлення про єдність світобудови, про втрачену цілісність особистості» [37, с. 253]. У феноменологічній структурі Всесвіту Корсакова виділяє чотири шари: матеріальний, енергетичний, інформаційний, трансцендентний (зважаючи на те, що матеріальний є частиною енергетичного, а трансцендентний – частиною інформаційного). Простір музичної комунікації, вважає дослідниця, перебуває на перетині кількох просторів: фізичного, психічного (особистого й соціального), культурного, трансцендентного: «в основі людської комунікації лежить чотирьохрівнева структура, властива як людині, так і музиці, і світобудові в цілому» [32, с. 74]. Також на думку І. Корсакової «музика є проявом Універсуму. Її структура подібна структури світобудови й мікрокосму людини. Людина у віртуальному полікультурному просторі має можливість ідентифікувати свою особистість із позиції бажаного, а не сущого» [32, с. 104].

З погляду бельгійського вченого М. Рейбрука, музичне сприйняття може розумітися у взаємодії організму та середовища, де музичний користувач відіграє роль організму, а музика – роль середовища: «Музична інтонація тілесна вже за своєю формою: вона обумовлена рухами та ритмами тіла» [48, с. 167]. Енергетичний потік щиросердечних душевних емоцій музичного звучання віддзеркалює емоційний шар самого музичного твору. Проте звуковий простір є своєрідним полем, аурую, хвилю та має більше динамічну природу, ніж природу статичного об'єкту. В естетичному відношенні визначальним стає емоційний відгук на твір. Цей рівень спілкування актуалізується не тільки між

виконавцем і слухачем. У діалозі між композитором і виконавцем передається ціла палітра характеристик звучання, зокрема композитор вказує на фразування, динаміку, агогіку, темп виконання, тоді як цей параметр дуже індивідуальний залежно від темпераменту, ритму життя, особливостей інтерпретації твору тощо.

Вивчаючи психологію сприйняття мистецтва відомий вчений Л. Виготський дійшов висновку щодо специфіки сприйняття текстів мистецтва. На його думку феномен естетичної реакції закладений не стільки в логічному, скільки в емоційному сприйнятті художнього твору. Також це феномен інформаційний, оскільки виявляє необхідність поширення, зберігання, сприйняття та трансляції музичної інформації у суспільстві; соціальний, адже виявляє ті ж принципи функціонування що і соціокультурна комунікація проте має власні специфічні особливості, зокрема свої комунікативні канали передачі музичної інформації.

Також музику розглядають як один із способів соціального буття, що розвивається в контексті комунікації та як засіб комунікації. Для людини музика є одним із способів образного освоєння навколишнього світу. Музична культура відбиває проблеми соціального простору, оскільки саме у культурному середовищі відбувається засвоєння цінностей та норм культури соціуму в якому людина живе. Це феномен ціннісний, оскільки соціальна комунікація сприймається як рух смислів у соціальному часі та просторі [52, с. 306].

Музичне мислення як вид комунікативної діяльності розглядав Марк Арановський. Вчений запропонував вирізняти категорії «музичне мислення» як процес вирішення завдання, що протікає за допомогою оперування елементами музичної матерії і «музичну свідомість» як один зі станів музичного мислення, яке вирізняється впорядкованістю, структурованістю та підготовленістю до музичної діяльності» [цит по 35, с. 88]. У відповідності зі структурою людської свідомості, психологи вирізняють творчість як процес, що відбувається на

різних щаблях: несвідомому, підсвідомому, свідомому та трансцендентному, які мають свої особливості та специфіку протікання.

У семіосфері музичної комунікації в діалектичній єдності знаходяться такі поняття як «музична мова» (музична знакова система й способи її організації), «музичне мовлення» (музична виконавська діяльність), «музичний дискурс» (сукупність музичного тексту та соціокультурного контексту), «музичний текст» (результат процесів породження та сприйняття музичного дискурсу). Музичну мову вважають повноцінною мовою комунікації, оскільки при наявності в культурі відповідних механізмів вона здійснює трансляцію з покоління в покоління.

Фізіологія й психічні процеси людини тісно пов'язані, що доведено психологією: емоції мають тілесне вираження, а рухові процеси викликають емоції. «Те, що людина відчуває, можна прочитати по положенню тіла. Емоції – це спрямовані рухи й жести усередині тіла, узагальненим результатом яких стає зовнішня дія» [22, с. 46]. Людина сприймає музику всім організмом, причому її розуміння проходить через відчуття й емоційне переживання.

Також досліджували процес сприйняття музики і М. Ільїна та С. Руднева, які прийшли висновку про те, що результатом сприйняття музики повинно бути «перетворення передчуття в переживання» [25, с. 68]. «Імпровізований рух прямування під музику є умовою живого сприйняття музики, оскільки саме рух прямування сприяє переведенню слухових вражень в емоційне переживання. Причому таке «підстроювання» є особистісним: індивідуальне рухове підстроювання, супроводжуване спонтанною імпровізацією, сприяє індивідуальному відгуку на музику. Повноцінне сприйняття музики вимагає навички емоційно-тілесного її переживання, що не може бути замінене вербально аналітичним процесом вивчення, усвідомлення» [25, с. 73].

Адам Шафф поділяє комунікацію на два класи: інтелектуальну та емоційну. Остання, до якої автор відносить музику, характеризується їм як «заразлива», яка спонукує насамперед емоційні стани. Автор вважає, що музика бере участь у комунікативному процесі, але не в тих, які передають духовні

стани, а винятково до «інтелектуальної інформації». «Якщо музика щось відбиває, віддзеркалює то тільки емоційні, почуттєві стани і якщо щось повідомляє іншим, то тільки саме ці стани» [66, с. 23].

Енергетика музики усвідомлюється і поза межами її звучання. Явище позаакустичних інтонацій добре знайома слухачам концертних залів, коли виконавця ми не тільки чуємо, але й «відчуваємо». «Відображена музикою нескінченність відтінків думки, емоційних переживань, відкриттів і осяянь, відмінність рівнів самопізнання людиною своєї своєї духовної сутності – усе це ознаки не тільки багатозначності музики в цілому, не й значеннєвої множинності її окремих мікроструктур» [70, с. 54]. «У музиці ми насолоджуємося не тільки опосередкованим значенням музичних знаків, але й звучністю самої матерії», – пише А. Фарбштейн [60, с. 85], оскільки музична комунікація здійснюється не тільки на інтелектуальному рівні, але й на тілесному і емоційному, вона впливає на нас безпосередньо.

