

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 033 філософія
на здобуття освітнього ступеня бакалавра філософії

РОЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗВИТКУ
СУСПІЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Студент-виконавець:

Чекін Денис Юрійович

IV курс спеціальність 033 «філософія»

ОПП «Філософія»



Науковий керівник:

К. ф. н., доцент Тормахова А.М.



Допущено до захисту:

Зав. кафедри 

Київ-2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Музичне мистецтво як предмет теоретичного осмислення ...	6
1.1.Філософсько-естетична рефлексія щодо музики.....	6
1.2.Аналіз ролі музики в суспільстві в контексті філософсько-естетичної думки.....	11
РОЗДІЛ 2. Пісенний жанр та його ідеологічно-виховний потенціал	24
2.1. Гімни та фольклорні пісні як важливий аспект створення національної свідомості.....	25
2.2 Популярна музика та її вплив на суспільство.....	38
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	53

ВСТУП

Актуальність дослідження.

Суспільна культура є невід'ємною частиною розвитку будь-якої країни. У цьому контексті музичне мистецтво відіграє особливу роль, оскільки воно є одним з найпоширеніших та найдоступніших видів мистецтва. Його вплив на суспільство та культуру надзвичайно значущий, оскільки музика не лише надає естетичне задоволення, але й впливає на формування менталітету людей та їх свідомості, в тому числі національної. Музика, як складова культури, має безпосередній вплив на формування та розвиток суспільства, його культурного та духовного життя. Вона може бути міцним засобом впливу на людей, їхні емоції та психологічний стан. Музичне мистецтво є однією з найважливіших складових культурного життя людей, оскільки вона відображає духовну культуру народу та відкриває нові горизонти для творчості та самовираження, воно є відображенням настроїв суспільства та його сучасників. В наш час дослідження впливу музики на суспільне життя, особливо під час заворушень та бойових дій, є вкрай важливим через російське вторгнення в Україну, що й зумовлює актуальність обраної теми. Варто зауважити, що загальні тенденції взаємозв'язку музики та суспільства, описані у цьому дослідженні, зберігаються і під час агресії РФ проти України.

Ступінь наукового опрацювання.

Вплив музики на людину та її взаємозв'язок з загальними культурними тенденціями вивчали ще з часів Платона та Аристотеля. Грецькі філософи підкреслювали насамперед практичну роль музики та вказували на її виховну функцію. Філософи Середньовіччя (Фома Аквінський, Аврелій Августин) керувалися загальними тенденціями того часу та розглядали музику з теоцентричної точки зору. Часи Відродження та панування гуманізму призвели до сприйняття музики у більш знайомому

нам значенні, а такі філософи як Дж. Царліно заснували сучасне вчення про гармонію у музиці. Представники німецької філософської думки (Ф. Ніцше, А. Шопенгауер) також розглядали питання музичної естетики. У ХХ столітті звичні під час війни людям фольклорні пісні внаслідок індустріальної революції починає замінювати популярна музика, через що змінюється і філософсько-естетичний аспект дослідження музики, про це писав Т. Адорно. Сучасна українська естетична думка про музику пов'язана насамперед з іменами Т.Андрущенко, В.Гриценко, І.Живоглядової, Д.Кучерюка, Л.Левчук, А. Тормахової та ін.

Об'єкт дослідження: філософсько-естетична рефлексія щодо музичного мистецтва.

Предмет дослідження: вплив музичного мистецтва на функціонування суспільства.

Мета дослідження: дослідити роль музичного мистецтва на розвиток суспільної культури. Дана мета реалізується у **наступних завданнях:**

1. Дослідити філософсько-естетичні рефлексії щодо музики;
2. Проаналізувати трансформацію бачення ролі музики в суспільстві в контексті філософсько-естетичної думки;
3. Розкрити значення гімнів та фольклорних пісень як важливого аспекту створення національної свідомості;
4. Виокремити вплив популярної музики на суспільство.

Методи дослідження: аналітичний метод використано при дослідженні філософсько-естетичних джерел; здійснено залучення методу синтезу задля узагальнення ролі пісенних жанрів у розвитку національної свідомості; історичний метод застосовується задля аналізу розвитку музичного мистецтва та його ролі у різних епохах і культурах.

Практичне значення роботи.

У рамках кваліфікаційної роботи було проведено дослідження історії розвитку музичного мистецтва та його впливу на суспільство в різні епохи.

Результати дослідження можуть залучені для викладання гуманітарних дисциплін, а саме «Естетика», «Історія мистецтва», «Історія музичного мистецтва», «Творчість в етико-естетичному дискурсі», де розкриваються особливості взаємодії мистецтва та різних культурних чинників.

Структура роботи.

Робота складається зі вступу, двох розділів, поділених на підрозділи, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи 59 сторінок. Список використаних джерел нараховує 60 позицій.

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

1.1 Філософсько-естетична рефлексія щодо музики

Музика - це невід'ємна складова культурного життя суспільства, яка має великий потенціал впливу на індивіда або групи людей. Її роль у формуванні емоційного стану, створенні атмосфери та взаємодії між людьми є надзвичайно важливою. В той же час, музичне мистецтво, його природа та специфіка формування художнього образу викликає безліч філософсько-естетичних дискусій, стаючи об'єктом теоретичного осмислення. Музика - це найбільш універсальне мистецтво, яке здатне викликати діаметрально протилежні емоції у слухачів. Вона виконує різноманітні функції. Одна з функцій - гедоністична функція, яка проявляється у здатності музики дарувати слухачам задоволення. Деякі філософи, зокрема Т. Адорно, зводили функції популярної музики виключно до неї. Інша функція - експресивна, пов'язана з потребою людини виражати свої емоції і почуття зовнішніми засобами, такими як жестикуляція, міміка та звукове вираження. Крім того, музика виконує комунікативну функцію, що базується на знаковому використанні звукових форм. Це робить музику особливою мовою, яка може передавати різні повідомлення, творцем яких є композитор та за допомогою звукових образів спілкуватися зі слухачами. Пізнавальна функція пов'язана з потребою людини у новій інформації та досвіді, що допомагає збагачувати свідомість та стимулювати мотиви пізнавальної діяльності. Також музика виконує духовно-катарсичну функцію, яка полягає в її здатності викликати сильні емоційні переживання. Це допомагає людям звільнитися від стресу та напруги, знайти заспокійливу інформацію та пережити вихід емоцій. Ще одна функція музики - магічно-сугестивна, яка полягає в її здатності впливати на психіку людини та викликати певні психологічні стани.

Нарешті, суспільно-організаційна функція музики пов'язана з потребою людей об'єднуватися у соціальні структури та знаходити спільну мову [5]. Саме ця функція проявляється у фольклорних піснях та національних гімнах.

Розвиток теоретичних поглядів на музику відбувався в межах різних підходів. Існують дві основні галузі, які досліджують вплив музики на життя суспільства: філософія музики та музична естетика. Незважаючи на те, що вони мають схожість, в них відрізняється методологія та завдання. Філософія музики зосереджується на вирішенні онтологічних проблем, а музична естетика, в свою чергу, спрямована на вирішення проблем, що пов'язані з музикознавством, тому для її розуміння необхідні глибокі знання вузьких та складних наукових термінів, пов'язаних з теорією музики. За словами Ольги Гомілко, на сьогодні аналіз музики у філософському контексті ґрунтується на створенні нової парадигми гуманітарного знання, яка зменшує розділення між фізичним і духовним аспектами людського буття. Вона також зазначає, що «розуміння людини як живої тілесної істоти, що знаходиться у єдності зі світом, складає принципову її [філософії музики] теоретичну настанову» [7, с. 230].

Музична естетика – напрям філософської естетики, який займається вивченням естетичних аспектів музики як окремого виду мистецтва. Уперше термін «музична естетика» був застосований К. Ф. Д. Шубартом у 1784 році [25, с. 34-37]. Музичну естетику також можна пов'язати з терміном «музикознавство». Саме слово «музикознавство» в буквальному сенсі можна трактувати як «вивчення музики». На практиці музикознавство включає широкий спектр методів вивчення музики як наукової діяльності. Важливим моментом є те, що вивчення музичного виконавства є важливим аспектом музикознавства, але саме музичне виконання є іншою областю дослідження.

