

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

Естетичний аналіз цифрової музики

Кваліфікаційна робота за освітньо-професійною програмою

«Філософія» за спеціальністю 033 Філософія

на здобуття освітнього ступеню бакалавра філософії

Студент-виконавець:

Руда Дар'я Миколаївна

IV курс

спеціальність 033 «філософія»

ОПП «Філософія»

Науковий керівник:

Тормахова Анастасія Миколаївна

Кандидат філософських наук

Доцент кафедри етики, естетики та культурології

Київ-2024

Зміст

РОЗДІЛ 1. ЦИФРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У МУЗИЧНОМУ СВІТІ: ЕСТЕТИКА ТА ТЕХНОЛОГІЯ	6
1.1 Феномен цифрової музики	6
1.2. Роль та завдання сучасної естетики.....	17
1.3. Цифрова музика в контексті сучасного естетичного дискурсу	23
Висновки до першого розділу.....	28
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ЦИФРОВОЇ МУЗИКИ ТА ЇЇ РОЛЬ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ.....	30
2.1. Історія появи цифрової музики	30
2.2. П'єр Шеффер та Musique Concrète. Революція в електроакустичній композиції	322
2.3. Elektronische Musik: першопрохідці німецької електронної музики.	35
2.4. Японська сцена електронної музики: між консерватизмом та новаторством	37
2.5. Вплив технологічних змін на сприйняття та інтерпретацію музичного твору	43
Висновки до другого розділу	48
ВИСНОВКИ.....	51
Список використаних джерел	54

Вступ

Актуальність теми дослідження. У світлі стрімкого розвитку технологій та глибинних трансформацій в культурі та мистецтві, поняття музичного твору зазнає неспинного переосмислення. Розповсюдження та доступність цифрових платформ, розвиток інтерактивних технологій пропонує нові умови для створення, сприйняття та взаємодії з музикою. Проникнення музичного контенту у віртуальні простори відкрило широкі можливості для експериментацій з аудіовізуальною формою та взаємодії музики з іншими мистецькими формами. Оскільки розвиток технологій швидко змінює сприйняття музичного твору, дослідження естетичних властивостей у контексті цифрової ери виявляється вельми актуальним. В сучасному швидкому темпі розвитку цифрового виконання музики, стає очевидним, що теоретичне обґрунтування та критерії оцінки відстають від реальності. Теорія, методологія оцінки та художня критика перебувають у стані незавершеності та залишаються недостатньо адаптованими для критичного аналізу та осмислення нової музичної епохи та відповідного підходу до неї. Ця проблема особливо наочна в контексті українського музичного середовища, нова сучасна українська музика стрімко розвивається в останні роки, з'являється багато молодих виконавців. Проте недолік теоретичного фундаменту та відсутність чітких критеріїв ускладнюють процес розвитку й сприяють формуванню стереотипів та поверхневому розумінню цифрової музики. Щоб подолати цю ситуацію та забезпечити якісний прогрес сучасної музичної культури, необхідно активно працювати над розробкою теоретичних концепцій та об'єктивних критеріїв оцінки, а також розгорнути критичний діалог між музикантами, критиками й аудиторією. Для цього, варто розпочати з виявлення та встановлення естетичних властивостей музичного твору, що забезпечить можливість подальшого розвитку теорії.

Огляд літератури. Хоча в сучасній українській науковій літературі ще не так багато літератури, яка присвячена цифровій музиці, проте в останні роки ситуація змінилась. Монографія Є. Куца, дисертація М. Голубенко та дослідження Є. Ареф'євої містять в собі глибокий аналіз і відкривають нові перспективи для подальшого розвитку досліджень в цьому напрямку. В останні роки відзначаються зростаюча популярність інтернет-ресурсів та платформ, які пропонують огляду та критику музику і хоча в переважній більшості вони не використовують для цього науковий метод, це свідчить про суспільний запит та інтерес до нової сфери музичного мистецтва. Зарубіжні видання демонструють кращу ситуацію, дослідження із сфери музичної естетики включають статті, монографії та колективні збірники, які висвітлюють актуальні теми та дослідження в цьому напрямку. Роботи А. Данто, Дж. Дьюї, С. Рамбаран, А. Хюгілля та П. Маннінга відображають зацікавленість до теми змін музичного мистецтва та відображають систематичний підхід до аналізу музичної естетики та розуміння історії розвитку електронної музики. Дослідження Шапіро вносять важливі думки про еволюцію розвитку музичного мистецтва. Праця Демерса широко описує можливості методу естетики у розумінні цифрової музики. Теорія естетики Адорно є цінною працею, оскільки Адорно є представником обох наук – філософії та музики, актуальність його думок вражає і сьогодні.

Предметом дослідження є цифрова музика.

Об'єктом дослідження естетичні виміри цифрової музики.

Метою дослідження є вивчення та розкриття естетичних аспектів цифрової музики та її впливу на сучасне музичне мистецтво, розкриття глибоких зв'язків між технологічними можливостями, творчими підходами та естетичними цінностями у цифровій музиці.

Успішна реалізація означеної мети передбачає розв'язання наступних завдань:

- провести аналіз змін у способі творення, сприйняття та споживання музики, що притаманні для сьогодення;
- виявити вплив цифрових трансформацій на музичну культуру;
- визначити естетичні виміри сучасних музичних творів;
- дослідити історичні передумови та процеси, які призвели до появи цифрової музики.
- розглянути внесок трьох національних шкіл цифрової музики-французької, німецької та японської;
- визначити, як технологічні зміни вплинули на сприйняття і трактування музичних творів.

Методи дослідження: застосовано загальнонаукові методи аналізу, синтезу, узагальнення і порівняння, критичний, історичний та літературний аналіз, емпіричний метод дослідження.

Структура кваліфікаційної роботи: робота складається зі вступу, 2 розділів, які поділяються на підрозділи, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1.

ЦИФРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ У МУЗИЧНОМУ СВІТІ: ЕСТЕТИКА ТА ТЕХНОЛОГІЯ

1.1. Феномен цифрової музики

Цифрова музика – феномен, який викликає значний інтерес з точки зору філософського, культурологічного, музичного та естетичного аналізу. Технічний вплив, який втілюється через прогрес, демонструє, що цифрова музика відображає фундаментальні філософські питання про природу реальності: можливості цифрових технологій, що визначають, як ми створюємо і сприймаємо музику, створення звуків та технік, які раніше були недоступні. Естетичний досвід у цифровому просторі представляє собою складний феномен, оскільки відбувається об'єднання декількох рівнів сприйняття і взаємодії. Згідно філософських поглядів Джона Дьюї, естетичний досвід визначається як комбінація пережитого та поточного досвіду, які взаємно доповнюють одне одного та створюють нові горизонти сприйняття. Цифровий простір стає платформою для безперервного відкриття нових сенсів та естетичних цінностей.

Електронна музика – це термін, який охоплює велику колекцію жанрів та метажанрів, які містять в собі наступні ознаки: електронні інструменти, обробку сигналів та фонографічні технології. Поняття «цифрова музика» часто використовується як синонім «електронної музики», проте існують важливі відмінності, на які варто звернути увагу. Якщо раніше інструменти використовувалися в основному як інструменти виконавця та міметично передавали наміри та бажання, то з появою нових технологій та цифрових інструментів відбулося перетворення. Зміна полягає в тому, що тепер інструмент став самостійним генератором нових музичних виразів. Без електронних технологій виробництво популярної музики у двадцять першому столітті немислимо, отже технології, які значною мірою визначають загальний перебіг життя, впливають на

динамічну природу мистецтва та змушують його адаптуватись до нових умов. Пол Теберже влучно відзначає, що сучасна музика невід’ємно пов’язана з технологічними досягненнями, які значною мірою впливають на її розвиток та еволюцію. Музична індустрія сьогодні визначається використанням пристроїв, інструментів і машин, історія яких налічує щонайменше 135 років [48].

Відносини між технологічними інструментами та їх користувачами є визначальними, бо саме вони обирають технологію, яка вплине на музику, яка в свою чергу не обмежується лише однією функцією або застосуванням. Твори не лише відображають технічні можливості обладнання, але й особистий стиль автора, творчий підхід та інновації – критерії, які визначають рівень якості твору, формують наше сприйняття музики.

Важливий аспект, який також слід враховувати, є споживчий ринок. Антоні Хенніо зазначає, що спроба перетворити музику на об’єкт на кожному етапі її створення та розповсюдження серед мас людей залежить від цілої соціальної структури. Ця структура включає ієрархію дій: репетиції виконавця, а також конвенції, які регулюють інтерпретацію музичних творів, методи, які використовують в культурній індустрії для перетворення музики на продукт, який можна продавати.

Електронна музика перетворилась на самодостатню галузь музичної творчості. Із новаторського експерименту вона стала самодостатньою та перспективною галуззю музичної творчості. В своїй основі, електронна музика використовує електронні засоби для створення музики, але в більшому сенсі, вона стала платформою, в якому фундаментальні поняття музичної теорії зазнають постійних метаморфоз. Як термін, електронна музика охоплює дивовижно широкий спектр жанрів та стилів, від амбієнту та техно, до драм-н-бейсу та електроакустики. Її різноманітність зумовлена використанням різних електронних засобів, таких як

синтезатори, семплери та комп'ютерні програми для створення звуків. Велика різноманітність дозволяє музикантам експериментувати зі звуками, що раніше були за межами можливого доступу та уявлення.

Електронний синтез, наприклад, відкрив неймовірні горизонти для музичної творчості: осцилятори, фільтри та інші компоненти допомагають створювати звуки з нуля, моделювати їх до найменших деталей, змінювати та перетворювати висоту, звучання та протяжність.

Електронна музика викликає постійні зміни в основних поняттях музичної теорії. На думку Ареф'євої постійної зміни зазнають наступні традиційні категорії: музична творчість, музичний твір, музична форма, музичний інструмент, музична грамотність, тембр та фактура [16]. Поняття «музичний твір» в традиційному розумінні передбачає певну завершену форму, яка записана нотною грамотою на папері та виконана наживо. В електронній музиці, навпаки, твір може бути процесом, що постійно змінюється, оновлюється та адаптується. Музичні твори можуть існувати у вигляді програмного коду, що генерує музику в реальному часі, або як інтерактивні інсталяції, що реагують на дії слухачів або включають взаємодію та дії слухача в безпосередній процес створення матеріалу твору. «Музичний інструмент» в електронній музиці також набуває нового значення. Звичайно традиційні інструменти не виключаються із арсеналу, вони так чи інакше можуть використовуватись, проте новий інструментарій, який характерний саме для переважної частини електронної музики – синтезатори, семплери та комп'ютерні програми можуть бути налаштовані на створення будь якого звуку, абсолютного нового, такого, що не існує в реальному світі. Такі властивості звуку, як тембр – стає центральним елементом композиції, оскільки музиканти можуть маніпулювати звуковими параметрами з неймовірною точністю. Більше того, електронні засоби дозволяють створювати багатопланові звукові текстури, що виходять за межі можливостей акустичних

інструментів, що дає змогу створювати складні звукові пейзажі. Традиційний нотний запис забезпечує фіксацію звуку висотності та методологічних співвідношень і це потрібно для того, щоб чітко розуміти музичну структуру твору. Для освоєння мелодії та гармонійних структур музикант повинен отримати базу навичок та вмінь музичної нотації, тобто запису та організації мелодії за допомогою спеціальних правил та знаків, що є визнаними та прийнятими в музичному мистецтві. Традиційні форми нотацій, що були основою музичної освіти протягом століть, вже не можуть повністю охопити різноманіття сучасної практики. Можна стверджувати, що виникає нове поняття – цифрова музична грамотність, яка є більш складною ніж традиційна. Вона вимагає комбінації знань, що базуються на основі засвоєння класичної форми нотації, а також технологій, що використовуються в сучасному музичному просторі. Недолік традиційної музичної нотації полягає в тому, що заснована на п'ятирядковоому нотному стані, вона не може повністю передати те багатство звуків і текстур, що створюються за допомогою електронних інструментів і цифрових технологій. Наприклад графічні партитури, які використовуються для візуалізації складних музичних структур є більш прийнятними в цифровій музичній грамотності. Вони дозволяють авторам і виконавцям бачити музику в нових формах, які є більш інтуїтивно зрозумілими та виразними. Цифрова музична грамотність включає також уміння працювати з інтерактивними партитурами, мультимедійними презентаціями.