Енергетика музики обумовлена «універсальною напруженістю буття», і проявляється як система ладів, що мають як естетичне, так і етичне значення. В процесі музичної комунікації музика відкриває людині саму себе, дозволяє осягати власні пріоритети та цінності, їх примножувати та видозмінювати, оскільки в соціумі вона існує як живе знання та уявлення людини про саму себе, як засіб самопізнання та самовираження. Це засіб людині долучитися до загальнолюдських духовних цінностей через власний внутрішній досвід, через особисте емоційне переживання, ввести її у контекст культури людських відносин. «Музичне буття тому так інтимно переживається людиною, що знаходить найбільш інтимний дотик буття. Слухаючи музику, ми відчуваємо, що світ є дещо інше, як ми самі, тобто ми самі тримаємо в собі життя світу» [34, с. 456].

Музична комунікація завжди здійснюється в певному комунікативному просторі, який являє собою сукупність сфер музичного спілкування, у яких суб'єкт може реалізувати необхідні потреби свого буття. Ряд думок вчених щодо цього акцентують увагу на тому, що музичний простір постійно

розвивається. Серед інших вони розглядають музично-комунікативну реальність як середовище особливого типу: як реальність, яка з одного боку співвідносна сфері людської діяльності, оскільки не може існувати без сприймаючої людини, з іншого боку – цей суб'єкт взаємодіє з нею як з незалежною, тобто, об'єктивною, дійсністю. Так, на думку І. Корсакової «музичний дискурс є основним структурним елементом музичної комунікації, що віддзеркалює прояв комунікативної сутності музики і музичний хронотоп як характеристику комунікативного середовища. Подібно тому, як простір і час є формами існування матерії, музичний хронотоп є формою існування музичного дискурсу» [32, с. 163]. Вирізняють різні види музично-комунікативних подій, у відповідність з ними змінюється і їх зміст. Наприклад у концерті живої музики інтегруються не тільки слухові, але й зорові засоби комунікації, тоді як у концерті, трансльованому через мережу Інтернет немає живого контакту, а звучання може набувати певного спотворення. Вирізняються поміж собою за змістом комунікативних подій прослуховуванні музики через аудіоапаратуру з читанням з аркушу, імпровізацією, домашнім музикуванням тощо.

У процесі музичного сприйняття виокремлюють такі шаблі, як мова, звукова мова, внутрішня мова, інтелект. На стадії музичної мови можна виокремити кілька складових: сприйняття змісту, сприйняття форми, сприйняття ситуації в цілому. Процес сприйняття музичного змісту не є пасивним процесом, а активним співставленням почутого з використанням попереднього досвіду. Паралельно з пізнавальною здійснюється аналітична діяльність музичної свідомості. Результатом естетичного сприйняття є позитивне або негативне реагування на комунікативну ситуацію. Традиційно в якості оцінки розглядають, зокрема, висловлення про музику, оскільки реакція слухача може матеріалізуватися як у вигляді оплесків, окремих висловлювань, критичних статей, так і вимірятися мірою відвідуваності концертів тощо.

Сприйняття музики починається з фази, яку в психології окреслюють терміном «перцепція». На цьому етапі зовнішні вібрації активізують наші органи слуху, проте звучання часто не сприймається свідомістю. Такий

емоційний відгук на музику описують як «оповідання про події драми або низки хвилюючих картин» [44, с. 377]. На цій стадії слухач не здатен розчутити голоси й тембри, фальшиві ноти чи гармонії. Це сприйняття цілісне та емоційне, переважає образне слухання де радість, сум, подив та інші емоційні стани душі утворюють важливий і значний пласт сприйняття. М. Орлов вирізняє третю фазу, як таку, що пов'язана з декодуванням музичного мовлення та є аналогічною розумінню вербального тексту: «У безформних потоках звучань слухач починає вирізняти окремі тони та нові конфігурації, стежити за їхнім рухом і змінами, намагається установити їх співвідношення один з одним і з раніше чутих. Основу підґрунтя цих суджень як і раніше складають асоціації, але тепер вони визначаються та спрямовуються диференційованими властивостями самої музики» [44, с. 25]. На цьому рівні переважає такі інтелектуальні складові сприйняття музики як пам'ять, мислення, увага та інші. До вищого рівня сприйняття вчений відносить фазу «синтез», де «центр уваги переміщається з потоку почуттєвих образів на артикуляцію цього потоку, значення звукових комплексів тут стають важливішими за сприйняття їх суб'єктом. Тут формується остаточний вигляд твору як цілісного й замкненого організму, що має конкретні межі та набув певного статусу у феноменологічному просторі-часі» [44, с. 362].

Чотири стадії сприйняття музичного твору визначає музикознавець Арнольд Сохор: виникнення інтересу до твору та формування установки на його сприйняття; безпосереднє слухання; стадія розуміння та переживання музичного образу твору; інтерпретація та оцінка музичного [53, с. 125]. Іншу концепцію пропонує З. Г. Казанжджиєва-Велінова, вона виділяє три основні стадії музичного сприйняття серед яких до комунікативна (налаштованість до слухання), комунікативну (процес сприйняття), посткомунікативну (осмислення твору) [цит по 63, с. 287]. Р. А. Тельчарова-Куренкова розглядає цей процес із позиції сучасної феноменології музики, вона виділяє етапи відкритого сприйняття, морфології й синтаксису сприйняття; філософський,

соціокультурний рівень, рівень трансцендентальної редукції; рівень архетипу або інтерсуб'єктивної редукції [57].

О. Руч'євська виділяє п'ять щаблів музичного сприйняття, з них фізіологічний – поза музичні асоціації виникають випадково, тоді як музичні ж не виникають зовсім; елементарно асоціативний рівень передбачає виникнення елементарних звукових та зорових асоціацій, заснованих на синестезії, співвідчутті; музично-асоціативний рівень виявляє жанрові та інтонаційні зв'язки музичного твору з іншими явищами музичної дійсності; на рівні художньої цілісності музичного твору відбувається переосмислення матеріалу, звуковий матеріал зорганізується у вигляді системи, виявляється форма твору; на ідейно-концептуальному рівні усі попередні рівні взаємодіють таким чином, що ідея твору може бути виражена достатньо об'єктивно [49, с. 83].