В історії музикознавства існували чисельні спроби його класифікувати. Наприклад, в основі класифікації музикознавства австрійським ученим Г. Адлером лежить поділ його на історичне і систематичне. Перше включає власне історію музики, а також палеографію, систематизацію музичних форм в історичному аспекті, інструментознавство. До другого належать дослідження «вищих законів» музичного мистецтва, а також музична естетика, психологія, педагогіка й фольклористика. Г. Дрегер у праці «Musikwissenschaft» зберігає його поділ на історичне і систематичне, виділяючи такі складові цієї галузі знання:

1. Історія музики (історія нотації, історія музичної теорії, музично-літературна спадщина, інструментознавство, історія музичних зображень, виконавча практика);

2. Систематичне музикознавство (музична акустика, фізіологія музичного виконавства та сприйняття, психологія слуху, музична психологія, музична естетика, філософія музики);

3. Музична фольклористика та етнологія ("музичне народознавство");

4. Музична соціологія;

5. Прикладне музикознавство.

Відштовхуючись від класифікації Г. Дрегера, В. Віора й Г. Альбрехт запропонували інший варіант класифікації музикознавства. У ній виділено три його основні складові: систематичне музикознавство, тобто основоположні музикознавчі дослідження (музична: акустика, фізіологія, психологія, систематична музична теорія, наукові розгляди музичних творів, музична естетика, філософія музикознавства), історія музики (музична фольклористика та етнологія), а також дослідження з музичного краєзнавства та суспільствознавства [27, с. 560]. Наведемо цитату зі статті Т. Гуменюк, яка вказує якими чинниками було обумовлено виділення музикознавства в окрему галузь гуманітарного знання: «Пошук нових методологічних засад музично-теоретичного знання спонукає звернутись

до метатеорії музики, в межах якої музика розглядається як загальнокультурне явище у контексті культурно-історичного процесу розвитку суспільства. Музика як невіддільна частина духовної культури в методологічній площині музичної культурології постає системою з певним соціальним контекстом, в якому поєднуються музичні твори, процес творчої діяльності, соціальні інститути» [10, с. 42]

Музика є одним з обов'язкових предметів, якому навчають учнів в школах, у цьому велику роль відіграло вчення епохи Просвітництва. Учні до музики зазвичай починають захочувати з національних мелодій, які засвоюються природно і легко через існування «музичного генотипу». Через те, що основу музики складають емоції та почуття людей, то засоби вираження цього виду мистецтва є похідними від них. Також велику увагу на уроках музики приділяють й творам інших націй для ознайомлення учнів з музичним мистецтвом інших народів. Учні ознайомлюють і з творами, які описують їх рідне місто або край. Це виховує у них любов до свого міста, народу, природи. Музика є важливим та легким засобом формування національної самосвідомості з раннього віку [12, с. 96].

Музична психологія є напрямком дослідження, який набув поширення на межі XIX та XX століть. В центрі уваги - музичне мислення. Його можуть визначати як єдність різних властивостей (насамперед духовних і психічних) окремої особистості або усього суспільства, що зумовлює всі види й форми музичної діяльності. Музичне мислення розрізняють колективне та індивідуальне. Перше репрезентує музичне мислення представників певних культур, цивілізацій, народів, націй тощо. Друге поняття співвідноситься з цілісністю, куди включають психічні властивості та особливості індивідууму, його знання, мотиви, схильності, інтереси, етичні, естетичні та релігійні цінності. Й. Бур'янек, досліджуючи становлення поняття музичного мислення у німецькій, австрійській та чеській науці, відзначав, що термін "музичне мислення" уперше з'явився на

початку XIX століття у працях німецького філософа І. Ф. Гербарта [26, с. 392].

Найбільш широко обговорюване філософське питання взаємозв'язку музики та людських емоцій полягає в тому, як музика може виражати людські емоції та почуття. Існує інша група питань, зосереджена навколо того, як слухачі реагують на музику. До них належать питання про те, чому і як ми реагуємо на музику, які емоції при цьому виражаємо, цінність таких відповідей і чому ми вибираємо слухати музику, яка викликає у нас «негативні» реакції, наприклад смуток, журбу чи скорботу. Деякі дослідження кажуть про те, що завдяки такій музиці люди починають почувати себе психологічно краще, адже вони починають відчувати, що вони у своїй скорботі не одні.

Зазвичай теоретики обмежуються «чистою» або «абсолютною» музикою для простоти. Причина такого обмеження полягає у тому, що легше зрозуміти, як музика, яка супроводжується текстом, може виражати емоції, які містяться в тексті. Однак, важливим критерієм оцінки такої музики є те, наскільки вдало композитор використав текст для створення музичної композиції. Таким чином, простого супровідного тексту може бути недостатньо для передачі емоцій через музику. Тому кращою причиною для того, щоб спочатку відкинути таку музику від себе, є складність взаємодії музики з текстом чи іншими елементами.

У контексті сучасного вивчення музичної естетики є доцільною фраза Т. Чередниченко: «Лише проінтерпретувавши саму себе, естетика музики відкриває свою "істину", а тим самим - осягає смисл власного діалогу з мистецтвом і філософією як репрезентанту культурно-історичного контексту, де живе мистецтво» [25, с. 37].

1.2 Аналіз ролі музики в суспільстві в контексті філософсько-естетичної думки

Уявлення античних мислителів про музику були спрямовані на розгляд її як найважливішого засобу впливу на моральний світ людини та формування характеру. Хоча початки музичного мистецтва мають магічне значення, античні філософи надавали особливої ваги виховній функції музики. Саме це стало головною причиною розробки античною музичною філософією та теорією чіткої класифікації етичних властивостей музичних ладів, ритмів, мелодій та інструментів, зокрема визначення тих, які сприяють вихованню сильної, героїчної особистості, здатної впоратись з випробуваннями долі, які були характерні для того часу.

Наприклад, греки вважали дорійський лад (мінор з підвищеним шостим ступенем) «найбільш стійким і мужнім». Лідійський лад розглядали як «найпристойніший» та такий, що найбільш доречний «для юнацького віку». Фригійський лад використовували для вираження екстазу, захоплення та особливого захоплення. Іонійський лад, найчастіше використовуваний, був описаний греками як м'який, розслаблюючий і збуджуючий. Сам Платон називав його «чуттєвим» і пропонував припинити його використання зовсім. За винятком кількох авторів, всі античні письменники порівнювали фригійський лад з дорійським, виражаючи негативне ставлення греків до першого. Негативне відношення греків до фригійського ладу пояснюється історично: фригійський лад був для греків іноземним, чужорідним, він прийшов до Греції у VIII-VII ст. до н.е. з Малої Азії разом з культом Діоніса.

Один з найвизначніших грецьких мислителів, Аристотель, одним з перших у світовій філософії здійснив істотний внесок у розвиток філософії музики та музичної естетики. Він заперечував ідеї Платона, визнаючи самостійне буття речей, їхню незалежність від ідей. Це відбилося на підході

Аристотеля до проблем естетики та теорії музики. Він показував земне походження музики та її зв'язок із сферою почуттів людини та підкреслював характерну грекам виховну функцію музики. «Аристотель визначає її [музики] особливий виховний потенціал, що, по-перше, зумовлений специфічними виражальними засобами цього виду мистецтва — ритмом і мелодією, які впливають на формування моральних якостей людини, а по-друге, зосереджує особливу увагу на морально-естетичному потенціалі слуху, що має значно більші можливості порівняно з іншими органами чуття — зором, дотиком, смаком» [18, с. 233].

Задовго до виникнення літератури в Греції, музика у цій державі вже пройшла свої основні етапи становлення: від найпримітивніших форм до вишуканої гармонії класичних майстрів, які були пов'язані з Аполлоном та музами. Для сформування античної естетики музики, античні думки потребували лише виділити цей глибокий музично-естетичний досвід від занадто життєвого та матеріального розуміння. Це стало можливим з появою класичного рабовласництва в Греції, що є основною суспільно-історичною передумовою.

Через рабовласницькі формації у музичній естетиці античності, пише О. Лосєв [21, с.10], вкорінилося речове і тілесне розуміння музики. Музика трактувалася як такий же виховний засіб для душі, яким була гімнастика для тіла, її часто пов'язували з поезією і танцями. Взагалі, музика й танець були невід'ємно пов'язані одне з одним у давнину: від ритуальних хорів архаїчної Греції до пантомім у імператорському Римі музиканти й танцюристи працювали в тісній співпраці. Давньогрецька мова рясніє інклюзивною та гнучкою термінологією для пісень і танців, і деякі з цих термінів увійшли в латинську літературну традицію доволі динамічно. Більше того, багато термінів та слів з давньогрецької мови застосовуються у музичній термінології (найчастіше у музичній теорії) і по сьогодні. Термін «поліфонія», наприклад, грецького походження. Відомо, що музиканти

Стародавньої Греції не писали творів у стилі класичної поліфонії, антична музика була скоріше гомофонною у сучасному розумінні. У Стародавній Греції поняття «гомофонія» означало виконання мелодії голосом у супроводі інструменту або спів її кількома голосами або в октаву. Слово «поліфонія» в античних трактатах зустрічається у значеннях «багатозвучність» та «багатоголосність».

