

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки

«До захисту допускаю»

завідувач кафедри музично-теоретичних
дисциплін та інструментальної підготовки,
професор

_____ А. І. Душний « _____ » _____ 2024 р.

ТВОРЧО-КОМУНІКАТИВНІ ВИМІРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Спеціальність 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

на здобуття кваліфікації – Вчитель музичного мистецтва, викладач
закладу фахової передвищої, вищої освіти

Автор роботи Головка Андрій Васильович _____

підпис

**Науковий керівник кандидат педагогічних наук,
доцент Салій Володимир Степанович _____**

підпис

Дрогобич – 2024

Захист кваліфікаційної магістерської роботи

**«ТВОРЧО-КОМУНІКАТИВНІ ВИМІРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ»**

Оцінка за стобальною шкалою: _____

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: _____

Коротка мотивація захисту:

_____	<u>Голова ЕК</u>	_____	_____
дата		підпис	прізвище, ім'я

<u>Секретар ЕК</u>	_____	_____
	підпис	прізвище, ім'я

АНОТАЦІЯ

У магістерській роботі А. Головка розкрито питання, пов'язане з творчо-комунікативними вимірами музичного мистецтва України кінця XX – початку XXI століття. Вивчено особливості формування сучасної музичної комунікативної системи як складової загальнокультурної комунікації в епоху інформаційних технологій. Проведено аналіз сутності музичної мови та стилістики кінця XX – початку XXI століття в контексті комунікативних практик. Досліджено явище авторського фольклоризму. Визначено роль сучасного композитора в контексті мистецьких комунікаційних процесів XXI століття.

Автор продемонстрував рівень своєї наукової підготовленості та вміння самостійно проводити науковий пошук. Зміст магістерської праці в систематизованому вигляді зафіксував як вихідні передумови наукової роботи, весь її хід, а також отримані при цьому результати.

ANNOTATION

In the master's work of A. Holovko, the issue related to the creative and communicative dimensions of the musical art of Ukraine at the end of the 20th - beginning of the 21st century was revealed. The peculiarities of the formation of the modern musical communication system as a component of general cultural communication in the era of information technologies are studied. An analysis of the essence of the musical language and stylistics of the late 20th - early 21st centuries in the context of communicative practices has been carried out. The phenomenon of author folklorism has been studied. The role of the modern composer in the context of artistic communication processes of the 21st century is defined.

The author has demonstrated the level of his scientific preparation and ability to independently conduct scientific research. The content of the master's work in a systematized form recorded as the initial prerequisites of the scientific work, its entire course, as well as the results obtained.

ЗМІСТ

Вступ	5
 Розділ І. Теоретичні основи дослідження творчо-комунікативних характеристик музичного мистецтва.....	8
1.1. Просторове формування структури музичного мистецтва.....	8
1.2. Комунікативні завдання музичного мистецтва.....	23
 Розділ ІІ. Мистецький простір України кінця ХХ – початку ХХІ століття: музична комунікація.....	35
2.1. Музична мова в сучасній композиторській творчості: фольклорна складова.	35
2.2. Сучасний мережевий простір комунікативних взаємодій у галузі музичної культури... ..	51
 Висновки	76
 Список використаних джерел.....	80

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасній науці поняття простору розглядається як основа для різних соціокультурних взаємодій і середовище їх функціонування, де просторовість виступає символом культурного коду сучасності. Ідея концепції простору в мистецтві сформована під впливом сучасної пізнавальної практики – дослідницькі стратегії багатополлярної наукової думки демонструють стійку орієнтацію на просторову парадигму. Це відображено у великій кількості термінів, які репрезентують онтологію категорії, таких як музична просторовість, художній простір, акустичний і сакральний простір, перцептуальний і концептуальний простір, предметно-чуттєвий та символічний простір, серед інших. Авторські, інтерпретаційні, перцептивні простори та простори наукового осмислення музичної творчості стають особливими репрезентантами цілісного мистецького простору, де музика й творчість митців є ключовими координатами цього простору.

Наука сьогодні гостро відчуває необхідність дослідження комунікації як культурного феномена і як методу пізнання, вираження духовних цінностей та сприйняття навколишнього середовища загалом. Феномен комунікації набуває дедалі більшого онтологічного значення, а культура сприймається як гіперкомунікативний історичний процес. Розвиваючись у комунікаційному контексті та як засіб комунікації, музика виступає однією з форм соціокультурного буття. Через неї людина часто виражає своє ставлення до ідеального світу, суспільного життя, інших людей та самої себе.

Музична комунікація постає як відкрита, складна і цілісна система, основними елементами якої є музична творчість, музичний твір та музичне сприйняття. Ця система забезпечує обмін художньою інформацією в часопросторі музичної культури суспільства. Вона містить механізми зворотного зв'язку, що проявляються у різних формах внутрішніх діалогів, а також механізми управління, зосереджені як у самому музичному творі, так і в соціокультурному контексті.

Об'єктом дослідження є музична культура України кінця XX – початку XXI століття.

Предметом дослідження є система комунікаційних взаємозв'язків у сфері музичного мистецтва кінця XX – початку XXI століття.

Мета – визначити характерні особливості, структурні елементи та засоби формування комунікативного простору музичного мистецтва України кінця XX – початку XXI століття.

Завдання дослідження: вивчити особливості формування сучасної музичної комунікативної системи як складової загальнокультурної комунікації в епоху інформаційних технологій; провести аналіз сутності музичної мови та стилістики кінця XX – початку XXI століття в контексті комунікативних практик, а також визначити загальні мистецькі стратегії, притаманні творчості сучасних композиторів; дослідити явище авторського фольклоризму як феномену інтертексту в контексті музично-теоретичних, еволюційно-стильових та соціокультурних аспектів мистецького простору сучасності; виявити структуру та комунікативні функції простору музичного мистецтва і визначити роль сучасного композитора в контексті мистецьких комунікаційних процесів XXI століття.

Методи дослідження. Для досягнення цілей дослідження було застосовано комплекс методів: «історико-культурний» – для вивчення історичної динаміки еволюції музичної культури; «структурний» – для аналізу складових елементів комунікативного простору музичного мистецтва; «соціокультурний» – для осмислення цілісного контексту світової культури і її впливу на розвиток музики; «хронологічний» – для вивчення логіки мистецьких і комунікаційних процесів в межах дослідження; «системний» – при аналізі системних зв'язків між культурами, мистецтвом і музикою; «компаративний» – для порівняння елементів комунікативного простору музичної культури; «музично-стильовий» – для характеристики стильових особливостей сучасної музичної творчості в контексті розвитку музичного мистецтва.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, щоб здійснити спробу сформулювати комунікативні функції простору музичного мистецтва; визначити творчо-комунікативні виміри музичного мистецтва, такі як музична мова, жанрово-стильові параметри та інтертекстуальний аспект фольклорної складової композиторської творчості.

Практичне значення дослідження. Теоретичні та практичні результати дослідження можуть бути застосовані в процесі підготовки курсів з теорії та історії музичної культури, а також музичного мистецтва сучасної епохи.

Апробація дослідження відбулась шляхом оприлюднення головних положень дослідження на VIII-й міжнародній науково-практичній конференції «Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення», яка відбулась на факультеті початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. І. Франка 23-24 листопада 2023 р. та на засіданні кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

За тематикою магістерської роботи надруковано **1 публікацію**:

Головко А., Салій В. Вплив музики на засоби комунікації. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення : збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції* / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2024. С. 82–85.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, висновків та списку використаної літератури, що містить 56 позицій. Загальний обсяг роботи – 84 сторінки.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧО-КОМУНІКАТИВНИХ ХАРАКТЕРИСТИК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Просторове формування структури музичного мистецтва.

Теорія та історія музичної культури на сучасному етапі свого розвитку зіткнулася з викликами, типовими для всіх гуманітарних наук: міждисциплінарний характер самого знання, різноманітність і, часом, суперечливість наукових підходів, а також неоднорідність методологій. Через певну дифузність і термінологічні розбіжності об'єкту дослідження у стороннього спостерігача може скластися враження, що існує стільки варіантів розуміння «просторовості», скільки є самих дослідників. Як і багато інших універсальних понять, «простір» не має чіткого наукового визначення. Різні підходи в словниках і енциклопедіях свідчать про невичерпність змісту поняття «простір», а його осмислення потребує глибокого концептуального аналізу. Складність культурних кодів, що репрезентують категорію простору, ускладнює його дослідження, адже багатозначність поняття постійно пов'язана з іншими концептами. Водночас поняття простору здатне об'єднувати різні мовні засоби, наукові погляди та знання про світ і людину, що формує основу для аналізу способів їх реалізації та репрезентації.

Не ставлячи за мету створення вичерпного наукового «портрета» простору, ще раз наголосимо на його головній властивості – універсальності. Наукове осмислення цієї характеристики можливе через багатовимірний аналіз відповідних аспектів. Просторова структура є універсальним інструментом і методом соціокультурного моделювання навколишньої дійсності в усій її багатогранності, а онтологічний підхід завжди трактує існування світу крізь призму його просторової природи.

Термін «простір» взаємопов'язаний із подібними поняттями, такими як «просторовість» і «спациалізація» або «опросторовість», і має термінологічні зв'язки з суміжними науками. Як форма існування матерії, простір впорядковує відносини між предметами, явищами та об'єктами, при цьому порядок є

структурним елементом, що визначає просторові зв'язки. «Весь спектр просторових відносин в об'єктивній діяльності знаходить відображення через людське мислення. Простір виступає як об'єктивна даність, яка в теоретично сублімованій формі постає як загальна логічна ідея порядку» [12, 25], функціонуючи як синонім порядку, схема, що координує все, що ми здатні сприймати зовні.

З давніх часів привертала увагу дослідників абстрактні поняття «простір» і «час». Ця тематика займала центральне місце в працях класиків німецької філософії (І. Канта, Г. Гегеля, Л. Фейєрбаха, Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера), які розглядали простір як ідеальну сутність, форму буття і споглядання [12, 25]. У процесі розвитку природничих наук і філософської думки виникли концепції субстанціонального та атрибутивного простору, що залишаються актуальними й сьогодні. Згідно з першою концепцією (І. Ньютон та інші), простір є незалежною субстанцією, яка існує самотійно, поза часом і матерією. Відповідно до другої теорії (Арістотель, сучасна фізика), простір є результатом взаємодії матеріальних тіл. Ця ідея відкриває перспективи для формування топологічної моделі мистецтва, орієнтуючи дослідників на аналіз об'єктів мистецтва та їх взаємозв'язків.

Математика надає найбільш абстрактно-наукове трактування поняття простору. Вже сама дефініція «математика» містить у собі ідею порядку, адже це – базова наука про структури, порядок та відносини. У математиці простір визначається як сукупність об'єктів (точок), зв'язки між якими формують геометричну структуру простору. Це визначення без суттєвих змін можна застосувати й до простору мистецтва, де «точки» виступають як об'єкти мистецтва, що перебувають у певних відносинах, формуючи таким чином конфігурацію художнього простору.

З погляду сучасної математики, простір є логічною конструкцією або структурою, в якій реалізуються різні форми та композиції. Це визначення підкреслює структурний потенціал просторової ідеї, важливий для вивчення

топологічного простору мистецтва. Із мистецтвознавчої точки зору можна стверджувати, що простір не просто вміщує об'єкти, а радше створюється ними, і в цьому сенсі є похідним від них. Поняття «географічного простору», яке передбачає розташування об'єктів щодо один одного, також узгоджується з уявленнями про простір мистецтва, де взаємодія об'єктів формує його унікальну структуру [12, 26].

Просторова парадигма в мистецтві охоплює численні напрямки, інтегруючи потенціал різних дисциплін. Наприклад, вивчення особливостей просторового сприйняття музики неможливе без врахування відповідних фізичних, психологічних та фізіологічних аспектів, а також відповідної термінології, як-от фізичний і перцептуальний простори. Просторова проблематика, що охоплює жанри й стилі мистецтва, потребує також звернення до семіотики, зокрема до поняття семантичного простору.

Логічним є розгляд простору мистецтва через один із його різновидів, який є «квінтесенцією культури» та своєрідною «моделлю моделей» для всіх видів мистецтва – простір музичного мистецтва. Примітно, що більшість досліджень у цій галузі присвячена саме музичному простору, в той час як значно менше уваги приділяється простору музичного мистецтва. Кожна з цих термінологічних пар має своє наукове наповнення: дослідження музичного простору часто мають прикладний, «музично» орієнтований характер, хоча і допускають міждисциплінарний підхід. Натомість вивчення простору мистецтва переважно стосується теоретико-естетичних проблем, що знаходяться на перетині музичного мистецтва та інших наук, з акцентом на соціокультурний і художній виміри як основу мистецької матриці [12, 27].

Багатозначність концепту «простір» пояснює його використання в різних наукових сферах, адже практично будь-який об'єкт природного, техногенного чи духовного світу може бути осмислений через цю категорію. Науковець М. Рогожа описує український соціокультурний простір як «структуру соціальних полів і практик, об'єктивованих у фізичному просторі з географічними та часовими

характеристиками» [29, 89]. У дисертаційній роботі О. Суліменко структура етнокультурного простору України розглядається через підструктури, сформовані з етнопросторів регіонів країни, і має три ключові виміри: етнонаціональний, територіальний та соціокультурний, в яких етнонаціональні спільноти є носіями характерних рис загальнонаціональної культури та формують культурний простір, створюючи нову систему соціокультурних відносин [33]. Психологія також робить свій внесок у формування просторової парадигми, розглядаючи «простір» як відображення свідомості та творчості, що важливо для розуміння інтуїтивно організованого простору автора мистецького твору. Вчені-лінгвісти також активно досліджують проблему простору, адже «знання про світ існує лише тоді, коли воно виражене через мову» [12, 28]. У межах цієї науки існує власний лінгвістичний простір, який визначається через комплекс характеристик для класифікації мов чи діалектів. У лінгвістиці простір трактується як культурно пережитий, який не лише відображається у мисленні, а й породжується ним.

Метафори з художньої літератури відіграють важливу роль у формуванні просторового тезаурусу. Поряд із науковцями різних галузей, митці слова розкривають нові аспекти поняття, поєднуючи мистецтво словесної майстерності з філософією мистецтва загалом. Однією з найвідоміших є метафора бібліотеки Х. Л. Борхеса як моделі всесвіту [12, 29]. У цьому образі бібліотека-Всесвіт Борхеса постає безмежною: «на її полицях можливо виявити <...> докладну історію майбутнього, автобіографії архангелів, точний каталог Бібліотеки, гностичне Євангеліє Васіліда, коментар до цього Євангелія, коментар до коментаря цього Євангелія, правдиву оповідь про твою власну смерть, переклад кожної книги на всі мови, інтерполяції кожної книги в усі книги, трактат, який міг би бути написаний...» [12, 29]. Розвиваючи цей образ, можна уявити глобальну бібліотеку як зібрання не тільки літературних, але й музичних та інших мистецьких цінностей, що відображають лише одну зі складових простору мистецтв.

Метафора бібліотеки в Борхеса також передає важливу ідею сучасної філософії – гетеротопічну концепцію «зібрати все», створити архів усіх епох, форм і смаків, місце, де всі часи стануть позачасовими й нетлінними [12, 29]. Подібну метафору бібліотеки ми знаходимо в творах У. Еко («Ім'я рози», «Нотатки на полях «Імені троянди», «Подорожі у гіперреальності»). Образ сакрального простору у сучасній літературі часто символізує лабіринт і є наскрізним у творчості таких авторів, як Х. Л. Борхес, У. Еко, П. Корнель. У. Еко, зокрема, називає «Ім'я рози» історією лабіринтів, що охоплюють не лише просторові виміри [12, 29]. Музичне втілення метафори лабіринту притаманне й творчості сучасних композиторів.

Простір мистецтва тісно пов'язаний із соціальним простором. Класичне соціологічне визначення простору, як абстрактного простору, що складається з ансамблю підпросторів або полів (наприклад, економічного, інтелектуального та ін.), належить П. Бурдьє. Його структурні ідеї, як відомого французького соціолога, етнолога та філософа, корелюють із мистецьким уявленням про простір як ансамбль підпросторів, включаючи і ті, що виходять за межі художньої сфери, а також з розумінням простору мистецтва як абстрактно-теоретичної моделі.

Соціологічний підхід також прослідковується у твердженні, що простір мистецтва є конфігурацією різних позицій, які відображають взаємозв'язки між його об'єктами. На цю тему розмірковує один із провідних сучасних французьких критиків, Н. Буррію, який зазначає: «Світ мистецтва, як і будь-який інший соціальний простір, за своєю суттю базується на взаємодії, оскільки він являє собою «систему диференціальних позицій», що, власне, і дозволяє його зрозуміти» [12, 30]. Це твердження підкреслює принцип просторовості через взаємодію диференційованих структур у мистецтві.

Просторовий зміст у мистецтвознавстві довгий час формувався в рамках мистецьких напрямів, що опираються на просторові елементи, особливо в архітектурі та скульптурі, де ідеї просторовості мали ключове значення як у процесі створення творів, так і за межами художнього поля. Прикладом є

Ф. Будон, французький архітектор і дослідник, який у своїх теоретичних працях чітко розрізняє «думку про простір» і «концептуальний простір думки», де останній представляє моделі реальності, створені у мисленні [12, 30].

Теоретико-аналітичний огляд просторової проблематики був би неповним без звернення до концепції культурного простору, а також семіосфери – загального терміна для знакових систем. Семіосфера являє собою багаторівневу організацію культурного простору, елементи якої включають мистецтво, науку, філософію та повсякденність, а також формує систему відносин даної культури до позатекстової реальності, відображену у культурних категоріях.

У філософсько-естетичному дискурсі останнім часом з'явилося багато нових термінологічних зворотів, близьких до поняття простору мистецтва. Такі вирази, як «світ сучасного мистецтва» і «арт-світ», набули широкого використання й увійшли в культурний і науковий обіг після виходу статті А. Данто «Світ мистецтва» у 1964 році [45]. Американський філософ і естетик Дж. Дікі [12, 33] також сприяв популяризації терміну «світ мистецтва», увівши інституційний аналіз у методологію художньої критики. Цей термін використовується для позначення тієї ж реальності, що і «простір мистецтва». Є. Фень у контексті аналізу соціологічної концепції мистецтва розмірковує про «світ або поле мистецтва, де відбувається взаємодія навколо мистецтва» [12, 33].