Новим етапом у розвитку музичних комунікативних технологій та музичного сприйняття було відкриття фонографа й поява звукозапису. Звукозаписуючі пристрої відкрили нові перспективи акустичній комунікації. Так, вже у 1897 був винайдений грамофон та почалася нова ера освоєння технічного музичного комунікативного формату. Значно зросла розширилася аудиторія музично освічених слухачів, підвищився їхній рівень музичної культури. Технічні засоби дозволили зберігати кращі зразки музичного мистецтва за допомогою запису аудіо та передавати їх у та просторі. З'явилася можливість фіксувати не тільки авторський варіант – нотний запис, але й виконавські інтерпретації, зберігати їх і передавати через покоління. Розширився канал «слухач – слухач». Звукозапис став ефективним засобом передачі та поширення виконавської культури та музичних творів. Таким чином музично-комунікативний формат, який включає також і друковані та електронні способи фіксації музичної інформації, сприяв поширенню міжнаціональних культурно-історичних зв'язків, сприяв розповсюдженню музичної грамотності як у аматорській так і професійній сфері музики. В результаті музична культура стала доступною для різних соціальних верств та сприяла розповсюдженню масової культури.

Прийнято вважати, що музика є відображенням процесів, які відбуваються як в головному мозку, так і в організмі людини в цілому, що музичне сприйняття здатне найбільш адекватно та ефективно впливати на стан, поведінку та діяльність людини. Ряд музичних культур впродовж століть використовували музику як засіб впливу на стан людини, зокрема її здатність впливати на розвиток уваги, мислення, тактильної пам'яті, змінювати рівень тривожності, систему виховання, навчання, спостереження та пізнання навколишнього світу загалом. У наукових працях розглядалися різні аспекти впливу музики на центральну нервову систему, мозкову діяльність та загалом вплив на фізіологію людини (В. Полякова, 1967; Н. Захарова, В. Авдєєв, 1982; Е. Михайлова, 1992; М. Хватова, 1996; Г. Маляренко, 1998; Г. Самсонова, 2002; А. Дроздовський, 2004; Д. Сахаров, 2006; І. Євдокимова, 2007 та інші).

Процес музичного сприйняття, на думку вчених, має визначальну особливість та є універсальним предметним кодом, оскільки в процесі музичного сприйняття можна виділити ті ж етапи, які притаманні для композиторської діяльності. Тобто в аспекті сприйняття музичної інформації, «декодування» інформації, що надходить до слухача, повторюється послідовність етапів створення музики композитором та її відтворення (інтерпретації) виконавцем [21, с. 13]. Цей процес вирізняється своєю багатоаспектністю, оскільки не є пасивною, механічною дією відтворення музичного змісту, а виявляє себе як складний комунікативний психологічний процес пошуку спільності висловлювання-сприйняття музичної думки в якому ключове значення має установка на музичне сприйняття самого слухача. На цій особливості наголошують в своїх роботах ряд науковців [11; 12; 54].

Процес музичного сприйняття залежить і від індивідуальних особливостей реципієнта та міри активності його сприйняття. Зокрема вибірковість сприйняття залежить від емоційного стану в момент слухання музики, включає соціальну установку, яка визначається інтересами та уподобаннями особистості, рівнем освіченості та музичної підготовки слухача тощо. Визначальним фактором сприйняття є попередній досвід: якщо в

свідомості слухача немає досвіду осягнення конкретних форм музики, його сприйняття буде іншим, ніж у людини, яка з дитинства слухає музику. Мета слухання має визначальний вплив на вибірковість сприйняття. Особисті смаки й уподобання слухача також значно впливають на результат сприйняття. Рівень сприйняття визначають і такі чинники як знання про музичний твір, виконавця, місце, де відбувається виступ, присутність певної слухацької аудиторії, сценічний імідж та атрибуція заходу тощо.

Переважна більшість того, що ми чуємо, визначається нашим попереднім досвідом. Музика сприймається як «музична мова», якщо людина має досвід розрізнення музичних елементів, тобто певних фонем, ритмоінтонаційних комплексів. Про це зокрема наголошує в своїх працях музикознавець В. Брайнін [12, с. 5]. На думку вченого смислове сприйняття спирається на особливий тип слуху – фонематичний слух, яким володіє тільки людина. Сприйняття музичного тексту відбувається за тими ж законами, що і мовленнєвого тексту: воно тісно пов'язане з фонематичними уявленнями, під якими розуміють «внутрішні узагальнення за акустичними та артикуляційними ознаками звукових образів слів, здатність сприймати кожний мовленнєвий звук у різних варіантах його звучання, що дає змогу правильно використовувати звуки для розрізнення слів» [42, с. 122].

Слуху властиво виділяти й ідентифікувати ритмо-інтонації по відношенню до звукових «стандартів» звичних для його сприйняття. Психологами встановлено також, що існують стереотипи сприйняття, обумовлені традицією. Зокрема, Н. Сулова наводить приклад, що в західноєвропейській класичній традиції сформувалися стереотипи сприйняття, зокрема повільна мінорна музика сприймається як «смуток» (в різних відтінках цієї емоції: сум, трагедія, смуток і т.п.) [56, с. 26].

Палітру ритмо-інтонаційних фонем докладно розглядав також теоретик музики Г. Орлов. Він відзначав, що сприйняття і розуміння класичної музики західноєвропейської традиції засновано, зокрема, на досвіді розрізнення звичних, часто повторюваних від твору до твору мажоро-мінорних

співвідношень та ритмо-інтонацій. Науковець наголошував, що сприйняття музики починається з фази «перцепції», на якій зовнішні вібрації-звуки активізують наші органи слуху. Активізуючись, вони потрапляють в глибинні пласти підсвідомості і тільки після виділення свідомістю звучання як такого починається слухання музики. Цю фазу відгуку на музику вчений трактував як «особливий штучний акустичний феномен». Проте сам емоційний відгук на музику відбувається на наступному етапі. На думку науковця, на цій стадії слухач не здатний розрізнити голос і тембри, чути фальшиві ноти або гармонії. Це сприйняття виявляє цілісність та емоційність, тут переважає образне слухання. В естетичному відношенні цей етап музичного сприйняття є найбільш важливим, визначальним для нього є емоційний відгук на твір. Енергетичні вібрації музичного звучання активізують душевний пласт психіки, оскільки емоції радості, суму, веселощів, спокою та інші складають координати, палітру людського сприйняття. Третя фаза складає декодування музичної мови і є аналогічною сприйняттю-розумінню вербального тексту. Г. Орлов описує цю фазу наступним чином: «У аморфному потоці звучань слухач починає розрізняти і відзначати окремі тони і нові конфігурації, стежити за їх рухом і змінами, намагаючись встановити їх співвідношення між собою і з раніше чути. Основа подібних суджень базується на асоціації, але тепер вони визначаються і спрямовуються диференційованими властивостями самої музики і звільняються від довільної суб'єктивності» [44, с. 8]. На цьому рівні музичного сприйняття визначальною стає інтелектуальна складова сприйняття музики, до якої належать пам'ять, мислення. Останній рівень сприйняття виявляє ознаки «синтезу». «Фаза диференціації передуює фазі синтезу і живить її», – зауважує Г. Орлов. На цій стадії активізуються всі інтелектуальні здібності людини: «центр уваги переміщується з потоку чуттєвих образів на артикуляцію цього потоку – від слідування за ним до його уявної організації» [44, с. 9]. Відносини між звуками стають важливішими, ніж сприйняття їх суб'єктом. Тут формується остаточний вигляд твору як цілісного і замкнутого в собі організму в феноменологічному просторі-часі.