Взагалі, будучи скоріше матеріалістами, греки музику розуміли як щось тілесне або матеріальне. Платон прямо підкреслював ці два методи виховання корисної для суспільства людини - гімнастику для виховання тіла і музику для виховання душі. Напевно, складно яскравіше продемонструвати специфіку античного сприймання музики, ніж це зроблено в подібних теоріях. Для Платона, як і для інших грецьких класиків, у музиці зовсім немає ні потягу в безмежні далі (як у естетичних теоріях буржуазного суспільства), ні будь-якої особливої насолоди, ні поринання в суб'єктивність та індивідуальне сприйняття музики. Як вже було зазначено, греки розглядали музику швидше з практичної сторони. Усі ці особливості античного сприйняття музики вже були закладені у міфології, і музична естетика античної епохи тільки перекладала цю міфологію на абстрактнішу мову. Найважливіша музична теорія Античності, яка заснувала усю подальшу теорію музики, Піфагорійська музична теорія, є прикладом такого справді античного, давньогрецького ставлення до музики.

Найважливіше відкриття Піфагора виходить з того, що струна, довжина якої є рівно вдвічі іншої, відтворює висоту, рівно на октаву вищу, коли її грають. Якщо розділити струну на треті, то висота буде підвищена на октаву та квінту. Розділивши це на четверті, буде підйом ще вище. Ця концепція відома як ряд обертонів або ряд гармоній, і це особливість фізики, яка впливає на хвилі та частоти так, як ми можемо бачити та чути, і як ми не можемо [51].

Піфагоровий звукоряд — це будь-який звукоряд, який можна побудувати лише з чистих квінт (3:2) і октав (2:1). У грецькій музиці він використовувався для налаштування тетрахордів, які склалися в гами, що охоплювали октаву. В свою чергу, учні та послідовники Піфагора, піфагорійці, стали першопрохідниками в галузі музичної акустики та теорії звуку. Саме їм належить ідея про зв'язок висоти тону зі швидкістю руху та частотою коливань.

Загалом, Піфагор є одним з засновників музичної естетики та теорії, а його ідеї та концепції стали фундаментом для подальших розвитків у цих галузях. Він відіграв важливу роль у розвитку музичної теорії, зокрема в формуванні концепції гармонії. За його теорією, музика - це фундаментальна складова всього буття. Він вважав, що весь світ організований за принципом чисел та гармонії, і що музика може впливати на різні аспекти життя людей, зокрема на їх здоров'я та емоційний стан.

У Середньовіччі музика, так само як і інші види мистецтва, зазнала суттєвих змін порівняно з епохою Античності. Новою основою середньовічної культури став феодальний метод виробництва, який замінив рабовласницьку систему Античності. Багато галузей економіки почали діяти, переосмислюючи та змінюючи античну систему виробничих відносин, а середньовічна ідеологія почала переосмислювати та заперечувати спадщину античної культури. В результаті, стара культура, економіка, філософія та цивілізація були знищені і почалися спочатку. Церква стала монополістом на багато з вищезгаданих речей, в тому числі й на музику, яка отримала переважно духовну функцію [59].

Зауважимо, що і в Античності свобода музики була відносною. Антична естетична думка, як було зазначено вище, підпорядковувала музичне мистецтво служінню переважно суспільним інтересам та вбачала у музиці, в першу чергу, засіб виховання потрібних тому часу людей. Але музику в античній естетиці розглядали інакше ніж в Середньовіччі. Вона

підкоряла музику інтересам усієї держави, а не виключно церкви. Через це можна казати про відносну свободу музики Античності у порівнянні з Середньовіччям.

У Середньовіччя свій внесок у розвиток музичної естетики внесли, насамперед, Аврелій Августин, Фома Аквінській, Роджер Бекон. Останній критикував пануючу багато століть класифікацію музики Боеція, який розділяв три види музики. Він вважав, що не існує такої музики, що недоступна чуттєвому сприйняттю, підготував появу нового мистецтва, де потреби чуттєвого сприйняття визначили пошуки у сфері нових співзвуч, ритмів гармонії та поліфонії. У XIII столітті Бекон робить спробу звернути увагу на чуттєвий бік сприйняття звуку, висловлюючи думку, що досконала насолода дає відповідність слуху та зору, роблячи гармонію чутного та видимого.

Вже згаданий вище християнський теолог і філософ Аврелій Августин, до звернення у християнство закінчив школу риторів у Карфагені, потім став учителем риторики. Твори Августина були джерелом вивчення античної філософії, головним чином Платона і Аристотеля, протягом усього Середньовіччя. Він зумів систематизувати християнське віровчення, при цьому використовуючи принципи неоплатонізму. Філософська позиція Августина теоцентрична, в його філософській картині світу проблема Бога є центральною. Світ людей створив Бог, його подальша доля розвивається в залежності від волі Божої. Він конкретизує протиставлення Бога і природи у проблему вічності і часу: час створив Бог, а вічність – його незамінний атрибут. Августин визначає людську душу як нематеріальну розумну, безсмертну сутність, яка починається, але не закінчується [33, с. 6]. Звичайно, що його погляди відображалися й у його музичних працях. Його музичний трактат «Шість книг про музику» був важливою працею про музику, на яку спиралися протягом усього Середньовіччя.

Фома Аквінський був середньовічним філософом та богословом. Основні його твори – “Сума теології” і “Сума філософії, про істинність католицької віри проти язичників”. Був відомий своїм намаганням філософським чином обґрунтувати католицьке віровчення та осмислити з християнських позицій філософський спадок Аристотеля. Фома Аквінський вважав, що віра не суперечить розуму, оскільки і те і інше є істинним. Він розділяв догмати віри на раціонально збагненні, які можна пояснити засобами як теології, так і філософії, і на раціонально не збагненні. Останні є предметом тільки віри і теології, вони надрозумові і недоступні логіці. Аквінський підкреслював, що тіло не лише бере участь в духовній діяльності людини, але й певною мірою обумовлює її [2, с. 828-831]. Він вважав науку музики наукою нижчого рівня. Для порівняння він використовував математику, про що писав у «Сумі теології».

Естетична думка епохи Відродження, зокрема музична, радикально відрізнялася від своєї середньовічної попередниці. Такі зміни відбувалися у всіх сферах суспільного життя: в економіці, культурі, політиці, архітектурі тощо. Відбувається революційний розвиток продуктивних сил. Злам феодальних станових та цехових відносин, які сковували виробництво, призводить до звільнення особистості, створює умови її вільного та універсального розвитку, який позначився на характері світогляду. У період Відродження відбувається процес корінного злому середньовічної системи поглядів світ і формування нової, гуманістичної ідеології. Музику починають сприймати більше саме з естетичної точки зору та засобу задоволення, відбувається певний злам, у якому основна функція музики переходить від духовної до експресивної, часто гедоністичної.

Розвиток музичної естетики епохи Відродження відбиває процес становлення музичної свідомості. Насамперед досить очевидний той колосальний прогрес, який відбувається у цій галузі. В епоху Відродження виникає глибокий інтерес до суто інструментальної музики. Разом з цим

надзвичайно збагачуються музична тематика, види та жанри музичного виконання. І, що особливо важливо, відбуваються диференціація та поглиблення музичного сприйняття: з цілого ряду так званих "церковних" ладів виділяються два контрастні за своїм емоційним значенням - мажор і мінор. У XV столітті естетичні трактати починають критикувати середньовічні традиції та пробуджують живий, практичний інтерес до музики. Відбувається ренесанс музики, вона стає більш зрозумілою та суспільно відчутною. Таким чином, у XV столітті музична естетика переживає процес переходу від Середньовіччя до Відродження.

«Практична музика» Рамоса ді Пареха стала прикладом такого переходу та характерно показала різницю між естетичною думкою про музику Середньовіччя та Відродження. Так, у трактаті Пареха наявні демократичні погляди на музику. Пареха у цій праці називає своєю головною метою зробити істину надбанням усіх. На відміну від середньовічних теоретиків, які писали свої твори лише для музикантів-професіоналів та вчених, він звертається до найширшої публіки, прагнучи знайти вирішення теоретичних проблем через музичну практику. Музика, на його переконання, доступна всім [20, с. 215]. Відкидаючи абстрактні спекуляції Середньовіччя, Пареха виступає з різкою критикою середньовічних теоретиків, хоча до цього вони багато століть визнавалися непорушними авторитетами. Він запропонував 8-ступеневу мажорну гаму замість 6-ступеневих звукорядів Середньовіччя, а уявлення про консонантність октави і квінти замінив на твердження консонансу терції і сексти. Звичайно, що його думки викликали тривалу полеміку у музикознавчих колах, а консервативні теоретики не сприймали його роботи. І лише з часом ідеї Парехи набули визнання.