Філософський аспект дослідження ключового поняття пов'язаний із переважанням структурної ідеї: категорія простору є універсальною формою, яка служить для координації різноманітних об'єктів і явищ. Метод просторової концептуалізації інтегрує різні наукові інтерпретації простору, розглядаючи його як онтологічний смисл наявності, належності, протяжності, що визначаються у відношенні до людини чи об'єктів. Антропоцентричний підхід трактує простір мистецтва як «рукотворний», створений безпосередньо у процесі творчої діяльності, що перегукується з концепцією «простору думки» Ф. Будона. У когнітології простір є категорією пізнавальної діяльності, основою для організації знань та структури дослідницького дискурсу (Р. Уотсон) [12, 33]. Просторова

концепція зберігає стабільне розуміння простору як регулятора порядку і координуючої схеми. Наукові зміни, як-от теорія відносності А. Ейнштейна, відобразили новий рівень сприйняття простору, заклавши уявлення про його еластичність і залежність від суб'єкта сприйняття і дії [12, 33].

Поняття «концепт», «концептпростір», «концептуальний простір» і «концептосфера» зазнали детального вивчення в психолінгвістиці, лінгвістиці, лінгвофілософії та когнітивній лінгвістиці. Значний внесок у розвиток і диференціацію цих понять зробили дослідники П. Гендерфорс [48], Т. Рікард [54], Г. Фауконье і М. Тернер [47], Дж. Ейсбетт і Г. Гібон [42] та інші. Їхні роботи стали основою для розвитку цих концептів, важливих для мистецтвознавства загалом.

Концепти різних видів мистецтва можуть взаємодіяти між собою як горизонтально, так і вертикально. У музичному творі, горизонтальна взаємодія відбувається завдяки асоціативним зв'язкам та принципу розпізнавання відсутнього сенсу, створюючи нанизування образів і значень, об'єднаних загальним концептом, притягуючи сенси інших концептів і розгортаючи їх у музично-асоціативні ряди. Образні сфери літератури, живопису та музики також взаємодіють вертикально – через інверсію, доповнення, нарощування, деталізацію або контраст сенсів. Це дозволяє значно збагачувати і трансформувати концептуальний простір у процесі розвитку музичного твору.

Активізація розумових процесів відбувається нерівномірно, стрибкоподібно, об'єднуючи різні часові модуси, асоціативні ряди й когнітивні схеми, що демонструє широту, глибину, гнучкість та оригінальність мислення. Особливо це проявляється в інтегральному мисленні, яке вирізняється «цілісною і невизначеною передачею інформації», до якої тяжіє мистецтво, на відміну від точності науки [12, 36].

Результатом цього виду мислення є взаємозбагачення різних систем (наприклад, концептуального та перцептуального простору), що створює нові смислові категорії у творі мистецтва.

Отже, на нашу думку, концептуальний простір музичного твору формується як специфічна смислова структура, яка організовує інформацію у вигляді концептуальних моделей – художніх аналогів реальності (конкретних подій або ситуацій), представлених у творі за допомогою музичних засобів. Підтвердженням наших спостережень служить праця П. Герденфорса, який описує концептуальний простір як набір розміреностей, що характеризують якість представленої інформації. За його міркуваннями, концептуальний простір пов'язаний із різними областями та їх відносними вимірюваннями, а також з рядом властивостей у цих областях та їх асоціативними значеннями. «Розміреності – це об'єкти, події або спостереження фізичного цілого, представлені точкою або набором точок у кожній сфері, що визначає фундаментальний геометричний характер концептуальних просторів» [48, 62].

У музиці можна також спостерігати, як концептуальні моделі формуються через концепти – музично-смислові одиниці, які виникають на основі асоціативного зв'язку образних сфер, об'єднаних спільністю інтонацій. У цьому контексті ми використовуємо термін «модель» як художній аналог будь-якого предмета, явища або процесу в природі чи суспільстві, які зображені в музичному творі так, як їх уявив і представив автор – це може бути сценка з життя, образ-портрет, нарис, щоденникова замітка або «панорама» життя. Концептуальний простір може бути представлений як однією моделлю, так і кількома різноманітно поєднаними моделями (в більш масштабних творах). Сукупність концептуальних моделей, що підпорядковуються одному загальному явищу реальності, утворює концептосферу – смислове поле, яке об'єднує в музиці відображення необмеженої кількості явищ дійсності під дією одного або кількох конституційних принципів, що впливають на організацію форми музичного твору. Концептосфери представлені у вигляді «інтимного», «персонального», «соціального» та «публічного» просторів.

На нашу думку, суть поняття «концептосфера» полягає в його відмінності від терміна «концептуальний простір». Останній не має функцій категоризації

реальності, а проявляється через систематизацію та концептуалізацію її важливих складових шляхом відображення однієї або кількох моделей у художній формі. Наприклад, це може бути портрет у мініатюрі або ряд моделей, таких як діяча, міркувальника, гравця, соціальної особи в сонатно-симфонічному циклі. Найбільш переконливим для формулювання поняття «концептосфера» ми вважаємо роботу П. Герденфорса, в якій вчений використовує термін «концептуальна система», що відображає три характерні «розширення» простору: геометричне, символічне та концептуальне [48, 75]. Геометричний простір у П. Герденфорса є певною аналогією фізичного простору, тоді як «символічний» простір корелює за своїми властивостями з поняттям «перцептуальний простір».

Кожен з цих просторів у побудові концептуальної системи виконує свої специфічні функції. Геометричний простір фіксує зовнішні взаємозв'язки концептуальної системи та зображених явищ реальності через назви концептів і внутрішнє «мапування». Символічний простір визначає правила динаміки для переходу символів між геометричним, символічним і концептуальним просторами. У музиці це відбувається, на нашу думку, через використання системи інтонацій, які зв'язують різні сенси та подібні явища в єдине ціле; за допомогою лейтмотивів, які формують цілісну характеристику образу, демонструючи його в різних обставинах; через особливу тональну логіку, що маркує образні сфери фіксованою тональністю; а також шляхом ладового зіставлення контрастних образних сфер – категорій реальності.

Концептуальний простір у вказаній тріаді відповідає за категоризацію явищ реальності, а способи переходів між ними регулюються увагою людини, що забезпечує механізм упорядкування змін, які відбуваються [48, 75–79]. Таким чином, ми можемо припустити, що «розширення», зазначені П. Герденфорсом, що мають особливий характер усвідомлення реальності – просторовий – будуть релевантними для дослідження концептосфер у музичному мистецтві.

Виходячи з наведених характеристик онтології концептуального простору, можна виявити закономірності усвідомлення мистецької реальності та зрозуміти,

наскільки різноманітними можуть бути прояви категорії простору в музичній практиці. Узагальнюючи, поняття простору в музиці можна сформулювати як духовно-ідеальну сутність, що актуалізується в смисловій, чуттєвій та фізичній реальності людини під час різних видів музичної діяльності (творення, виконання, сприйняття тощо). Концепт «музичний простір» співвідноситься з ним як філософська універсалія, виражена через один із своїх аспектів – музичний простір в мистецтві.

Таким чином, під час аналізу просторової парадигми було встановлено, що в сучасному мистецтвознавстві існує безліч підходів і методів дослідження категорії простору, що відображає його онтологічну глибину та масштабність. Кожен вид простору в музиці – фізичний, перцептуальний і концептуальний – є однією з форм усвідомлення реальності в мистецтві, а внутрішня сутність кожного різновиду простору розкривається в засобах його осмислення. Для дослідження фізичного простору музики характерним є розмежування одиниць предметного змісту та вивчення їх просторових властивостей, таких як музичний звук, гармонія, фактура та форма. Ланцюг логічних операцій, які визначають детермінанти явищ та їх взаємозв'язки, стає природним для фізичного, «матеріального» простору в музиці, оскільки він дозволяє виявити внутрішні та зовнішні якості просторовості.

Творча активність автора, матеріалізована у витворі мистецтва, є ядром мистецького простору, координати якого безмежні у своїй протяжності. Цей простір є рукотворним, адже його формує творчо активна особистість, водночас він конструюється на основі існуючих художніх об'єктів, представляючи собою систему, здатну до саморозвитку. Простір, що одночасно є самоорганізованим і організованим, відображає синергетичний погляд на мистецтво як на складну систему.

Різнманітність просторів у музичному мистецтві викликає питання щодо змістовності кожного з них, особливо таких значних категорій, як фізичний, перцептуальний (чуттєвий) та концептуальний простори. Ці простори

функціонують як самостійні елементи, але водночас взаємодіють один з одним, часто призводячи до непередбачуваних творчих результатів, що виражаються через універсальні закономірності психофізіології людини, її сприйняття і мислення. Мислення в мистецтві можна розглядати як процес «ідеального перетворення як об'єктивної, так і предметно-чуттєвої реальності» [12, 42], що безпосередньо залежить від суб'єктивного світосприйняття композитора, який трансформує образи навколишньої дійсності в образи художнього простору твору зі своїми численними «вимірюваннями». До таких вимірів відносяться концептосфери «інтимний», «персональний», «соціальний» та «публічний» простір, які пропонують індивідуальне тлумачення простору в контексті музичного твору.

«Витоки природничого осмислення фізичного простору беруть початок у філософії піфагорійців, які вважали числа основою всіх речей, помічаючи числові аналогії з фізичними та культурними явищами. Наприклад, «властивості і відносини гармоній (музичних інтервалів) також відображалися в числових виразах»» [12, 43]. Важливою заслугою піфагорійців було те, що вони сприймали число, яке вимірює навколишнє буття та фізичний простір, не як абстрактну концепцію, а як багатофункціональний символ, що може містити морально-етичний зміст, природне явище (милозвучність або неблагозвучність музичного інтервалу) або навіть подію («зручний момент»).

«Усвідомлення глибинних шарів просторової структури музичних творів і їх потенційних сенсів притаманне закордонним науковцям і композиторам. Деякі композитори XX століття, такі як П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакіс, Г. Брант та інші, у своїх творчих проектах і лекціях відзначають просторову естетику як важливий аспект еволюції музики» [48, 20], що потребує особливого вивчення. «Взаємозв'язок теорії з музичною практикою є актуальним напрямком для дослідження категорії простору в сучасній музичній науці. Наприклад, питання естетики музичного простору фізичної реальності відкриває зовсім іншу онтологію категорії, яка формується за своїми власними законами» [12, 49]. Це

найбільш точно висловив К. Штокхаузен, заявивши: «Я вірю, що одного дня музика визначатиме архітектуру, а не навпаки, як це було досі, коли ти змушений писати музику для тих залів, які будують архітектори» [48, 20].

«Детермінанти фізичного простору «життя» музики безпосередньо впливають на акустичний простір, який ґрунтується на фізичних закономірностях поширення звуку в навколишньому середовищі» [12, 49]. У дослідженнях Г. Гельмгольца, Ю. Рагса, а також у музичних концепціях К. Штокхаузена, Я. Ксенакіса [12, 49] та інших композиторів музичний простір постає як експериментальна область з величезним потенціалом, зумовленим її фізико-акустичними можливостями. Особливою сферою майстерності в створенні різних звукових форм стали експерименти зі змішуванням традиційних і комп'ютерно-синтезованих тонів і тембрів.

Окрім виконання різних параметрів та планування концертного приміщення відповідно до золотих пропорцій, багато практиків підкреслюють важливість акустичного настрою приміщення. Складність планування акустичного простору полягає в тому, що застосування одного методу не завжди забезпечує бажаний позитивний акустичний результат. Наприклад, статистичний метод добре підходить для розрахунку дифузного звукового поля в приміщенні, але не враховує його форму та особливості звукового поля в кожній окремій точці. Геометричний метод більш детально розглядає форму приміщення та розподіл геометричних відображень, однак не враховує дифракційні явища, які неминучі під час відбиття звуку в реальних приміщеннях з їхніми оздоблювальними матеріалами та декоративними елементами. Хвильовий метод використовує можливості повітряного обсягу приміщення та зручний для простих форм, які близькі до ідеальних пропорцій. Проте для складних приміщень цей метод часто виявляється недостатнім, оскільки «необхідно враховувати всі параметри, що відображають поверхневі та фізичні властивості звукового сигналу» [12, 50].

Експериментальні дослідження в галузі будівельної акустики, проведені в другій половині XX – на початку XXI століття, показали, що «об'єктивні

параметри звукового поля надійно характеризують акустику приміщень лише за умови, що між ними і суб'єктивними критеріями існують точні кореляційні зв'язки». Однак до цього часу «пошук зв'язків між суб'єктивними і об'єктивними оцінками залишається предметом досліджень» [12, 50]. Ці суб'єктивні критерії, в свою чергу, залежать від складної динамічно змінної системи, такої як перцептуальний простір людини. «Дослідження суб'єктивних критеріїв оцінки акустики приміщень слухачами спочатку виявило 18 критеріїв, а згодом були виділені лише 8 незалежних суб'єктивних критеріїв. Саме вони були пояснені у словнику суб'єктивних понять В. Рейхардта: реверберація (гучність приміщення, відповідна сприйняттю слухачів), ясність, просторовість, гучність, баланс, тембр, загальне акустичне враження та заважаючі чинники» [12, 51].

Проблема формування адекватних суб'єктивних критеріїв фізичної акустики простору для демонстрації творів ускладнюється, коли мова йде про виконавців-інтерпретаторів. Це пов'язано з тим, що існує обмежена кількість досліджень, які аналізують акустичні вимоги до концертного простору для музикантів, що працюють в різних стилях і жанрах, з урахуванням їх спеціалізацій. На сьогодні актуальними є дослідження, що пов'язують суб'єктивні враження виконавців із плануванням залу, типом сцени, організацією сценічного простору (наприклад, при нестандартному розташуванні оркестру), звуковими умовами на сцені, наявністю ар'єрсцени, підземних приміщень та іншими чинниками.

Отже, можна зробити висновок, що простір звучання музичного твору, як специфічно організоване середовище для музики, залежить від форм фізичного простору, але не пов'язаний з ним безпосередньо, а через складну систему кореляцій – розгалужену і нестабільну, що підпорядкована багатьом чинникам. «Акустичний фізичний простір музичного мистецтва є відкритою, динамічною системою, яка безпосередньо взаємодіє з іншою, такою ж складною, відкритою і динамічною системою – перцептуальним простором чуттєвості реципієнта

мистецтва [12, 51]. Зміни в одній системі викликають зміни в іншій, доповнюючи та змінюючи можливості обох систем і вносячи нові результати в їхнє поле.

Отже, аналіз природничо-наукових підходів і методів, що використовуються у сучасному дослідженні категорії простору, виявив кілька ключових аспектів. Методи точних обчислень не є достатніми для вивчення музичного простору, оскільки вони не завжди здатні пояснити виникнення нових звуко-просторових якостей, що формуються завдяки сукупності просторових властивостей елементів музичної матерії. Різноманітність проявів категорії простору спричиняє розмаїття досліджень та існування багатьох методик роботи з цією категорією в музиці.

Музичне мистецтво є ключовим компонентом соціокультурного простору. З одного боку, музика відображає соціальні зміни та трансформації, що відбуваються в суспільстві під час його розвитку, а з іншого боку, вона може впливати на сам характер цих відносин. Таким чином, між музикою та суспільством існує двосторонній зв'язок і взаємодія. Музика є невід'ємною частиною, фактором і атрибутом будь-якої культури чи субкультури. Відображаючи певні характеристики, властиві цим феноменам, музика як символічна система та відповідна музична мова надає можливість досліджувати, аналізувати, прогнозувати і, можливо, коригувати соціокультурні параметри окремих груп людей.

У сучасному мистецтвознавстві використовуються різні підходи та методи для вивчення категорії простору, що свідчить про онтологічну глибину та масштабність цього явища. Кожен вид простору в музиці представляє одну з форм усвідомлення дійсності в мистецтві, а внутрішня сутність кожного різновиду простору розкривається через засоби його осмислення.

Матеріалізована в мистецькому творі творча активність автора є основою простору мистецтва, координати якого безмежні у своїй протяжності. Таким чином, цей простір є рукотворним, адже його формує активна особистість, але водночас він конструється вже існуючими художніми об'єктами, представляючи

собою систему, що здатна до саморозвитку. Цей простір, що є одночасно самоорганізованим і організованим, ілюструє синергетичний підхід до мистецтва як системної творчої структури.

Діяльність композитора, яка відображає його художньо-естетичний світогляд, формує зміст авторських стратегій, реалізованих у просторі мистецтва. Стратегічні траєкторії сучасного автора, що мають комунікативну спрямованість, характеризуються люралістичністю та полімодальністю, що означає здатність особистості поєднувати різні способи (модуси) пізнання та комунікації, такі як візуальний, вербальний, кінетичний та інші [17].

1.2. Комунікативні завдання музичного мистецтва.

Нова комунікативна парадигма ХХІ століття охоплює різні аспекти сучасної культури, включаючи науку, мистецтво та освіту, і її вплив поширюється на весь світ і саму людину. Включення особистості в єдиний світовий комунікативний простір, активна участь суб'єктів мистецького процесу та «використання всіх творчих та інтелектуальних досягнень людей ХХІ століття в контексті мережевої інтеграції – ось основні характеристики цієї нової комунікативної парадигми» [12, 72].

Однією з найбільших проблем сучасності є розробка адекватних підходів до мистецтва, що передбачає залучення знань з філософії, мистецтвознавства, культурології, лінгвістики, соціології, психології та комунікативної моделі людського існування. Потреби в комунікації звичайної людини проявляються в активному дослідженні можливостей знакових систем, в аналізі діалогу культур і способів трансляції культури в суспільстві. У відповідності до загальної тенденції розвитку діалогізму, характерного для гуманітарних наук ХХ – ХХІ століть, комунікативні можливості мистецтва стають пріоритетною галуззю в дослідженнях культурної проблематики.

На сьогодні комунікацію переважно досліджують з погляду взаємозв'язків між індивідами – комунікативні засоби організовують єдність існування людей, враховуючи самоствердження кожного учасника спілкування, а мистецтво в цьому контексті розглядається як один зі способів організації контакту між людьми. Аналіз специфіки комунікації в культурній сфері вимагає комплексного підходу, тому вивчення комунікативних можливостей мови мистецтва передбачає залучення знань з філософії, мистецтвознавства, культурології, лінгвістики, соціології та психології.