Відомий музикознавець і соціолог музики А. Сохор в статті «Соціальна обумовленість музичного мислення і сприйняття» [54] пропонує наступні стадії формування музичного сприйняття: виникнення інтересу до твору і формування установки на сприйняття; власне слухання; стадія розуміння і переживання твору; інтерпретація і оцінка музичного твору. Його концепція підтримується З. Казанждієвою-Веліноюю, яка об'єднуючи дві останніх стадії, виділяє три основні фази: докомунікативну (готовність до слухання), комунікативну (процес сприйняття), посткомунікативну (осмислення твору). Натомість К. Ручьєвська виділяє п'ять рівнів музичного сприйняття [49, с. 69–96.]: фізіологічний рівень – позамузичні асоціації виникають випадково, музичні ж не виникають зовсім; елементарно асоціативний рівень – виникають елементарні звукові й зорові асоціації; музично-асоціативний рівень – виявляє жанрові та інтонаційні зв'язки конкретного музичного твору з іншими явищами музичної дійсності; рівень художньої цілісності музичного твору – відбувається художнє переосмислення матеріалу, звуковий матеріал зорганізується і постає у вигляді системи, прояснюється форма твору; ідейно-концептуальний рівень – всі попередні рівні взаємодіють таким чином, що концепція, ідея твору може бути зрозуміла досить однозначно.

Схожість наведених наукових тлумачень свідчить про закономірність сприйняття в музиці, яка полягає в тому, що це багатоступінчастий процес від несвідомих відчуттів до концептуальних побудов. Перші фази сприйняття відповідають загальному рівню музичної комунікативної системи тоді як усвідомлене сприйняття музики відбувається на послідуєчих етапах.

«Мова і мовлення – це канали для засвоєння певної інформації, яка забезпечує розуміння дійсності. Розуміти слід не мовлення, а дійсність», – наголошує Н. Жинкін [21, с. 84]. У повсякденному мовленні постає дійсність, яка підлягає розумінню і є умовою комунікації. У мистецтві мовлення – це друга реальність, яка підлягає осмисленню та інтерпретації. Саме тому комунікативні взаємини простежуються також і в оціночній діяльності слухача, зокрема у його міміці, аплодисментах, погляді, диханні тощо; емоційний рівень

оцінки проявляється у піднесенні, вигуках, сміху, сльозах тощо. Результатом естетичного сприйняття є естетична оцінка, а вербальним відгуком може стати, наприклад, судження про значущість музичного твору, або у відгук музичної критики у формі критичних статей, статистичних даних про відвідуваність концертів та інших.

Отже, схожість у наукових положеннях щодо комунікативної специфіки музичного сприйняття свідчать про закономірності сприйняття у музиці, які виявляють складний багатогранний процес від несвідомих відчуттів до концептуальних структур. Перші фази сприйняття відповідають нижнім шарам музично-комунікативної системи, і тільки на наступних рівнях потім відбувається його сприйняття, усвідомлення та розуміння. Учені доходять висновку, що в енергетичному коливальному процесі, яким і є власне звук, сконцентрована загальна «поліритмія» коливань навколишнього середовища, а звук розглядається як універсальне космічне явище, що відіграє визначальну роль у формуванні космічної матерії. В результаті музика та музичний текст несе в собі певний «соціальний шифр». В акті музичного сприйняття виділяють кілька складових: сприйняття змісту, сприйняття форми, сприйняття ситуації в цілому. Процес сприйняття не є пасивним процесом декодування інформації, а є активним змістовним пошуком, співвіднесенням почутого з установкою і великим життєвим досвідом. За кожним звуком, кожною інтонацією приховані особливі смисли. На вищому рівні естетичною оцінкою музичного сприйняття можна вважати виникнення потреби в музиці. Бажання ще раз почути, ще раз пережити музичне сприйняття свідчить про те, що музичний твір став необхідною частиною життя особистості. Сутність музики полягає лише в існуванні сукупності індивідуальних вражень під час живого спілкування, тобто безпосередній музичній комунікації, а суб'єкти комунікації підсвідомо здійснюють оцінку різних складових цього комунікаційного процесу.

2.2. Трансформації звукового простору сучасного інформаційного суспільства.

В епоху інформатизації комунікація набуває глобальних масштабів та нових форм. В сучасних умовах комунікаційні технології все більше впливають на процес формування особистості. Музика як явище світобудови та найважливіша складова культури впливає на людину. Процеси інформації сучасного суспільства змінили механізми музичної комунікації. Так, тріада «композитор-виконавець-слухач» набула переосмислення і трансформації, а основними факторами формування нової комунікативної парадигми стали відкриття в галузі комп'ютерних технологій і зміна уявлень про видозміни світу.

Наприкінці ХХ століття людство вступило в нову епоху свого існування, характерною рисою якої став інформаційний бум. Сьогодні людина вимушена щодня оперувати значними обсягами інформації, що несе за собою зміни у взаєминах людини та соціуму. Змінюється й сама комунікаційна система суспільства, оскільки змінюється інтенсивність, ритм та стиль спілкування між людьми, трансформується і свідомість людини та її психологічні характеристики. Виниклі в культурі ХХІ століття нові способи виникнення, зберігання, трансляції, кодування інформації істотно вплинули на музичну культуру. Комунікація виокремилася в самостійну галузь досліджень у зв'язку з розвитком технічних засобів передачі інформації. Почався процес формування єдиного інформаційного простору, постали глобальні мережі, у тому числі Інтернет. Поява нових інформаційних технологій створила нові імпульси розвитку сучасної мистецької культури. Виникли нові жанри мистецтва, і особливу роль у суспільстві грають ті їх, у яких сучасні комунікативні кошти використовуються найбільшою мірою. Внаслідок зміни механізмів взаємодії нових інформаційних умов виникають нові музичні професії, нові суб'єкти музичної комунікації

Відбувається також зміна уявлень і про сутність самої людини, оскільки віртуальність спроможна перебувати у множинній реальності і спричиняти

іманентну властивість людини і саме ця здатність складає механізми розвитку людини. «Через виникнення віртуальної реальності людина стає поліреальною, а поліреальність є властивістю, що вирізняє людину від тварин» [41, с. 161]. Відозмін набуває і структура «автор-музика-слухач-середовище». Значними є зміни і у суб'єктів комунікації, змінюється їх роль у музичному комунікативному процесі та їх статус. Трансформується і середовище комунікації, концертною залюю стає віртуальна реальність а об'єктом може виступати як музичний простір, так і самі учасники комунікації, що стирає межі як між мистецтвом і життям, так і між суб'єктами комунікації.