Інший видатний музичний теоретик епохи Відродження, Царліно, був прихильником античної музики та естетики і став засновником вчення про гармонію, яке описав у своїй праці «Le istituzioni harmoniche» («Основи

гармоніки»). У своїй роботі він зазначив відмінності між мажором та мінором в емоційному аспекті, розрізняючи їхні тризвуки не за величиною терцій, а за їхнім положенням у них. Це створило передумови для формування понять мажору та мінору не тільки в мелодійному, але й у гармонійному аспекті [11]. До наших днів ідеї та поняття, які започаткував Царліно, дійшли як база сучасної музичної теорії. Він є прикладом поєднання християнської теології та естетики Античності, його твори стверджували ідею про неодмінну співвідносність музики та поезії, музики та тексту, а також мелодії та слова [20, с. 219].

У період Просвітництва, що охоплював XVII і XVIII століття, відбувався великий розвиток музичної естетики, який відобразив зміни в світогляді та цінностях суспільства того часу. Процес просвітництва пропагував раціоналізм, науковий метод і ідеї освіти, що сильно вплинуло на розуміння та сприйняття музики. Важливу роль зіграв і той фактор, що у цей період також поширювалися ідеї про доступність музики для широких мас, а не лише для еліти. Музика стала більш комерціалізованою, і виникли нові музичні види, які були спрямовані на розвагу та задоволення широкої публіки, наприклад, оперети та вистави. Музика почала розглядатися як засіб виховання, підвищення моральних цінностей та формування емоційної сфери людини. Були розроблені етичні стандарти для музичної творчості, і музика стала важливою частиною освіти та культурного розвитку.

Найважливішою рисою Просвітництва є пріоритет гуманізму у суспільному дискурсі, музика є важливим елементом виховання цього у людях. Жан-Жак Руссо, що звертав увагу на виховання, у праці «Еміль, або про виховання» розмірковує щодо важливості розвитку різних музичних здібностей, насамперед слуху та голосу [32, с. 262]. Розвиток музичних здібностей для нього було важливим завданням музичного виховання, для того, щоб можна було засвоїти музичну грамоту, запровадив цифрову

нотацію, яку почали використовувати для навчання дітей у таких країнах як Швейцарія, Швеція, Франція. Не стала виключенням і Україна. Той курс, який закріпило Просвітництво у музичному вихованні школярів, про який було сказано вище, зберігається по наш час.

В XIX столітті в Німеччині зародилася німецька філософська школа музичної естетики, яка стала ключовою у розвитку цієї науки. Ця школа міцно пов'язана з романтизмом, який був домінуючим напрямом того часу. Артур Шопенгауер був одним з головних представників цієї школи і вважав музику найвищим видом мистецтва, який може дати людині здатність до естетичного переживання. Він досліджував роль музики в житті людини та стверджував, що вона може допомогти звільнитися від стресів та труднощів, які часто супроводжують наше життя, а Фрідріх Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики» поділяє людську природу на дві протилежні категорії: аполлонівську, вкорінену в розумі та пов'язану з нашим відчуттям «я» і діонісійську (до якої відносив музику), засновану на біології та відмові від особистості. Аполлон є ясністю та логікою і принципом індивідуації, тоді як Діоніс – це безлад, емоції і колективність. Він стверджував, що музика у своїй найчистішій, невпорядкованій формі може тимчасово відірвати людей від їхнього самосприйняття, дозволяючи їм увійти в контакт із тим, що пов'язує один одного та космічною екосистемою, частиною якої вони є [36]. Він стверджував, що музика може бути використана як засіб для досягнення високих духовних станів, але також може використовуватися для маніпулювання масами. Ніцше писав, що музика може бути інструментом сил, які віддаляють людей від реальності і призводять до нігілізму.

Шопенгауер, на якого спирався Ніцше у своїй аргументації щодо музики, писав у «Світ як воля та уявлення» про функцію музики у суспільстві. Він розмірковує про те, що музика може служити звільненням від волі. Музика, за ним, - це вид мистецтва, в якому людина не бачить

об'єктів своєї уваги, і тому вона покладається на щось інше, щоб справити враження на слухача. За часів А. Шопенгауера єдиний публічний захід, де можна було послухати музику, був концерт, який завжди передбачає солідарність глядачів та який по суті є колективним комунікативним процесом, у якому колективні емоційні, фізичні та творчі зусилля є елементами одного творчого акту. А. Шопенгауер наголошував на особистісному вимірі музичного прослуховування. Він індивідуалізує процес музичного сприйняття, зводячи його до відношення «особистість - музичний звук» [19, с. 34]. Варто зауважити також, що він вважав, що музика дозволяє людині відчувати той світ, який перевищує фізичний світ, тобто світ ідей, та сприяє злиттю людини з усесвітом. Шопенгауер стверджував, що музика може навіть підвищити духовний розвиток людини.

Цікаво, що до інших видатних представників німецької філософської школи музичної естетики входять Ріхард Вагнер та Теодор Адорно, кожен з яких вніс свій внесок до розвитку музичної естетики та розвивав свої власні теорії про роль музики в житті людини та суспільстві. До речі, музична естетична думка Адорно є важливою в контексті вивчення ролі популярної музики у суспільстві.

У ХХ столітті відбулася глобальна переоцінка цінностей у сфері мистецтва та філософської думки, зокрема в естетиці. Базові естетичні поняття та цінності були переглянуті. Не дивлячись на такий бурхливий розвиток ідей, один з головних теоретиків естетики того часу, Т. Адорно, писав про кризу в естетиці: «Поняття філософської естетики справляє враження чогось застарілого, як і поняття системи чи моралі» [1, с. 518]. Її місце, за його спостереженнями, стали займати свого роду теорії художнього ремесла, які зрештою зводяться до вузько позитивістського погляду на речі. Взагалі, праця Адорно «Теорія естетики» є одною з найголовніших з теорій естетики, розповідає про теорію мистецтва епохи

модерну, про нетрадиційне розуміння прекрасного і потворного. Написання цієї роботи для автора було виразом внутрішнього бажання - сконцентрувати енергію численних робіт з літератури, філософії, теорії та методології музики.

Новий час характеризується виявленням нових понять. Тоді було введено нові речі та явища в сферу естетичного досвіду, а на межі ХІХ-ХХ ст. відбувалося становлення естетики модернізму, що спричинило формування низки художніх напрямів, таких як: футуризм, кубізм, абстракціонізм, сюрреалізм, експресіонізм. Останній, до речі, у творчості композиторів нової віденської школи, відобразив складність своєї естетики [24, с. 88]. Музика змогла повніше, ніж поезія чи драма, втілити той стихійний порив почуттів, який лежить в основі експресіонізму. В музиці експресіонізм проявив себе найбільш глибоко та розкрив як позитивні, так і негативні риси. Композитори-експресіоністи стали визнаними класиками музичного мистецтва ХХ століття.

У другій половині ХХ століття почало розповсюджуватись явище популярної музики. З розповсюдженням міграції, подорожей, радіо, телебачення та інших засобів масової комунікації, популярна музика стала домінуючою. Сучасна популярна пісня є жанром масової комунікації та виявляє якості, характерні як для поезії, так і інших форм творчості, будучи своєрідним відображенням ментальних установок представників соціокультурного простору. Але дослідники також часто звертають увагу на стандартизованість та комерціалізацію музики.

Вже згаданий вище Т. Адорно багато аналізував популярну музику, адже був її сучасником. Адорно вважав, що популярна музика насамперед є синтезом розваг та масового мистецтва, піддавав критиці «стандартизацію» та «псевдо-індивідуалізм» у музичному мистецтві. Популярна музика, на думку Адорно, є масовим мистецтвом через те, що комерційні сили виробляють його на промисловий зразок, наче з конвеєра.

Такий товар спрямований на максимально можливе число споживачів. Отже, він має поєднувати у собі високий рівень стандартизації з відносною доступністю, і тому одні й ті ж самі ритми і структури з'являються знову і знову. «Заморожування [музичних] стандартів соціально нав'язане самим агентством. Популярна музика повинна відповідати двом вимогам водночас. По-перше, щоб спровокувати увагу слухача. Інша полягає в тому, щоб матеріал належав до категорії того, що музично непідготовлений слухач назвав би «природною» музикою: тобто загальна сума всіх умовностей і матеріальних формул у музиці, до яких він звик і які він вважає притаманними, простою мовою самої музики, незалежно від того, наскільки пізнім був розвиток, який створив цю природну мову» [54, р. 206]. Хоча Адорно був критично налаштований до масової музики, він визнавав, що вона відображає соціальну реальність та смаки масового суспільства. Він вважав, що важливо аналізувати цю музику, щоб розуміти суспільні процеси, які вона відображає і в яких бере участь.