Поняття драматургії в цифровій музиці, яка традиційно пов'язується з розвитком композиції від експозиції до кульмінації та заключного розв'язання також вимагає переосмислення. Цифрова музика може мати різні форми, які можуть бути адаптивними або нелінійними. Адаптивна музика реагує на зовнішні подразники або на дії виконавця, слухача, що часто стає частиною музичного досвіду. Нелінійна або

асинхронна музика викликає запитання про час та простір в музичному контексті, що зумовлено відхилом від звичайних лінійних структур.

Музичне мистецтво не можливе без тих компонентів, що її визначають. Перш за все це композитор, твір, ідея та інструменти, за допомогою яких ідея автора буде передана із світу уяви та абстрактних ідеї – у світ матеріальний, за допомогою звука та звучання. Електромузичні інструменти – це та важлива складова, яка трансформувала сучасну музичну культуру. Сучасна музика не може існувати без технологічних досягнень, які дозволяють митцям експериментувати зі звуком, створювати унікальні акустичні ландшафти та звукові текстури. Якщо зробити крок назад, то можна побачити, що це не просто нові інструменти, а це інші способи мислення про музику, нові методи її створення та виконання. Є. Куц зазначає: «Утвердження концепції «штучного» (синтезованого) звуку набуло парадигмального статусу і вплинуло на музичне мистецтво в умовах культурних трансформацій ХХ ст» [10]. Ідея взаємостосунків людини і техніки не нова, значний доробок філософів ХХ ст належить рефлексії щодо цієї теми. В ХХІ столітті, більш актуальними є зв'язка мистецтво і технології. Мистецтво, зокрема музика, має зберігати свою сутність, біти вільним від обмежень і при цьому використовувати технічні досягнення для свіжих способів у вираженні людських емоцій та ідей. Це викликає глибокі роздуми про незалежність мистецтва: чи залишається музика незалежною формою творчості, якщо вона значною мірою обумовлена технологічними можливостями? Як змінюється естетика музики під впливом електронних інструментів та цифрових технологій? Для того, щоб визначити гармонію між творчістю і технікою треба відповісти на найголовніше питання: «Чи може техніка сприяти збагаченню мистецтва або вона тільки перетворює його на механічний процес?».

Вивчення взаємозв'язку між технологією та цифровою віртуальною музикою вимагає комплексного підходу, який враховує як технічні аспекти, так і творчі можливості. Візуальні образи відіграють тут важливу роль, саме графічні представлення, які супроводжуються музичним матеріалом можуть включати такі елементи, як відеокліпи, анімації, візуальні ефекти – формують злиття звуку і зображення, а також створюють багатопверховий культурний прості

На відмінну від інших видів мистецтва, музика більш відкрита для її привласнення споживачем. Перш за все це пов'язано з тим, що вона дозволяє кожному індивідуально інтерпретувати та використовувати її відповідно до своїх потреб та уподобань. Інші форми популярної культури, такі як кіно, література або театр, часто мають більш обмежені межі в плані споживання та інтерпретацій. З позиції слухача, цифрова музика також містить в собі цікаві ідеї, що пов'язанні із використанням цього універсального засобу вираження.

До появи цифрової музики та перевороту з появою перших стрімінгових сервісів слухач не міг володіти музикою або купити її. У традиційних суспільствах та навіть у періоду розвитку класичної музики, споживання музики було тісно пов'язано з ритуальністю та участю у певних колективних переживаннях. Фізична присутність людини і слухання живої музики передбачали занурення у своєрідний транс, що створювало контакт із слухачем та спільний емоційний досвід між виконавцями та аудиторією. Споживання музики тоді не обмежувалось пасивним сприйняттям звуків, а являло собою залученість до культурного ритуалу, в якому музика виступала ключовим медіатором у створенні спільного досвіду та емоційної єдності. Такий ритуальний характер споживання музики створював особливу атмосферу, в якому музичний твір був унікальним у сенсі своєї неповторності. Слухачі приходили до концертних залів, оперних театрів, громадських місцях, де музика

відбувалась в режимі реального часу у живий спосіб її виконання, а слухач ставав частиною цього унікального досвіду. Вони не могли перенести цей досвід додому чи відтворити його в будь-який час, що робило живі виступи надзвичайно цінними і важливими подіями в їх житті.

Наступний етап – це володіння музикою та можливість створювати музичну бібліотеку. Із появою фізичних носіїв музики, таких як вінілові платівки та компакт-диски, у людей з'явилась можливість зберігати музику у своїх домівках. Культура вінілу розвивалась з 1960-х років, музика стає артефактом, яким слухач хоче володіти. Зміна програвача та поява фізичних носіїв багато в чому послужила користувачеві. Творець міг записувати звук і створювати музику, а споживач мав можливість прослуховувати і відтворювати музику на дозвіллі. Змінився розклад взаємодії з музикою, що надало слухачам безпрецедентну свободу у формуванні власного музичного досвіду, обирати, коли і скільки слухати музику, її порядок та повторюваність. Якщо на концерті існує заздалегідь фіксована логіка програми концерту, то домашнє прослуховування дозволяє людині самостійно обирати композиції. Це стало своєрідним символом особистих вподобань та статусу. Вибір часу і місця прослуховування музики перетворився на важливий аспект повсякденного життя, в якому музика стала невід'ємною частиною особистого простору людини. Музика перетворилась на об'єкт колекціонування, збирання музичних альбомів постало у формі схожій на своєрідне хобі, де кожному диску або платівці надавалось особисте значення, що стало показником музичних смаків її власника. Окрім цього, платівка була не просто носієм звуку, а повноцінним твором мистецтва, що втілювалось в її комплексному оформленні, де обкладинка, трек-лист і якість звуку стали частиною цілісного естетичного досвіду. Мабуть у бажанні володіти музикою, окрім наявності статусу та комфортності, присутній ще психологічний вимір – це намір відчувати близькість до улюблених

виконавці і композицій, що підсилює емоційний зв'язок із ними. Споживання вінілових платівок або дисків виходило за межі простої споживчої практики та символізувало ідею збереження культури та історії, а кожен об'єкт можна розглядати метафорою капсули часу.

З часом аналогові технології знову поступаються місцем новому способу – цифровому. Запис за допомогою цифрових технологій передбачає перетворення коливального аналогового електричного сигналу в двійкові дані [16]. Винахід радіо Гульємо Марконі у 1896 році в Британії став одним із найвизначніших моментів в історії засобів комунікації з аудиторією, трансляції новин та зміни музичної індустрії. Спочатку радіо використалось як засіб комунікацій, але згодом перетворюється у важливий спосіб відкриття нової музики, що пояснюється перетворенням радіо на платформу, яка транслювала музику та інші розважальні програми. Радіо стало не просто новою технологією побутового характеру, воно стало феноменом, яке об'єднало декілька культурних функцій: насолоджена музикою, новинами та розважальними програмами.

У 2004 році з'явилися подкасти, які змінили підхід до прослуховування радіо. Подкасти – це аудіо програми, які транслюються в інтернеті, але не відмінну від радіо, їх можна слухати в будь-який зручний час. Більше того, поява подкастів стала революцією в аудіо контенті, оскільки вони надали кожному, хто цього бажає, можливість створювати власні шоу за допомогою доступного програмного забезпечення. Слухач має багато варіантів взаємодії із музикою завдяки цифровій віртуальній ері: різноманітність таких платформ та сервісів, як Spotify та Apple Music відкрило шлях доступу до величезних бібліотек музичних творів, які можливо слухати в будь-який момент. Це зробило можливим новий спосіб, що є відмінним від живої присутності, тобто ритуального аспекту та володіння, які обговорювались раніше – це доступ до музики. У цифрову віртуальну еру практика споживання музики знову змінилась і

багато споживачів тепер мають доступ до музики, а не володіють копією музики. В чому полягає зміна? Одна з найбільш значущих змін, які принесли цифрові технології – це можливість вибору, у розширенні можливості варіантів, слухач більше не обмежений музикою та репертуаром, який передається живими концертами, наявний в особистій колекції або транслюється по радіо. Цифрові технології та стрімінгові сервіси кардинально змінили характер споживання музики – вони дозволяють слухачам мати доступ до величезної бібліотеки музики і аудіоконтенту будь-де і будь-коли – вдома, в транспорті, на прогулянці, в компанії з друзями, з родиною. Звичайно, попередні способи взаємодії з музикою залишились і сьогодні, у вигляді живих виступів, які залишились основним способом переживання музики в реальному часі, можливості придбати фізичний носій, але тепер немає необхідності володіти музикою у фізичному сенсі, є можливість обирати, що своєю мірою змінило споживчі звички і підходи до взаємодією з музикою. Це питання включає не лише економічні аспекти, але й емоційні та культурні цінності. Вибір між цими двома підходами може відображати особисті пріоритети та ставлення до музики як до культурного феномену. Цифрові технології перетворили музику з товару на сервіс, в якому доступ є важливішим, чим власність. Безумовно це змінило поведінку споживача, який тепер може миттєво слухати будь-яку музику і не зобов'язувати себе придбати об'єкт вподобання та помістити об'єкт у просторі свого житла.

Музика, як форма мистецтва, завжди була пов'язана з інструментами, тобто технологічними нововведеннями. Від перших струнних інструментів до складних механічних органів епохи Відродження, кожне нове покоління музикантів використовувало технологічні досягнення свого часу для розширення меж можливого. Варто зазначити, що процес створення музичних інструментів був вузько спеціалізованою сферою, навіть ремеслом, яке передавалось від майстра

учню, вимагало років навчання, безкінечних спроб та помилок. Той, хто досягав успіху – прагнув зберігати свої секрети. Комп'ютерні технології, які доступні сьогодні, пропонують безпрецедентні можливості для музичної творчості. Наприклад програмне забезпечення Ableton Live, FL Studio та Logic Pro містить в собі колекцію інструментів, які творець може використовувати в процесі створення композиції. До появи комп'ютерних та цифрових технологій, створення музики часто вимагало значних фінансових вкладень в інструменти, студійне обладнання та навчання, а володіння музичним інструментом та вміння грати на ньому були привілеєм, який був доступним не всім. Навряд чи існував композитор, який би не володів грою хоча б на одному музичному інструменті, а сьогодні ситуація змінилась. Комп'ютерні технології спричинили феномен демократизації творчості, а це в свою чергу дозволило кожному стати творцем, незалежно від ресурсів або знань, тобто відбулась емансипація

Музика, як форма мистецтва, завжди була пов'язана з інструментами, тобто технологічними нововведеннями. Від перших струнних інструментів до складних механічних органів епохи Відродження, кожне нове покоління музикантів використовувало технологічні досягнення свого часу для розширення меж можливого. Варто зазначити, що процес створення музичних інструментів був вузько спеціалізованою сферою, навіть ремеслом, яке передавалось від майстра учню, вимагало років навчання, безкінечних спроб та помилок. Той, хто досягав успіху – прагнув зберігати свої секрети. Комп'ютерні технології, які доступні сьогодні, пропонують безпрецедентні можливості для музичної творчості. Наприклад програмне забезпечення Ableton Live, FL Studio та Logic Pro містить в собі колекцію інструментів, які творець може використовувати в процесі створення композиції. До появи комп'ютерних та цифрових технологій, створення музики часто вимагало значних фінансових вкладень в інструменти, студійне обладнання та навчання, а

володіння музичним інструментом та вміння грати на ньому були привілеєм, який був доступним не всім. Навряд чи існував композитор, який би не володів грою хоча б на одному музичному інструменті, а сьогодні ситуація змінилась. Комп'ютерні технології спричинили феномен демократизації творчості, а це в свою чергу дозволило кожному стати творцем, незалежно від ресурсів або знань, тобто відбулась емансипація творчості.