Цей період відзначився появою нових музичних напрямків і комунікативних зносин, які ґрунтуються на принципах цифрових технологій та інтернет комунікацій. З появою електронних носіїв запису та інтернет мереж виникла проблема наповнюваності концертних залів, адже аматор музики міг насолоджуватися улюбленими добутками творами не відвідуючи концертної зали. Інформаційна епоха комп'ютерних та мережових комунікаційних технологій музична культура вступила в нову еру свого розвитку. «Включення в єдиний світовий комунікативний простір, активна роль суб'єкта, що базується на екзистенціальному духовно-світоглядному комплексі людини складають фундаментальні характеристики нової комунікативної парадигми сучасної культури» [20, с. 242]. Ці процеси рушійно вплинули на розуміння сприйняття як світу, так і людини. Активна роль включення суб'єкта в єдиний світовий комунікативний простір, використання усіх складових людської фізіології, психіки, інтелекту, духовно-світоглядних постулатів складають базис нової комунікативної парадигми сучасної культури.

Сучасна музична культура прагне подолати простір концертного залу, вийти за його межі. З відкриттям комп'ютерного способу утворення, фіксації, передачі та збереження музичної інформації починається новий етап у розвитку музичної комунікації. Музичний простір віртуальної реальності змінило комунікативні зв'язки людини та музичної інформації.

В інформаційну епоху тріада «композитор-виконавець-слухач» набуває суттєвих трансформацій у музичній комунікації, що обумовлене появою нових сфер і розширенням поширенням авторського творчого середовища. Відкритість інформаційного простору долає ізольованість окремих культур і народів, а інтернет виконує функцію глобальної комунікаційної системи, яка виконує передає зберігає та систематизує інформацію. Головним відкриттям ХХ століття стало створення комп'ютерних віртуальних реальностей. Проголошується відмова від так званого «монотичного мислення, який стверджує існування тільки реальності і стверджується парадигма визнання множинності світів і проміжних реальностей, яка не зводить їх до лінійного детермінізму» [59, с. 157].

Змінюються і основні структурні елементи музичної комунікації на всіх рівнях, як звуковому, енергетичному так і логіко-семантичному, значеннєвому. Трансформації зазнає і звуковий простір, з'являються нові жанри, наприклад звукозображальні, або аудіовізуальні коли «бачу одне, а чую інше, коли візуальний образ перебуває в навмисному протиріччі протиріччі з музикою, а контрапунктом стають видиме і почуте, коли видовище й музика взаємодоповнюють один одного» [4, с. 48].

Так, ідею виникнення театру звуку пов'язують з іменем Олександри Бакши, яка визначає це явище як це «простір діалогу між музикою та драмою, музикою і кіно, музикою і живописом, а також музикою європейських та неєвропейських культур на підмостках сцени» [4, с. 52]. Принцип відмінності цього феномену в тому, що у тут немає сюжету, він послідовно розвивається, тут порушені звичні зв'язки музики та літератури, а також протиставлення чи контрапункт, використання просторово-звукових шумові ефектів тут розробляються як музична партитура, часто виписаними є навіть рядок у партитурі. Використовується і такий ефект коли виконавці грають із різних точок залу, в результаті чого музика оточує слухача з усіх сторін і він виявляється посеред неї.

Постмодернізм втілює особливий тип світогляду, коли зникають межі між формами та видами усієї культурної діяльності людини, коли у новій реальності поєднуються мистецтво, наука, релігія, філософія та інші. В таких умовах формується нова парадигма композиторської творчості, коли «полі стилістика передбачає такий режим сприйняття, такий спосіб слухання музики, в основі якого лежать аналітичні мисленнєві операції» [50, с. 134]. Автор створює не твір мистецтва, а концепт, у якості матеріалу якого може бути використаний зоровий, акустичний і навіть тактильний феномен. Такий підхід передбачає множинність культурних нашарувань, різноспрямований рух художніх процесів, нову якість взаємин у віртуальному освітньому середовищі, співіснування багатополярних зразків, толерантність. Зокрема Мануель Кастельс вводить термін «масово-особистісна комунікація», яка поєднує властивості як особистісної особистісній, так і масової комунікації. Кастельс назвав Інтернет «комунікативною фабрикою нашого життя» [28, с. 104]. Таким чином «суб'єкт-виконавець іде зі сцени як інтерпретатор і транслятор ідей автора, оскільки головним (можливо і єдиним) способом реалізації музичного дискурсу стає творчий діалог, здійснюваний між усіма учасниками комунікативного процесу, у якому творчість, сприйняття й інтерпретація входять у складний поліфонічний процес створення музично-комунікативної події» [32, с. 209].

Відбувається і трансформація музично-комунікативної особистості на рівні формування базових індивідуально-типологічних властивостей, що виявляється в музичних уподобаннях і впливає на формування в майбутньому на формування емоційної сфери. У музично-комунікативному середовищі відчуття естетичного отримує свій розвиток і стає одним з механізмів опанування музичної реальності, а також комплексного гармонічного розвитку особистості музиканта. На цьому рівні розвитку формуються такі складові особистісних психофізіологічних властивостей як мотивація установки, поведінки поводження, характеру, що обумовлене включенням у певне

соціальне середовище та засвоєнням певних визначених соціальних установок, моральних норм, світоглядних цінностей культурної епохи тощо.