У формуванні та розвитку сучасних культурних процесів важливу роль відіграють засоби комунікації. На кожному етапі еволюційного розвитку виникає відповідна комунікаційна система, що забезпечує функціонування культурного простору. Таким чином, кожен період розвитку людського суспільства створює

комунікаційні інструменти, які задовольняють його потреби. Соціокультурна комунікація можна вважати одним із ключових факторів змін у культурі. Зміна культурно-комунікативного формату впливає не лише на способи та засоби музичної комунікації, але й на систему цінностей і художньо-естетичні орієнтири певної епохи.

Питання комунікації досліджуються багатьма вченими в різних сферах, включаючи точні науки, гуманітарні науки, математику, кібернетику, психологію, антропологію, історію, філософію, естетику, соціологію та мистецтвознавство. Сам термін «комунікація» підкреслює соціальний аспект, проте спеціальний аналіз вимагає виділення різних видів комунікації та визначення їх специфіки.

Термін «комунікація» (лат. «*communicatio*» – робити спільним, пов'язувати, спілкуватися) використовується для опису процесу передачі інформації, спілкування та шляхів зв'язку, і розглядається як процес, в основі якого лежить передача смислової інформації від одного суб'єкта до іншого або до кількох суб'єктів. Водночас у сучасній науці розрізняють поняття «комунікація» і «спілкування». Комунікація характеризується суб'єктно-об'єктними, асиметричними відносинами, заснованими на обміні монологами, тоді як спілкування передбачає симетрію у відносинах, діалог та духовну взаємодію між суб'єктами [12, 73].

З одного боку, в культурі існує художнє спілкування, в якому мистецтво виступає як засіб ціннісної взаємодії між людьми, а з іншого боку, комунікація в мистецтві служить способом передачі ідей творця з можливістю зворотного зв'язку. Саме в такому контексті мистецтво стає формою буття. Завдяки своїй комунікативній цінності, мистецтво тісно пов'язане з світоглядними, естетичними та етичними функціями. Це взаємодія дозволяє виокремити три сфери передачі інформації: внутрішній діалог між мистецтвом (об'єктом) та реципієнтом (суб'єктом), художнє спілкування між суб'єктами, що виникає завдяки мистецтву, та взаємодію з соціокультурним простором людства через мистецтво. Загальний

інтерес до проблем комунікації обумовлений особливостями сучасного інформаційного та полікультурного середовища.

Введення поняття масової комунікації в науковий обіг значною мірою пов'язано з ім'ям соціолога та політичного аналітика Г. Лассвела, який визначив її основні функції: інформування про навколишній світ і збереження культурної спадщини [12, 76]. Розвиваючи ці ідеї, Д. Макквейл систематизував характерні риси масової комунікації, серед яких: орієнтація на великі аудиторії; відкритий та публічний характер комунікації; складна формальна організація; соціально-культурна різноманітність аудиторії, яка бере участь у комунікаційному процесі; обізнаність комуніканта про соціальний статус комунікатора; консолідація учасників навколо основних цілей комунікації; організація одночасного контакту з великою потенційною аудиторією [12, 76].

Музична комунікація, як і будь-яка інша, має спільні та особливі закономірності функціонування, які формують її унікальні канали передачі. Як один зі способів соціального існування та художнього відображення реальності, музичне мистецтво виступає каналом для засвоєння та вдосконалення навколишнього світу. Завдяки своїй виразності та образності, музична культура сприяє засвоєнню цінностей і соціальних норм. Якщо соціальну комунікацію розглядати як рух значень у соціальному просторі та часі, де значення завжди має особистісний характер, то культурна комунікація завжди є ціннісно спрямованою. Музична комунікація входить до сфери «естетосфери», світу музичних емоцій, «семіосфери» та аксіосфери. Термін «комунікативність» прийшов до мистецтвознавства з лінгвістики у другій половині XX століття, хоча інтерес до цієї проблеми проявлявся ще в роботах античних філософів (Цицерон, Арістотель) та мислителів доби Просвітництва (Ш. Монтеск'є). Теорія комунікативної функції у музиці отримала подальший розвиток у мистецтвознавстві та музичній естетиці XX століття.

Художня комунікація як форма спілкування є важливою складовою системи музичної діяльності, де творчість, виконавство та сприйняття виступають як її

основні функціональні елементи в музичній культурі. Основне призначення музики полягає в людському спілкуванні, що унікальним чином об'єднує людей навколо яскраво позитивного ідеалу [12, 79]. Такий вид комунікації має на меті емоційний контакт і глибоке співпереживання. Це колективне сприйняття, що характерне як для давніх музичних традицій, так і для сучасних форм, з найдавніших часів забезпечувало спільне слухання, синхронний рух і музикування, сприяючи об'єднанню спільноти, її спільному розвитку та формуванню соціального порядку.

Також сприйняття музики може бути формою авто-комунікації, самопізнання, розкриття особистісного потенціалу, де єднання людей у музиці не поглинає індивідуальність, а, навпаки, пробуджує в людині митця, піднімаючи її над повсякденним. Музика як комунікація впливає на буденність через емоції, почуття й усвідомлення, а її вплив носить особистісно-соціальний характер, де соціальні цінності відбиваються в індивідуальному переживанні. Музика втілює всі форми комунікативної взаємодії: персональну, міжособистісну, групову, внутрішньо-групову та масову [12, 79].

Музична комунікація передає через матеріально-конструктивні та інші структури музики, що виникли в процесі її розвитку, духовно значущі змісти, образи, ідеї й художні концепції, закладені автором. Комунікативний простір музики функціонує в особливому «сенсовому полі» культури, яке забезпечує кодування та декодування музичних смислів. Завдяки традиціям, практиці, теорії, існуючим зразкам і нормам, музичний простір є важливим як для продукування й збереження музичних цінностей, так і для виконавського процесу та музичного сприйняття. Загальне культурне поле також невидимо впливає на розвиток музичного мислення та рух музичної культури.

Особливістю музичного мистецтва є те, що створений композитором твір стає комунікативним лише через відтворення у процесі виконання, а виконавське мистецтво – це вид творчої діяльності, що визначає рівень сучасної художньої культури. Музика як вид мистецтва існує лише в момент виконання — ноти для

слухачів не є музикою. Виконавське мистецтво реалізується завдяки інтерпретаторам, які володіють технікою та художнім досвідом, а також наявності налаштованого музичного інструментарію. Хоча творець може зосереджуватися на власних внутрішніх прагненнях, не орієнтуючись на думку реципієнта, прагнення поділитися своїм твором є майже невід'ємним елементом творчого процесу. Будь-який творець бажає, щоб його робота знайшла відгук і взяла участь у художньому комунікативному акті. Це дозволяє стверджувати, що кожен творчий порив, свідомо чи підсвідомо, орієнтований на акт комунікації.

Основними учасниками творчого комунікативного акту є адресант або комунікатор – той, хто надсилає повідомлення (автор, виконавці), з метою викликати певну реакцію в адресата, і адресат або реципієнт (слухачі, глядачі, читачі), на реакцію якого орієнтований твір. Суб'єктами музичного діалогу виступають композитор, виконавець, слухач (реципієнт), педагог, учень, дослідник тощо, і завдяки багаточисленним учасникам комунікації, діалог часто перетворюється на полілог. У цьому музичному полілозі суб'єктність вибудовується за законами соціальної комунікації, а рефлексивний аспект цієї комунікації набуває практичного спрямування, проявляючись на всіх рівнях особистості: біологічному (темперамент, вік, особливості зовнішності, поведінки, мови, які відчуються в процесі створення і сприйняття твору); психологічному (емоційно-чуттєва близькість між творцем, інтерпретатором і слухачем); інтелектуальному (поєднання логіки і хаосу, абстракції і наочності у музичних образах, що виникають під час взаємодії учасників полілогу); світоглядному (ідеали, ціннісні орієнтири, філософсько-естетичні погляди) – все це є основою для формування комунікативного поля між учасниками музичної комунікації.

Естетична комунікація виражається через естетизовані форми діяльності, властиві певним епохам і суспільствам, коли мистецтво ще не існувало як самостійна сфера (наприклад, у народній творчості). Естетична комунікація зберігає значущість і в сучасному світі – вона проявляється в практичній і духовній діяльності людей, таких як релігійні обряди, політичні події, спортивні

заходи, свята й ігри, масові дії. У багатьох формах народної творчості автор, виконавець і реципієнт часто поєднуються в одній особі (або колективному суб'єкті), що надає естетичній комунікації форму живого соціального діалогу з безпосереднім зворотним зв'язком. Як частина практичного життя, естетична комунікація відбувається інакше, ніж художня. У ситуаціях, де «комунікатор – реципієнт» розділені, естетичний акт комунікації відбувається за законами соціальної комунікації, а його рефлексивна частина набуває практичного змісту.

Художня форма комунікації відбувається як безпосередній діалог між адресантом і адресатом у сфері мистецтва, наприклад, під час відвідування концертів або вистав. Це може відбуватися в конкретний час і місці, або ж коли свідомість адресата налаштована на сприйняття та осмислення мистецького твору (при цьому жорстка прив'язка до простору не є обов'язковою). Художня комунікація має синтетичний характер і включає декілька рівнів:

- 1) Безпосередній акт комунікації між твором і аудиторією, для якого важлива активність як виконавців, так і глядачів. Творча активність сприйняття залежить від інтенсивності виконавської діяльності та інтересу до твору, зумовленого, наприклад, його складністю, художніми засобами та доступністю.
- 2) Прихована комунікація між глядачами, де люди обмінюються короткими, але часом значущими переживаннями, що доповнюють акт безпосередньої комунікації.
- 3) Автокомунікація – взаємний вплив та взаємодія в межах одного художнього простору, де присутні є водночас і адресантами, і адресатами (автокомунікація передбачає, що одна людина може виконувати дві ролі).
- 4) Аутокомунікація або інтроперсональна комунікація – рівень, коли один індивід виступає одночасно адресантом і адресатом, що створює своєрідний внутрішній діалог. Вона може бути: активною, коли відбувається усвідомлене сприйняття, що включає інтелектуальний, культурний, чуттєвий та синтетичний компоненти; пасивною, коли людина, без

спеціальної підготовки, не бажає або не здатна до активного сприйняття художньої інформації.

Аналізуючи шлях надходження інформації до мозку людини («зовнішнє середовище» – «несвідоме» – «передсвідомість» – «свідомість»), можна впевнено стверджувати, що навіть пасивний реципієнт відчуває художній вплив у комунікативному полі мистецтва. Враження, залишене в душі від вистави або концерту, зберігається, і свідомо чи несвідомо запам'ятовуються образи, музика, слова або емоції.

Ще один важливий аспект художньої комунікації – метакомунікація, особливий тип обміну, предметом якого є сам процес комунікації. Іншими словами, це спілкування щодо спілкування, що стосується різних його аспектів і може відбуватися як у просторі виконання, так і серед публіки. Під час демонстрації художнього задуму виконавці стають одночасно і адресатами, і адресантами, сприймаючи себе ніби з боку, що є необхідним для повноцінної комунікації. Це дозволяє виконавцям встановлювати контакт спершу із собою, а потім із іншими учасниками сценічної взаємодії або аудиторією. Такий «контроль комунікації» відбувається і з боку глядачів.

Важливим інструментом метакомунікації є критика та засоби масової інформації (ЗМІ), які, з моменту їх виникнення, активно сприяють взаємодії між мистецтвом і суспільством. Вони не лише інформують про мистецьку подію, а й передають оцінки та тлумачення, формуючи уявлення про твір з погляду як художньої, так і соціальної значущості.

Художній комунікативний акт також структурує соціальні відносини. Відвідуючи концерт чи іншу подію, людина приймає на себе певну соціальну роль і обов'язки, включаючись у соціально-художнє життя. Таким чином, особисте «я» трансформується в колективне «ми», стаючи відкритим для впливу загального настрою. Намір бути присутнім на концерті підсилюється потребою долучитися до емоційного та соціального поля комунікації, яке формується перед концертом, під час нього та після. У цьому сенсі художня комунікація набуває

соціальної функції, стає основою для соціальної взаємодії та виступає одним із формотворчих елементів соціокультурного середовища.

На процес творчого сприйняття реципієнтом музики, яку передають композитор і виконавець, значний вплив має постконтактний етап. Твір часто повною мірою розкривається в свідомості слухача не одразу, а через певний час. Механізм «перекладу» музичної інформації в інші інформативні категорії вбудований у саму структуру твору й у його інтерпретацію. Це дає можливість комунікативному повідомленню композитора ширше впливати на слухача і виходити в соціум, який, у свою чергу, впливаючи через різні канали на митця, замикає комунікативний цикл і підтримує цілісність і розвиток музичного процесу.

В основі цього процесу лежить композиторська діяльність, яка проходить три головні фази: кумулятивну (накопичувальну), генеруючу та експонуючу. Композитор через свою музику створює канали комунікації для всіх учасників цього процесу, зокрема для виконавця. Для глибшого розкриття змісту твору сучасні композитори все частіше поєднують музику з різними видами мистецтв, запозичуючи їх виражальні засоби. Виконавець, у свою чергу, проходить аналогічні фази, створюючи інтерпретацію, яка, хоч і має авторські корені, все ж відрізняється і орієнтована на слухача.

Слухач також проходить кумулятивну, рефлексивну та генеруючу фази творчого сприйняття, формуючи у своїй свідомості особистісно засвоєний образ музики, що трансформує композиторський і виконавський задум. На цьому етапі з'являється дослідник, критик, журналіст, які аналізують усі стадії процесу, проходячи власні кумулятивну, рефлексивну та генеруючу фази. Вони сприяють регуляції і стимуляції процесу суспільно-музичної комунікації. Сфери композитора, виконавця, слухача та мистецтвознавця-критика тісно переплітаються, а їхнім спільним ядром є музична форма, яка народжується у композитора і стає відправною точкою для декодування іншими учасниками процесу.

Особливістю музики, як одного з найемоційніших видів мистецтва, є індивідуальність і переконливість відчуттів у процесі сприйняття об'єктивного змісту твору. Це значною мірою зумовлено складною взаємодією засобів виразності та комунікативних прийомів у музичному творі, що актуалізує проблему управління процесом художнього спілкування. Це стосується також інтерпретації, яка синтезує два рівні твору: інтонаційно-смісловий (зміст) і знаково-символічний (форма).

Музика сприймається людьми подібно до мови як джерело інформації, але на відміну від чітко сформульованих висловлювань, вона передає цю інформацію через складні асоціативні ряди емоційного сприйняття. Її специфіка також полягає в тому, що вона не може однозначно виразити конкретні поняття, а сувора організація висотних і часових відносин звуків завдяки фіксованості їх висоти та тривалості значно підвищує емоційну і естетичну виразність.

Інформаційні технології, які суттєво змінили соціокультурний устрій світу, сприяють розмиванню кордонів між культурами та історичними епохами, а також появі нових віртуальних просторів, що часто замінюють реальне життя. У цьому контексті музика стає формою, яка компенсує відсутність комфортного духовного життя в реальному суспільстві. Тому однією з найпопулярніших функцій музики в сучасному суспільстві є її «компенсаторна» функція, яка передбачає існування особливої музичної реальності, що дозволяє замінити реальність віртуальним життям і тим самим органічно інтегрувати особистість у контекст мережевих технологій.

На початку третього тисячоліття з'явилися різні модифікації комунікативних функцій, що зумовили розмаїття комунікативних зв'язків і тлумачень музичного (художнього) тексту, які відкривають безмежні можливості для інтерпретації його змісту під час сприйняття. У пошуках самоідентифікації люди звертаються до сучасного музичного мистецтва, яке представлено різноманітними текстами (партитурами, треками, кліпами тощо). Процес сучасного споживання музики ґрунтується на індивідуальному відборі і

комбінуванні різних текстів, де вже не існує чіткої межі між «високим» і «низьким» мистецтвом, що було характерно для попередніх епох. Учасники комунікації (слухачі, глядачі) диференціюються за різними критеріями: рівнем розвитку, віковими та гендерними ознаками, музичними смаками, вибором каналу комунікації та іншими факторами.

Сучасна практика показує, що слухачі надають перевагу творам масової культури, і, на жаль, низький рейтинг класичної музики (з точки зору масової культури) не дозволяє їй стати ефективним учасником музичної комунікації. У таких умовах популярна музика різних жанрів стає універсальною мовою соціальної комунікації, а аудиторія складається переважно з слухачів, які шукають розваги. Проте музика не лише диференціює людей (наприклад, за смаками), а й дедалі більше об'єднує їх, виконуючи свою комунікативну функцію та набуваючи значної соціальної ролі. Важливим аспектом сучасної музичної комунікації є те, що виробництво, розподіл і споживання музичних продуктів відбувається поза національними та державними межами, а процеси глобалізації роблять твори музичного мистецтва загальнодоступними.

Необмежене поширення музики простором насамперед пов'язане з інтенсивним розвитком засобів масових комунікацій. Технічний прогрес із кожним десятиліттям значно збільшує кількість та швидкість циркуляції творів мистецтва по світу. Технічні засоби, які передають аудіовізуальну інформацію, активно використовують безмежні можливості музичної комунікації. Сучасні музичні комунікації, що базуються на масових інформаційних каналах (радіо, телебачення, різні форми музичних носіїв, Інтернет), комбінують прийоми як уже сформованих музичних систем (фольклорної, імпровізаційної, концертної, аматорської), так і нових типів середовища *mass-media*. У цьому контексті цікавим прикладом є радіомузична комунікація, яка не має візуалізації, адже роздільне існування радіо та музики у свідомості сучасних слухачів є неможливим. Крім того, музика виконує різноманітні функції (просвітницьку, естетичну, організаторську, розважальну) в суспільстві. У сучасному світі музика

виконує також функцію формування громадської думки (пропагандистсько-агітаційну, інтегративну) на рівні з вербальним текстом.

Найважливішим атрибутом сучасної культури, що використовує практично всі засоби масової комунікації, є реклама. Вона активно інтегрує музику, починаючи з класичних шедеврів і сучасних альтернативних жанрів (джаз, рок, поп) і закінчуючи спеціально створеними звуковими доріжками для реклами. У цьому безмежному потоці рекламних звуків музична комунікація значно посилює свій вплив на почуття та емоції людей, стаючи ефективним засобом просування, хоч іноді й викликаючи негативні наслідки для масової свідомості реципієнтів.