Але лише деяка популярна музика має у своїй основі застарілі канони краси та ідею легких задоволень, про які писав Адорно. Деякі філософи, такі як Лі Браун, вважають [37, р. 378-385], що деякі джаз і рок-музиканти та їх твори є доказом невірності аналізу та висновків Адорно. Такі джазові музиканти як Дейв Брубек і Джон Колтрейн випускали комерційні записи, які стали популярними, однак вони створювали складну музику. Навіть поп-гурти, наприклад, The Beatles, робили експерименти, створювали складні композиції, робили концептуальні альбоми. А деякі джазові хіти, такі як «Take Five» Дейва Брубєка стали одними з найбільш знаменитих мелодій ХХ століття. Структура музики, що домінує у сучасному музичному бізнесі, не призвела до знищення художньої складової в музиці, навіть якщо таку думку висловлював Адорно, оскільки творчий аспект продовжує займати домінуюче місце в музиці. Соціалістичні погляди, які

екстраполював Адорно на музичне мистецтво, не пережили критики та перевірки часом.

Теоретичне осмислення музичної естетики допомагає краще зрозуміти сутність предмета дослідження. Так, філософсько-естетична рефлексія щодо музики показала, що музичне мистецтво здатне збуджувати емоції, передавати ідеї та створювати спільність та співпереживання серед людей, впливати на емоційний стан групи людей або індивіда. Вона може об'єднувати громади, формувати національну ідентичність, впливати на політичні та соціальні процеси. Різні філософські школи та вчені пропонують свої погляди на музику та її вплив на суспільство. Вони розглядають музику як засіб естетичного переживання, спосіб комунікації та соціального віддзеркалення. Загалом, музична естетична думка протягом своєї історії йшла в одному ритмі з іншими видами мистецтва.

РОЗДІЛ 2. ПІСЕННИЙ ЖАНР ТА ЙОГО ІДЕОЛОГІЧНО-ВІХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

Війни та революції - одні з найважчих часів для країн та народів. Історія розвитку людства наочно демонструє використання музики в якості засобу допомоги солдатам впоратися з травмами, стресом і проблемами, викликаними війною. Так само музика допомагала підбадьорити мирне населення у важкі для нього моменти. Вона має великий психологічний вплив на військових та цивільних жителів, які переживають страх, тривогу та стрес. Музику як засіб підняття бойового духу та підтримки моральної складової у військах використовували під час воєн тисячі років тому. Хоча інструменти могли змінитися, сенс та функції музики під час воєн залишилися тими самими.

Наведені далі приклади музичного мистецтва, які наклали великий відбиток на формування сучасного суспільства та його культури, можна умовно класифікувати, розподіливши на дві групи. Це гімни, фольклорні пісні та популярна музика, що виникла у ХІХ столітті та отримала свій поштовх під час Другої світової з розвитком радіоприймачів та індустріальною революцією [50].

Гімни, фольклор, історичні пісні та популярна музика є різними видами музичного мистецтва та відрізняються за багатьма ознаками. Так, у них різний контекст та тематика: історичні пісні зазвичай мають в собі елементи історії, культурного спадку або оповідають про важливі події, які сталися в минулому. В них містяться згадки про історичні постаті, битви, революції. З іншого боку, популярна музика зазвичай фокусується на більш широких темах. У них є також різниця у стилі та звучанні: історичні пісні, гімни та фольклорні пісні часто виконуються у традиційних музичних стилях того періоду, до якого вони відносяться. Вони можуть мати класичне, фолк або етнічне звучання, що відображає стиль та естетику того

часу. Популярна музика, натомість, часто орієнтується на сучасні музичні тенденції. Важливою різницею є і часовий період: історичні пісні зазвичай пов'язані з певним історичним періодом або подіями, що сталися у минулому. Вони можуть бути написані або засновані на піснях, які існували у той час, або на новостворених піснях, які підтримують історичний наратив. Популярна музика, натомість, зазвичай асоціюється з сучасністю та популярними трендами. У них також різний ступінь масовості. Історичні пісні, гімни, фольклор, народні пісні можуть мати обмеження щодо охоплення аудиторією, оскільки їх слухають зазвичай при церемоніальних подіях, у визначні для народу дати та при кризових подіях. Вони мають більше загальнонаціональне значення, в той час як популярна музика звертається до окремого слухача та концентрується на індивідуальному. У дослідженні проводяться приклади цих витворів музичного мистецтва та проводяться паралелі між ними та суспільним контекстом у той час, коли вони були написані та розповсюджені.

2.1 Гімни та фольклорні пісні як важливий аспект створення національної свідомості

З плином часу у багатьох народів почали виникати фольклорні пісні, які використовувались у складні для своїх націй часи. Як приклад можна навести українські козацькі пісні, що в основному формувалися у XVI столітті, разом з появою та розповсюдженням козацтва. Зазвичай у них описувалися смерті козаків, битви з ворогами, сум за рідною домівкою та від'їзд у чужі краї. Оспівували козацькі пісні зазвичай Козацьку добу та, згодом, гайдамаків [22, с. 6]. Традиція виконання дум, інститут кобзарства, традиція чоловічого багатоголосого виконання з'являється саме в той час. Коли козацтво занепало як впливова соціальна верства, художні форми, притаманні козацьким пісням, успадкували нащадки козаків. Вплив козацького стилю виконання пісень можна почути в українській музиці і

сьогодні, а козацькі пісні Дніпропетровщини увійшли до культурної спадщини ЮНЕСКО [53].

Одним з прикладів такого є романс «Ішов козак з Дону», яка стала відома після «Наталки Полтавки» Івана Котляревського. У пісні оспівується продаж дівчини османським панам, через що дівчина сумує та дорікає козакам. Так про цю пісню писав Микола Закревський: «при безлічі варіантів це найулюбленіша пісня малоросійського мужика, коли він, з якоїсь причини, вдається до горя: особливо, якщо при цьому натхненний горілкою» [14, с. 74].

Інший приклад козацької пісні – «Ой на горі та й женці жнуть». Більшість українських істориків схиляються до варіанту, що пісня датується другою половиною XVII століття, часами Петра Дорошенка [8, с. 44]. Сама пісня оспівує козацькі походи та особистості воєначальників Сагайдачного та Дорошенка.

Вплив та важливість козацьких та історичних пісень для українського народу можна оцінити за тим фактом, що радянська влада їх фактично забороняла, а музикантів, які прославляли походи Війська Запорізького, - кобзарів, фактично знищувала. Так, кобзарі, в репертуарі яких були в основному історичні пісні та пісні про козацькі походи, проносили разом з собою та своєю музикою історичну та національну пам'ять українського народу про свої найславніші часи. В 30-х роках XX століття радянська влада влаштувала полювання на кобзарів, обґрунтовуючи це «боротьбою з націоналізмом». За непідтвердженими даними, у той же час радянська влада влаштувала у Харкові з'їзд народних співців, після чого їх знищила разом з малолітніми поводитирями. Так про це у 1939 році в Лондоні писав Шостакович: «У середині 1930-х років було проголошено Перший всеукраїнський конгрес лірників та бандуристів, і всі народні співці змушені були разом збиратися і дискутувати про своє майбутнє. «Життя стало кращим, стало веселішим», — говорив Сталін. Ці сліпці йому

повірили. Вони приїхали на конгрес з усієї України, із маленьких забутих сіл. Було кількасот їх присутніми на конгресі. Це був живий музей, жива історія України, всі її пісні, її музика, її поезія, і ось майже всіх їх застрелили, майже всі ці жалібні співці були вбиті» [4].

Багато народних пісень, які ми знаємо, були написані у часи політичної нестабільності чи війни у тих чи інших країнах та регіонах. Зазвичай ці події були рушієм формування національної свідомості величезних народів, а пісні, які супроводжували ті бурхливі часи, відбилися у світовій історії та культурі як найвідоміші музичні твори всіх часів. Часто такі пісні ставали національними гімнами країн. Згідно з літературознавчим словником-довідником за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка, слово «гімн» походить з грецького «*hymnos*», що буквально означає «похвальна пісня». Це музичний твір урочистого характеру, покладений на слова символічного змісту, вважається одним із символів держави. Як жанрова форма поезії еволюціонував з культових пісень, завершуваних молитвою до Богів у Єгипті, Месопотамії, Індії. В Елладі вживався на честь Аполлона чи Діоніса. Під час своєї секуляризації, гімн став асоціюватися з урочистими подіями національного масштабу, офіційними церемоніями, демонстраціями та іншими подібними заходами [9, с. 157]. Національний гімн може мати позитивний вплив на музичну культуру держави. Він є важливою частиною національного музичного доробку та може сприяти розвитку музичної освіти та творчості в країні. У той же час, вибір національного гімну може бути спробою політизувати символіку та використовувати її для політичних мотивів. Наприклад, використання національного гімну під час політичних акцій може сприйматися як спроба маніпулювання національними почуттями громадян.