Суб'єктом діяльності особистості сучасного інформаційного суспільства стає формування музично-комунікативних якостей за допомогою входження до певного культурного середовища, оволодіння етнокультурним досвідом. Ключовим змістом тут є засвоєння особливостей мислення та дій, моделей поведінки, які складають сутність культури. Найважливішим досягненням цього етапу стає формування активної музичної свідомості. Дослідження музичної свідомості складає фундамент розвитку індивідуальності. Індивідуальність як вища форма розвитку комунікативної особистості виявляє результат злиття та інтеграції усіх властивих людині рис особистості як суб'єкта діяльності. На цьому етапі відбувається формування особистості, коли людина сама обумовлює свій розвиток на основі самосвідомості. Вищою формою виявлення суб'єктивних властивостей стає творчість як вища форма реалізації індивідуальності та виявлення її соціальної цінності. У творчості реалізуються вищі духовні потреби, становлення індивідуальності здійснюється через вищий прояв свідомості – надсвідомість. Через творчість людина досягає свого безсмертя, відчуває свою причетність із вічністю.

До музичної комунікації людина включається усією своєю сутністю, розкриваючи свій потенціал, поступово удосконалюючись у контактах з музично-культурним середовищем. Усі рівні розвитку є взаємообумовленими, оскільки на кожному з них потенційно присутні всі характеристики людини від індивіда до індивідуальності. Тому для аналізу закономірностей еволюції музичної комунікації введено категорію «музична культурно-комунікативна система» як система засобів, форм та способів накопичення, фіксації, трансляції та розповсюдження музичного культурного досвіду, здійснення механізму соціальної пам'яті людства у музичній художній спадщині.

Основою еволюції музичної культурно-комунікативної системи є зміна сукупності способів і засобів комунікації. Одним з факторів зміни комунікативних форматів постає «типологічна трансформація культурного

простору під впливом тих або інших досягнень, найчастіше технічних» [31, с. 258].

Значна еволюція тембрової палітри відбулася у ХХ столітті, вона знаменувала перехід від мислення звуками до мислення звукобарвами. З'явилися нові звукові сфери композиції на перетинах музики, графіки, пантоміми, графічних композицій з використанням світлового шоу, що справляє сильний емоційно-енергетичний вплив за аналогією зі стародавніми ритуальними практиками, уводить у стан причетності з єдиним енергетичним полем.

Такий енергетичний шар сучасного музичного всесвіту представлений синтезом як різних мистецтв так і псевдо художніх практик. Вони утворюють комунікативні зв'язки, що впливають на емоційну сферу сприймаючого їх суб'єкта. Так, ряд науковців пишуть про трансформацію як музичної мови, так і елементів музичної мови: звуку, гармонії, форми, інтонаційної будови, тембральної окраски. «Часто музика існує тільки у живому виконанні і не піддається писемній фіксації. У ній відсутня наративність, порушені звичні зв'язки музики та літератури, фрактальні композиції фіксують у звуковій тканині один з універсальних законів світобудови, відкритий у ХХ столітті - закон самоподоби, проте щоб осягнути музичну гармонію фракталу потрібна відмова від денотатів, звичних опор сприйняття таких як лад, тональність та інші. Окремі музичні твори цікаві своїм авторським синтаксисом. Декодування подібної музичної інформації вимагає спеціальної підготовки та не розраховане на масового слухача» [32, с. 93].

Одним з видів сучасної музичної мови є цитатне мистецтво, побудоване на принципах еkleктичності та мозаїчності, воно замінили лінійне сприйняття в традиційній класичній культурі. Тут «дискурс заміняється симулякром, в рамках постмодерністського підходу проголошується тотальність знакової реальності, використання семіологічної системи як самодостатньої, коли саме повідомленням стає метою комунікації» [9, с. 215].

На концептуально-значеннєвому рівні сучасної музики відбувається модифікація її змісту. Змінився онтологічний статус музики: сьогодні це феномен, який ми не стільки чуємо, скільки розуміємо як музику. Суб'єкти музичної комунікації в сучасній культурі часто набувають докорінних змін. Також відбувається зникнення автора, так само як і ідентифікація слухача, який може перетворюватися зі слухача в персонажа, або трансформуватися в учасника медитацій, який сприймає музичні явища як феномени, що не сумісні з її досвідом. Музика замість мистецтва «стає ареною особливого почуттєвого досвіду, що зближає її зі східним мистецтвом, де часто не вирізняють відмінності «вищого» від «нижчого», «чорного» і «білого», часто музика сприймається як потік «трансцендентного», як різновид «духовного» вона поринає у сферу банальності, повсякденності, примітивності» [10, с. 153].

Стирання кордонів між суб'єктами комунікації спричинило виникнення інтерактивної культури. Тенденція зближення мистецтва з життям яскраво проявляється у хепенінгу, як одному із сучасних течій постмодернізму, а також у перфоменсі. Тут найбільше стираються звичні межі музичного мистецтва, а реальність перестає тут бути дійсністю, усе більш спрямовуючись до віртуальності, перетворюючи в мистецтво саме життя людини. Зникають межі між мистецтвом і життям між усіма суб'єктами комунікаціями. Роль виконавця також нівелюється в системі сучасної музичної комунікації. Інтерактивність заміняє уявну інтерпретацію художнього об'єкта, матеріально його трансформує, водночас формує новий тип естетичної свідомості. У сучасній інтерактивній культурі відроджується традиція прадавніх ритуалів, коли кожний учасник музично-комунікативної події включений у культурне середовище як суб'єкт музичної комунікації автор-виконавець-слухач. «Головна відзнака сучасного інтерактивного середовища полягає в тому, що вона є штучно створеною, проте на відміну від класичного періоду замість твору мистецтва композитори пропонують процес життєтворчості, де дія є важливішою, ніж результат» [20, с. 244].

Так, відзначають певну подібність рок-концерту з прадавними ритуальними практиками, заснованими на пріоритеті «до персональної свідомості з апелюванням до архетипічних несвідомих структур особистості. Відмінність полягає у використанні віртуального простору, який стає всеосяжним й багаторівневим, у тому числі за рахунок використання сучасних електронних цифрових та мережових технологій. «Важливою особливістю методів створення комунікативного середовища є повне занурення учасників у процес комунікації, і в цьому процесі задіюються усі екзистенціальні характеристики людини як тілесні, психічні, інтелектуальні, духовні (ціннісні, естетичні, світоглядні)» [37, с. 153]. У музичному творі відбувається «перетворення», коли текст із повідомлення перетворюється в код – умова, без якої мистецтво не може існувати та виконувати свою комунікативну функцію.

Висновки до Розділу 2.