Сучасна звукова реклама демонструє використання розгалуженої системи комунікативних функцій музики. Позитивні музичні емоції відіграють важливу економічну роль, асоціюючись у споживача з рекламованими товарами чи послугами і стимулюючи їх купівлю. Здатність музики впливати на смаки та уподобання людей становить її комунікативно-соціальну функцію. Музика в процесі передачі будь-якого музичного повідомлення (від назви, настрою, стилю твору до його смислової семантики) також виконує інформаційну функцію. Протягом XX століття суспільство розвивалося в напрямку масових форм і засобів комунікації. М. Кастельєс запроваджує термін «масово-особистісна комунікація», оскільки сучасна інтернет-комунікація поєднує властивості як особистісної, так і масової комунікації [12, 91]. На початку XXI століття музична комунікація, розвиваючись протягом тривалої історії звукозаписних пристроїв (від фонографа до сучасних комп'ютерних технологій), значно покращила якість звучання та набула різних нових модифікацій. Найважливіша з них є частиною масової комунікації, в якій музика активно взаємодіє з різними інформаційними каналами, виконує різні функції, вирішує формотворчі завдання та визначає жанрову специфіку. Це призводить до виникнення нової комунікативної структури, в епіцентрі якої перебуває віртуально існуючий у цифровому записі музичний текст, що багаторазово відтворюється технічно і не залежить від автора чи виконавця. Однією з характерних тенденцій масової музичної комунікації є

синтез зі словом і візуальними елементами (у музичних роликах, кліпах), що веде до вербалізації та візуалізації звучання і є прикладом сучасного синкретизму, характерного для масової культури.

Простір масового виробництва та споживання часто існує лише завдяки імітації мистецтва та створенню ілюзії його наявності в свідомості людини, яка підлягає зовнішній маніпуляції. На цьому етапі твори мистецтва втрачають свою сутність і стають симулякрами, які виконують функції, що раніше належали справжнім мистецьким творам. З винаходом комп'ютерів і розвитком мережових комунікаційних технологій, а також у процесі переходу людства в нову інформаційну епоху, сутність сприйняття світу людиною змінилася, і мистецтво також трансформувалося.

У ХХІ столітті мистецтво все частіше складається з симулякрів (симуляція реальності, відображення чогось, чого насправді не існує). Отже, у світі мистецтва ми часто спостерігаємо, чуємо та споживаємо лише відображення ілюзій – те, чого немає насправді.

У процесі художнього діалогу реципієнт і музичний твір можуть змінювати свої комунікативні властивості, все більше зливаючись у спільний акт, перетворюючи себе з адресанта й адресата на партнерів, а потім – на співавторів мистецького тексту.

Проте, незважаючи на швидкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій, найбільш повне і цілісне сприйняття музичного твору забезпечує лише перша форма – безпосереднє виконання перед публікою. Саме в цих умовах відбувається повноцінний комунікативний акт, який є не лише слуховим, а й візуальним, а також енергетичним. Інші форми, в свою чергу, зменшують цілісність першої, змінюючи або поглиблюючи окремі аспекти цього акта, але не можуть повністю його замінити [12, 94].

РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ

2.1. Музична мова в сучасній композиторській творчості: фольклорна складова.

Мова є одним із головних засобів людської комунікації, виконуючи різноманітні функції: слугує засобом спілкування, передає і зберігає інформацію, виражає почуття й емоції, формує мислення та накопичує людський досвід. Її стабільність у соціокультурному просторі забезпечується факторами, як-от наявність розвиненої системи письма, зразки еталонної писемності, масове поширення та знакові механізми передачі досвіду новим поколінням. У сучасній науковій думці існує й поняття «мова культури», яке охоплює сукупність вербальної та невербальної комунікації – знаків, символів, текстів, що передають культурний досвід між поколіннями. За аналогією з вербальною системою можна говорити і про особливу мову мистецтва, яка створила свою об'єктивну, історично сформовану знакову систему. Так, існує музична мова, що є засобом спілкування, пізнання, національної самоідентифікації та збереження музичної спадщини народу.

В естетиці музичного мистецтва сьогодні переважає уявлення, що мистецький твір набуває життя самостійно, наповнюючись не тільки первинним змістом, але й новими відтінками досвіду й конотаціями, що з'являються з часом і надають йому здатності до осмислення дійсності. В музичному мистецтві здавна існує розділення на композиторську (продуктивну) і виконавську (репродуктивну) діяльність, що створює певні виклики у розумінні та інтерпретації музичного твору іншими виконавцями. Проблема інтерпретації пов'язана не лише з властивостями твору, а й з музичним стилем, жанром, професіоналізмом і темпераментом виконавця, підготовкою слухачів і багатьма іншими факторами, що ускладнює зведення змісту твору виключно до задуму автора.

Ця проблема стає особливо актуальною, коли потрібно інтерпретувати музику минулих епох, вимагаючи дотримання герменевтичного принципу

«автономії тексту», тобто створення умов для розуміння музичного твору так, щоб зберегти його основні риси без істотних викривлень. З часом будь-який твір набуває автономності від авторського задуму, що ставить перед інтерпретаторами з інших епох питання адекватного розуміння його змісту, оскільки між ними та часом створення твору виникає певна історична та культурна дистанція. На перший погляд, питання точності інтерпретації може здатися невіршуваним, адже часто сучасники не можуть повністю збагнути особливості минулого. Проте, саме ця дистанція може допомогти уникнути випадкових смислів і надати твору нових інтерпретаційних можливостей, адже просте відтворення виконання епохи написання не завжди вважається найкращим підходом.

Сьогодні в підходах до виконання музики є дві полярні позиції: імпрровізаційний підхід і прагнення до максимальної автентичності. Примирення між ними можливе, якщо враховувати, що історична дистанція лише збагачує наше розуміння, об'єднуючи різні епохи мистецтва і забезпечуючи продовження традицій. Музична спадщина минулого може збагачуватися в процесі її переосмислення й інтерпретації, що і дозволяє традиції жити далі.

Музика завжди створюється в рамках певної культурної традиції та не підлягає універсальній семантичній моделі. Це означає, що сенс музичного твору завжди визначається культурним та історичним контекстом і може бути зрозумілим тільки в широкому контексті. З плином часу музика може втратити частину своїх культурних значень і набути для слухача нових смислів, що відбувається через тісний зв'язок музики з культурним контекстом. Інколи культурний зміст залишається нерозгаданим через відмінності між культурами, ховаючись під шарами нових смислових відтінків. У цьому сенсі одним із ключових аспектів художнього пізнання є діалог між культурами.

У музичному мистецтві поняття «діалог» відіграє центральну роль, адже саме смислова взаємодія в процесі діалогу стає цінним для розуміння і інтерпретації музичних творів. Обмін смислами є фундаментальною ознакою

культурного процесу, який не застиг у статиці, адже саме сприйняття залучає будь-який об'єкт до системи динамічних відносин.

У музичному мистецтві діалог поширюється значно далі від простого обміну між двома суб'єктами. З позицій герменевтики, структура діалогу включає: учасників діалогу, незалежно від їх перебування в одному часопросторі чи віддаленості цілими історичними епохами (наприклад, діалог між композитором доби Ренесансу та сучасним слухачем); зміст діалогу, що поступово формується у процесі обміну смислами між учасниками; засоби кодифікації-декодування змісту, які визначають способи передачі сенсу; культурно-історичний контекст, що привносить до діалогу специфічні елементи; норми, принципи та правила організації діалогу тощо [12, 97].

Музичний твір складається з двох рівнів: рівня явного сенсу і шару глибинних соціокультурних інтерпретацій, де зберігаються неявні значення, актуалізовані художнім світом твору без прямого зв'язку зі звуковою формою. Це відбувається через взаємодію життєвого, історичного й культурного контекстів із музичним змістом. Кожна музична інтонація, кожна поєднана звучність – це слово чи сенс, які неможливо адекватно зрозуміти без врахування цілого твору. Ця ідея відображає герменевтичний парадокс: частину не можна досягнути без цілого, а ціле – без частини. Цей принцип лежить в основі розуміння культурних текстів і є результативним підходом до пізнання музичної творчості, мови та стилю. Щоб досягти повного розуміння, необхідно спочатку вивчити окремі частини, а потім побачити їх у контексті цілого.

Розглядаючи інтерпретацію сенсу художнього твору, варто звернутися до філософської герменевтики, яка трактує сенс як єдність психологічного та предметно-об'єктивного компонентів. При цьому предметно-об'єктивний компонент можна вважати знаком, оскільки він вказує на об'єкт і співвідноситься з ним, тоді як ставлення до цього об'єкта, його розуміння є психологічним, тобто суб'єктивним.

Аналізуючи музичну мову творів кінця XX – початку XXI століття, варто звернути увагу на її сутність як семантичного та культурного явища, наукові визначення й можливість застосування теоретичних підходів до музичної мови. Оптимальним у цьому разі є початок дослідження з базових питань, а саме – з аналізу класичних та сучасних наукових дефініцій музичної мови.

Кожен вид мистецтва має свої засоби вираження і може вважатися семантичною системою з власними правилами та значущими елементами, тобто своєрідною мовою. Для точного розуміння сенсу, переданого цією мовою, необхідно володіти знанням її тезаурусу, синтаксичних та морфологічних правил, а також мати вміння інтерпретувати інформацію, яку вона передає. Тому вивчення музичної мови можна розглядати як завдання, подібне до опанування лінгвістичних дисциплін.

Музична мова є унікальним і складним семантичним утворенням, адже їй бракує певних характеристик, притаманних знаковим системам, які властиві природним мовам. Її елементи – це не так знаки у звичному розумінні, як звукосполучення, що не мають конкретних значень самі по собі, але набувають сенсу лише у контексті взаємодії з іншими елементами. Отже, контекст у музичній мові відіграє навіть більшу роль, ніж у вербальній мові. Кожне структуроване поєднання елементів музичної мови називають музичним текстом, де функції слів виконують типи інтонацій або звукосполучень, а правила їх гармонійного поєднання можна порівняти з морфологією, синтаксисом і пунктуацією у мовознавстві.

Елементи музичної мови не можуть бути точно передані вербально – вони лише викликають асоціації, що поділяються на позамузичні та внутрішньо музичні. Позамузичні асоціації виникають через подібність звучання музичного елемента зі звуками природи, інтонаціями мови, тембром голосу або стилем мовлення певних людей. Внутрішньо музичні асоціації базуються на схожості одних елементів музичної мови з іншими. Такі асоціації можуть бути внутрішньо

текстовими (в межах одного твору) або позатекстовими (виникають через схожість з іншими музичними творами).

Неможливість точного вербального вираження музичних смислів надає особливого значення тривалості існування того чи іншого елемента музичної мови, наприклад, теми, яка завдяки повторенню та використанню в різних соціальних контекстах набуває стійкого значення.

На відміну від природних мов, музична мова є досить пластичною і може зазнавати значних змін за короткий період. Так, нові жанри й стилі можуть з'являтися майже одномоментно. Кожен композитор, створюючи унікальні твори, не лише комбінує відомі елементи, а й може формувати нові, які відображають його індивідуальний внесок у музичний дискурс і розвиток національної музичної мови. Наприклад, український дослідник О. Козаренко у своїй дисертації «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» зазначає, що «національна музична мова не є лише поетичною метафорою або «річчю в собі», вона є семіотичним об'єктом, феноменом музично-історичного процесу, здатним об'єктивізуватися у реальних знакових текстах, викладених індивідуальними авторськими мовленнєвими кодами – варіантами загальнонаціонального інваріанту мови» [22, 24].

У структурі музичної мови виділяють ключові загальні характеристики, зокрема принципи організації тонів, що традиційно поділяються на висотний і часовий аспекти. У більшості національних традицій музичної мови висотні відносини між тонами побудовані на основі ладу, тоді як часові відносини формуються через метр. Лад і метр є центральними поняттями теорії музичної мови: лад – це система зв'язків звуків, об'єднаних навколо центрального тону, а метр (або розмір) – це схематичне чергування сильних і слабких долей, що визначає ритмічні побудови. Ці принципи лежать в основі будь-якої науково-теоретичної концепції музикознавства щодо музичної мови, формуючи інтонаційно-ритмічні основи музичної композиції.

Музичний текст можна уявити як розгортання висотних і часових відносин звуків, організованих за певним ладом і метром, що створює мелодію, основний, хоча й не єдиний, виразний засіб музичної мови. Поняття «виражальні засоби» майже повністю відповідає «елементам музичної мови», адже саме ці елементи забезпечують виразність. До них відносяться такі характеристики, як інтонаційність, висотна структура, ритмічна організація та синтаксична побудова. У сприйнятті та інтерпретації мелодії, а також усього твору, який її містить, важливу роль відіграють такі особливості музичного матеріалу, як рельєфність мелодії та оригінальність її обертів.

Як і всі форми мисленевої діяльності, музична мова поступово змінює свої парадигмальні основи функціонування, адаптуючись до змін у комунікативних парадигмах суспільства та логічних парадигмах у науці. За останні кілька десятиліть класична тональна система, яка є характерною для традиційних європейських музичних мов, певною мірою втратила свою актуальність, хоча й продовжує існувати та використовуватися. Це, з одного боку, яскраво демонструє, що музична мова тісно пов'язана з культурною динамікою суспільства, а з іншого – свідчить про те, що між музичною мовою та соціально-технологічними процесами сучасності не існує жорсткого причинно-наслідкового зв'язку, який дозволяв би стверджувати повну залежність музичної мови від штучного конструювання знакових систем.

Розглядаючи музичну мову кінця XX – початку XXI століття, важливо проаналізувати творчість композиторів, які суттєво вплинули на розвиток музичного мистецтва цього періоду. Необхідно пам'ятати, що цей етап у розвитку музики тісно пов'язаний із загальними музичними традиціями свого часу. Сучасні композитори є справжніми спадкоємцями творчості видатних новаторів минулого століття, таких як Арнольд Шенберг і Карл-Хайнц Штокхаузен, чий імена відомі багатьом освіченим людям. Багато сучасних композиторів використовують ідеї та теоретичні розробки цих авторів, створюючи твори, які безсумнівно можна вважати органічним поєднанням творчості та технологічного конструювання.

Протягом ХХ століття формувалася нова парадигма музичної гармонії, яка призвела до створення нового порядку організації музичної мови. Це вимагає особливого осмислення і врахування в динамічному процесі розвитку музичного мистецтва. Сьогодні, коли на одному концерті можна почути твори абсолютно різних композиторів, це стало можливим завдяки великому змішуванню стилів та напрямків, яке пропонує сучасна культурна ситуація. Музична мова ХХ століття представляє собою нову музично-естетичну парадигму, де поняття «прекрасне» часто поступається місцем поняттю «концептуальне». Пошук простих і зрозумілих мелодій у творах композиторів минулого століття не завжди є доцільним; ця риса музичного мистецтва перемістилася в область популярної музики і не є характерною для сучасної «нової класики».

Музичні авангардисти, такі як Карл-Хайнц Штокхаузен, вже в першій половині ХХ століття зазначили, що подальший розвиток музичної мови так само пов'язаний із її передісторією, як вибух будівлі – із зведенням нової. Це визначення повністю застосовується до творчості видатних композиторів ХХ століття, які значно вплинули на розвиток музичного мистецтва ХХІ століття. Ось деякі з них: Арнольд Шенберг – австрійський композитор, знаменитий творець додекафонії, що увійшла в програми музичної освіти; Антон Веберн – австрійський композитор, учень Шенберга, що продовжив традицію вдосконалення музичної гармонії до трансцендентної чистоти; Джон Кейдж – американський композитор-експериментатор, який обґрунтував відсутність звуку як музику, один із перших, хто застосував алеаторику та електронну музику; Ла Монте Янг – американський композитор, видатний представник музичного мінімалізму; Яніс Ксенакіс – французький композитор, основоположник схоластичної музики; Дьордь Лігеті – австрійський композитор, новатор у мікрополіфонії, сонористиці та інших музичних інноваціях; Карл-Хайнц Штокхаузен – німецький композитор, автор серіальних творів, що запровадив поняття «просторової музики»; Маурісіо Кагель – німецький композитор, засновник алеаторики, автор ідей музичного перформансу, препаративістської

музики та музичного гіпертексту; Олів'є Мессіан – французький композитор, який унікально втілював ідеї символізму в музиці; Сільвано Буссотті – італійський композитор, один із засновників графічних партитур, яскравий представник абсурдизму в музиці; П'єр Булез – французький композитор-авангардист, який експериментував із ритмічними моделями, тембром звуку та формою, використовуючи різні техніки (серіалізм, додекафонія тощо); Леонід Грабовський – український композитор-авангардист, учасник групи «Київський авангард»; Валентин Сильвестров – український композитор, лауреат Шевченківської премії, представник авангарду, а згодом постмодернізму, відомий спонтанністю мислення на рівні інтонаційних побудов, ритмоструктур і загального звучання.

Творчість сучасних композиторів характеризується сміливим дослідженням і використанням музичного матеріалу, експериментами з музичною мовою та постійним пошуком нових форм і засобів вираження. Описуючи особливості музичної мови і гармонії наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, можна виділити кілька характерних рис: зміни в гармонійній вертикалі, що ведуть до вільного використання дисонансів; полімодальність; свободу в 12-тоновій системі; хроматичну тональність; хроматичну автономність, виражену у 12-ступеневій тональній гармонії; застосування численних гармоніко-функціональних схем; діатонізм модальної гармонії; техніку центрального співзвуччя; серійну гармонію; а також різні типи сонорної та мікрохроматичної гармонії.

Здатність користуватися музичною мовою має двоякий характер: не кожна людина може створювати музичний текст, оскільки для цього потрібні як обдарованість, так і спеціальна музична освіта. Проте зрозуміти найпростіші музичні тексти здатні практично всі. Особи, які мають аматорську або професійну музичну освіту, можуть розуміти та інтерпретувати більш складні музичні явища.

Однією з найважливіших особливостей музичної мови є те, що вона відрізняється не лише від природних, а й від штучних мов (таких як мови програмування) у плані протидії багатозначності або полісемії. У музичній мові

полісемія не лише не заважає розумінню, але й спеціально культивується як основа її культурної місії. Без багатозначності та наступної індивідуальності емоційного сприйняття музичного тексту не було б того унікального напрямку мистецтва, яким є музика. Тому будь-який інтерпретатор і дослідник, аналізуючи музичний текст, не можуть не відзначити, що жодне трактування не може вважатися єдино правильним і виключає інші варіанти.