Після того, як були визначені фактори цифрового музикування, способів його споживання слухачем та інструментарію, варто визначити роль музиканта. Чи є тотожними поняття цифровий музикант або композитор з традиційним аналогом?

Традиційний музикант – це людина, яка у процесі навчання оволоділа особливими навиками, що дозволяє виконувати музику за допомогою акустичних інструментів. Композитор в класичному розумінні – це творець музики, який може за допомогою нотної грамоти записати твір, який він придумав, що зазвичай мають в основі традиційну музичну форму та структуру. Хоча є бажання ототожнити ці поняття та пояснити прикметник «цифровий», як здатність використовувати технології у виробництві музики – одразу постає проблема того, що ми не можемо підмінити терміни один одним без втрати їх значення. Цифровий музикант – це людина, яка створює музику за допомогою цифрових технологій та інструментів, але він не обов'язково може володіти тим навичками, якими володіє традиційний музикант. І навпаки, якщо традиційний музикант або композитор не володіє цифровими технологіями – він теж не зможе створювати музику у цей спосіб. Ще одна відмінність полягає у покладанні на конкретну форму інструментів – реальних або цифрових, привілейована позиція одної з категорії. Хоча ціль будь-якого музиканта та композитора – створювати та виконувати музичні твори, які містять

особливий намір, методи, інструменти та контексти, в яких вони працюють по великому рахунку різні.

1.2 Роль та завдання сучасної естетики

Коли ми говоримо про мистецтво, перш за все маємо звертатись до естетики. Естетика, як наука, надзвичайно важлива для розуміння мистецтва, а її сфери досліджень зосереджені на двох сферах. Перша досліджує природу естетичного сприйняття та ціннісного ставлення людини дійсності. Вона вивчає естетичне почуття, смак ідеали, а також творчий потенціал естетичного та включає категорії прекрасного, трагічного, комічного та інші. Друге поле дослідження естетики зосереджується на художній діяльності людини [8].

Це означає вивчення структури та функції художньої творчості, її унікальність, творчий талант, а також різноманітні види, жанри та стилі мистецтва. Завдяки цій функції дослідник може зрозуміти, як саме людина втілює свої естетичні ідеали у художніх творах, а також які особливості та тенденції притаманні різним мистецьким напрямам.

Естетика зосереджується на тому, що чуттєво сприймається людиною, специфічне почуття, яке формує суб'єктивне ставлення до предмета. Коріння естетики мистецтва, її відношення до музики та її осмислення слід шукати в давній філософській спадщині, у працях та думках давньогрецьких мислителів.

Естетична діяльність людини виникає як прояв здатності до маніфестації психічного та інтелектуального життя, для проявлення в матеріальному світі, що відрізняє її від тварини. Людина здатна до творчості тоді, коли в суспільно-історичній практиці вона бачить потребу і можливість в тому, щоб перетворювати світ, що формує практику вираження почуттів та відчуттів, розвиток естетичного смаку та ідеалів, самопізнання та самовдосконалення. Кожна епоха розумію природу людини у специфічний та самобутній спосіб, це можна пояснити тим, що

людина мислиться нами оточеною іншими людьми, поміщеною в суспільство, яке змінюється та перетворюється, разом з цим і сама людина залучена до перетворення дійсності, але і ця дійсність розгортає способи життя, сенси, сюжети та наративи, які людина вимушена приймати або не приймати.

Розуміння суспільних явищ відбувається через розуміння практик, які породжують ці явища. Естетична діяльність, як частина людської активності також підпорядковується цьому принципу. Історичну реальність можемо розглядати в контексті естетичної діяльності, сприйняття та виявлення краси, художнього, а також ядра мистецтва та естетики розвивається та еволюціонує разом із суспільством та культурою. Ця еволюція відображається в різних проявах мистецтва та естетики у ході історії. Через історію становлення мистецтва та його різновидів, можливо дослідити та краще зрозуміти, як естетична діяльність впливає на розвиток культури та суспільства в цілому. Перш за все, мова йде про взаємопов'язаність сфери людської активності, розуміння мистецтва, як вираз духовних потреб та здібностей людини, що існує на основі продуктивної праці, яка надає матеріальну базу для культурного розвитку. У витоків естетичної діяльності, мистецтву надається виняткова роль, через здатність людини до виразу творчості. Його поява та еволюція несуть в собі своєрідну логіку та історичну специфіку.

Теодор Адорно – німецький філософ, соціолог та музикознавець, який відомий як представник Франкфуртської школи та франкфуртської критичної теорії, виявляв неабияку зацікавленість в музикознавстві, тому велика частка його спадщини присвячена аналізу музичних явищ та їх взаємозв'язку з філософськими концепціями. У своїх працях він досліджував не лише саме мистецтво, а й роль музики в суспільстві, її впливу та що собою представляє художній твір, його естетичні властивості. Філософ втілює унікальний інтелектуальний

інтерес з музикою, якого не має жодний інший філософ, його твори на музичну тематику широкі, що охоплюють теми класичної музики, джазу та радіо музики, яке на той час стало революцією та результатом технологічного розвитку. Адорно розглядав музику як важливий культурний феномен, що відображає духовні та соціальні процеси свого часу, його аналізи та ідеї розширюють розуміння ролі мистецтва та демонструють високий рівень художньої критики, тому його ім'я вважається найвидатнішим у своїх галузі в 20-му столітті. Якщо ми звернемося до тлумачення художнього твору, то знайдемо твердження Адорно про те, що адекватне сприйняття художніх творів можливе лише через живе сприйняття, яке виникає в момент контакту між твором та спостерігачем. Естетичне сприйняття стає живим лише тоді, коли самі художні твори стають живими під поглядом спостерігача. Адорно наголошує на тому, що художні твори є процесом становлення, а їх зміст є динамічним і відображається у взаємовідносинах між елементами [1].

Коли ми слухаємо музику – це не просто активність нашого розуму, це живе відчуття, а твір мистецтва в момент сприйняття оживає та живе у просторі та часі. Для адекватного аналізу художніх творів необхідно розкласти їх на складові елементи, що передбачає розуміння того, як частини окремого взаємодіють разом.

Для визначення естетичних елементів художнього твору необхідно спочатку встановити критерії оцінки, які обговорюються в дискусії. Під час оцінки художнього твору, важливо визначити, яка саме дискусія буде застосована до естетичного сприйняття та оцінки – суб'єктивна або об'єктивна. Адорно не надає конкретної відповіді, але зазначає, що естетична дискусія може містити в собі елементи як суб'єктивного, так об'єктивного.

У художньому творі наявні взаємозв'язок між «Я-творцем» та об'єктом творення, куди спрямовані творчий потенціал та праця автора.

Крім того, сприйняття твору завжди є суб'єктивним, заснованим на власному переживанні та досвіді. У такому випадку, чи можемо ми взагалі говорити про об'єктивність естетичної оцінки?

Адорно виділяє два ключові концепти – смак та канон, що можуть служити орієнтиром у теоретичному визначенні елементів художнього твору та є як об'єктивними, так і суб'єктивними за своєю природою. Адорно визначає поняття смаку – як спроможність людини судити про гарне. [Теорія естетики]. Визначення канону – доволі розмите, воно утворюється спочатку із смаку, є сталим та відповідає об'єктивній слухності смакового судження. Канон формується спочатку із смаку, має сталий характер та відповідає об'єктивній правильності смакового судження. Проте, варто зазначити, що канон може бути змінним, що пов'язано із суб'єктивними критеріями смаку особистості, яка приписує та виносить у високий ранг певний твір, що стає зразком та еталоном.

Наступним критерієм є естетичне чуття, без якого не можлива взаємодія із мистецтвом. Це може відбуватись як свідомо, так і несвідомо. «Естетичне чуття – це подив перед побаченим. Саме захоплення перед неконцептуальним і водночас визначеним, а не викликаний суб'єктивним впливом в естетичному сприйнятті можна назвати якимось чуттям»

За логікою Адорно, можливо припустити, що хороший або правильний художній твір – це той, який відповідає задумці або ідеї автора і успішно втілюється у формі мистецтва. Такий твір може викликати в нас емоції, заставити слухача задуматися або просто надихнути, про що Адорно пише і застосовує термін «здивування». Якщо твір не досягає свого справжнього «внутрішнього я», то він не може вважатись вдалим мистецтвом [8]. Можна знаходити художні твори, які вважаються гарними, правдивими та цілісними відповідно до певних стандартів або критеріїв, але це не означає, що всім будуть згодні з цими переконаннями. Кожна особистість має власні смаки, враження,

переконавання та естетичне чуття, яке виникає або не виникає під час прослуховування твору.

Мистецтво скоріше є суб'єктивним, оскільки кожний керується автентичним способом сприйняття та тлумачення художніх творів, тоді художня творчість знаходиться в більшій мірі в сфері випадковості та суб'єктивності.

Для того, щоб краще зрозуміти процес творчості, доречно розглядати твір як цілісну систему, яка складається з суб'єктивних і об'єктивних елементів, що взаємодіють між собою. Митець, який створює рівновагу між цими елементами спочатку має встановити задачу, яку він має розв'язати творчим актом. Розв'язання задачі міститься у самому матеріалі твору. До матеріалу твору відносяться такі елементи як вираз, тобто матеріал, а також його форма. Для того щоб створити естетичний результат, творець взаємодіє з твором, але і в процесі творення, твір впливає на творця. Таким чином, твір має втілити рівновагу, яку автор регулює, за рахунок того, що балансує між суб'єктивними та об'єктивними елементами. «Якщо інструмент вважається продовженням руки, то митця можна розглядати як продовження інструмента, що здійснює перехід від потенційності до реальності» [8, с. 227]

Ідея, що індивідуальний суб'єкт, який створює, несе на собі велику відповідальність за процес творення, але водночас цей процес передбачає значний ступінь взаємодії з оточуючими. Створення художнього твору – це комунікативний акт, який включає у себе взаємодію та необхідне значення для кристалізації художнього твору, художній твір, частіше за все, є продуктом свого часу та культурного середовища, що втілює історичні, соціальні та емоційні контексти. Індивідуальний суб'єкт, що створює, впливає на ці контексти, але в той же час і сам піддається їх впливу.

За Адорно, у світі мистецтва художні твори повинні створювати враження неможливого, ніби для них немає меж. Ця концепція виражається у спробі розуміти суб'єктивний досвід у творі та його об'єктивацією. Хоча ідея довершеності може здаватися сумнівною, саме прагнення до ідеалу дозволяє художнім творам підніматися над обмеженнями реальності та створювати унікальні враження. Враження, як аспект взаємодії індивідуального суб'єкта з суспільство та культурою також підкреслює важливість взаємодії між творцем та аудиторією, адже саме через цю взаємодію твір набуває значення.

Адорно розкриває герменевтику тлумачення художніх творів, які ілюструють важливі аспекти сприйняття мистецтва. Однією із ключових ідей є ідея про те, що естетичне сприйняття творів мистецтва є процес, в якому важливу роль відіграє взаємодія між твором і спостерігачем. Таке сприйняття виникає в момент контакту з твором, тоді, коли він «оживає» та «дивує» наповнює або не наповнює естетичним чуттям, що є суто суб'єктивним. Для визначення естетичних елементів твору необхідно встановити критерії оцінки, які обговорюються в дискусії, а сама оцінка може мати як суб'єктивний, так і об'єктивний характер, що залишається відкритим питанням. Адорно підкреслює роль творчого потенціалу, в якому художні твори прагнуть до реалізації, до розв'язання задачі через матеріал твору, в якому творець стирає межу між абстрактним та реальним. Аспект прагнення до ідеалу довершеності, створює враження неможливого та надає особистісне сприйняття естетичного виміру, що відображається у структурі, емоційному впливі та способі взаємодії з культурним середовищем.