Рубіж ХХ–ХХІ століть ознаменувався створенням нових форм комунікації в музичному просторі. Нова комунікативна парадигма сформувалася під впливом техніки та мережових інформаційних технологій. Однією з важливих рис сучасної комунікативної культури стала інтерактивність. Під впливом цих факторів змінюються як форми музично-комунікативної взаємодії, так і відбуваються трансформації суб'єктів музичної комунікації. Сучасна схема музичної комунікації включає суб'єктів комунікації, як саму музику, так і комунікативне середовище, яке зазнає змін на усіх рівнях свого існування: у музиці відбувається трансформація музичної мови, змінюється і онтологічний статус музики, Людина як суб'єкт музичної комунікації «зникає» з простору комунікації: спостерігається втрата репрезентації, задіяні «резервні» можливості людини (психіки, фізіології, інтелекту), сприйняття переміщається «по той бік» ціннісного світу; головними характеристиками комунікативного середовища стають: інтерактивність, стирання меж кордонів, меж між мистецтвом і життям, створення альтернативного музичного простору-часу.

У сучасній культурі спостерігається тенденція до синтезу музики з іншими мистецтвами та іншими сферами життя, зокрема в інтернет-культурі, молодіжних та інших субкультурах, тоді як а традиційна комунікативна система «автор-слухач» набуває змін в сучасній у комунікативних взаєминах і часто постає у новій, віртуальній реальності. Володіння навичками музичного комунікування дає можливість бути повноцінним суб'єктом музичної комунікації. Сучасна музично-комунікативна система може розглядатися і як віртуальна, оскільки набуває усіх властивостей для такого роду систем. Оскільки віртуальний простір містить інформаційний еквівалент речей, він передбачає наявність сконструйованої, незалежної від людини, хоча й набутої тільки в її сприйнятті реальності з якою можлива певна взаємодія. Віртуальні реальності занурюють людину не в окремі звукові, словесні, музичні та інші простори, а в їх єдність, одномірну цілісність.

ВИСНОВКИ

1. Однією з ключових складових людського буття є комунікація. Як феномен світобудови музика – один зі способів пізнання навколишньої дійсності та форма самовираження людини. Під музичною комунікацією розуміють комунікативно-синергетичну систему суб'єктної взаємодії у художньому просторі культури основану на ґрунті комунікативно-пізнавальних процесів обміну, освоєння, оцінювання, зберігання і трансляції культурних цінностей у їхньому духовному вираженні та матеріальному втіленні. Цей багатогранний феномен має інформаційний, соціальний, ціннісний компоненти. Як найважливішу компоненту вирізняють особистісну музичну комунікацію, для кожної особистості її рівень є індивідуальним в силу численних об'єктивних і суб'єктивних чинників, проте спільним у них є освоєння культури минулого, відчуття своєї причетності до вічно живого процесу розвитку культури, що сприяє естетичному й духовному вихованню особистості.

2. Структуру комунікаційного акту у музичному мистецтві складають джерело-приймач-інформація-середовище. Музична комунікація здійснюється на перетині різних вимірів та містить у собі комунікацію матеріальну, соціальну, особистісну, трансцендентну тощо. Структуру музичного простору становлять культурні процеси створення, поширення, розповсюдження та споживання музики. Результатами музичної діяльності стають музичні події, музичні твори, суб'єкти музичної діяльності, система музичних знань та інші. Суб'єктами музичної комунікації є композитор, слухач, музикознавець, виконавець, продюсер. Композитор створює сферу музичного дискурсу за допомогою універсального предметного коду, результатом якого постає музичний твір. Тоді як слухач представляє сферу сприйняття музичного дискурсу на різних рівнях: тілесному, емоційно-енергетичному, інтелектуально-вербальному, духовно-ціннісному (трансцендентному). Музикознавець, або критик визначає рівень оцінки музичного дискурсу. Сферу

ж інтерпретації та комунікації музичного змісту репрезентує виконавець. Безпосереднє управління музично-комунікативною подією здійснює продюсер.

3. Процес музичного сприйняття в акті музичної комунікації не є пасивним процесом декодування змісту музичного мовлення, а характеризується активним змістовним пошуком, співвіднесенням почутого з життєвим досвідом, оскільки за кожним звуком, кожною інтонацією приховані особливі смисли. На вищому рівні естетичною оцінкою музичного сприйняття можна вважати виникнення потреби в музиці. Бажання ще раз почути, ще раз пережити музичне сприйняття, що свідчить про те, що музичний твір став необхідною частиною життя особистості. Сутність музики полягає лише в існуванні сукупності індивідуальних вражень під час живого спілкування, тобто у безпосередньому комунікуванні, а суб'єкти комунікації підсвідомо реагують на різні складові цього комунікаційного процесу.

4. Під еволюціонуванням музичної комунікації розуміють зміну комплексу засобів, способів та форм накопичення, фіксації, трансляції та поширення музичного продукту, який здійснюється у межах історичної музичної спадщини та соціальної пам'яті людства. Головним фактором еволюції вважають зміну музично-комунікативного формату. Головними рисами сучасної музичної комунікації є інтерактивність, як нове середовище для реалізації музичної діяльності та використання нових комп'ютерних технологій у створенні та розповсюдженні музичних творів, а також девальвація класичних естетичних критеріїв оцінювання музики, і як результат – руйнування лінійного дискурсу та вихід поза межі музики на трансцендентний рівень узагальнення та сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Избранное: социология музыки. Москва, Санкт-Петербург : Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Изд. 2-е. Москва: Музыка, 1971. С. 211–365.
3. Бабич И. Герменевтические возможности музыкальной коммуникации: дисс. ... канд. философских наук: 24.00.01. Казань, 2010. 175 с.
4. Бакши Л. Природа звукозрительных образов. Музыка и театр в XXI веке // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 48–55.
5. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. С. 281–307.
6. Берегова О. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України: дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2007. 466 с.
7. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 84. С. 209–218.
8. Библер В. Школа диалога культур. Основы программы. Кемерово : Алеф, 1992. С. 26–38.
9. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Основи, 2004. 230 с.
10. Бореев В., Коваленко С. Массовая коммуникация и культура. Москва : Наука, 1986. 302 с.
11. Бочкарев Л. Психология музыкальной деятельности. Москва : Институт психологии РАН, 1997. 352 с.
12. Брайнин В. Прогулки с Лихтенбергом: о развитии способности к пониманию музыки // Искусство и образование. 2009. № 2 (58). С. 32–46.
13. Брайнин В. Уметь «предслышать» музыку (для родителей и любознательных) // Искусство в школе. 2006. № 6. С. 5.