Слід зазначити, що музичний текст розгортається переважно в часі, а не в просторі, хоча просторовий аспект не є другорядним, оскільки акустичні ефекти безпосередньо залежать від просторових відносин у звуковидобутку та сприйнятті. Однак музична фраза, що виконується, не може бути сприйнята цілком, як речення, написане на папері. Таким чином, часове розгортання музичної ідеї як спосіб існування інтонування і звукосполучень, втілене виразними засобами музичної мови, стає центральною рисою музичної мови. Незважаючи на це, дослідники музичного мистецтва та слухачі взаємодіють із цілісним хронотопом (часопростором) існування композиторської та інтерпретаторської творчості.

Музична мова, хоча й не може зрівнятися з вербальною за семантичними та синтаксичними характеристиками, має власну унікальну прагматику, що дозволяє їй виконувати естетичні та комунікаційні функції. Тому можна стверджувати, що прагматичні характеристики музичного тексту, реалізовані в комунікативних ситуаціях, виявляють специфічні риси музичної мови, які дозволяють їй виконувати зазначені функції. Однак прагматика музичного тексту є менш конкретною, ніж прагматика вербального тексту.

Спираючись на теоретичні засади концепцій музичної мови, музичного тексту, музичної вимови та процесу музичної комунікації, можна перейти до важливої проблеми – інтерпретації музичного матеріалу. Процедура інтерпретації зазвичай пов'язана з когнітивними діями, що мають на меті забезпечення розуміння значущого матеріалу та його зв'язку з відповідною ситуацією і досвідом. Проте в контексті музичного тексту інтерпретація охоплює матеріал,

який має виражений емоційний, а отже, ірраціональний аспект, що зміщує акценти інтерпретаційних дій у бік емоційного сприйняття, а не лише когнітивних практик.

Проблема музичної інтерпретації розкривається через призму традицій музичних стилів і жанрів, в рамках яких створюється та виконується музичний твір. Важливо зазначити, що жоден діяч мистецтв, навіть у наш час, не може повністю відмовитися від попередніх стилістичних рішень – такі великі структури, як стиль і жанр, формуються творчими поколіннями, тому кожен працює в контексті певної традиції, інтерпретуючи накопичений досвід. Таким чином, композиторська або виконавська інтерпретація стає засобом продовження та трансформації традиції, а також шляхом впровадження інновацій, які демонструють як творчий потенціал митця, так і гнучкість традиційної форми. Саме з цієї причини композиторську традицію в музикознавстві часто визначають як рекомбінацію.

Інтерпретація як процес передбачає наявність першоджерела, яке слугує основою для інтерпретації, при цьому ступінь трансформації цього першоджерела може варіюватися. Крайні форми музичної інтерпретації називаються «інвенцією» (повна трансформація, зміна до невпізнання) і «імітацією» (яка може бути визнана цитуванням або запозиченням). Як правило, ступінь впізнаваності музичного матеріалу, що підлягає інтерпретації, пропорційна наближенню до полюса імітації. Іноді використовується термін «неспецифічна інтерпретація», що означає застосування позамузичних засобів для інтерпретації музичного матеріалу. Якщо цей термін можна вважати виправданим у контексті діяльності композитора, то щодо слухацької або мистецтвознавчої інтерпретації, свобода вибору засобів інтерпретації ставить під сумнів цю концепцію.

Розглядаючи різні види інтерпретації, варто відзначити, що кожен з них має свою унікальну якість, що визначається функціональною роллю та завданнями суб'єкта інтерпретації. Завдання виконавця полягає в тому, щоб донести твір до слухача, максимально розкриваючи його суть, при цьому не спотворюючи задум

композитора. Це вимагає, з одного боку, високого пієтету до автентичності музичного тексту, а з іншого – здатності виконавця продемонструвати особливості свого власного прочитання, виразних засобів, майстерності та ідейної спрямованості.

Музична мова композитора є важливим чинником у формуванні індивідуального стилю митця. На початку XXI століття авторська індивідуальність почала в значній мірі визначатися периферійними елементами стилю. До таких елементів, згідно з класичними уявленнями про стилі, можна віднести: динаміку, щільність, інтенсивність (енергетику), штрихи і артикуляцію, а також вибір сонорності та елементів інтертексту. У зв'язку з цим, розуміння індивідуальності авторського стилю зміщується з компонентів музичної мови на аспекти її «текстуального» оформлення.

Відхід від авторського початку до загального вираження є не просто індивідуальною рисою композитора, а скоріше однією з характерних ознак постмодерністської епохи.

Розширення інформаційно-комунікативного простору в сучасному світі сприяло виникненню гіпертексту, який об'єднує культурні тексти в єдину систему, стираючи звичні межі між ними. При цьому інтертекстуальність не втрачає актуальності – вплетення посилань на інші твори до мистецького тексту розширює його межі, відкриваючи можливість для різноманітних інтерпретацій і створюючи нескінченне поле для досліджень реципієнта. Проблема взаємодії автора з попередніми культурними текстами має давню історію. У мистецтвознавстві її розглядали як питання запозичень і впливів, стилістики та мови музичного тексту – в аспекті цитат, алюзій і ремінісценцій.

Цитування стало одним зі способів діалогу між текстами мистецтва в культурному просторі. На тлі постійних контактів і зіставлень різних традицій та культур, особливо в умовах глобалізації, механізми декодування текстів ускладнюються, адже передача інформації тепер залежить не тільки від індивідуальних характеристик адресата, а й від ментальних і культурних кодів.

Музичні тексти активно рухаються у просторі інтертексту, перегукуючись із іншими елементами культурного простору, вступаючи з ними у різні зв'язки й акумулюючи їх смисли. Оскільки комунікативний акт у музичному мистецтві передбачає передачу інформації великій аудиторії можливих реципієнтів, музичний твір має резонувати з відомими культурними текстами та традиціями, які зрозумілі більшості слухачів.

Європейська професійна музика до XVII-XVIII століть цілком визначила свої жанрові, стилістичні та темброві особливості, тривалий час існуючи дещо відокремлено від етнічної музики. Ця певна ізоляція, хоча й не абсолютна, на певних історичних етапах була природною. Згодом почалося поступове проникнення елементів музичного фольклору в композиторську творчість, а форми такої інтеграції визначалися загальними естетичними принципами кожної епохи та внутрішнім розвитком музичного стилю. В цьому синтезі можна виокремити декілька етапів, що охоплюють останні двісті років.

Перший етап пов'язаний із виникненням у XIX столітті нових національних композиторських шкіл, таких як чеська, польська, угорська, норвезька, українська та інші. Також спостерігається підвищений інтерес до народної творчості в країнах із давніми професійними музичними традиціями, наприклад, у Німеччині. Захоплення музичним фольклором, національною історією, міфологією та народними легендами було характерним для розвитку романтичного мистецтва й відповідало прагненню ряду країн до культурного та національного самовизначення.

Кінець XIX та початок XX століття став періодом значного естетичного, стилістичного й мовного оновлення мистецтва загалом та музики зокрема. Це відобразилося, зокрема, у підходах композиторів до використання народних музичних джерел. Новий етап, що часто описується як «неофольклоризм», зазвичай асоціюється з іменем Б. Бартока й охоплює численні музичні явища, зокрема формування нових композиторських шкіл на різних континентах. Водночас, чимало характеристик неофольклоризму поступово визрівали у

попередньому періоді. Новації початку XX століття проявлялися у представників національних шкіл з різною інтенсивністю, і багато музичних явищ і досі розвиваються в межах естетичних підходів, розроблених класиками XIX століття, доповнених досягненнями сучасної музичної мови.

Паралельно з подальшими мистецькими пошуками, починаючи з 1970-х років, набула помітного розвитку нова виконавська практика, яка принесла цікаві жанрові та стильові інновації. Це коло мистецьких явищ, охоплюючи не лише музику, але й втілення, що виходять за її межі, можна вважати наступним етапом у взаємодії традиційного та професійного мистецтва. Зміни розпочалися не стільки в композиторській творчості, скільки серед фольклористів, коли виникли фольклорні ансамблі, які відтворювали народний звук, значно відмінний від професійного співу, із звучанням автентичних інструментів. Чимало творів сприймалися безпосередньо від народних виконавців, зберігаючи всі нюанси виконання, що не піддаються нотній фіксації, такі як температурні й темброві відтінки. Згодом почалася інтеграція фольклору з іншими мистецькими формами: автентичне звучання стало частиною театральних вистав, кіносаундтреків, а композитори почали створювати твори, в яких народний голос або ансамбль поєднуються з академічним інструментальним супроводом. Численні фольклорні колективи сформували нові культурні практики, що стали самостійними соціокультурними й мистецькими феноменами, часто з міжнародним визнанням.

Композиторський фольклоризм, як різнопланова за змістом і стилем галузь музичного мистецтва, вирізняється зверненням до етнічних мотивів, хоча він існує дещо поза межами фольклорної традиції. Взаємодія професійної композиторської діяльності з народною музикою, що має довгу історію, в XXI столітті набуває нових ознак завдяки динамічним соціокультурним змінам. У системі «композитор – фольклор» важливими стають регіональні особливості народної музичної культури, які в межах професійної музики проходять своєрідне художнє та спеціальне переосмислення. Різні приклади поєднання фольклорних

мотивів із композиторськими контекстами в українській музиці XX століття формують так звану нову хвилю фольклоризму – неофольклоризм.

Динамічний розвиток композиторського фольклоризму та його сучасна стильова багатогранність описані поняттями фольклористики та неофольклоризму, розмежування яких на рубежі XX і XXI століть стало особливо важливим. Використання цих термінів у мистецтвознавстві відрізняється загальним (широким) та спеціалізованим (вузьким) підходами, з урахуванням методів перетворення фольклорних мотивів. Фольклоризм широко розглядається як творче спрямування, самостійна сфера мистецтва та спосіб мислення, особливо на ранніх етапах композиторської діяльності. У вузькому аспекті виділяються стильові ознаки, як-от опора на протяжний фольклорний тематизм (цитатний або оригінальний); використання варіаційного методу розвитку, звернення до тональності класико-романтичного типу; сюїтно-рапсодійна структура та освоєння класико-романтичних жанрів і форм XIX століття, зокрема жанровий симфонізм [12, 134].

Неофольклоризм відзначає певні історичні етапи розвитку, виокремлюючи дві «хвилі»: початкову та період 60–70-х років XX століття. Вузько спеціалізований стильовий аспект неофольклоризму, як форми переосмислення, пов'язаний із фольклорною архаїкою, що інтегрує принципи раннього інтонування фольклору, збагачені сучасними впливами, і об'єднує широкий спектр авторських стильових елементів. Це виявляється у формуванні нових типів тематизму, де пріоритетними стають ритм, фактура, регістр, тембр, динаміка, різноманітні остинатні форми, а також у застосуванні сучасних композиційних технік на основі фольклорної моделі.

У мистецтвознавстві давно існує прагнення дослідити міру «фольклорності» в авторському стилі, для чого розроблено класифікацію прийомів переінтонування фольклору. Такі типи розрізняють, виходячи з характеру фольклорного матеріалу – цитатного або оригінального – та з особливостей його авторських трансформацій.

Концепції, що стосуються композиторського фольклоризму, дозволяють розглянути міжкультурні та міжстильові взаємодії. Спираючись на широкі історично сформовані музично-стильові пласти, композиторський фольклоризм відносять до ретроспективного стилю інтерпретаційного типу. Для таких стилів важливі протиставлення «свого» і «чужого» на різних рівнях текстової структури (лексика, жанрові та стильові характеристики, композиція, концептуальність), що розкривається через поняття «специфічного» і «вторинного».

У композиторському фольклоризмі та неофольклоризмі значення «неповторного» та «специфічно авторського» змінювалось історично. У неофольклорних творах XX століття рівень «свого» спершу був високим, як, наприклад, у творчості Б. Бартока, де запозичення з селянської музики часто використовувалися у мікроскопічних масштабах, включаючи фрази та мікротональні елементи. Подальший розвиток наприкінці XX – на початку XXI століття виражається через моностиль і здатність унікально інтегрувати елементи з різних часових пластів та сучасні фольклорно-авторські засоби [49, 23].

Феномен відкритості стильової системи композиторського фольклоризму заснований на синтезі авторського та фольклорного як елементів «свого» і «чужого», що дозволяє розглядати переінтонування фольклору через призму інтертекстуальності. Основною властивістю інтертекстуальності є перенесення «чужого слова» до нових смислових полів та взаємодія різних текстових елементів. У теорії переінтонування фольклору та мистецтвознавстві загалом інтертекстуальний підхід став важливим через посилену свідому взаємодію елементів у творах 1960-2000-х років, що відкрило асоціативну семантику і знаковість музичного тексту — жанрово-стильових, композиційних, тональних та інших компонентів. Це особливо актуально для розуміння переінтонування фольклору як інтертекстуального простору [12, 137].

Інтертекстуальні елементи системи «композитор – фольклор» охоплюють широкий спектр жанрово-стильових аспектів музичного мистецтва. Структурні компоненти, що мають генетичний зв'язок із фольклором, можна визначити як

фольклорний жанровий інтертекст, що фіксує не лише самостійний фольклорний початок, а передусім матеріал, переосмислений композитором. Авторські складові та всю цілісність музичного твору як текстуального осередку, де поєднуються фольклорні й композиторські елементи, можна позначити авторським стильовим контекстом.

Обґрунтовуючи методологічну важливість інтертекстуального підходу, слід зазначити, що в системі «композитор – фольклор» інтертекст та його елементи виявляють загальні характеристики, такі як гетеролексічність, композиційна та стильова варіативність. Текстова різноманітність фольклорно-жанрового інтертексту охоплює матеріали від цитат до оригінальних авторських тем або дрібних елементів фольклорності в авторському тематизмі, в той час як стильовий контекст автора може варіюватися від класичної музики до авангарду і змішаних технік, характерних для кінця XX – початку XXI століття. Отже, обидва елементи інтертексту присутні в синтагматиці різних історичних етапів розвитку музичної мови зі своїми типовими інваріантними характеристиками. Це створює глибокий семантичний зв'язок між фольклором і авторською музикою на рівні музично-текстової структури. Її елементи виявляють ємність у контексті денотативного змісту і здатні акумулювати сутнісні семантичні та мовні аспекти стильової системи «композитор – фольклор», представляючи в малому великі ідеї.

У інтертекстуальній системі «композитор – фольклор» формується типізація, яка продовжує бути вираженою в інваріантних атрибутах, характерних для фольклорного жанру. Проте «в процесі композиторської роботи вона набуває рис жанрово-стильової та семантичної дуалістичності. Структурно-семантична атрибутика фольклорного жанру в цьому контексті відображається узагальнено» [12, 140], але не в традиційному фольклорному вигляді, а в стилізованій формі, що передбачає наявність авторського компонента.

2.2. Сучасний мережевий простір комунікативних взаємодій у галузі музичної культури.

Сучасна взаємодія культур має всеосяжний характер, що виражається через різні рівні контактів між індивідуальними культурами, регіональними культурними групами та окремими народами, включаючи глобальні соціокультурні системи Західної та Східної цивілізацій. Тому вивчення механізмів комунікації, спілкування і взаєморозуміння стає важливим для вирішення багатогранних проблем культурних відносин. Українська дослідниця комунікативних процесів у культурі та мистецтві О. Берегова зауважує: «Через комунікацію, яка означає передачу інформації в часі та просторі й створення значень через символічний обмін, ми формуємо культуру, а спілкування завжди має культурний аспект. Культура, в свою чергу, повинна розглядатися як механізм створення, збереження та ефективного розповсюдження соціально значимої інформації, а також процес накопичення соціального досвіду» [3, 74–75].

Попри значне розширення інформаційного поля сучасної культури, у світі часто виникають умови, які заважають нормальному розвитку міжкультурної та внутрішньо-культурної комунікації, що призводить до виникнення певних поведінкових, психологічних та культурологічних бар'єрів. Ці бар'єри можуть включати різницю в менталітетах і національних характерах, сприйняття часу та простору, вплив культурних стереотипів, розбіжності в культурно-літературних нормах, а також відмінності в комунікативних стратегіях різних культур і соціальних груп. Наявність таких перешкод може призвести до комунікативних деформацій або навіть спотворення культурної інформації.

Аналіз теоретичних джерел свідчить про те, що дослідження міжкультурних комунікацій потребує, перш за все, міждисциплінарного підходу. Для виявлення закономірностей розвитку комунікаційних процесів у культурному контексті значну теоретико-методологічну цінність мають філософські, культурологічні та мистецтвознавчі дослідження, які зосереджуються на формуванні культурної та мистецької ідентичності в умовах глобалізації. Вивчення цієї тематики сприяє

розумінню цілісності та комплексності проблем міжкультурного спілкування та взаємозв'язків соціокультурних явищ у суспільстві. Формат діалогічності підкреслює процес взаємодії культурних груп у художніх практиках і розширює обмін досягненнями в культурному виробництві, науці, мистецтві та спорті.

Згідно з антропологічними підходами, процесуальні характеристики взаємин між двома або більше культурами (або субкультурами), які відбуваються через різні форми обміну продуктами діяльності, можна визначити як «міжкультурна комунікація». Діалог культур передбачає не лише обмін досягненнями матеріальної та духовної культури різних країн і народів у виробництві, торгівлі, науці та мистецтві, а й взаємодію етносів, субетносів і регіональних спільнот у різних сферах культури. Ці взаємини між різними культурами, субкультурами і навіть «особистісними» культурами можна вважати «міжкультурними комунікаціями», які охоплюють обмін між двома або більше культурними полями та продуктами їхньої діяльності в різних формах. Комунікація може відбуватися як у неформальному спілкуванні в родинному колі, так і в міжособистісній взаємодії на рівні творчої та професійної діяльності, а також у побутовій сфері.