Багато державних гімнів сюжетно структуровані навколо національної історії. Історичний наратив у них становлять образи тих подій

минулого, що визначають сакральну матрицю національної пам'яті. Державні гімни щодо цього можуть визначатися як один із базових компонентів політики національної пам'яті, що змушує співгромадян об'єднуватися. Зазвичай національний гімн символізує єдність і національну ідентичність країни та може стати важливим символом єдності для людей різних соціальних та етнічних груп, а виконання національного гімну на спортивних змаганнях, політичних заходах та інших важливих подіях може стати спільною дією, яка об'єднує людей навколо загальних цінностей та ідеалів. Таким чином, національний гімн може допомогти у формуванні національної самосвідомості, підтриманні національної культури та збереженні історичної пам'яті народу. Це яскраво відображає суспільно-організаційну функцію гімнів.

Нерідко національні гімни були зовсім не національними та слугували засобом пропаганди та нав'язування народам певних ідей, які їм були не властиві. Так, в перших же рядках гімнів радянських республік владою підкреслювався вектор зближення місцевих народів із російським. Наприклад, гімн Української РСР: «Нам завжди у битвах за долю народу. Був другом і братом російський народ. Нас Ленін повів переможним походом. Під прапором Жовтня до світлих висот». Гімн Азербайджанської РСР: «В єдності з хоробрими руськими людьми ми несемо прапор дружби. Це є святим — згуртованість людей. Ми отримали силу, владу від єдності братніх людей. Нехай живе Союз, славна радянська наша країна». Гімн Молдовської РСР: «Радянська Молдова, наша квітуча земля. Поряд з іншими братніми республіками. Йде разом з великою Росією до безтурботного майбутнього Союзу» [6].

Розуміючи важливість державних символів, насамперед гімну, влада СРСР насаджувала на окупованих територіях ідею «братерства» з російським народом. Якщо для історичної політики пострадянських держав характерним є вираз того чи іншого ступеня дистанціювання від Росії, то

радянські республіканські гімни задавали, навпаки, інший курс. Але штучність та нещирість комуністичного ставлення до музики і пісні не підкоряли серця «радянського» народу, хоч і контроль держави над побутовим життям був тотальним, а ім'я Сталіна дійшло аж до дитячих колискових. Пізніше, у часи «застою», прихильність до ЦК КПРС почали виховувати з дитячих піонерських таборів та пісень, що співались там. Як пише про них Ю. Каганов «...У загальній масі спостерігалася перевага відвертої кон'юнктури. Застійні процеси 70-х рр. поступово перетворили ці пісні в чисту показуху. Достатньо, якщо дитина, яка співає і слухає піонерський репертуар, буде мати лояльний вираз обличчя і здаватися тим, ким «треба». А якою вона буде насправді – це для пісенної виховної системи не так вже й важливо» [16].

У XVIII столітті національні гімни стали з'являтися в багатьох країнах, які перебували під феодальним устроєм та були абсолютними монархіями. Цей період також став передумовою для падіння існуючих режимів, оскільки у другій половині століття у Європі та Новому світі відбувалися повстання та національно-визвольні війни. Особливо вражаючі та важливі події розгорталися у Франції, де велика подія у світовій історії - Французька революція 1789 року - привнесла значні зміни у європейську та світову культуру. Ця подія породила, можливо, найпопулярніший гімн всіх часів. «Марсельєза» стала не тільки гімном Франції, але й революціонерів всіх країн та народів. На її музику накладали слова у гімнах навіть інші країни, наприклад, російський Тимчасовий Уряд з лютого 1917 аж до більшовицького перевороту жовтня того ж року використовував мелодію «Марсельєзи» для російського гімну.

Марсельєза була створена після оголошення Францією війни Австрії в 1792 році. В ніч з 25 на 26 квітня Руже де Ліль, французький офіцер, дислокований у Страсбурзі, склав «Бойову пісню Рейнської армії» в будинку громадянина Дітріха. Дійсно, текст пісні став доволі бойовим:

«Громадо, в бій ставай! До лав, батьки й сини! Рушай! Рушай! Хай чорна кров напоїть борозни!» [17]. Пісню перейняли добровольці з Марселя, які брали участь у повстанні в Тюїльрі 10 серпня 1792 року. Вона виявилася настільки успішною, що 14 липня 1795 року її оголосили національною піснею.

Марсельєза має універсальну привабливість, яка відрізняє її від інших національних гімнів і робить її одним з головних музичних надбань французького народу. Хоча інші мелодії були налаштовані на слова інших мов і були використані як гімни, це були ніщо більше, як швидкоплинні та маргінальні епізоди порівняно з Марсельєзою, яка мала неймовірну популярність за межами Франції. Хоча навіть серед тих, хто підтримував ідеали Французької революції, були ті, які не були у захваті від гімну всіх революціонерів. Наприклад, англійський філософ і реформатор Джеремі Бентам, якого Франція оголосила почесним громадянином в 1791 році, не був у захваті від «Марсельєзи». Він порівнював її з «Боже, бережи короля» і зазначав, що останній є більш простим та красивим: «Військовий крик анархії, «Гімн Марсельєзи», мушу зізнатися, для мене, незалежно від усіх моральних асоціацій, дуже похмура, плоска й неприємна пісенька: і для будь-якого вуха це, принаймні, заплутана й складна пісенька. У випадку, коли мелодія настільки пустотлива у своєму застосуванні, це буде щасливий випадок, якщо вона сама по собі не буде приречена ані з точки зору універсальності, ані постійності» [35, р. 136].

У будь-якому випадку, вплив цієї пісні важко переоцінити: від скульптурної групи на Тріумфальній арці в Парижі до вступної частини пісні британського гурту The Beatles «All You Need Is Love» – усюди використовуються мотиви Марсельєзи. З часом почали складати й інші версії Марсельєзи: «Жіноча Марсельєза», «Робоча Марсельєза», «Білоруська Марсельєза». З цього можна зробити висновок, що «Марсельєза» стала іменем загальним.

Іншим прикладом гімну, народженого війною, є «Прапор, усіяний зірками», що був написаний 1814-го року, а став гімном США у 1931 році.

14 вересня 1814 року американські солдати в балтиморському форті МакГенрі підняли величезний американський прапор, щоб відсвяткувати вирішальну перемогу над британськими військами під час війни 1812 року [57]. Френсіс Скотт Кі був натхненний видом прапора, що спонукав його до написання пісні, яка пізніше стала національним гімном США. Одним з унікальних аспектів гімну США є те, що він базується на конкретному історичному епізоді, в той час як гімни більшості країн, як правило, будуються на сюжетах боротьби проти зовнішніх або внутрішніх ворогів (хоча часто темами гімнів є також соціальні повстання або скидання тиранії).

Протягом своєї історії гімн США став відображенням американської душі, кавери на нього робили світові зірки музики: від Джимі Хендрікса до Уітні Х'юстон. Перший своєю версією гімну у Вудстоку створив захоплююче поєднання патріотизму та протесту. Він грав гімн більше 70 разів, не лише на Вудстоку, і кожен виступ був різним. Він додавав інші мелодійні вставки, як-от телевізійні джінгли, щоб показати, що відбувається в країні в той чи інший момент.

Майк Байєс, старший музикант оркестру ВМС США, який грав гімн для кожного президента, починаючи з Клінтона, висловив свою думку про значення «Прапору, усіяному зірками» для пересічного американця: «У мене є члени сім'ї, які розчаровуються, коли чують, як люди шалено співають. Вони кажуть: «Це не гімн». Але для мене гімн – це послання, а не те, як ви його співаєте. Мої бабусі й дідусі, мабуть, були приголомшені, коли Джимі Хендрікс дістав електрогітару й заграв на ній [гімн]. Але знаєте що? Вони відреагували так само, коли Мартін Лютер Кінг встав і сказав: «Я людина». Гімн уособлює цінності нашої культури в різні часи». Він

вказує і на індивідуальність гімну для кожного американця, що підкреслює національну ідею та культурну особливість США [46].