14. Бубер М. Я и Ты // Квинтэссенция: философский альманах. Москва : Политиздат, 1992. С. 294–370.
15. Винер Н. Кибернетика, или Управление и связь с животным и машине. Москва : Наука, 1968. 340 с.
16. Гаспаров Б. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. Москва : Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
17. Грякалов А., Прозерский В. К вопросу о методологии изучения художественной коммуникации // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 3. 1980. С. 115–122.
18. Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. Свирский. Москва : «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998. 480 с.
19. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с франц. Москва : Ad Marginem, 2000. 540 с.
20. Дубравская Т. «Виртуальный слой композиции» — новое понятие в теории музыкальной формы // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 239–255.
21. Жинкин Н. Психолингвистика. Избранные труды / сост. и предисл. К. Седов. Москва : Лабиринт, 2009. 288 с.
22. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: дис. ... канд. філософських наук: 09.00.08. Київ, 2003. 191 с.
23. Зінська Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2012. 174 с.
24. Злотник О. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2019. 24 с.
25. Ильина Г. К вопросу о механизме музыкального переживания // Вопросы психологи : семнадцатый год издания. 1971. № 5 сентябрь-октябрь. С. 66–75.

26. Каган М. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. Москва : Политиздат, 1988. 319 с.
27. Каган М. Философия культуры. Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. 324 с.
28. Кастельс М., Химанен П. Информационное общество и государство благосостояния: Финская модель. / пер. с англ. А. Калинина, Ю. Подороги. Москва : Логос, 2002. 219 с.
29. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. Київ, 2000. 90 с.
30. Коденко І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Суми, 2021. 219 с.
31. Колесник О. Художня інтерпретація як феномен культури: дис. ... д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2014. 430 с.
32. Корсакова И. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: дисс. ... док. культурологи: 24.00.01. Москва, 2014. 359 с.
33. Кули Ч. Общественная организация // Тезисы по истории социологии XIX-XX веков: хрестоматия. Москва: Наука, 1994. С. 379–382.
34. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1995.
35. Мамедова Н. Система социокультурной коммуникации: регулятивная функция и перспективы развития: дисс... канд. культурологи: 24.00.01. Москва, 2002. 176 с.
36. Меньчиков Г. Философские проблемы социально-гуманитарных наук. Казань : Познание, 2007. 207 с.
37. Минаев Е. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: дисс... докт. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2000. 305 с.
38. Миронов В. Современные трансформации в культуре. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2011. 128 с. (Избранные лекции Университета. Вып. 122).

- 39.Музыка // Философская энциклопедия. Т. 3. Москва, 1964.
- 40.Ніколаєвська Ю Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.): дис. ... док. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 469 с.
- 41.Носов Н. Виртуальная реальность // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 152–164.
- 42.Опанасець Н. Розвиток фонематичних процесів у дітей з мовленнєвими порушеннями // Таврійський вісник освіти. 2015. № 3. С. 120–125.
- 43.Опанасюк О. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. Львів : Ліга-Пресс, 2013. 448 с.
- 44.Орлов Г. Древо музыки. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 440 с.
- 45.Перцовская Р. Динамика художественной коммуникации в современной культуре (на примере музыки): дисс. ... канд. культурологи: 24.00.01. Москва, 2003. 186 с.
- 46.Побережна Г. Онтопсихологічні аспекти музичної комунікації // Ставропігійські філософські студії. 2012. Вип. 6. С. 230–235.
- 47.Резаев А. Парадигмы общения. Взгляд с позиций социальной философии. Санкт-Петербург: Изд-во СПб ун-та, 1993. 212 с.
- 48.Рейбрук М. Музыка как опыт: процессуальный и экологический подходы // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1(8). С. 164–169.
- 49.Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыкознание. Москва : Музыка, 1987. Вып. 3. С. 69–96.
- 50.Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ: ДАКККіМ, 2007. 200 с.
- 51.Соболева Н. О коммуникативной функции искусства // Вопросы музыкознания и музыкальное образования. Вологда : Изд. ВГПУ, 2009. Вып. 5. С. 47–58.

- 52.Соколов А. Музыкальная форма XX века: диалектика творчества. Москва : Композитор, 2007. 272 с.
- 53.Сохор А. Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация // Вопросы социологии и эстетики музыки. 1980. Вып. 1. С. 120–136.
- 54.Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления: сб.статей / сост. и ред. М. Арановский. Москва : Музыка 1974. С. 59–73.
- 55.Столович Л. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности. Москва : Политиздат, 1985. 415 с.
- 56.Суслова Н. Музыкальное мышление младших школьников и методика его развития: автореф. дис... кандидата пед. наук: 13.00.02. Москва, 1997. 32 с.
- 57.Тельчарова-Куренкова Р. Методическое пособие по курсу «Основы эстетики и искусствоведения». Владимир : Изд-во Владос-Пресс, 1996. 98 с.
- 58.Тоффлер Е. Третья хвиля / перекл. А Євса, за ред. В. Шовкуна. Київ : Видавничий дім «Всесвіт», 2000. 480 с.
- 59.Ульянич В. Музыкальная композиция и компьютерные технологии (авторский опыт и комментарии) // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика. 2004. С. 154–165.
- 60.Фарбштейн А. Музыкальная эстетика и семиотика // Проблемы музыкального мышления. 1974. С. 75–89.
- 61.Фещенко В. О внешних и внутренних горизонтах семиотики // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 6–43.
- 62.Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. Визигина, Н. Автономовой. Москва : Прогресс, 1977. 488 с.
- 63.Хренов Н. Визуальная коммуникация: культурологические исследования. Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 480 с.
- 64.Цыпин Г. Психология музыкальной деятельности: проблемы суждения, мнения. Пособие для учащихся. Москва : Интерпракс, 1994. 384 с.

- 65.Шалина И. Взаимодействие речевых культур в диалогическом общении: аксиологический взгляд: автореф. дис ... канд. филологических наук: 10.02.01. Екатеринбург, 1998. 21 с.
- 66.Шафф А. Введение в семантику. Москва : Издательство иностранной литературы. 1963. 376 с.
- 67.Щербакова А. Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры: дис... доктора культурологии: 24.00.01. Москва, 2012. 463 с.
- 68.Щербина В. Комунікація в контексті діалогу культур // Культурологічна думка. 2009. № 1. С. 80–86.
- 69.Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург : Symposium, 2004. 704 с.
- 70.Якупов А. Музыкальная коммуникация: история, теория, практика: дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1995. 292 с.
- 71.Якупов А. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. Москва : МГК; Магнитогорск, 1994. 288 с.
- 72.Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва : «Политиздат», 1991. 527 с.