Потреба в активізації культурного діалогу в суспільстві зумовлена соціокультурними умовами сучасності. Згідно з визначенням Е. Тоффлера, який охарактеризував нове тисячоліття як інформаційну цивілізацію, на перший план виходить прагматика комунікаційних процесів [35]. Отже, практичні аспекти передачі інформаційних потоків суттєво впливають на характер і інтенсивність міжкультурних взаємин. В результаті, активізація діалогу культур, викликана глобалізаційними процесами, фокусується на пошуку оптимальних моделей розвитку міжкультурних зв'язків, акцентуючи увагу на проблемах культурної ідентичності в єдиному світовому соціокультурному просторі сьогодення.

Незважаючи на певне домінування принципів мультикультуралізму, культурне різноманіття сучасного світу та артефакти малих народів швидко зростають, збагачуючи палітру міжкультурних контактів. Таке культурне

різноманіття також стає об'єктом міждисциплінарних досліджень. Практика демонструє, що культурні відмінності між народами викликають особливий інтерес у міжкультурних відносинах, оскільки в межах національної культури функціонує унікальна система соціокультурних зв'язків, мова, архетипи поведінки тощо. Отже, розуміння значення культурної ідентичності, яка впливає на різноманітність підходів до організації міжкультурного спілкування, актуалізує пошуки оптимальних моделей діалогу культур, у тому числі в межах локальної спільноти.

Наше повсякденне життя переповнене масштабними інформаційними потоками, і в результаті систематичний аналіз культурних артефактів стає реальністю міжкультурної взаємодії. Цей фактор ускладнює процес сприйняття світу, руйнує його цілісність і фрагментує інформаційне поле людини, що негативно впливає на самоідентифікацію особистості в рідній культурі.

У рамках нашого дослідження пропонується розглядати міжкультурну комунікацію як соціокультурно зумовлений процес організації спілкування між представниками різних культур, що впливає на формування полікультурної самоідентифікації особистості. Подолання комунікативних бар'єрів можливе за умови, що учасники комунікації будуть готові відчувати співрозмовників, інтуїтивно передбачати їх реакцію та виявляти шанобливе ставлення до рівноправних сторін комунікації.

Отже, можна зробити висновок, що динаміка сучасного глобалізованого світу призводить до зміни парадигм міжкультурного діалогу, в якій визнання культурного різноманіття стає пріоритетом, а цінності толерантності, компромісної поведінки, освіченості і гнучкості мислення набувають особливого значення, відмовляючи від деструктивних явищ стереотипного сприйняття та виняткового етноцентризму.

Важливим чинником сучасних мистецьких процесів є перехід від техногенної соціокультурної парадигми до інформаційної, що призводить до виникнення нових культурних форм, зміни пізнавальних принципів і формування

нових культурних сенсів, а також трансформації ціннісних орієнтацій у суспільстві. Інформатизація та віртуалізація культури сприяють своєрідному подвоєнню культурного простору, в якому в діалектичній єдності співіснують класична та віртуальна реальність. Основні концепції комунікації обґрунтовують процеси створення, поширення, сприйняття та аналізу культурних явищ, що спостерігаються в умовах класичної реальності. Розширення меж культури, в першу чергу, пов'язано з можливостями віртуального простору та новими формами комунікативних взаємодій, які вплинули на зміну динаміки культурних процесів.

В історії культури поступово сформувалася складна циклічна комунікативна система музики, що складається з багатьох компонентів (композитор, виконавець, слухач, мистецтвознавець-критик). Як основа музичної комунікації, ця система залишається досить стабільною, проте її характер визначається креативними можливостями домінуючого комунікативного формату. Вона еволюціонувала від простих одно- та двокомпонентних структур у часи міметики до складних багатокomпонентних систем у сучасному електронному мережевому комунікативному просторі.

Культура XX – XXI століть відчула вплив багатьох комунікативних форматів. У цей період на основі принципів віртуальної реальності, мультимедійних технологій і сучасного постмодерністського мислення виникає новий тип електронної культури, вивчення якого дозволяє виявити тенденції та перспективи культурних змін і міжкультурних взаємовідносин. Основними сучасними тенденціями є глокалізація, мультикультуралізація та посилення процесів синтезу художніх виражальних засобів. Процеси музичної комунікації в електронному середовищі вимагають адаптації учасників до нових умов, що передбачає певний рівень розвитку культури, суспільства і особистості.

З моменту появи новітніх технологій електронний мережевий комунікативний формат отримує нові джерела для свого розвитку, і вже можна стверджувати, що він стає пріоритетним і визначає стан та характер культурних

взаємодій у найближчому майбутньому. Сьогодні середовище поширення інформації охоплює широкий спектр джерел, включаючи як традиційні, так і віртуальні засоби комунікації. Використання можливостей сучасних технологій призвело до розширення границь поширення музичної інформації, зростання споживчого попиту та підвищення загального рівня обізнаності про музику серед слухачів, а також до активного освоєння комунікативних можливостей Інтернету.

У сучасній соціокультурній реальності формується альтернативний музичний віртуальний простір, а процеси його освоєння відбуваються дедалі швидше, охоплюючи ширшу аудиторію, залучаючи нових слухачів і впливаючи на зміни в музичному світогляді в цілому. Тому, щоб отримати більш об'єктивну картину щодо стану сучасної музичної культури, важливо постійно моніторити, які характеристики споживання музичної інформації вважаються найефективнішими і пріоритетними в середовищі споживачів музичної культури сьогодні.

Мережевий комунікативний простір вирізняється високим рівнем креативності, мобільності та можливістю формування нових комунікативних відносин на основі спільних інтересів. Це сприяє створенню професійних і аматорських інтернет-спільнот, об'єднаних інтересами та різноманітними способами задоволення музичних уподобань споживачів. Інтернет надає можливості для розвитку нових електронних ресурсів, присвячених музиці, а також для реалізації творчих музичних проєктів.

У професійному музичному середовищі активно шукають нові засоби і форми поширення музичної інформації, зокрема формують мережеві видання, рекламні та інші електронні продукти, які привертають увагу до музичного простору. Електронні комунікаційні засоби викликають значний інтерес як інноваційні засоби зв'язку та обміну записами, які зараз перебувають на етапі апробації в електронному музичному середовищі та сприяють зростанню споживчого попиту.

Сайти, бази даних, інтернет-видання, блоги та інші форми мережевого

спілкування, які стверджуються як перспективні комунікативні платформи для трансляції інформації в електронному просторі, демонструють творчу різноманітність і спрямовані на задоволення смаків споживачів музичної інформації.

Процес поширення музичної інформації в електронному середовищі передбачає впровадження нових комунікативних технологій для розповсюдження музичних явищ і розширення їхнього використання. Поява нових мистецьких явищ в електронному музичному середовищі сприяє створенню та вдосконаленню електронної музичної субкультури, що має потенціал для подальшого розвитку. Удосконалення технологій підвищує якість записів, завдяки чому копії наближаються до оригіналів за якістю, що забезпечує їхнє тиражування та функціонування в культурному просторі.

Процес соціокультурної комунікації в електронному середовищі виявляється у створенні нової семіотичної системи, яка є зрозумілою для споживачів музичної інформації в мережі. Ця специфічна мова містить знакові позначення, символи та коди і є одним із ключових засобів комунікації в музичному просторі, метою якого є досягнення взаєморозуміння між учасниками комунікаційного процесу.

Також розвивається нова мова виразних засобів музики в контексті електронних звукових баз і банків даних, що має важливе значення для креативних процесів, кодування і декодування музичної інформації, і вимагає додаткових знань у цій сфері. Це актуалізує питання підвищення комунікативної культури особистості в електронному музичному середовищі.

Електронний мережевий комунікативний формат є частиною соціокультурної системи практик і призводить до створення нових форм комунікації, а також до появи нових шляхів розповсюдження та сприйняття інформації. Зміни в сучасному музичному середовищі відбуваються набагато швидше, оскільки електронний музичний простір стимулює культурне різноманіття музичних явищ. Споживач музичної творчості, освоюючи інтернет-

простір, одночасно підвищує власну культуру споживання музичної інформації.

Творці музичного продукту, зайняті процесами створення, поширення, функціонування, акумуляції та збереження музичної спадщини, а також формування мови мистецького спілкування в новому електронному культурному просторі, створюють умови для виникнення нових спеціалізованих спільнот і конструкції глокального віртуального музичного середовища. Інтерес до теми спонукає до освоєння сучасних технологічних можливостей і їх використання в практичній діяльності, наприклад, у створенні спеціальних комп'ютерних програм для написання музики.

Зв'язок із електронним середовищем встановлюють респонденти, які освоюють його інформаційний простір та нові комунікативні можливості. В цьому контексті спостерігається зворотний процес: активне освоєння нових технологій часто викликає зустрічний інтерес, що призводить до формування нових контактів, таких як обмін музичними записами, передача важливої інформації та швидке спілкування з однодумцями.

Таким чином, сьогодні відбувається формування альтернативної мережевої музичної культури, яка розвивається хаотично та безладно. Поряд із окремими високоякісними продуктами «співіснують» і низькопробні твори мистецтва. Інтернет-ресурси, як правило, створюються технологами віртуального простору, а не музикантами, що не завжди задовольняє вимогливих користувачів. Оволодіння новою інформаційною культурою музикантами дозволяє підвищити якість музичних ресурсів у віртуальному просторі та відповідальність за контент, що розміщується в мережі.

При освоєнні віртуального простору діяльність музичних митців має бути спрямована на естетизацію мережі, наповнення її культурним змістом та перетворення на інструмент для функціонування, розповсюдження, споживання і збереження культурних цінностей. Тенденція до гуманізації віртуального середовища проявляється в ослабленні протиставлення понять «технологія – культура», де технології слугують засобами для стимулювання традиційних та

альтернативних шляхів розвитку культури. Зменшення протиріч між предметами та технологіями призводить до більш гармонійного культурного розвитку суспільства, розкриття унікального культуротворчого потенціалу особистості та нових можливостей для реалізації комунікативної діяльності.

Сучасна стадія інформатизації суспільства демонструє значне посилення впливу комунікативного фактора на загальну динаміку культурних процесів і виникнення якісно нових комунікативних взаємодій, які формуються завдяки віртуальним технологіям. Це підкреслює важливість вивчення явища комунікації в межах культурологічного та мистецтвознавчого знання. Комунікативні процеси створюють необхідні умови для інтеграції та консолідації суспільства, збереження та поширення культурного досвіду і спадщини, формування світогляду та ціннісних установок, а також для здійснення інформаційних контактів між людьми. Постійне вдосконалення комунікативних засобів сприяє прискоренню соціокультурного прогресу – це одна з закономірностей розвитку культури.

Комунікативна система музичного мистецтва має подвійний характер. З одного боку, вона підпорядковується загальним законам розвитку культури і функціонування соціокультурної комунікації, що базується на основних комунікативних засобах і каналах. З іншого боку, музична комунікаційна система має певну незалежність і є відокремленою сферою в ширшому культурному контексті.

Розвиток комунікативних форматів, необхідних для повноцінного існування суспільства, відбувався через еволюцію від найпростіших форм до сучасних, заснованих на використанні потужних та ефективних технологій. Цей історичний процес зміни комунікативних форматів є ключовим фактором еволюції загального культурного простору. В історії культури по черзі діяли та змінювали один одного такі формати: міметичний (наслідування, відтворення), вербальний, письмовий, друкований, електронний та електронний мережевий.

Історичний аналіз комунікативних форматів свідчить про те, що кожен з них прагне зайняти домінуючу позицію в інформаційному просторі свого часу, і

новий комунікативний формат проходить етап соціокультурної адаптації. У цей період змінюються засоби реалізації комунікативних практик: виникають нові комунікативні канали, вдосконалюється знаково-семіотична система, що відповідає новому формату, модернізується освітня система, і підвищується рівень професіоналізації. На етапі адаптації створюються умови, необхідні для ефективного функціонування нового комунікативного формату, формуючи професійно-діяльнісну та організаційно-інституціоналізовану системи.

У музичній сфері з'являються нові напрямки, інститути, центри, спільноти, а також нові типи організаційної системи, види діяльності та професії (такі як продюсери, аранжувальники, звукорежисери тощо), що створює сприятливі умови для творчого пошуку і змінює орієнтири діяльності. Успішне функціонування нового музичного комунікативного формату вимагає реформування, зокрема, системи музичної освіти.

Ці фундаментальні процеси ведуть до трансформації всього культурного простору, формуючи типову схему адаптації будь-якого комунікативного формату до соціокультурного середовища, яка цілком може бути застосована до адаптації музичного комунікативного формату, що діє відповідно до законів розвитку культури.

Культура інформаційної епохи, зі своєю складністю та багатогранністю, відображається в безлічі хронотопів. Розвиток музичного віртуального простору призводить до формування хронотопу, який відображає риси часопросторової організації, що втілює дух і ціннісні орієнтації культури постмодерну. Специфіка хронотопу віртуальної культури визначається прискоренням динаміки комунікативних процесів, що проявляється у наступних тенденціях: подолання просторових бар'єрів та значне скорочення часових обмежень, що обмежують доступ до художніх цінностей завдяки швидкості електронного пошуку інформації. Це вивільняє час і креативну енергію для продовження естетичного контакту з творами мистецтва та їх подальшого аналізу. Прискорення адаптації суспільства до нових комп'ютерних технологій є об'єктивною причиною

скорочення культурно-комунікативної часової дистанції для музичної культури.

Період адаптації до нового комунікативного формату в музичному середовищі є тривалим, що пояснюється, по-перше, специфікою музичної творчості, по-друге, необхідністю модернізації системи музичної мови, а також освоєння нових технологій для подальшого ефективного використання. Сучасний період слугує переходом до освоєння комунікативного потенціалу електронних мережових технологій у музичному середовищі. Однак у цьому процесі виникають бар'єри, які заважають впровадженню новацій нового комунікативного формату: психологічні, пов'язані з традиційним мисленням у музичній сфері, та технологічні, які виникають через необхідність освоєння нових комунікативних засобів.

У сучасному музичному середовищі актуалізуються процеси соціалізації та інкультурації суб'єктів на професійному та аматорському рівнях. Важливу роль у цьому відіграє здатність учасників музичної культури організувати віртуальний музичний простір, спрямований на представлення світової та національної музичної спадщини в мережі, а також на розширення можливостей музичної самоосвіти за допомогою електронних технологій, які стимулюють підвищення комунікативної культури суб'єктів музичної діяльності та активізацію їх творчого потенціалу.

Зараз зростає значення музики у формуванні смислового контенту культурного простору. Високий рівень креативності електронного мережового комунікативного формату породжує різноманіття, яке детермінує розвиток різних напрямків у музичній культурі. Нові якості тиражування та поширення музики призвели до ущільнення і насичення інформаційного музичного простору, в якому формується безліч музичних субкультур, включаючи глобальну музичну інтернет-субкультуру та, з іншого боку, антиглобалістські субкультури.

Сучасний етап розвитку музичної культури характеризується загальною глобалізацією, що зумовлена потужним прогресом комп'ютерних технологій та поширенням віртуального простору. Це явище є закономірним етапом у переході

до інформаційного суспільства та нових соціокультурних станів. Глобалізаційний процес відкриває нові можливості для розвитку музичної культури, розширюючи її інформаційний простір. Залучення нових і потенційних споживачів сприяє консолідації учасників музичної спільноти, що, в свою чергу, покращує комунікативні взаємодії та прискорює обмін інформацією та знаннями.

Ці зміни суттєво впливають на трансформацію сучасної музичної культури, що інтегрується в глобальний мережевий простір. Період глобалізації культури відзначається двома основними напрямками: гомогенізацією (універсалізацією) та фрагментацією музичного простору. З одного боку, в музичній культурі відбувається процес формування єдиної світової музичної культури та посилення її масовості. З іншого боку, до загальнолюдської глобальної музичної культури приєднуються окремі національні музичні світи, які впливають на її загальний вигляд. Ці національні та субкультурні утворення складають різноманітну мозаїку регіональних і особистісних культурно-творчих просторів музичного мистецтва.

Водночас змінюється комунікаційний простір: традиційні студії та концертні зали поступаються місцем мережевій реальності. Творчі трансформації охоплюють не лише музичний простір, але й самих учасників комунікації, розмиваючи межі між мистецтвом, повсякденням та суб'єктами взаємодії.

Прагнення подолати бар'єри в культурних комунікаціях призводить до пошуку соціокультурних інструментів, які можуть формувати необхідні навички міжкультурної комунікації та надавати можливість їх застосування в реальних ситуаціях соціокультурної взаємодії. Музична культура України наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття увійшла в нову стадію розвитку, що характеризується зростанням ролі нових технологій у музичному мистецтві, модернізацією мистецької освіти, активним розвитком фестивального та конкурсного руху, а також інтеграцією в світовий музичний процес [9, 11]. У цьому контексті особливо актуальним стає звернення до фестивально-конкурсної діяльності як прояву унікальної творчої соціокультурної та знаково-комунікативної системи.

Музичні фестивалі та конкурси слугують реальним підґрунтям для

комунікації між представниками різних культурних спільнот, створюючи соціально-культурні умови для ефективної міжкультурної взаємодії, обміну творчим, соціальним та духовним досвідом, розробки нових спільних продуктів, досягнення нових результатів особистісного розвитку та виявлення талановитих митців. Період переходу від XX до XXI століття позначений виникненням нових форм міжкультурних комунікацій у музичному просторі, які сформувалися під впливом інформаційних технологій. Основними характеристиками сучасної комунікативної культури є інтерактивність та синтез мистецтв, які змінюють не лише форми музично-комунікативних взаємодій, а й самих учасників музичної комунікації.

Згідно з визначенням музичного енциклопедичного словника, фестиваль (лат. *festum* – свято) розглядається як демонстрація досягнень, масова святкова форма показу виконавського мистецтва. Однак нині ми можемо спостерігати тенденцію використання фестивальних форм не лише в мистецтві, а й у технічному виробництві, бізнес-просуванні та інших сферах поза межами мистецтва.

Фестивальний рух, спрямований на популяризацію музичного мистецтва в усій його жанровій та культурній різноманітності, відкриває нові можливості для сучасного розуміння духовного потенціалу мистецтва, яке вписується в контекст масових соціокультурних змін у суспільстві. Як унікальна форма артистичного обміну та демонстрації досягнень у різних сферах мистецької творчості, музичні фестивалі стали невід'ємною складовою сучасної комунікативної культури, що генерує нові види комунікативних процесів і зразки видовищного спілкування.