Погляди Теодора Адорно залишаються актуальними і сьогодні, оскільки вони були створені в середині минулого століття, створили базис для розуміння сучасного мистецтва та культури, зокрема музики. Він підкреслює важливість естетичного сприйняття та розуміння

мистецтва як особливого виду досвіду, який має свою теорію та логіку існування.

1.3 Цифрова музика в контексті сучасного естетичного дискурсу

У сучасному світі, який постає перед нами і для нас сьогодні, ми маємо привілеї спостерігати захоплююче злиття різноманітних контекстів, сфер життя, діяльності та праці, культури, науки та мистецтва. Ця еkleктика створює унікальне поле для взаємодій та співробітництва, дозволяє синтезувати різноманітні ідеї та концепції, які раніше здавались недосяжними або неможливими для реалізації. З одного боку, це наближення принесло нам можливість об'єднати те, про що раніше було й годі уявити, а сьогодні співіснування мистецтва та технологій – звична справа.

З іншого боку ця синергія розкрила нові перспективи для міждисциплінарних досліджень та відкрила діалог між різними сферами культурного життя. Цей злам епох також ставить перед нами великий естетичний та інтелектуальний виклик. Шалений прогрес останніх десятиліть в області мистецтва та культури продемонстрував відсталість теоретичного підґрунтя, яке ми повинні мати для розуміння та пояснення сучасних феноменів мистецтва. Наші ідеї та концепції, навіть найвідоміші теорії, залишаються віддаленими від швидко змінюваного художнього світу, що прогресує в небаченому темпі. Це викликає ризик втрати зв'язок з реальністю, спонукає та провокує недосконалість та недоліки у розумінні інтерпретації сучасного мистецтва.

Після того, як було зафіксована роль, завдання та функції естетики, які стали пріоритетними у сприйнятті культурних феноменів, настав час відзначити не лише логічність історичного розвитку суспільства в контексті естетики, але й зрозуміти становище сучасної музичної естетики.

Сучасна музична естетика здається переживає кризове становище, вона є втраченою серед розмаїття нових підходів та технологічних зрушень, проте насправді знаходиться в центрі музичної дискусії, де суцільний шум сучасного світу часто заглушає голоси традиції та глибоких музичних істин [24].

Музична естетика сьогодні стикається з викликами, які не тільки впливають з нових соціально-культурних контекстів, а й змінюють спосіб сприйняття музики. З одного боку сучасні тенденції в музичному мистецтві, що вимагають постійного оновлення та адаптації естетичних критеріїв. З іншого боку, це вплив нових технологій та масової культури, які вносять свої корективи в способи сприйняття та оцінки музичного твору [1].

Інша думка дослідниці Джоанни Демерс підсилює цю ідею та підкреслює кризове становище тим, що естетика нерідко викликає негативну реакцію, через прагнення до об'єктивного вимірювання художніх творів, які приховують ідеологічну позицію дослідника, що обмежує різноманіття мистецьких виразів та форм. Таким чином об'єктивізація мистецьких оцінок приводить до маргіналізації менш відомих або нетрадиційних художніх форм, які залишаються поза увагою дослідників [29].

У такому контексті, теорія та метод сучасної музичної естетики викликає неабиякий інтерес та потребує аналізу. Вона відіграє роль не лише в тлумаченні та визначенні музичного досвіду, а й у визначенні його місця та значення в сучасному світі. Можливо саме в сучасній реальності, наповненій різноманіттям і протиріччями, музична естетика має знайти нові шляхи розвитку та відкрити для нас недосліджені простори творчості та мистецтва. Музична естетика, як медіатор між філософією та музикознавством, відіграла ключову роль у сприйнятті та розумінні мистецтва. Вона виокремлювала категорії, які допомагали аналізувати та

оцінювати твори мистецтва, надавала критерії для розрізнення між різними видами та проявами мистецтва. Велика роль теоретичних напрацювань філософа та музикознавця Теодора Адорно, який фактично підсилив тезу про те, що естетика виступає медіатором між філософією та музикознавством та присвятив великий обсяг аналізу музику з точки зору філософії та естетики. Можливо саме такий вдалий підхід, який межує з методом філософії, знанням теоретичних концепції, історії, естетики та етики зробив напрацювання Адорно вже майже класичними, що не втрачають актуальність в аналізі та розумінні музики в наш час.

Незважаючи на те, що для пояснення творів мистецтва намагаються використовувати більш емпіричні науки, такі як соціологія та культурологія, естетика залишається важливою. «Будь-яке критичне письмо, яке намагається пояснити, що таке мистецтво, чому ми його створюємо і що відрізняє мистецтво від не-мистецтва, є естетикою, а отже, у певному сенсі, музикознавство за визначенням є проектом естетики» [29].

У сучасному світі, зростаюча впливовість технології перетворює не лише спосіб, яким ми сприймаємо музику, а і саму музичну індустрію в цілому. Цифрова трансформація змінює уявлення про те, що можливо в музичній творчості, виконанні та сприйнятті Традиційне музикування і цифрове музикування представляють собою два різних підходи до виконання та розуміння музики. Звичне музикування базується на засвоєнні та передачі знань і традиційних методів, що передаються з покоління в покоління. Його характеризує вміння володіти фізичними навичками та художніми судженнями. Такий ґрунт знань та навичок передбачає вміння володіти фізичними навичками та художніми судженнями, що проявляється або демонструється через виразне виконання та інтерпретацію музики.

Цифрове музикування – відносно нещодавній феномен в історії світової музики, який має свою історію розвитку, розповсюдження та прийняття суспільством. Саме сьогодні, ми можемо спостерігати, що цифрове музикування укорінилось в музичній науці та стало провідним способом створення або інтерпретації музики. Цифрове музикування, переважно, оперує безтілесними формами знання, що вимагає від музиканта набір технічних навичок та критичного судження. Цей спосіб значно зростає в значенні в цифрову епоху, оперує комп'ютерними програмами та технічними аспектами, які дозволяють музикантові створювати та виконувати музику без прямого використання традиційних інструментів [49].

В контексті сучасних технологій, цифрове музикування відображає зміну природи музичного виконання та творчості. Окрім критичного мислення, використання програмного забезпечення, цифрове музикування потребує естетичних рішень музиканта. Такий підхід відкриває нові шляхи до творчого вираження та сприяє експериментам у музичному мистецтві. Важливим аспектом є збереження глибоко художнього розуміння в цифрову епоху. Це означає, що музикант повинен розвивати та використовувати свою спроможність розуміти та виражати емоції через думки, організовувати свої навички, розвивати свою креативність і здатність до сприйняття музичних форм. Естетичні властивості музичного твору відіграють важливу роль у створенні та сприйнятті музики, незалежно від формату її виконання. Широкий спектр властивостей, формують загальне враження від музичного твору, сприйняття слухачем та впливають на його досвід взаємодії з музикою.

У цифрову епоху, технології безумовно впливають на процес створення музики, якщо ми говоримо про цифрове музикування. Важливо, щоб музиканти створювали музику, які буде не лише технічно

бездоганною, але і матиме глибокий художній зміст та естетичну цінність. [36].

Важлива ідея, яка освітлює італійський музикознавець Джіан Маріон у роботі «The mediations of Music Critical Approaches after Adorno», це роль, яку зіграла поява мас медіа та які наслідки це має у змінні парадигми сприйняття мистецтва. Він аналізує критику Теодора Адорно та розширює її. Після того, як Адорно іммігрує в США, він продовжує велику дискусію, що розгорнула франкфуртська школа. Його участь в проекті «Радіодослідження» та зацікавленість соціальним виміром мистецтва та роллю медіа свідчать про інтерес, що існував до цих питань в інтелектуальному колі.

Філософська проблема сучасної естетики, на думку Артура Данто, полягає в уточненні різниці між творами мистецтва та об'єктами, що не є творами мистецтва. Це філософсько-естетична проблема сучасної естетики, коли розглядаються твори мистецтва, які нагадують інший немистецький об'єкт, виникає питання, чому один з них вважається мистецтвом, а інший –ні. У таких випадках нерозрізненість між ними ставить під сумнів об'єктивність визначення мистецтва [28].

Ця теза схожа на думку Гвідо Адлера, яка містить в собі ідею про те, що розкрити внутрішню природу мистецтва, шляхом розгляду його структурних елементів, що дозволяє зрозуміти її естетичне значення.

Адлер визнає, що мистецтво не може повністю бути визначено аналізом, оскільки воно передає емоції та сприймається на емоційному рівні. Хоча аналіз музики важливий, він не є єдиним підходом до вивчення мистецтва, в той час, як інші аспекти, такі як емоції та психологічне сприйняття важливі для розуміння музичної творчості [33].

На думку Наташі Барретт, британської композиторки та дослідниці електроакустичної художньої музики, між розвитком технології та музичної естетики існує велика часова прірва. Музичні технології

розвиваються дуже швидко, проте розвиток музичної естетики потребує набагато більше часу, часто десятиліть або століть. Повільний розвиток естетичних концепцій впливає на недопрацьованість як в технічному, так і в художньому плані [52].

Висновки до першого розділу

У цифрову епоху, технології безумовно впливають на процес створення музики, якщо ми говоримо про цифрове музикування. Важливо, щоб музиканти створювали музику, які буде не лише технічно бездоганною, але і матиме глибокий художній зміст та естетичну цінність.

У світі, який є насичений технологіями, кожен аспект життя неминуче піддається перетворенню. Музика, яка завжди була символом будь-якої культури та способом самовираження не залишилась поза цим процесом, а виникнення цифрових технологій змінило парадигму створення, сприйняття та поширення музики. На перший погляд, цифрова музика може здатись лише результатом технологічного прогресу, безсумнівно результатом, який відповідає потребам сучасного суспільства. Однак, за глибокими шарами цього явища ховається глибокий філософський сенс який трансформує музичне мистецтво. Простір цифрової музики, який спростив процес створення музики, дозволив кожному стати творцем та виражати себе засобами музики. Крім цього, вона створила платформу для безмежного експерименту та самовираження, а сучасний естетичний досвід у цифровому просторі став складним феноменом, який об'єднує декілька рівнів сприйняття та взаємодії. Поняття музиканта та композитора також перетворюється під впливом цифрової революції, інструменти стали активними учасниками творчості та навіть перетворились з простих засобів виконання на самостійних генераторів музичних ідей.

Сучасна музична естетика зіштовхується з викликами нових технологій, через що музичний твір постійно має оновлюватись та

адаптуватись до естетичних критеріїв. Однак, як показують дослідження Теодора Адорно, фундаментальні принципи естетики залишаються важливими для розуміння музики та її впливу на слухачів. Адорно наголошував на необхідності критичного підходу до музичного твору, що є і сьогодні, коли масова культура часто сприяє поверхневому сприйняттю мистецтва. Ідеї Адорно, які залишаються актуальними й сьогодні, підкреслюють важливість естетичного сприйняття та розуміння мистецтва як особливого виду досвіду, який має свою теорію та логіку існування.

Естетика, як наука, має вирішальне значення для розуміння мистецтва та природі музичного твору зокрема. Естетичне сприйняття демонструє цілісне ставлення людини до дійсності та відображається на художній діяльності людини. Естетика включає вивчення структури, функцій художньої творчості, таланту автора та різноманітних видів і жанрів мистецтва. Найголовніше, що естетика здатна створювати критерії оцінки художнього твору. Сьогодні технології розвиваються швидко, тоді як естетичні концепції потребують часу для своєї адаптації та розвитку. Цей факт може впливати на художню та технічну зрілість музичних творів. З цієї причини відбувається наступне: технологічні інновації та художній азарт випереджають естетичне осмислення, що призводить до недостатньо зрілих творів. Відсутності теоретично обґрунтованих критеріїв оцінки музичного твору ускладнює процес критичного аналізу та сприяє поверхневому сприйняттю мистецтва, адже без чітких критеріїв важко розрізнити, що становить художню цінність, а що є просто художньою новинкою.

РОЗДІЛ 2.