Взагалі, англійці та американці відомі своїми піснями, народженими при драматичних подіях, пов'язаних з боротьбою за свободу, кров'ю та війнами. Однією з таких подій була Громадянська війна в США. Це було велике протистояння між штатами Союзу, де скасували рабовласницький лад і штатами Конфедерації, де зберігся рабовласницький лад. Рішення Лінкольна, тодішнього президента США, воювати, а не дозволити південним штатам відокремитися, не ґрунтувалося на його негативних почуттях щодо рабства. Навпаки, він вважав своїм священним обов'язком як президента Сполучених Штатів зберегти Союз будь-якою ціною: «Якби я міг врятувати Союз, не звільняючи жодного раба, я б це зробив; і якби я міг врятувати його, звільнивши всіх рабів, я б це зробив; і якби я міг врятувати його, звільнивши одних і залишивши інших у спокої, я б теж зробив це» [34]. Збройний конфлікт тривав чотири роки і в її ході загинуло найбільше громадян США, ніж у будь-якій іншій війні, де брали участь Штати.

Так, часи Громадянської війни в США породили декілька знакових для народу Америки мелодій. Наприклад, «John Brown's Body» («Тіло Джона Брауна») [44], яка стала найпопулярнішою піснею серед солдатів янки протягом усієї війни. Вона показала силу музики у поєднанні зі словами впливати на переконання людей. Однією з найважчих подій для пояснення істориків громадянської війни було широке прийняття аболіціоністської програми жителями півночі в середині війни. Аболіціоністів зазвичай вважали фанатиками та шахраями. Зрештою, їхня ідея політичних дій включала такі речі, як проведення зборів, під час яких вони спалювали копії Конституції і на самого Джона Брауна дуже довго дивилися як на дикого, вбивчого хулігана, який цілком заслужено був страчений владою Вірджинії в 1859 році.

Пісня «Тіло Джона Брауна» змінила все. Спочатку написана у 1861 році як пісня для насмішки над солдатом на ім'я Джон Браун, вона пізніше перетворилась на гімн, що вшановує пам'ять цього відомого аболіціоніста. Навесні 1862 року солдати Союзу сприйняли пісню гідно і почали часто виконувати її, щоб дратувати південних солдат та цивільне населення, навіть якщо вони самі тепло ставилися до скасування рабства. З часом виконання цієї пісні призвело до змін у суспільній думці і до того часу, коли «Прокламація про звільнення» Авраама Лінкольна перетворила війну на боротьбу за скасування рабства, бійці виступали переважно за звільнення рабів. Це яскравий приклад впливу музичного мистецтва на процеси творення та побудови суспільства, можливо, навіть і впливу на хід історії США, а в підсумку, і на світову історію. Важко прогнозувати, як би пішов хід історії, якби північні солдати не захопилися ідеями скасування рабства та скільки солдатських пісень підкорила саме «Тіло Джона Брауна».

Перша світова війна або «Війна, яка закінчить всі війни» на початку сприймалася як «фінальна та переломна війна», а стала справжньою м'ясорубкою та прикладом окопної війни високої інтенсивності [58], у якій за декілька сотень метрів території гинули тисячі людей. У висновку це була катастрофа для Європи: «Європа, Західна Європа на початку ХХ століття була господарем світу. І Європа фактично себе послабила. Що ви бачите після Першої світової війни – Сполучені Штати з одного боку і Радянський союз з іншого», – розмірковує про Першу світову дослідник Домінік Дендувен [13].

Велику роль у довоєнному суспільстві відігравала кабаре-сцена та пісні, які лунали з неї. Романси зі щасливим кінцем були найпоширенішими на сцені кабаре, при цьому дуже відрізняючись за своєю тематикою від традиційних релігійних і дитячих пісень. Пісні з соціальним чи політичним змістом також мали місце бути і відображали анархістські і антимілітаристські настрої, які пронизували суспільство до початку війни,

яка все змінила. Протягом перших двох років Першої світової війни патріотичні пісні отримали велике відродження, подібне до того, що спостерігалось під час франко-пруської війни та після поразки французів 1871 року [56]. Дуже популярні мелодії чи тексти, такі як Марсельєза чи Карманьола, звучали часто. Пісні про поразку французів 1871 року та долю людей з Ельзасу-Лотарингії, такі як відомий романс «C'est un oiseau qui vient de France» (Пташка, яка прилетіла з Франції), були знову популярні в 1914 році та були адаптовані під нові історичні реалії. Але французи були не єдиним народом, що для підтримки бойового духу звертався до пісень минулого, щоб їх доповнити та використовувати у свій важкий час.

В той час на землях сучасної України набували популярності та ренесансу фольклорні та патріотичні пісні. Приклад останнього – «Ой у лузі червона калина» за авторством Степана Чарнецького, який написав слова і музику до пісні в 1914 році за мотивами останнього куплету козацької пісні XVII століття «Розлилися круті бережечки». Пізніше стала гімном Січових Стрільців, виконувалася бійцями УПА та набула шаленої популярності після повномасштабного вторгнення Росії в лютому 2022 року.

Існує декілька версій, як «Червона калина» стала гімном та набула такого вигляду, якою ми її знаємо. Згідно з однією, в 1914 році Степан Чарнецький поставив в львівському театрі трагедію «Сонце Руїни» про гетьмана Дорошенка, фінальною піснею зробивши вищезгадану «Розлилися круті бережечки», змінивши її текст. Слова пісні набули популярності серед молоді, яка почала виконувати їх на заходах УСС.

Згідно іншої версії, у серпні 1914 року у Стрию її вперше почув чотар УСС Григорій Трух від стрільця Іваницького, який в свою чергу навчився її від артистів львівського театру. Трух замінив «славних козаченьків» у тексті на «наші добровольці» [23] та навчив її співати своїх бійців. Так пісня стала такою, як ми її знаємо. Внесок Українського театру описав сотник УСС Іван Коссак, який написав наступні слова після того, як дружина

театру заспівала «Червону калину» у Чорткові та Горонді: «Відділи УСС, що творились в Чорткові, ходили з піснею на вправи, вирушили потім на головне місце збору до Стрия, а опісля на Угорщину. В Горонді співала сю пісню моя сотня, від неї перейняли її інші сотні, курині, і ціла стрілецька формація. Новий зміст, стрілецький, витворили самі стрільці протягом перших двох тижнів побуту в Горонді» [3].

Ця пісня залишається важливою частиною культурної спадщини українського народу та набула другого дихання під час російської агресії 2022 року. Музика стала важливим засобом комунікації, що допомагає українцям висловлювати свої емоції та думки щодо війни. Музика стала також важливим засобом збереження культурної спадщини та формування національної ідентичності. Українські народні пісні стали частими елементами концертів та виступів, що допомагало підтримувати національний дух та традиції.

Друга світова війна вплинула на музичну культуру народів найбільшим чином з усіх інших збройних конфліктів. Бойові дії завдали шкоди сорока державам, а від червня 1941 по жовтень 1944 центральною ділянкою всього європейського театру воєнних дій була територія України, яка зазнала у зв'язку з цим величезних матеріальних і людських втрат [28, с. 469]. Звичайно, що така подія не могла не вплинути кардинально на людську культуру.

Важливу роль зіграв і той фактор, що це перший конфлікт під час якого почалось масове розповсюдження вінілових платівок та радіо. До 1940 року більшість домогосподарств США вже мала радіоприймач. Така ж ситуація була і в Німеччині за нацистів. Друга світова війна була унікальною ситуацією для музики та її зв'язку з війною. Ніколи ще не було такої ситуації, щоб окремі записи пісень так широко та швидко розповсюджувалися серед населення. Хоча фольклор все ще був

поширений, ця форма музики зіткнулася з новою серйозною конкуренцією з боку централізовано записаної, популярної музики.

Прикладом найбільш оптимістичної як за мелодією, так і за текстом, пісні часів Другої світової у Радянському Союзі була «Катюша». Це народна пісня радянської доби. На її честь були названі РСЗО, що використовували червоноармійці. Пісня розповідає про молоду дівчину, яка, стоячи на крутому березі річки, співає пісню своєму коханому, що служить далеко від дому. За сюжетом пісні, солдат захистить Батьківщину і свій народ, а його вдячна дівчина збереже їхню любов. Не дивлячись на романтичний сюжет пісні, радянська парадигма зуміла мілітаризувати навіть її.

«Катюша» була, мабуть, найпопулярнішою радянською піснею часів Другої світової за кордоном. Пісня була адаптована грецькою, італійською, іспанською мовами партизанами або добровольцями, враховуючи національні особливості та ландшафт бойових дій. Наприклад, в Італії 1943-го року Феліче Касьоне написав італійський текст для «Катюші». Його адаптація «Fischia il vento» («Вітер віє») стала одним із найвідоміших партизанських гімнів Італії разом із «Bella Ciao».