Фестиваль є невід'ємною складовою сучасної культури, виступаючи як знаково-комунікативна та освітньо-творча система. Це дозволяє розглядати фестиваль як унікальний комплекс, що забезпечує можливості для багаторівневого спілкування, спрямованого на досягнення порозуміння між людьми, які представляють різні соціокультурні групи та національні культури. Отже, фестивальний рух є важливою частиною культури XXI століття, а сам

фестиваль – однією з найпопулярніших, але ще недостатньо досліджених форм сучасної соціокультурної діяльності.

Маючи величезний творчий та культурно-інституційний потенціал, фестиваль слугує зразком комунікативного простору, що задовольняє потреби людей у зміні видів діяльності, соціальній оцінці своєї роботи, естетичній творчості, самовираженні, залученні до соціально значущих цілей, психологічній розрядці, розвазі та творчому оновленні життя. Як частина сучасного культурного середовища, фестиваль відкриває можливості для ефективної міжкультурної та міжособистісної комунікації, результатом якої є досягнення порозуміння між представниками різних культур, включаючи національні, а також різних верств населення.

Визначений підхід потребує глибшого аналізу, оскільки важливо розглядати творчі комунікації учасників фестивалів форм соціокультурної діяльності в усій повноті цього явища в контексті сучасної культури. Мета цієї діяльності реалізується в таких напрямках: розширення цивілізаційно-гуманітарного впливу та донесення культурно-історичної спадщини до широкої аудиторії; розвиток активності в сферах гуманітарного співробітництва та сприяння розвитку мистецьких практик шляхом створення оптимальних умов для просування культури і мистецтва; підтримка різноманітності національних культур країни на основі єдиного культурного коду, взаємної терпимості та самоповаги, розвиток міжнаціональних і міжрегіональних культурних зв'язків; створення умов для міжкультурної взаємодії.

Визначені напрямки організації міжкультурного фестивального діалогу реалізуються шляхом збільшення культурних акцій за участю діячів культури, мистецтва та обдарованої молоді. Це також підтверджується зростанням кількості комплексних соціально-культурних заходів у форматі «перехресних років», сезонів, тижнів та днів української культури як в Україні, так і за кордоном. Серед них також відзначаються заходи, присвячені історії відносин України з іншими країнами, та участь у різноманітних соціально важливих культурних проектах.

Однією з провідних форм міжкультурних комунікацій, які інвестують у творче майбутнє країни, є різноманітні музичні фестивалі та конкурси, що підкреслює комунікативну сутність музичного фестивалю як соціокультурного явища.

Фестивальний рух у сучасному мистецтві стає важливою частиною глобалізації, розширюючи творчі міжкультурні комунікації. Він безперервно розширюється, охоплюючи все нові площини культурного простору, зокрема й музичне мистецтво. Музичний фестиваль є яскравим і самобутнім явищем, яке, на перший погляд, розвивається незалежно від глобальних соціальних і політичних процесів, але, в той же час, зміни в сприйнятті цього явища вказують на присутність загальнокультурних закономірностей. Музичний фестивальний рух може бути співвіднесений з іншими культурними феноменами сучасності.

У науковому контексті простір музичного фестивалю починає сприйматися як соціокультурний феномен, специфічна форма міжкультурної комунікації, в якій реалізуються творчі та інтелектуальні ідеї нашого часу. Протягом останніх десятиліть музичний фестиваль вийшов за межі суто музичного заходу, ставши важливим форматом культурної комунікації, яка активно сприяє контактам між композиторами, виконавцями та слухачами.

Музичні фестивальні проекти часто аналізуються з точки зору прикладного знання, що стосується динаміки сучасного виконавського та творчого процесу, фіксуючи їх різноманітність, змістовність і коло учасників. Основною функцією музики є організація людського спілкування та реалізація комунікативних функцій, які включають вираження емоцій, почуттів, естетичних, етичних, гедоністичних, пізнавально-просвітницьких завдань тощо. Розвиток музики як культурного явища свідчить про те, що завдяки музичному мистецтву людство зберегло та примножило свою здатність взаємодіяти з навколишнім світом і між особистостями та культурними спільнотами.

У семіосфері музичної комунікації фестивального руху в діалектичній єдності перебувають такі поняття, як: «музична мова» (музична знакова система та способи її організації), «музичний стиль» (система музичних засобів

виразності), «музична інтерпретація» (музична виконавська діяльність), «музичний дискурс» (сукупність музичного тексту і соціокультурного контексту) і «музичний текст» (результат процесів створення та сприйняття музичного дискурсу).

Музична творчість має унікальну здатність формувати позитивний імідж особистості, нації, країни, народу та цивілізації, виступаючи потужним інструментом у сучасних соціокультурних відносинах і об'єднуючи різні верстви суспільства. Особливістю цього напрямку культурного розвитку є доступ до широкої аудиторії музичного мистецтва та його значний емоційний вплив на слухачів і глядачів. Сьогодні зв'язки в сфері музичного мистецтва, напевно, є наймасовішими та найемоційнішими проявами культурної взаємодії. Активна участь у мистецькому обміні визначається самою природою музики, яка є інтернаціональною і мультикультурною за своєю суттю.

Культурні зв'язки в музиці можуть розвиватися через різноманітні форми, такі як: музичні конкурси, фестивалі, гастрольні та репертуарні акції. До цих форм належать також спільні творчі акції, майстер-класи та проекти (наприклад, спільні постановки, запрошення зовнішніх диригентів чи солістів), що ґрунтуються на принципах соціокультурного проектування.

Завдяки використанню зазначених форм музичної міжкультурної комунікації відбувається: поєднання традицій та інновацій, що сприяє інтенсивному розвитку цих видів творчості та постійному поповненню й оновленню аудиторії мистецтва; активізація творчих контактів; збагачення національних культур і збереження культурного різноманіття у світі.

Становлення підходів до дослідження міжкультурних комунікацій у світовій практиці виявило значну прикладну спрямованість вивченого явища. Крос-культурні тренінги, коучинг, квести, ділові ігри та інші інтерактивні методи навчання комунікативним навичкам стали платформою для розвитку толерантності та комунікативної культури.

Готовність особи до міжкультурного діалогу визначається її розумінням

цілісності навколишнього світу та формуванням оптимальних навичок у комунікативному процесі, таких як усвідомлення мети спілкування, володіння технологічними прийомами, критичне ставлення до власного досвіду, вміння ставити цілі та усвідомлювати засоби їх досягнення, а також здобуття знань і навичок і накопичення як власного, так і стороннього позитивного досвіду.

У XX столітті в суспільстві виникло усвідомлення того, що розвиток міжкультурних комунікацій можливий шляхом розширення знань, умінь і навичок комунікаторів. Ці позиції діляться на специфічні (інформація про конкретну культуру в традиційних аспектах) і загальні (володіння комунікативними навичками, такими як толерантність, емпатійне слухання та знання загальнокультурних універсалій). Розвиток міжкультурних комунікацій залежить від наявності оптимальних навичок спілкування в мовних, комунікативних, культурних і мистецьких практиках, що дозволяють адекватно оцінювати комунікативні ситуації.

Розвиток міжкультурних комунікацій учасників фестивального руху доцільно розглядати в наступних напрямках:

1. Формування інтересу до інших культур шляхом вивчення їхніх цінностей, норм та стандартів поведінки, а також засвоєння максимальної кількості інформації та знання комунікативних стереотипів.
2. Досягнення успіху у спілкуванні з представниками інших культур, навіть за умов обмеженого знання основних елементів їхньої культури.

Готовність особи до міжкультурних комунікацій у контексті музичного фестивалю може бути сформована через вдосконалення комунікативних навичок, які включають наступні компоненти: «Когнітивний компонент», що передбачає набуття системи музикознавчих, музично-історичних та культурних знань; «Діяльнісний компонент», який складається з музично-виконавських, художньо-творчих та навчально-дослідницьких умінь і знань; «Мотиваційний компонент», що охоплює мотивацію музиканта як основну рушійну силу в розвитку культурних комунікацій; «Рефлексивно-оцінний компонент», який відображає

здатність оцінювати результати діяльності та коригувати свої дії для досягнення позитивних результатів; «Особистісний компонент», що характеризує набір якостей особистості (інтерес до міжкультурних контактів, позитивні установки на взаємодію, визнання культурних відмінностей, толерантність, відкритість, почуття гумору, стресостійкість, артистизм), необхідних для успішної професійної діяльності; «Соціальний компонент», що включає мовну розкутість, здатність вирішувати проблеми, рефлексію стереотипів, варіативність поведінки, повагу до звичаїв інших культур і готовність до динамічного навчання; «Соціально-культурний компонент», який визначає готовність партнерів до комунікації на основі знань про власну культуру (сформована культурна самоідентифікація) та культуру партнера.

Отже, на основі теоретичного аналізу проблематики комунікативної системи фестивального музичного руху можна стверджувати, що суть міжкультурних комунікацій учасників фестивальних форм соціокультурної діяльності полягає в багаторівневому спілкуванні та творчій взаємодії, спрямованій на досягнення порозуміння між людьми, які представляють різні особистісні та національні культури. Міжкультурні комунікації у фестивальних формах соціокультурної діяльності, завдяки своїй інформаційній, креативній та когнітивній спрямованості, допомагають подолати стереотипи сприйняття учасників, формуючи їх культурну ідентичність і толерантність до культур партнерів.

Взаємозв'язок фестивального руху з соціокультурними тенденціями часу виявляється через формування двох діалогічних моделей фестивалю: одна базується на рівноправній взаємодії учасників, що представляють різні національні традиції, а інша – на органічному злитті та синтезі різних стилів і течій сучасної музики, що належать різним національним культурам. Друга модель стає найбільш популярною. Типологічні характеристики сучасного музичного фестивалю роблять його частиною постмодерної культури, представляючи одну з її синтетичних аудіовізуальних форм.

Музичний фестиваль є яскравим і самобутнім явищем в контексті сучасної художньої культури. «На перший погляд, ця подія розвивається незалежно від глобальних соціальних і політичних процесів і має свою власну внутрішню логіку. Динаміка фестивального руху сприймається з прикладної точки зору в публіцистичних матеріалах, газетах, журналах та аналітичних оглядах критиків. Проте зміна характеру дослідження виявляє в фестивальних акціях закономірності загальнокультурного масштабу, і музичний фестивальний рух інтегрується в загальний контекст інших культурних феноменів, демонструючи свою культурно-семантичну роль у сучасному просторі» [12, 158]. Реалізація такого підходу можлива завдяки застосуванню культурологічного аналізу до явищ музичної творчості. У контексті культурологічно-мистецтвознавчого дослідження музичний фестиваль розглядається як важлива мистецька подія, соціокультурний феномен та специфічна форма міжкультурної комунікації, в рамках якої реалізуються творчі та інтелектуальні інтенції сучасності.

Розглядаючи питання про причини, чому на рубежі XX–XXI століть виникають передумови для широкого впровадження фестивальних принципів у культуру загалом, і чому фестивалі часто замінюють інші, зокрема концертні, форми взаємодії між виконавцями та глядачами, слід зазначити, що це зумовлено актуальною загальнокультурною тенденцією посилення ролі міжкультурних взаємодій і контактів на основі творчого діалогу.

Ключовим фактором, що сприяє розвитку цієї тенденції, є глобалізація – процес інтеграції та уніфікації економічних, політичних і культурних аспектів у всьому світі. На зміну «монокультурам», які зазвичай формуються навколо одного етнонаціонально-геополітичного ядра, приходить модель глобальної культури, в якій встановлюються складні комунікативні відносини між представниками різних етнічних, національних, соціальних та інших спільнот. Це пояснює зростання ролі діалогу в сучасній культурі, а також форм культурної творчості, що ґрунтуються на цьому механізмі.

Отже, в умовах глобалізації музичний фестиваль перетворюється на

затребувану форму міжкультурного (соціокультурного) діалогу, стаючи платформою для діалогічних взаємодій через досягнення музичної творчості. Це дозволяє визначити суть музичного фестивалю як специфічного виду соціокультурного діалогу, що реалізується у формах творчої (креативної) мистецької комунікації на основі плюралізму світоглядів його учасників.

Вивчаючи культурно-історичні корені музичного фестивалю, можна стверджувати, що вони мають глибоке коріння. Його типологічні риси, такі як діалогізм, творча ігрова атмосфера, репрезентативність і видовищність, формувалися ще в епохи Античності, Середньовіччя і Відродження в контексті обрядових, театральних та карнавальних традицій. Як прообраз фестивальної форми можна розглядати обрядово-ігрові дійства та свята, організовані на основі творчої гри – змагального діалогу між як мінімум двома сторонами або учасниками. При цьому особливу цінність для формування концепції музичного фестивалю становлять традиції творчої гри-імпровізації, заснованої на спонтанному спілкуванні між виконавцями (музикантами) і публікою.

У процесі історичного розвитку музичного фестивалю як особливого виду видовища сформувався академічний фестиваль концертно-монологічного типу. Класичний концерт, як окрема творча подія і спосіб організації взаємодії між публікою та митцями, не передбачав творчої спонтанності у спілкуванні між музикантами (виконавцем-інтерпретатором, композитором, співаком) та іншими учасниками. Він мав певну тематичну орієнтацію і програму. Тому основою простору фестивалю концертно-монологічного типу були окремі концертні програми, присвячені творчості конкретного виконавця (групи виконавців або музичного колективу), стильовому напрямку, музичному жанру тощо. Варто зазначити, що цей тип фестивалю домінував у художній практиці XX століття.

Сучасному утвердженню культурно-діалогічної функції музичного фестивалю сприяли процеси створення єдиного (всесвітнього) культурно-символічного простору, руйнування центристських стереотипів, інтеграції та взаємодії різних національних традицій, які розпочалися на межі XIX–XX століть.

Внаслідок цих соціокультурних рухів виникло безліч творчих проектів у форматі фестивальних акцій, реалізованих у різних сферах мистецтва. Звичайно, подальше зростання інтересу до фестивальних форм виражається також у практиці музичного виконання XX століття.

Сучасний тип фестивалю можна вважати безпосередньо пов'язаним із імпровізаційним музикуванням – формою організації взаємодії музикантів, що передбачає спонтанне спілкування на основі творчого обміну та змагання. Основні риси імпровізаційної творчості – принципове змістовне «розімкнення», експериментальність та варіативність художнього результату, який досягається під час музикування, зумовили його значущість для сучасних виконавців та аудиторії мистецьких проектів. Якщо в першій половині XX століття форма «jam session» (джерм-сейшн) була самостійним видом творчого діалогу, альтернативним концертній практиці, то згодом відбулася переоцінка її ролі у виконавстві – почала проявлятися тенденція до синтезу імпровізаційного спілкування та традиційних концертних практик. Наприклад, у структурі джазових фестивалів 60–80-х років XX століття ідея імпровізації почала переважати над концепцією концерту, а імпровізований творчий діалог – над композиційним виконанням. На початку XXI століття фестивалі на основі імпровізаційного музикування стали основним видом виконавської практики не лише в джазі. Таким чином, імпровізаційний діалог став однією з нових базових моделей музичного фестивалю, впливаючи на формування сучасного типу фестивального проекту з елементами імпровізовано-ігрового діалогу.

Однак комунікативна цінність простору музичного фестивалю не обмежується лише його роллю в межах міжособистісної комунікації. Важливо зазначити, що у цьому просторі відображається різноманіття та складність соціальних і творчих взаємодій між людьми з різних національних спільнот і культур, соціальних груп і між різними культурними сферами та інститутами. Іншими словами, у рамках музичного фестивалю реалізуються механізми внутрішньо-культурної та міжкультурної комунікації.

Досліджуючи історію фестивального руху, можна помітити, що в середині XX століття фестивальні акції розглядалися як засіб творчого спілкування музикантів однієї національної (культурної) спільноти. Вони вирізнялися камерною атмосферою, локальними творчими зв'язками між учасниками, а також стильовою і жанровою орієнтацією. Програми таких фестивалів відображали прагнення відновити внутрішньо-культурні форми творчого спілкування у післявоєнну епоху.

Наприкінці XX – на початку XXI століття спостерігається тенденція до укрупнення та ускладнення фестивальних проєктів, що супроводжується розширенням кола учасників, які представляють різні етнічні та національні спільноти. Музичний фестиваль активно перетворюється на засіб здійснення міжособистісного та міжкультурного діалогу.

На початку XXI століття ціннісні орієнтації глобалізації остаточно стали домінуючими у фестивальній практиці, особливо в сфері некласичної музики. Замість традиційних фестивалів (основною яких була серія або цикл концертних програм) на перший план виходять діалогічні фестивалі, в структурі яких проявляються ознаки динамічних моделей діалогу культур, мистецтв і творчих практик. До останніх відносяться різноманітні типи міжкультурного діалогу, що реалізуються на основі рівноправного самовираження учасників, які представляють різні етнонаціональні та творчі традиції, а також на основі органічного злиття та синтезу різних мистецьких напрямків.

Ситуація «діалогу культур», що спостерігається на межі XX і XXI століть, стала основою для створення нового єдиного музичного простору. У цей період організовуються фестивалі, які охоплюють максимально широкий спектр жанрів, стилів та етнонаціональних представництв. По суті, йдеться про мультимузичне співтовариство, в якому всі етнічні та культурні аспекти музичної творчості мирно співіснують у неконфліктній єдності. Ознаками «діалогу культур» є жанрово-стильове розширення, а також «багатомовність» музики і фестивального руху завдяки залученню нових традицій етнічної та національної музики.

Підсумком «діалогу культур» у контексті музичного фестивалю є розширення кола учасників творчої комунікації до глобального рівня, включаючи представників усіх сучасних етнічних, національних і мистецьких культур. Механізм творчого діалогу перетворюється на інтегративну міжкультурну мистецьку взаємодію.

Інша модель фестивалю передбачає поступове зближення і взаємопроникнення первинних етнонаціональних музичних (стильових, жанрових та інших) елементів у мистецькому просторі фестивалю. У цій моделі міжкультурної комунікації важливу роль відіграє сплав усіх первинних складових, що беруть участь у діалозі між творцями музики, музикантами-інтерпретаторами та глядачами. Вона реалізує такі етапи творчості, як: встановлення творчих контактів, «конфлікт» (змагання, безпосередній творчий контакт), «пристосування» (адаптація під час творчого обміну) та асиміляція, тобто змішування та «переплавка» первинних елементів у новій фестивальній дії. Результатом фестивалю є взаємний вплив музичних традицій і виконавців, які представляють різні культурно-мистецькі пласти суспільства. Важливо підкреслити, що носії певних етнонаціональних традицій в умовах творчого діалогу переймають норми, цінності та традиції інших шкіл, напрямків, стилів і музичних мов. Витоки цього виду музичного фестивалю знаходяться у поліетнічному культурному середовищі Сполучених Штатів Америки, яке є справжнім конгломератом різноманітних культурних елементів.