СПЕЦИФІКА ЦИФРОВОЇ МУЗИКИ ТА ЇЇ РОЛЬ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

2.1 Історія появи цифрової музики

Технології, незалежно від своєї форми, поступово створюють і формують нове людське оточення. Це не тільки те, що нас оточує, але і водночас активний процес, що впливає на створення, сприйняття та споживання музики. Виникнення цифрових технологій перетворило процес запису та обробки музики, зробило його більш доступним та ефективним для музикантів будь-якого рівня, професіоналів та аматорів.

Електронна музика, як специфічна галузь музичного мистецтва, виникає з плодів творчої уяви людини та доступних технічних засобів. Термін «Електронна музика», не тільки визначає жанр музики, створеної за допомогою електронних пристроїв, але і особливо акцентує увагу на технологічних інноваціях, які стали основою для цього напрямку в сфері музичного мистецтва. На початку ХХ століття, коли електронні та електромеханічні інструменти стали доступними, музиканти почали досліджувати нові можливості, які вони прогнозували та уявляли заздалегідь, адже часто трапляється, що творчий потенціал людини передчуває ідею задовго до її можливості реального втілення. На думку музикознавця та дослідника Ендрю Хюгілля, в окремих літературних творах таких письменників, як Е. Гофман, Оноре де Бальзак, Мері Шеллі та Едгара Аллана По містяться описи утопічних на свій час ідеї стосовно музичних інструментів та способів відтворення музики, що зрештою знайдуть спосіб втілитись через століття. Це відкрило шлях до новаторства та експериментування в музичній творчості, дозволило звуковим художниками та композиторам зануритись в невідомі аудіальні простори [37].

Захоплення до винахідництва притаманне людській природі, але у 18-му столітті зростає інтерес до створення музичних механічних пристроїв, що імітували різні звуки, дії та функції навколишнього простору та явищ. У 1761 році був створений перший електронний інструмент – клавесин, що мав статично зарядженні трубки для відтворення музики. Ідея цього інструменту належить Жану-Батисту Делабордону. Цікаво, що винахідник не лише створив електричний клавесин, але і організував виступи з використанням інноваційного інструменту та створив посібник, що мав назву «*Le Clavessin électrique avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité*», [53]. в якому описав принципи його роботи. Електронний клавесин так і не отримав широкого визнання, хоч і був оцінений пресою, що свідчить про не готовність культурного ландшафту та суспільства до вбудову інноваційної ідеї у життєсвіт. Оригінальна модель цього інструменту зберігається в Національній бібліотеці в Парижі.

Якщо говорити про перші впливові пристрої, які відкрили нові можливості для запису та відтворення звуків в електронному форматі та створили імпульс для скорішого розвитку напряму, що вплине на музику – то мова йде про концепцію телеграфної системи розповсюдження музики. Спочатку Ілайша Грей, американський інженер-електрик, в 1876 році створює музичний телеграф, що записував та передавав коливання музичних тонів, що стане прототипом для музичного синтезатору. Згодом, в 1898 – му році, Вальдемар Поулсон створить магнітний телеграфон, що вже був технічно складнішим і записував та відтворював звук. В 1897 році, Таддеус Кейхілл створює «Телармоніум» - інструмент, який генерував звуковий сигнал за допомогою спеціалізованих динамо-машин та відтворював звук, який передав сигнали по телефонним лініям [53].

Фонограф вважається одним із перших повноцінних пристроїв для запису та відтворення звуку, був винаходом американського винахідника

Томаса Едісона. На думку Вальтера Беньяміна, цей винахід змінює хід музичної історії та робить твір мистецтва доступним для масового споживання [23]. В 1857 році Леон Скотт створює фонограф, який записував звук через вібруючу мембран, прикріплену до пера, він міг лише записувати звук, а не відтворювати його оригінальну версію. Едісон знаходить спосіб, щоб покращити винахід та запатентує свою ідею. Емілію Берлінеру зазвичай приписують винахід першого справжнього мікрофона у 1877 році, але в цьому році Томас Едісон винайшов вугільний мікрофон, який став комерційно доступним.

Перші гучномовці з'являються в 1877 та 1898 роках та спричиняють подальший розвиток завдяки електромеханічним та магнітним системам. Хоча вплив записаного і відтвореного звуку на музику був значним, але його творчий потенціал не був повністю розкритий або зрозумілий протягом перших років існування цих технологій.

В 1950 році П'єр Шеффер розпочинає розвивати новаторські підходи до звукозапису та використовувати різноманітні техніки обробки звуку, його прискорення, сповільнення та обернення назад. Кінець XIX століття характерний тим, що саме в цей час з'являються ключові винаходи, що крок за кроком ведуть до ідеї та можливості створення електронної музики, а вже всередині XX століття, коли технічний апарат та інструментарій сформований розпочинається хвиля експериментів маніпуляцій зі звуком та перші спроби створити музичний твір за допомогою машини.

2.2 П'єр Шеффер та Musique Concrète. Революція в електроакустичній композиції.

Musique Concrète - це французький термін, який перекладається як «Конкретна музика», пов'язаний з електроакустиком та позначає специфічну техніку роботи зі звуком. Він відноситься до класу електронної музики та відображає експериментальну техніку музичної

композиції, яку започаткував французький інженер-технік та композитор – П'єр Шеффер (1910-1995) [49]. Особливість його творчості та досліджень полягала в тому, що це було одна з перших практик маніпулювання звуком, в якому записаний звук використовувався як сировинний матеріал та змінювався. Записані звуки називались «l'objet sonore» (звукові об'єкти). Основна концепція полягала у збиранні різних записаних звуків в єдину звукову композицію за допомогою монтажу. Запис піддавався різноманітним маніпуляціям, таким як змінна тривалості, висоти та тембру, які проходять через трансформаційний процес, що виходить за межі первісного матеріалу та створює нові аудіальні враження («аудіальний» від слова «Аудіал» – той, хто надає перевагу сприйняттю навколишнього світу через слух [20]).

В 1948 році П'єр Шеффер випустив декілька композицій, які були об'єднані назвою «Etude de bruits» (вивчення шуму), в якій звучать модифіковані звуки з реального світу або природи. Дослідник Т'яго Габріель стверджує, що твір «Etude de bruits» є важливою подією в історії становлення електронної музики, що символізує зміну парадигми розвитку музики та естетичних уявлень про музичний твір. Практика виконання твору змінила сприйняття світу електронної музики, а сам метод написання музики вважається революційним, таким, що змінить музичну індустрію та уявлення про використання техніки для створення об'єктів мистецтва та занять творчістю [55].

Згідно з концепцією виробництва, програвачі здатні точно відтворювати записані звуки природи та немусичні об'єкти, що можуть бути змінені ефектами та організовані аранжуванням за ритмічними законами. Важко сказати, що твір Шеффера викликає бажання повертатись до постійного прослуховування та стимулює отримання насолоди від комбінації музичних рішень, що зафіксував композитор. Скоріше цей артефакт служить свідомством та унікальним фактом зміни

правил гри в музиці. Композиція, що створена за допомогою нової техніки позначає шлях експериментів, які стали джерелом пошуків та вдосконалення музичних творів, що створенні за допомогою техніки. Твір абсолютно виражає аспект новизни та оригінальності, які втілює ідею античного мімесису – наслідування явищ із реального світу. Варто пам'ятати про епоху та суспільно-історичний контекст, в якому було створено композицію. 50-і роки минулого століття відзначились індустріалізацією та зменшенням уваги до світу природи, активне звернення до розвитку техніки та ідеї прогресу. Зрештою, настінний живопис на скелях та перші спроби зобразити тварин значно відрізняється від живопису Ренесансу, але фіксація цього досвіду й наявність артефакту слугує нам важливим доказом зміни сприйняття світу та можливостей людини.

П'єр Шеффер та його діяльність – це одна з перших спроб впроваджувати електронні засоби у створення музики, що відкрила шлях до подальших досягнень у сфері електронних та комп'ютерних досліджень в музичній сфері. На ранніх етапах розвитку обладнання для запису звуку використовувалися токарні верстати для прямого запису на диск. Шеффер проводив експерименти з вилученням певних звукових складових записуючи їх, шляхом регулювання гучності між мікрофоном і магнітофоном. Він також перезаписував результати на інші диски. У 1951 році уяви про запис звуку змінилися з появою магнітофонів і нових студій.

За допомогою напряму *Musique Concrète*, композитори вирушили досліджувати нові та необхідні простори технічних можливостей в музичній території, що спонукало використовувати потенціал технологій для створення звукових пейзажів, які виходили за межі традиційних музичних форм. Цей парадигматичний здвиг не лише розширив аудіальну палітру, яка була доступна композиторам, а й відкрив шлях до нової ери міждисциплінарного співробітництва, з'єднуючи сфери музики, технології

та мистецтва. Шеффер співпрацював з П'єром Анрі і разом вони створили «Симфонію для самотньої людини». Комбінація *Musique Concrète* з іншими формами електронної музики відображається у творі *Poème électronique*" Едгара Вареза, що прозвучала 1958 року на виставці в Брюсселі.

2.3 Elektronische Musik: першопрохідці німецької електронної музики

Згідно з відомим принципом паралельного розвитку нових тенденцій та ідей у різних країнах або частинах світу одночасно, разом із Францією, Німеччина відіграє не менш важливу роль у формуванні нової музичної хвилі. Німецький термін «*Elektronische Musik*», що перекладається як «електронна музика» є свідченням цього процесу, який відбувається паралельно з аналогічним рухом в музичній сфері Франції. У 1948 році відбулась зустріч між доктором Вернером Мейер-Епплером з Боннського університету та Гомером Дадлі, який продемонстрував пристрій *Vocoder*. Спілкування відбулось в контексті інтересу до розвитку новаторських методів звукового виробництва. Мейер-Епплер був теоретиком, тому пристрій Дадлі, технічного фахівця, зацікавив його. Ця зустріч відкрила шлях для співпраці між ними, а також відзначалась приєднанням до них Герберта Еймерата – радіо продюсера Західнонімецького радіо у Кельні. Спільно вони створили програму «Звуковий світ електронної музики, що вийшла в ефір» Західнонімецького радіо в жовтні 1951 року [36].

Ця програма стала світком появи новаторських підходів до музичної творчості, а також визначила початок створення спеціалізованих студій електронної музики. Їх зусилля зробили Німеччину центром інновацій у світі електронної музики та сприяли подальшому розвитку цього напрямку в музичній індустрії.

Створення звуку і композиції у кельнській студії було відмінне від паризької школи. Шеффер використовував складні звуки, тоді як у Кельні переважав підхід «нульового року». У студії використовували магнітофони, генератори звуків, фільтри та реверберацію для створення складних звуків шляхом накладання простих тонів. Реверберація в акустиці позначає збереження звуку після того, як він був вироблений [51]. Реверберація створюється, коли звук або сигнал відбивається. Це призводить до того, що численні віддзеркалення накопичуються, а потім затухають, оскільки звук поглинається поверхнями об'єктів у просторі, які можуть включати меблі, людей і повітря. У створенні композицій в Кельнській студії приймали участь музикант і два технічних співробітника, кожен з яких виконував свою роль, змінюючи параметри звуків. Робота була колективною та полягала в тому, що на підставі графічних схем, що керували пристроями та видавали звуки - їх синхронізували. Цей метод експерименту став популярним у Кельні (Німеччина).

Серед досліджень, які присвячені історії електронної музики частіше за все наявна розбіжність думок щодо того, кого вважати батьком в цій галузі - вибір різниться між П'єром Шеффером та Карлхайнцем Штокгаузенем. Через 5 років, після того, як П'єр Шеффер створив свій твір «Etude de bruits, у 1953 році в Кельні Карлхайнц Штокгаузен створив перший електронний музичний твір, за допомогою тональних генераторів – «Studie I » та через рік «Studie II». Твори складаються із поєднання моторошних тонів та свистячих звуків, що створюють страшну атмосферу. Третя композиція мала назву "Gesang der Jünglinge", що можна перекласти як «Пісня юнаків». В цій композиції вперше поєднується звук людського голосу з електронним звуком, процес створення відбувався протягом 1955-1956 років. Штокгаузен вперше використав технологію «об'ємного звучання» за допомогою підключення кожного звуку до окремого

гучномовця, що створило ефект оточення звуком. Штокгаузен досліджував різні можливості та відтінки кожного параметру звука, від мінімального до максимального. Цей підхід дозволяв йому створювати музику, яка була не лише естетично привабливою, але й відображала глибоке розуміння фізичних аспектів звуку. Штокгаузен дійсно аналізував ці параметри і використовував їх, щоб створити звукові утворення, що могли варіюватись від м'якого до інтенсивного, від простого до складного.

В 1966 році Штокгаузен здійснює подорож в Токіо, для того, щоб виступити із двома композиціями, які він написав на замовлення. «Solo» та «Telemusik» мають цікаву історію та естетичні якості. В другому творі представлено понад двадцять фрагментів записів музики різних етнічних груп та культур з різних частин світу, що були створенні електронним способом в поєднанні із звуками та записами східних інструментів.

Композитор втілює ідею про взаємозв'язок між культурами та музикою, універсальність музичної мови та природу самого звуку. Аспект перетину культурного бар'єру в музиці свідчить про розвиток напрямку електронної музики та перенесення естетичних переживань та інтересів автора в свій твір. Експеримент із звуком може відображати його бачення про природу звуку як основи музичного виразу, що може бути оброблена, перетворена, створення новими засобами та технологіями, але залишається вічно присутньою та можливою.

2.4 Японська сцена електронної музики: між консерватизмом та новаторством.

Хоча подорож до Японії надихнула Штокгаузена та вразила на нові роздуми та експерименти із звуком, варто зазначити про роль та вплив цієї країни в музичній сфері. Країна вранішнього сонця, яка славиться своїм вражаючим технологічним прогресом, в контексті розвитку електронної музики була дещо консервативною порівняно з Німеччиною та Францією. В той час, як композитори з усіх трьох країн працювали в електронному

напрямку, японська сцена мала тенденцію до збереження традиційних музичних елементів і пропонувала менше схильностей до експериментів і новаторства в цьому напрямку. Це може бути пов'язано із глибокими культурними коріннями Японії та бажанням зберегти культурну спадщину, що безумовно має свою, відмінну від естетики Заходу та сприйняття краси [47].

Проте не слід забувати, що консервативність не була тотальною, а японські композитори також внесли вагомий внесок у розвиток електронної музики. Вони зробили це не тільки створенням унікальних творів, але і масовим виробництвом приладів для створення музики.

Японія відіграла значну роль у розвитку електронної музики особливо завдяки компанії Yamaha, яка виробляє музичні інструменти. У 1973 році вони випустили свій перший аналоговий синтезатор GX1, який хоч і не здобув широкої популярності через високу ціну та складність налаштування, проте приніс безцінний досвід та сприяв створенню синтезатора CS80, який став вельми популярним серед музикальних груп та виконавців таких, як Пол Маккартні (група Beatles), Electric Light Orchestra та Kraftwerk [40]. З 1960-х років компанія проявляла інтерес до можливостей електронного звуковидобування і грали ключову роль у розвитку MIDI. Musical Instrumental Digital Interface – це пристрій, який дозволяє різним цифровим пристроям з'єднуватись один з одним і дозволяє передавати команди від одного пристрою до іншого, щоб вони могла грати разом. Команди відтворюють звук згідно з отриманими вказівками, дозволяє змінювати налаштування звуку, його штучність або тембр, переключатись між різними інструментами [43].

Стаття Мікако Міцуно досліджує загальні тенденції японської електроакустичної музики з 1990 року та описує історію JSEM – японського товариства електронної музики, що було засновано в 1992 році. Концептуальні засади та технічні зміни, які вони запропонували у

своїй творчості не тільки вплинули на художнє бачення композиторів, а й встановили естетичні характеристики музичних творів. Метою товариства було створити простір, що функціонує як центр спілкування для японських композиторів та музикознавців, прагнення сприяти співпраці та розвивати наукові дослідження та нову електронну музику. В період з 1990 року, який відзначається появою та розповсюдженням персональних комп'ютерів є важливим та показним в японській музичній культурі. В цей час композитори багато експериментують, шукають автентичні способи обробки звуку та унікальний стиль виконання. Автор виділяє три ключові події в Японії цих років, що символізують всю атмосферу цього періоду. До них відносяться міжнародні фестивалі та конференції. ІСМС 1993 відбувся в Університеті Васеда в Токіо, фестиваль Булеза в 1995-му році та фестиваль з нагоди 50-річчя *musique concrete* в Кобе, який проходив в 1998-му році. Під час цих заходів були представлені твори та нові технології. Японські слухачі мали змогу познайомитись з іноземними композиторами цифрової музики та отримати новий досвід, побачити музичні інновації. Після цього відбувається хвиля національного розвитку, активний етап пошуків та творчості, міжнародна комунікація та співпраця. Згодом також була встановлена робоча станція обробки сигналів в музичному коледжі, що свідчить про розвиток освітньої сфери в цій галузі [43].

В 2001 році виходить друком книга «Trans MAX express», яка відзначає важливий крок у розвитку цифрової музики в Японії. Фактично, ця книга стала посібником з програмування, що показав ідею про те, що музичні алгоритми для цифрової обробки сигналів можуть бути створенні на персональному комп'ютері без потреби великомасштабного обладнання. Це є достатньо цікавим фактом, адже ми можемо зафіксувати тут поворот до алгоритмічного мислення через звук, що змінює естетичну цінність сучасної музики. За псевдонімом ховаються дві людини, що

також створили музичний дует під назвою Formant Brothers. Справжні імена – Нобуясу Саконда та Масахіро Міва.

Нобуясу Саконда – музикант та звуковий медіа-художник, який народився в Кобе, у 1961 році. Він відомий своєю роботою з комп'ютерними технологіями, зокрема програмуванням оригінального комп'ютерного забезпечення за допомогою Max, MSP, Jitter. Він створює музичні та звукові медіа-арт роботи з унікальної філософської точки зору - «Археологія машини». Разом із творчою та концертною діяльністю, він викладає звукове мистецтво та теорію мистецтва на факультеті візуальних медіа в Університеті мистецтв і наук Нагої [45].

З 1990 років творчий дует «Neu-manriano» до складу якого входили Нобуясу Саконда та Масахіро Міва активно виступали разом та проводили майстер класи. Цікавим є факт, що обидва композитори закінчили університет за спеціальністю «Література», тому обидва не мали фахової музичної або технічної освіти. Втім це не завадило їм стати професіоналами та новаторами в цій сфері, а їх книги та підручники стали стандартними посібниками для початківців, якими користуються й сьогодні. Їхні семінари та літературні доробки активно залучали користувачів програми «Max», що призвело до зростання кількості користувачів цієї програми в регіоні. Таким чином, метод алгоритмічного мислення зацікавив молоде покоління в Японії.

На початку XXI-го століття, в той час, коли відбувається початковий період еволюції музичної сцени, важко визначити одну чітку тенденцію або напрямок, оскільки композитори виявили багатогранність та експериментували з різними напрямками. Різні стилі та жанри в музиці, такі як алгоритмічне мислення, жива електроніка, цифрова обробка сигналу, а також сучасна музика Art та Japanoise, існували та розгортались поруч один з одним. Дослідник Мікако Міцуно називає період до 2009

року часом, що характеризується різноманітністю та експериментацією в музичному мистецтві та просторі Японії [43].

Безумовно, велике значення у розвитку комп'ютерної музики відіграють такі аспекти як розповсюдженість та доступність персональних комп'ютерів, міжнародні фестивалі та конференції, на яких були презентовані нові технічні можливості для музичної сфери, написання підручників для домашнього користування спеціальним програмним забезпеченням широким колом зацікавленість та майстер-класи, які проводились в цей час в Японії, що встановлює особливу тенденцію та дух експериментів, зацікавленості та розвитку електронної музики в ці часи. [45].

Японські композитори, які були народженні в 1950-х і 1960-х роках, стали помітно активними в 1990-х роках. Більшість з них виїжджали на навчання в європейських та американських університетах, де переймали передові концепції та технології комп'ютерної музики. Тільки після повернення вони представляли свої перші електроакустичні твори. Зазвичай це були такі міста, як Париж, Берлін, Лондон, Нью-Йорк та Каліфорнія. У 1980 роках комп'ютерна музика ще не приваблювала японських композиторів-авангардистів, хоча цифрові музичні інструменти, такі як синтезатори стають вже популярними в сфері популярної музики. Молоді японські композитори виявляли критичні відмінності між культурою комп'ютерної музики Заходу та японською культурою. В Японії, на відміну від Заходу, ще не було багато концертів електроакустичних творів [43].

В 1992 році відбувся перший концерт Японського товариства електронної музики, який організував «Onjyoken» – товариство комп'ютерних дослідників. Цей концерт мав значний вплив на розвиток електроакустичної музики в Японії. Відбулися 2 концерти та доповіді про автоматичну транскрипцію, аналіз музичного синтаксису та пошук нових

концепцій та систем комп'ютерної музики. Цей період був менш активним для концертів електроакустичних творів у Японії порівняно із Заходом. У вересні 1992 року було виконано 6 електронних творів японських композиторів наживо, вони використовували оригінальні інтерактивні системи. Але сприйняття цих творів публікою, критиками та пресою було доволі критичним. Важливо зауважити, що цифрова музика в цей час – феномен новий, який потрібно було осмислити, перш за все публікою. Японський композитор Йоріакі Мацудайра прокоментував і зауважив, що більшість сучасної комп'ютерної музики була підпорядкована обмеженням особистих зусиль композитора. Це свідчить про те, що в японському суспільстві ще не відчувається повний потенціал комп'ютерних технологій в музиці, і не існувало широкого суспільного інтересу до комп'ютерної музики.

При дослідженні важливих постатей японської композиторської школи, відзначаються Масахіро Міва та Кійоші Фукурава. Масахіро Міва презентував свій твір «Аніматрікс» на виставці «Ars Electonics» (1993) в Лінці (Австрія). У цьому творі глядачі мали можливість впливати на тембр музики своїми діями. Відповідність між музикою та візуальним мистецтвом була реалізована на рівні комп'ютерного програмування, а не лише на рівні враження від образу. Основою програмування був складний алгоритм, який потребував від технічних фахівців виконання різноманітних операцій та співпраці, орієнтованої на майбутнє. Кійоші Фукурава також презентував декілька своїх робіт в Європі. Його мультимедійні твори «Плавай, лебедю» (1993) та «Казка про маленьку рибку» (2000) залучали оригінальний алгоритм, який взаємодіє між положенням простої графіки на великому екрані та музичними фразами, що виконувалися композиторами.

Діяльність музичного товариства JSEM розглядається через призму історичного та культурного контексту, виявляє вплив німецького жанру

Elektronische Musik, що не зменшує впливу французького напрямку Musique Concrète. Тезу про переважний вплив Elektronische Musik, обґрунтовується біографічними фактами композитор. Один із засновників музичного колективу, Масахіро Міва, навчався в Німеччині, тому зазнав більшого впливу саме традиції цієї національної школи. Естетичні ідеї товариства та об'єднання JSEM полягали в ідеях про те, що шлях до оцифрованої алгоритмічної музики був підготовлений електронною музикою, а взаємозв'язок між електронною та комп'ютерною музикою впливає на музичну культуру. Для композиторів цього товариства були характерними постійне пізнання, розвиток та інновації. Такі погляди на естетичні цінності музики цього періоду передбачає пропонують тезу про продовження експериментів та досліджень в майбутньому і вказує на ідею про динаміку та нескінченність музичної творчості.

2.5. Вплив технологічних змін на сприйняття та інтерпретацію музичного твору

Анрі Бергсон, у вступі до своєї роботи, що має назву «Творча еволюція» зазначає важливу думку. Інтелект людини, який прагне досягати успіхів у нових сферах, постійно розвивається, бо він слідує своєму природньому руху, відкриває одне за іншим відкриття. Цей процес триває як адаптація до умов навколишнього середовища, він настільки масштабний, що ми завжди будемо зустрічати певну обмеженість нашого мислення при спробі зрозуміти явища життя [6].