Актуальність такої моделі фестивалю визначається тим, що під час об'єднання різноманітних культурних елементів, тем, мотивів, жанрів і стилів виникає абсолютно новий художній досвід – художнє відкриття, яке формується через синтез різного досвіду виконавців і стає метою музичного діалогу. Найцікавіше те, що на перший погляд різні типи організації фестивального руху органічно співіснують у сучасному мистецтві. Більш того, їхні риси часто виявляються в межах одного фестивального простору, що можна пояснити спільними соціокультурними механізмами, які їх об'єднують. Незважаючи на

змістові відмінності, вони побудовані на основі міжкультурної комунікації, визначальним елементом якої є активний діалог.

Досліджуючи сучасний стан фестивального руху в музиці, варто звернути увагу на його зв'язки з актуальними культурними та соціальними явищами. Серед них слід виділити постмодернізм, який справив значний вплив на мистецтво на рубежі тисячоліть. Аналіз цього питання дозволяє зрозуміти, що розширення фестивального руху в цей період зумовлено ще однією закономірністю: музичний фестиваль постає як форма віртуалізованих видовищ, характерна для постійно кризової постмодерністської епохи. Отже, мистецький фестиваль можна розглядати в контексті теорії видовищних форм, і ця форма творчості набуває особливого значення в епоху постмодерну. Разом з іншими видовищами, що характеризуються спонтанністю та активним впливом на людину, музичний фестиваль виконує функцію стихійно-емоційного та творчого компенсатора, що допомагає підвищити емоційно-психологічну стійкість особистості до деструктивних процесів сучасної культури. Інтенсивність глобалізаційних процесів, з якими стикається індивід, викликає актуалізацію колективних форм культурного життя, серед яких можна виокремити й музичний фестиваль. Таким чином, поширення фестивальних акцій у музичному мистецтві на межі XX–XXI століть підтверджує висновки про зростаюче значення видовищних форм художньої творчості в кризові періоди.

Крім того, якщо порівняти типологічні ознаки, характерні для фестивалю як культурної форми, і художньої мови постмодернізму, то можна побачити, що в контексті музичного фестивалю існують всі умови для створення справжнього постмодерністського художнього простору. Це зумовлено такими характеристиками сучасного фестивалю, як: діалогічність, орієнтація на ігровий принцип, прагнення до спонтанності, стихійності та імпровізації в художньому вираженні, процесах і організації простору; свобода та автономність; незавершеність і відкритість; перформативність. Загалом фестивальний рух, як жодна інша сфера сучасного мистецтва, відповідає творчим потребам

постмодерністського мистецтва та може стати платформою для реалізації постмодерністських експериментів. Фестивальні програми сучасного суспільства відображають концепції формування єдиного світового культурного простору, де пріоритетами є плюралізм і збереження національної ідентичності локальних культур. У рамках фестивального спілкування музична комунікація перетворюється на художньо-творчу динамічну систему, що забезпечує поширення, зберігання, сприйняття та трансляцію музичної інформації в суспільстві, сприяючи емоційному збагаченню та розвитку суспільно важливих мистецьких переживань. Отже, сучасний культурно-мистецький простір все більше набуває інтернаціонального характеру і базується на динамічних процесах культурного спілкування.

Важливими характеристиками фестивальних програм, які сприяють розвитку соціально-культурних умов для міжкультурних мистецьких комунікацій учасників у рамках фестивалів, є:

1. Фестиваль виступає як діалогова форма культурної співтворчості, що базується на використанні комунікативних технологій.

2. Демократичний характер фестивального спілкування забезпечує багатосуб'єктні відносини та плюралізм думок учасників, що відкриває можливості для експериментів, творчих дискусій і створення нових мистецьких продуктів.

3. Мистецький простір фестивалю встановлює прецедент діалогу між культурою суспільства та творцями художніх цінностей, формуючи перспективи авторського розвитку та інноваційних композиторських стратегій.

4. Окрім культуротворчої, мистецької, соціальної та естетичної спрямованості, фестиваль також виконує морально-виховну та аксіологічну функції, впливаючи на формування ціннісних орієнтацій учасників і публіки.

Ці характеристики дозволяють розглядати музичний фестиваль як особливу форму організації міжкультурної мистецької комунікації, яка реалізується у всьому різноманітті комунікативної та творчої активності учасників, що

освоюють культурну спадщину своїх і інших культур, а також мають власні творчі досягнення. Поєднання характеристик потенціалу музичного мистецтва і фестивалю як соціокультурної форми творчої діяльності дає змогу уточнити процес розвитку міжкультурних мистецьких комунікацій учасників музичних фестивалів. Міжкультурні музичні комунікації, які мають інформаційну, каталізуючу, креативну та когнітивну спрямованість, сприяють подоланню культурної обмеженості та стереотипів сприйняття, формуючи одночасно унікальність власного «Я» та толерантність до культур партнерів по комунікації.

ВИСНОВКИ

Наукова методологія ХХІ століття ґрунтується переважно на міждисциплінарному підході, тому дослідження комунікативного простору музичного мистецтва здійснюється шляхом інтеграції методів сучасної феноменологічної філософії, культурології, мистецтвознавства, філології та природничих наук. Це дозволяє розглядати музичне мистецтво як невід'ємну частину глобального культурного і цивілізаційного простору. Класична, некласична та постмодерністська парадигми створюють багатовимірний музичний простір, де переплітаються закони різних епох і відображаються різні аспекти мистецького досвіду людства.

Відповідно до мети та завдань дослідження, зроблені такі висновки:

1. Початкове уявлення про просторовість як культурний код сучасності стимулює ідею органічності простору та його просторових проявів у науці й мистецтві. Зазначаючи особливості просторового моделювання у гуманітарній сфері, варто підкреслити, що йдеться про ідеальний, уявний простір, де моделюються здебільшого нематеріальні об'єкти, які складно візуалізувати, але цілком можливо досліджувати крізь призму просторового підходу. Соціальний, соціокультурний та культурний простори є масштабними за своїм «форматом», а мистецтво, будучи компонентом загального культурного простору, можна розглядати як певний символічний простір.

2. Взаємозв'язок понять простір культури і простір мистецтва в координатній системі просторової моделі можна визначити так: простір культури функціонує як зовнішній об'єкт стосовно простору мистецтва, тоді як простір мистецтва виступає як внутрішній об'єкт у межах ширшого культурного простору. Таким чином, формується концептуальний простір музичного твору – особлива смислова структура, що організовує інформацію у вигляді концептуальних моделей, які виступають художніми аналогами реальності (конкретних подій або ситуацій), відображеними засобами музики. У музичному мистецтві також видно, як концептуальні моделі створюються за допомогою концептів – музично-

сміслових одиниць, що формуються за принципом асоціативного зв'язку образних сфер, поєднаних також інтонаційною єдністю.

3. Для композитора простір мистецтва є свого роду основою для теоретичного осмислення: автор, створюючи унікальний особистий простір, стає учасником формування як мистецького, так і культурного простору. У просторі автора взаємодіють потенційно всі інші «людські» субпростори мистецтва. Важливо, що ідея просторовості мистецтва пронизує сучасний інформаційний простір, а композитори своєю творчістю й соціокультурною діяльністю підкреслюють і розвивають цей аспект людського існування. Діяльність композитора, яка відображає його художньо-естетичний світогляд, формується через авторські стратегії, реалізовані в просторі мистецтва. Стратегії сучасного автора, спрямовані на комунікацію, базуються на плюралістичності й полімодальності, поєднуючи різні способи освоєння світу й спілкування: візуальний, вербальний, кінетичний тощо.

4. Через свою комунікативну цінність мистецтво тісно пов'язане зі світоглядними, естетичними й етичними функціями. Ця взаємодія дозволяє виділити три рівні передачі інформації: внутрішній діалог між мистецтвом (об'єктом) і реципієнтом (суб'єктом); художнє спілкування між суб'єктами, яке виникає завдяки мистецтву; та взаємодія з соціокультурним простором людства через мистецтво.

5. Сучасний електронний мережевий формат комунікації об'єднує можливості всіх попередніх засобів комунікації, демонструючи значний культуротворчий потенціал і сприяючи зростанню культурного розмаїття. Відбувається становлення культури електронного музичного простору, що відкриває багатоваріантні можливості для втілення нових музичних ідей.

6. Музична мова є особливою та складною семантичною системою, оскільки не повністю відповідає типології знакових систем природних мов. Вона виконує свою функцію у трьох взаємопов'язаних процесах, пов'язаних із музичним твором: створення, виконання та сприйняття.

7. Композиторський фольклоризм, як багатогранна за змістом і стилем сфера музичного мистецтва, характеризується зверненням до етнічних джерел, проте водночас існує дещо поза традиційними рамками фольклору. Взаємодія професійної музичної творчості з народною музикою, яка має тривалу історію, у ХХІ столітті набуває нових характеристик, зумовлених динамікою сучасних соціокультурних процесів. Нові підходи до проблем переінтонування фольклору знаходяться в межах інтертекстуального підходу, що зближує методологічні аспекти теорії переінтонування та інтертекстуальності, особливо щодо стилю та семантики. Обидві теорії зосереджують аналітичну увагу на відношенні «свого» і «чужого», що у композиторському фольклоризмі розгортається як співвідношення «авторського» та «фольклорного». Це відкриває можливість розглядати переінтонування фольклору в рамках інтертекстуальності, головною рисою якої є перенесення «чужого слова» до нових смислових контекстів та взаємодії різних текстових елементів.

8. Процес музичної комунікації являє собою відкриту, складну та інтегровану систему, що забезпечує циркуляцію різноманітної інформації – слухової, візуальної та іншої – у значному просторі музичної культури суспільства. Сучасна структура музично-комунікативного процесу включає кілька ключових сфер: композитора, музичного менеджера, виконавця, музикознавця-критика та слухача-реципієнта, які пов'язані в єдиній системі комунікативних взаємозв'язків. Усі зазначені сфери взаємодіють як послідовно, так і паралельно, з урахуванням зворотного зв'язку, що реалізується через численні канали всередині самого музичного процесу, а також побічно – через культуру суспільства загалом.

Аналіз мистецької інформації, що циркулює через канали комунікації, дозволяє виявити різноманіття її форм, включаючи як основну специфічну форму – кодову, пов'язану зі структурами художнього образу, системою виражальних засобів музичної мови, музичними символами та іншими структурними елементами, так і позаспецифічні форми – знакову, семантичну, візуальну та інші. У своїй сукупності ці форми впливають на всі сприймаючі структури та рівні

психіки реципієнта, який творчо декодує мистецьку інформацію відповідно до традицій, норм та власного життєвого і художнього досвіду, діючи в динамічному просторі музичної культури свого часу.

9. Фестиваль мистецтв є невід'ємною частиною сучасної культури, виконуючи роль знаково-комунікативної та освітньо-творчої системи. Як унікальна форма артистичного обміну та демонстрації досягнень у різних видах мистецької творчості, музичні фестивалі стали органічною частиною сучасної комунікативної культури, яка створює нові види комунікативних процесів і зразки видовищного спілкування.

Розглядаючи морфологічну природу комунікаційних процесів у музичному мистецтві, стає очевидним, що полімодальність (здатність поєднувати кілька способів освоєння світу і спілкування) музичного середовища має великий творчий потенціал для проникнення у внутрішній світ учасника комунікативного простору та каталізації емоційного впливу на особистість під час занурення в атмосферу творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у фольклорі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 45–49.
2. Бензюк О. «Відкрита інтерпретація»: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 4. С. 46–49.
3. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : Композитор і сучасність*. Київ, 2009. Вип. 84. С. 209–218.
4. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
5. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-х - 90-х рр. XX сторіччя: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 204 с.
6. Генералюк Л. Синестезія як феномен творчого мислення. *Творчість свободи як свобода творчості* : мат-ли 6-ї міжнародної наук.- практич. конф. Київ: НТУУ «КПІ». 2001. С. 113–114.
7. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: дис... д-ра філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2002. 395 с.
8. Денисюк Ж. З. Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі. Київ: НАКККиМ, 2017. 384 с.
9. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX - початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2011. 204 с.
10. Злотник О. Й. Інтертекстуальна система «композитор-фольклор». *Київське музикознавство*. Київ. 2018. Вип. 56. С. 243-253.
11. Злотник О. Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього

спілкування. *Вісник НАКККіМ*. № 4. Київ : НАККіМ, 2018. С. 112–116.

12. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 ; НАКККіМ. Київ, 2019. 186 с.

13. Злотник О. Й. Музичний стиль як естетична категорія. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2018. С. 152–159.

14. Злотник О. Й. Парадигма просторового структурування творів музичного мистецтва. *Вісник НАКККіМ*. № 3. Київ : НАККіМ, 2018. С. 223–227.

15. Злотник О. Й. Перцептуальний простір функціонування музичного твору. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Вип. 34. Київ : Міленіум, 2018. С. 61–66.

16. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 ; Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2006. 207 с.

17. Івановська Н. Бієнале як модель сучасного культурного простору України. *Українська культура*: зб. наук. пр. Рівне: Рівненський держ. гуманіт. ун-т, 2016. Вип. 21. С. 196–200.

18. Іонов В. І. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 199 с.

19. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В. А. Личковаха. Київ: Центр учбової літератури, 2013. 388 с.

20. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

21. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

22. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 373 с.

23. Колесник О. С. Культурологічна герменевтика як методологічна основа дослідження феномена інтерпретації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 4. С. 13–16.
24. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України XX – початку XXI ст.: дис канд.. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ: НАКККиМ, 2015. 195 с.
25. Личкова В. А. Світ людини в мистецтві (світоглядно-антропологічні засади теорії естетичного виховання). Чернігів, 2005. 150 с.
26. Оленіна О. Ю. Мистецтво як фактор впливу на сучасні комунікативні практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. 2009. № 2. С. 96–103.
27. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2017. Вип. 1 (34). С. 101–112.
28. Пискач А. Фестивальний рух у культурному житті України кінця XX – початку XXI ст.: нефольклорні тенденції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. праць. Рівне, 2011. Вип. 17. С. 90–94.
29. Рогожа М. М. Селянський етнос як феномен соціокультурного простору: український контекст. *Мультиверсум* : філософський альманах / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ : Центр духовної культури, 2006. № 58. С. 88–91.
30. Самая Т. В. Основні тенденції розвитку вокального мистецтва естради України 60-70-років XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 3. С. 133–137.
31. Синергетична парадигма простору культури : монографія / наук.-ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнецова (наук. ред, відп. за вип.), О. В. Яковлев (упоряд.). Київ : НАКККиМ, 2014. 302 с.
32. Степанова О. А. Концептуальні засади становлення і розвитку

- національного культурного простору України : монографія. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова ; Ніжин : ШІ Лисенко М. М., 2017. 416 с.
33. Суліменко О. Структура етнокультурного простору України: формування та взаємодія складових елементів : дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.03 «Соціальні структури та соціальні відносини»; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2004. 35 с.
34. Сюта Б. Глобалізація та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. Серія «Музика вчора, сьогодні і завтра». Книга 2. Київ: УБСП «Комора», 2006. 65 с.
35. Тоффлер Е. Третя хвиля. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2000. 480 с.
36. Троєльнікова Л. О. Народна художня творчість (фольклор) у досвіді культуротворчої рефлексії. *Вісник ДАКККиМ* : щоквартальний науковий журнал. 2010. № 2. С. 72–75.
37. Троєльнікова Л. О. Художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства у XX столітті : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 423 с.
38. Хрома Г. Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору. *Вісник КНУКиМ*: зб. наук. праць. Вип. 6. Київ, 2002. С. 107–113.
39. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990-2005 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури. Львів, 2005. 209 с.
40. Шульгіна В. Д. Музична україніка : монографія. Київ : НМАУ, 2000. 278 с.
41. Яковлев О. Семіотика як методологія дослідження культурного простору України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 71–75.
42. Aisbett J., Gibbon G. A general formulation of conceptual space as a meso level representation. *Artificial Intelligence*. 2001. № 133. P. 189–232.
43. Beaulieu C. Intercultural Study of Personal Space: A Case Study. *Journal of*

- Applied Social Psychology*. 2004. Vol. 34, issue 4. P. 794–805.
44. Bennett M. J. A developmental Approach to Training for Intercultural Sensitivity. *Intercultural Journal of Intercultural Relations*. 1986. №10 (2). P. 179–196.
45. Danto A. Artworld. *Journal of Philosophy*. 1964. P. 571–584.
46. Donnini R. The visualization of music: symmetry and asymmetry. *Computers & Mathematics with Applications*. 1986. Vol. 12, issues 1–2, part B. P. 435–463.
47. Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*. 1998. Vol. 22, № 2. P. 133–187.
48. Gardenfors P. *Conceptual Space: The Geometry of Thought*. Cambridge: MIT Press, 2000. 307 p.
49. Goldman J. *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*. Cambridge University Press, 2011. 207 p.
50. Hall E. The History of Intercultural Communication: The United States and Japan. *Keio Communication Review*. 2002. No. 24. P. 4–24.
51. Harley M. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis Ideas and Implementations*: Ph.D: dissertation. Montreal; Quebec: McGill University: School of Music, 1994. 345 p.
52. Honti R. *Principles of Pitch Organization in Bartok's Duke Bluebeard's Castle*. Helsinki, 2006. 373 p.
53. Jameson F. Postmodernism and Consumer Society. *The antiaesthetic: Essays on postmodern culture*. Port Townsend, 1984. P. 111–126.
54. Rikard T. Reformulation of the theory of conceptual spaces. *Information sciences*. 2007. № 177. P. 4539–4565.
55. Varga Andras Balint. *Three questions for sixty-five composers*. University Rochester Press, 2011. 333 p.
56. Wilson, D. Symmetry and its love-hate role in music. *Computers & Mathematics with Applications*. 1986. Vol. 12, issues 1–2, part B. P. 101–112.