Можливо, після виникнення першого фонографу, введення колонок та мікрофону, появи персонального комп'ютеру, наступний феноменом, який суттєво змінив спосіб сприйняття музики, став інтернет. Його роль в цьому була помітною з самого початку нового століття. Поява інтернету в 1993 році як загальнодоступного засобу для створення

та обміну цифровою інформацією стала винятковою подією в історії людства. [41].

Перш за все, слід зазначити, що поява Інтернету змінила спосіб сприйняття простору та часу. Інтернет розширив можливості комунікації та зробив її миттєвою, доступною та глобальною. Це перетворило реальність людини, оскільки через появу віртуального середовища, простір та час втратили своє традиційне значення, а відстань між людьми стала неважливою. Глобальна мережа розширила можливості доступу людини до музики, а через трансформацію філософських понять простору та часу, зробила доступність музики легкою та позбавило його ознак живої присутності або ритуальності. Це означає, що користувач світового павутиння має доступ до безмежної музичної бібліотеки, в якій можна знайти нових артистів, специфічні жанри та композиції через стрімінгові платформи, музичні блоги та соціальні мережі. Це значно розширило різноманітність музичного досвіду та культурно горизонт пропозицій фіксованого простору міста чи країни, в якій слухач знаходиться. Проте, за всіма перевагами постає велике питання не тільки про якість сприйняття музики, музичний досвід, але й естетичну цінність музичного твору.

З одного боку, доступність безлічі музичних варіантів може розширити досвід спілкування з мистецтвом та зробити рівним доступ до можливостей різних соціальних класів. Міста та країни різняться рівнем розвиненості культурного життя, інституції та пропозиції, тому дитина з невеликого містечка за допомогою інтернету може відкрити безцінний естетичний досвід та здобути нові уявлення про мистецтво, що вплине на її особистісний розвиток. Це також сприяє відкритості та різноманітності у музичному світі, оскільки музика стає більш доступною. Більше того, доступність музичних ресурсів може змінити бар'єри для доступу до музичної освіти та творчості, в деяких випадках навіть сприяти поширенню авторських творів та сприяти світовій популярності чи

впізнаваності композиції. Саме сьогодні інтернет відзначається наявністю доступних матеріалів, як наприклад підручники, лекції та відеоуроки з музичного мистецтва, як теоретичного, так і практичного. Музичні ресурси та спеціальні застосунки, освоєння навичок володіння інструментом чи теорії для самостійного навчання також стають доступними для широкого кола людей, незалежно від їх соціального статусу або фінансових можливостей. Безумовно, що доступність музичних ресурсів та матеріалів позитивно впливає на розвиток естетичного сприйняття, розуміння твору або розвитку особистого смаку.

Звичайно є тривожні аспекти, що можуть погіршити доступ взаємодії з музикою через інтернет. Це наявність небезпеки поверхневого сприйняття, коли людина контролює доступ до твору та може змінювати його характеристики тривалості та протяжності в часі. Інша явна небезпека – це поверхнєве сприйняття та відсутність глибокого, справжнього естетичного переживання досвіду музики. В деяких випадках навіть обмежити або спотворити наше сприйняття або взаємодію з музичною композицією. Слухач може перестати слухати альбоми повністю або віддавати перевагу лише популярним пісням, які просуваються за допомогою фінансування або реклами, тоді людина упускатиме можливість відкрити для себе приховані музичні шедеври та артистів.

Ще один феномен, який з'явився із появою інтернету – це використання музики як фоновий звук, коли композиція втрачає своє високе художнє значення і перетворюється на простий фоновий звук або ритмічний супровід, додаток до інших занять побутового характеру. Музика виконує різні функції, а процес її засвоєння біологічно є складним та охоплює різні структури мозку. Згідно із дослідженням Марка Рейбрука, слухання музики є процесом навчання, яке включає синтетичне та аналітичне сприйняття, передбачення та відкриття. Слухання музики –

це активний психологічний процес, який вимагає активної участі та музичної компетентності, а також розвитку оціночних якостей, які мають властивість покращуватись та розвиватись [54]. Музика, в найвищому духовному значенні – це спосіб для вираження та сприйняття глибоких емоцій, думок та ідей. Деградація музичного досвіду та зведення її до фонового рівня зменшує її потенційну здатність до рефлексії та глибинного емоційного враження, трансцендентального, майже містичного сприйняття.

Музика в справжньому розумінні втілює важливі властивості та здатна сприяти духовному зціленню та зростанню, що характеризується зчитуванням глибинних ідей, що зашифровані музичною мовою. Поверхневе сприйняття музики як фонового простору та легковажне сприйняття лише як занавіс, може сприяти втраті її високого художнього значення та найважливіших функцій, навіть сприяти деградації особистості. Відсутність справжнього глибокого естетичного переживання може звести на невеликий змінний рівень музичного сприйняття та відчуження, уникання можливостей, які пропонує музика. Доступність музичних ресурсів та засобів самостійного навчання дійсно може відкрити можливості для більшого широкого кола людей розвивати своє естетичне сприйняття та розуміння музичного твору. Скоріше це працює, як виключення за відсутності вільного доступу до живих ресурсів.

Слід не забувати, що інтернет пропонує одночасно велику кількість варіантів проведення дозвілля. Дійсно, людина, яка зацікавлена у збагаченні своїх знань - скористається доступом до ресурсів для того, щоб поповнити свій особистісний досвід та розширити культурні горизонти. В умовах правил існування інтернету та безлімітного доступу, слухач має зберігати навичку критичного сприйняття та свідомого користування ресурсами та прагнути зберігати цінності музичного досвіду й розвивати

свідоме та глибоке сприйняття музики як важливого аспекту культурного та духовного життя.

Разом із інтернетом, розвивається електронна музика, яка є синтезом різних аспектів, таких як технології запису та відтворення звуку або фрагменту, акустичні маніпуляції, створення нових електронних інструментів та їх налаштування, а також взаємодія між наукою, математикою та музикою [53].

Завдяки електронній музиці, звуки можуть забавляти наші емоції в унікальний спосіб. Майже 60 років тому було висловлено ідею про те, що комп'ютер може функціонувати як машина для написання музики та створювати музичні твори, що базуються на випадкових числах. Макс Метьюз у своїй статті 1963 року проголосив народження комп'ютерного звуку, а його ідея полягала в тому, що комп'ютер може бути використаний як потенційне джерело необмежених можливостей, перш за все теоретичних, а в майбутньому й технічних. Ще одна гіпотеза, згідно якої комп'ютер буде самостійно створювати музику без людського втручання також здійснилась у теперішньому часі. Важлива думка, яку висловлює дослідник стосується естетичних властивостей музики та способу її сприймання. Основний спосіб зрозуміти та оцінити комп'ютерну музику – це безпосередньо її слухати, взаємодіяти з нею та обговорювати, тобто створювати відкриту дискусію, без якої не можливо оцінити музику з естетичної точки зору, але її з точки зору її внеску в культуру. «Однак метод стане значущим лише тоді, коли його використовуватимуть серйозні композитори» [41, с. 557]. Згідно традиційний музичній і виконавській школі, рівень майстерності композитора та якості твору багато в чому залежить від освіти та практики, глибокого розуміння теорії музики, технічних навичок, багатого культурного контексту, таланту. Тому цей підхід є ключовим у створенні творів за допомогою комп'ютеру, бо їх якість буде залежати від

майстерності та знань композитора. Також слід зазначити важливість цифрових технологій у просуванні електронної музики, які уможливають еволюцію більш складних алгоритмів, які включають аспекти випадковості, штучного інтелекту та генеративні процеси, які дозволяють комп'ютерним системам генерувати музику автоматично або за вказаними параметрами.

Висновки до другого розділу

Будь-яке наукове дослідження має враховувати історичний контекст обраної теми, що є необхідним для розуміння сутності та еволюції явища. Хоча може здатись, що цифрова музика – це відносно нещодавній феномен, шлях до її становлення розпочався трохи більше, ніж 100 років тому. Період кінця 19-го і початку 20 століть відомий активними винаходами нових музичних інструментів, в яких технологічна інновація відіграла суттєву роль. Цей період був вирішальним для розвитку музичної індустрії, оскільки він відзначився появою нових музичних форматів, експериментами з інструментами та початком нової ери музичних досліджень.

Початок цього періоду відзначився прагненням до новаторства та спроб впровадження в музичну сферу технології. Інженерні винаходи, так як грамофон та поступовий розвиток технологій запису звуку відкрили нові можливості для звукового відтворення. Фонограф, винахід Томаса Едісона відіграв важливу роль у розвитку музичної історії та зробив мистецтво доступним для масового споживання. Досягнення Емілія Берлінера у створенні мікрофона також відіграло важливу роль у розвитку звукозапису, а поява перших гучномовців сприяла подальшому розвитку технології, хоча їх потенціал не був повністю розкритий протягом перших років існування.

Дві національні школи зіграли визначальну роль у розвитку цифрової музики – це Франція та Німеччина. Приблизно в той самий час

відбуваються перші експерименти зі звуком та створюються твори, які повністю або частково створюються за допомогою нових технік, віддалених від традиційної техніки музикування, створення та відтворення музики.

П'єр Шеффер вважається піонером напряму *Musique Concrète*, спеціальної техніки, яка відкрила нові можливості у маніпулюванні звуком та зміни парадигми у музичній композиції. Шеффер використовував техніку монтажу для об'єднання різноманітних записаних звуків у цілісні композиції, що дозволило йому створювати нові аудіальні враження та змінювати способи сприйняття музики. Враховуючи те, що він обирав звуку з природи або навколишнього середовища, як наприклад звук потягу чи шум вулиці, це прямо містить в собі античну ідею мімесису, тобто наслідування того, що вражає творчий дух автора. Творчість Шеффера відкрила двері до майбутніх технологічних та музичних інновацій та поступово змінила ставлення композитора до засобів створення музики, поєднання їх з технологіями. Аспект новаторства та новизни нового поля можливостей, що разом з бажанням поєднати чуттєве сприйняття світу та зафіксувати його у музичну композицію характеризую нову віху розвитку мистецтва. Варто зазначити, що такі експерименти часто сприймалися публікою захопливою, але з точки зору подиву, а не естетичної насолоди. Хоча це буде лише перші експерименти, ї техніка мала поступово вдосконалюватись, публіка тяжіла до традиційних форм музикування, що може бути поясненою відсутністю розуміння та не бажання вести дискусію стосовно нового феномену.

Поширення ідей та внесок німецьких композиторів у розвиток електронної музики продовжиться переважно через творчість Карлхайнца Штокгаузена, який один із перших поєднає електронний звук з голосом людини, що втілює його зацікавленість та віру у перспективи розуміння фізичних аспектів звуку та розвитку акустичних ефектів.

У цьому контексті особливо цікавим є розвиток музичної індустрії в Японії, країні, яка історично відома своєю інноваційністю та збереженням традицій. Однак, не дивлячись на консервативність японської культури, японські композитори та музиканти також внесли значний внесок у розвиток електронної музики. Японські компанії, зокрема, виготовляли музичні інструменти, які виявились дуже важливими для цього напрямку. Компанія Yamaha випустила свій перший аналоговий синтезатор, який надав безцінний досвід та сприяв подальшому розвитку синтезаторів. Розвиток цифрової музики та поява інтернету безумовно вплинули на спосіб сприйняття та поширення музичного досвіду, що має своє коріння та логіку розвитку у період з кінця XIX-го і до початку XXI-го століть. Інтернет відкрив безмежні можливості для доступу до музичних ресурсів та матеріалів, що безумовно має як позитивні, так і негативні аспекти, провокує появі багато нових запитань стосовно якості та цінності музичного твору у цифрову добу. Розвиток електронної музики звичайно є результатом не лише технологічних інновацій, але й культурного контексту та суспільних трансформацій. Жага людини до вдосконалення та створення нових, раніше не відомих засобів створення музичних творів – втілює суток людський дух, що прагне розвиватись, вдосконалюватись та втілювати ідеї в новий спосіб.

ВИСНОВКИ:

Цифрова ера відкрила двері в новий художній простір. У сучасній дискусії про культурний і технологічний прогрес неможливо оминати або ігнорувати тему цифрової музики. Не правильно також проводити великий розрив між традиційним музикуванням та музикуванням із залученням сучасних технології яких таких, що містять в собі менше художньої цінності, але важливо враховувати відмінності. Хибно вважати, що цифрова музика не має тих критеріїв, що має традиційний музичний твір. Перехід від аналогового до цифрового способу творення музики не просто змінює спосіб сприйняття музики, але й створює особливу платформу для рефлексії над природою мистецтва, його змін. Цифрова ера та продукти, які людина створює сьогодні тільки відображають глибокі трансформаційні зміни у способах створення речей, матеріальних та абстрактних, мистецтва, зокрема музики, естетичні характеристики якої залишаються незмінними. Поза технічними змінами, цифрова музика відображає загальний філософський та культурний стан сучасності.

Рівень твору, як і раніше, залежить від здібностей, вмінь та художнього генія композитора, особистісного професійного розвитку навичок, його прагненні зафіксувати глибоке чуттєве переживання або враження від навколишнього середовища. Етичний та духовний вплив музики тільки переноситься на новий рівень цифрових технологій, які слугують допоміжним засобом для втілення творчого задуму.

Значення та роль естетики виявляється наразі в здатності розуміти мистецтво завдяки обраному методу. Важлива складова розвитку музичної культури – це створення естетичних концепцій, їх застосування, наявність критеріїв оцінки художнього твору. Завдання філософії, з її великим запасом знання, предметів та методу - це регулювати дисбаланс, який виник з огляду на швидкий розвиток технологій і тимчасову відсутність

чітких критеріїв оцінки музичного твору, запобігати поверхневому сприйняттю мистецтва.

Другий розділ дослідження показав, що розвиток технологій – природня частина еволюції людського потенціалу, це неминучий процес, який змінює спосіб створення та провокує складнощі сприйняття музики, але не змінює засадничої цінності музичного мистецтва. Будь-яка ідея розширює свою територію та з часом розлітається земною кулею. Роль французьких та німецьких композиторів у розвитку цифрової музики є визначною, бо вказує на момент зміни творення способів музики, відповідно створює вакуум та тимчасову відсутність зрозумілих критеріїв оцінки. Не варто забувати, що будь-яка інновація потребує розвитку та сприйняття широкими масами людей. Разом з японськими новаторами вони втілили ідею новизни та прагнення до виходу за межі звичних і традиційних способів музикування.

Естетика цифрової музики – це не тільки технічні аспекти, але й культурні та філософські концепції, які наявні у творах. Для того, щоб їх зрозуміти – варто ставитись до них із відкритістю та прагненням розвивати дискусію, підбирати методи оцінки із широкого запасу знань та історії розвитку естетичної думки. Розвиток цифрової музики продовжує відбуватись, як і раніше він відтворюється в контексті широкого спектру культурних, технологічних та філософських впливів. Враховуючи ці зміни, саме естетичне та філософське осмислення цих процесів сприяє якісному розвитку музичних творів, що загалом може піднімати рівень якості творів, збагачувати культуру, встановлювати стандарти та сприяти суспільному визнанню.

Незважаючи на те, як швидко змінюються технології та які нові форми вони приймають у музичній індустрії, фундаментальні принципи залишаються стійкими. Естетичне сприйняття, емоційна взаємодія та вплив на слухача, його досвід прослуховування твору, вплив на людську

душу, що проголошує унікальну духовну властивість мистецтва – залишаються ключовою складовою, яка мандрує епохами, взаємодіє з технологічними революціями. Таким чином, розвиток технологій може відображати сучасні реалії, але він не має змінювати засади та естетичні цінності, які має музика від давніх часів.

Список використаних джерел

- 1 Адорно Т. Теорія естетики / пер. з Нім. П. Таращук. Київ : Основи, 2002. 518 с.
- 2 Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 142 с. (с. 8-33)
- 3 Барабаш А.-Л. Формула Максимуму / пер. з англ. К. Дерев'янка. Харків : Віват, 2023.
- 4 Бергсон А. Творча еволюція / пер. з франц. Р. Осадчук. Київ : Вид-во Жуп., 2010. 318 с.
- 5 Голубенко М. Темпоральність музичної культури цифрової доби : ДИСЕРТАЦІЯ. 2020. 196 с.
- 6 Гомілко О. Музика. Гармонія сфер чи інструмент культури?. *Докса*. 2010. № 15. С. 276–285.
- 7 Естетика / Л. Т. Левчук та ін. Київ : Вища шк., 2006. 431 с.
- 8 Кассен Б. Європейський Словник Філософії. Лексикон неперекладностей. Київ : Дух і літера, 2004. 576 с.
- 9 Козаренко О. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 1999. № 11. С. 3–7.
- 10 Куц Є. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури. Київ : НАККІМ, 2015. 160 с.
- 11 Ліхтенштайн Ж., Декюльто Е. Мімесис. Європейський словник філософій. Київ, 2011.
- 12 Мовчан В. Естетика. Київ : Знання, 2011. 527 с.
- 13 Панченко В. Мистецтво в контексті культури. Київ : ТОВ «Міжнар.фін.агенція», 1998. 192 с.
- 14 Потребня О. Естетика і поетика слова. Київ : Пам'ятки естет. думки, 1985. 312 с.

15 Тормахова А. М. Музика як об'єкт естетичних досліджень доби античності та середньовіччя. *Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки*. 1996. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, № X. С. 79–84.

16 Феномен електронної музики в культурі ХХ століття. *Культурологічний альманах*. 2023. № 4. С. 192–197.

17 Юхімік Ю. До питання становлення естетичної думки про суть музики (стародавній схід, античність, середньовіччя, відродження). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2001. Зб. наук. пр.: У 2-х частинах. Частина I, № VII. С. 213–222.

18 Ярошевець В. Історія Філософії. Київ : Знання України, 2012. 1200 с.

19 Anderson W. D. *Music and Musicians in Ancient Greece*. N.Y. : Cornell University Press, 1994. 272 p.

20 audial. *TheFreeDictionary.com*.
URL: <https://www.thefreedictionary.com/audial> (date of access: 20.05.2024).

21 Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Illuminations,*
URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> (date of access: 18.05.2024).

22 Berner E. *Music - Media - History. Re-Thinking Musicology in an Age of Digital Media* / ed. by M. Santi. Bielefeld : transcript Verlag, 2021. 300 p.

23 Borio G. The crisis of musical aesthetics in the 21st century. *Topoi*. 2009. Т. 28, № 2. С. 109–117.

24 B. Bosanquet. *A History of Aesthetic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. 499 p.

25 Cage J. *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press : Middletown, 1973. 276 p.

- 26 Copeland J., Long J. Turing and the history of computer music. Cham, Switzerland : Springer International Publishing, 2017. 2018 p.
- 27 Danto A. C. Philosophizing Art. London : University of California Press, 2001. 273 p.
- 28 Demers J. Listening through the noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music. Oxford : Oxford University Press, 2010. 201 p.
- 29 Dewey J. Art as experience. New York : Perigee Books, 1980. 355 p.
- 30 Doornbusch P. A chronology of electronic and computer music and related events 1906 – 2015. *The White Files*. URL: https://whitefiles.org/rwz/zzz/2008_chronology_of_electronic_and_computer_music.pdf(date of access: 18.05.2024).
- 31 Gracyk T. The routledge companion to philosophy and music / ed. by A. Kania. London and New Work : Routledge, 2011. 654 p.
- 32 Guido Adlers the scope, Method, and aim of musicology (1885): An English translation with an historico-analytical commentary. *Yearbook for Traditional Music*. 1981 Vol 13. P. 1-21
- 33 Hagel S. Ancient Greek Music. A new Technical History. Cambridge : Cambridge University Press, 2009. 484 p.
- 34 Heyning E. Star music. The ancient idea of cosmic music as a philosophical paradox.: Thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy. 2017. 175 p.
- 35 History of Western Philosophy of Music: Antiquity to 1800 (Stanford Encyclopedia of Philosophy). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/hist-westphilmusic-to-1800/#MusiEmotSociPlatAris>(date of access: 27.03.2024). (1.1 The Universe as Harmony: Pythagoras and the Pythagoreans)
- 36 Hugill A. The digital musician. New York : Routledge, 2008. 348 p.

37 Ihde D. *Listening and voice. phenomenologies of sounds*. New York : State University of New York, 2007. 275 p.

38 Jones S. Music and the internet. *Popular music*. 2000. Vol. 19, no. 2. P. 217–230. URL: <https://doi.org/10.1017/s02611430000012x>(date of access: 18.05.2024).

39 Maeder C. *New perspectives in musical semiotics* / ed. by M. Reybrouck. Leuven : Leuven University Press, 2015. 351 p.

40 Manning P. *Electronic and computer music*. 4th ed. Oxford : Oxford University Press, 2013. 543 p.

41 Mathews M. The digital Computer as a Musical Instrument. *Science, New Serie*. Vol. 142, no. 3592. P. 553–557.

42 Mizuno M. Twenty Years of Japanese Electroacoustic Music: Trends in 1990s and JSEM. *Contemporary Music Review*. 2018. Vol. 37, no. 1-2. P. 4–19. URL: <https://doi.org/10.1080/07494467.2018.1453330> (date of access: 22.05.2024).

43 Mugglestone E., Adler G. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*. 1981. Vol. 13. P. 1. URL: <https://doi.org/10.2307/768355> (date of access: 20.05.2024).

44 Osaka N. *Sound Synthesis in Computer Music. Cyberworlds*. Tokyo, 1998. P. 161–174. URL: https://doi.org/10.1007/978-4-431-67941-7_10(date of access: 18.05.2024).

45 Owaki W., Takahashi K. Novel sound mixing method for voice and background music. *ICASSP 2015 - 2015 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, South Brisbane, Queensland, Australia, 19–24 April 2015. 2015. URL: <https://doi.org/10.1109/icassp.2015.7177977>(date of access: 18.05.2024).

46 P. Malm W. *Traditional japanese music and musical instruments*. Tokyo, New York : Kodansha International, 2000. 354 p.

- 47 Popkin R. H. *The Pimlico History of Western Philosophy* music as a philosophical paradox. Columbia : Pimlico, 1999. 808 p.
- 48 Rambarran S. *Virtual Music*. New York City: Bloomsbury Academic, 2021. 234 p.
- 49 Reybrouck M. Music and the higher functions of the brain. *Journal of New Music Research*. 1989. No. 18. P. 73–88.
- 50 Risset J. C. The Computer, Music, and Sound Models. *Wavelets*. Berlin, Heidelberg, 1989. P. 102–123. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-642-97177-8_6(date of access: 18.05.2024).
- 51 Shapiro P. *Modulations. A history of electronic music: throbbing words on sound*. New York : Caipirinha Productions, Inc., 2000. 214 p.
- 52 Smith J. *The experiencing of musical sound*. New York : Routledge, 2019. 256 p.
- 53 Sound or expression: dilemmas in the phenomenological aesthetics of 20th century music. *Ostium*. 2016. No. 12. P. 4–13.
- 54 *The cambridge companion to electronic music* / ed. by N. Collins, J. d’Escriván. Cambridge : University Printing House, 2017. 330 p.
- 55 *The Evolution of Electronic Music: Musique Concrete Relationship and Music Electronic Evolution*, Thiago Gabriel.
- 56 *The mediations of music. critical approaches after adorno* / ed. by G. Borio. London and New York : Routledge, 2023. 199 p.
- 57 “Things begin to speak by themselves”: Pierre Schaeffer’s myth of the seashell and the epistemology of sound. *Sound studies. an interdisciplinary journal*. 2021. Vol. 7, no. 1. P. 100–118.