«Bella Ciao» («Прощавай, красуне») стала гімном італійських партизан, які воювали проти армій країн Осі. Напевно, вона стала свого роду «Марсельезою» серед повстанців та партизан, адже мелодія широко відома по всьому світу. Вперше ця пісня була заспівана польовими робітниками на знак протесту проти важких умов праці на рисових полях Північної Італії в кінці XIX сторіччя, але текст адаптували під час Другої світової війни. Перший куплет та приспів в перекладі Ольги Здір [15]: «Прокинувся ранком: навколо ворог! Бувай, красуне, бувай та не забувай! Побачив ясно: загарбник всюди. Зачуло серце смерть мою. І од порога я рушив в гори. Бувай, красуне, бувай та не забувай! О, партизани, візьміть з собою: Зустріну смерть я у бою!»

В Італії, коли люди слухають «Bella Ciao», вони згадують про опір, боротьбу партизанів або, частіше з року в рік, про боротьбу проти всіх форм гноблення. Протягом десятиліть ця пісня стала символом численних форм боротьби за свободу, її перекладали та інтерпретували по всьому світу, і досі пісня є надзвичайно популярною.

Як можна побачити, то гімни, фольклорні та народні пісні є одним з тих факторів, що об'єднує народ в складний для нього час. Завдяки зв'язку з минулим та відсиланню на історичні події, ці музичні твори виконують свою суспільно-організаційну функцію та стають відображенням суспільства у певну історичну епоху, на яку потім посилаються нащадки. У цьому плані такі пісні та їх сприйняття можна порівняти з описаним вище давньогрецьким сприйняттям музики, які вбачали у ній виховну функцію та часткове слугування на користь держави та суспільного інтересу, а не індивідуального. Основна естетична категорія, яку торкаються ці пісні, є категорія «піднесене» та її модифікація «героїчне». Невідомий автор трактату «Про піднесене» писав, що піднесене не обмежується лише характером художньої реальності, але передусім полягає в здатності впливати на оточуюче середовище, яке становить секрет до розуміння самого художнього твору [18, с. 98].

Також варто зазначити, що такі пісні є своєрідним витвором народної творчості, який має глибокі історичні корені та є частиною культурної спадщини народу. Вони передають важливі соціальні, культурні та релігійні цінності, розповідають про життя, традиції, історію та культуру певного народу. Фольклорні та народні пісні мають значний вплив на формування ідентичності народу та сприяють збереженню національної культури. Хоч вони і почали поступатися популярній музиці внаслідок індустріальної революції, вони є джерелом натхнення для відомих композиторів та виконавців, які використовують народні мелодії та музичні традиції у своїй творчості.

2.2 Популярна музика та її вплив на суспільство

Під терміном «популярна музика» найчастіше розуміють музику, яка здобула сприйняття та популярність серед широкої аудиторії. Цей термін не варто плутати з терміном «поп-музика». Головний довідковий ресурс для музикознавців – «The New Grove Dictionary Of Music and Musicians» - визначає популярну музику як музику, що з'явилася під час індустріалізації в 1800-х роках та найбільше відповідає смакам та інтересам міського середнього класу. Це включає широкий спектр музики, починаючи від водевілів та шоуменів і закінчуючи роком. Термін «поп-музика», зі скороченим першим словом, використовується для опису музики, що виникла в результаті рок-н-рольної революції середини 1950-х років та продовжує свій розвиток до сьогодні [45].

Популярна музика продовжувала відображати ті загальні тенденції, які характерні мистецтву постмодернізму. Варто зазначити, що фактором, що суттєво впливає на поширення масової музики в нашому сучасному суспільстві, є зникнення фольклору. Протягом тривалого часу фольклор був надзвичайно важливим для народу, проте з науково-технічним прогресом, індустріалізацією, урбанізацією та зростанням засобів масової комунікації, його роль зменшується. В решті решт, масова культура замінює фольклор завдяки своїй нетрадиційності, космополітичності, використанню художньо виразних засобів класичного мистецтва, професіоналізації та можливості масового розповсюдження [18, с. 363]. Не дивлячись на це, популярна музика стала своєрідною заміною фольклору, а митці продовжують відображати суспільні настрої та переживання у своїх творах.

Для численних композиторів війни були натхненням для орудування своїм творчим талантом для написання творів, в тому числі з благодійною метою. Незважаючи на те, що англійський композитор Едвард Елгар неоднозначно ставився до війни, він написав свою «Карильйон» для вокалу

з оркестром на підтримку бельгійського опору під час Першої світової війни в грудні 1914 року, а невдовзі за цим послідувала «Полонія», написана для концерту Фонду допомоги польським жертвам, що пройшов в королівській залі в Лондоні в 1915 році. Цей концерт був всесвітньою ініціативою, організованою Падеревським і Генріком Сенкевичем для допомоги біженцям від жахливого конфлікту в Польщі між силами Росії та Німеччини. Елгар диригував його прем'єрою, а Томас Бічем диригував рештою концерту.

Історичне підґрунтя для написання «Карильйони» справді трагічне. В серпні 1914 року Німеччина вторглася й окупувала Бельгію. Опір бельгійців отримав підтримку від інших країн, насамперед від Британії. У Лондоні Холл Кейн організував патріотичну антологію під назвою «Книга короля Альберта» за участю провідних музикантів. Елгара попросили зробити внесок і він згадав, як читав у *The Observer* вірш Еміля Каммарта. Каммарт був одружений на Тіті Бранд, дочці співачки Марі Брем, яка співала в першому виконанні «Сну Геронтія» Елгара, і Елгар отримав її дозвіл на використання вірша у «Карильйоні». Друг Елгара Роза Берлі згадувала: «я наважилася запропонувати йому не прив'язуватися до розміру слів, як це йому довелося б робити, якби п'єсу розглядали як пісню чи хорову частину, а щоб він надав ілюстративну прелюдію та антракт як фонову музику для декламації вірша» [39, р. 197]. Елгар, в свою чергу, дослухався до поради міс Берлі та помістив вірш у вигляді розповідей і речитативів, які перемежуються оркестровими інтермедіями. У Британії бельгійці здобули шалену підтримку завдяки своєму опору.

Історія створення «Полонії» схожа на «Карильйон». 13 квітня 1915 року польський диригент Еміль Млинарський попросив Елгара написати щось, зважаючи на успіх «Карильйон», але цього разу з використанням польської національної музики. Як згадує американський музичний дослідник Джеральд Мур: «13 квітня [1915] Едварда відвідав польський

композитор Еміль Млинарський... [він хотів] віддати належне Польщі, як Карильон віддав належне Бельгії» [48, р. 682]. Твір був в основному власним твором Елгара, але він включив фрагменти з польського національного гімну, варшавянок та інших польських патріотичних пісень, а також мелодії Шопена та Падеревського.

«Полонія» ніколи не досягла успіху «Карильйон», але була досить добре сприйнята The Gramophone Company, вона доручила Елгару записати цей твір у 1919 році, що було на той час доволі складно. Взагалі, ця пісня стала символом польської національної боротьби та мала значний вплив на суспільство. Музика стала популярною в Польщі та серед поляків, які проживали за кордоном. Вона стала своєрідним гімном польської діаспори, що активно підтримувала національну боротьбу. Пісня «Полонія» також мала важливий політичний вплив. У 1919 році, коли Польща стала незалежною державою після Першої світової війни, музика «Полонії» була використана під час церемонії оголошення незалежності, що символізувало національний дух поляків, які боролися за свої права.

«Велика війна» в першу чергу надихала композиторів на написання творів, які могли б виразити слова підтримки хоробрим народам Європи, які опинилися в центрі найбільш жахливого на той момент збройного конфлікту. Можна з впевненістю казати, що рядки «Співайте, бельгійці, співайте!» не залишала байдужими людей, що чули їх, та змушували співчувати хороброму народу Бельгії. Варто відзначити і гуманітарні потуги музичного мистецтва, що породили ті часи. Напевно, без «Полонії» та концерту Фонду допомоги польським жертвам, ми б не побачили інші гуманітарні концерти, які стали легендарними: чи то Live Aid, який проводився для збору коштів постраждалим від страшного голоду в Ефіопії 1984-1985 років, чи то концерти на допомогу біженцям з різних зон бойових дій – Косово, Іраку, Афганістану і, звичайно, України.

Найвідомішою виконавицею пісень в Британії під час Другої світової війни стала Віра Лінн, яку стали називати «улюбленицею армії». В ті часи Віра стала національною іконою. Такі пісні, як «Ми зустрінемося знову» і «Білі скелі Доверу» надихали мільйони британців у часи безпрецедентної невизначеності та страху. До наших днів Віра Лінн, яка померла три роки тому у віці 103 років, залишається жіночим символом мистецької підтримки військовослужбовців. Особливо пам'ять про неї шанують на Батьківщині. Так, після її смерті тодішній прем'єр-міністр Борис Джонсон сказав: «Чарівність і захоплюючий голос пані Віри Лінн захоплювали і підносили нашу країну в деякі з наших найтемніших часів, її голос житиме, щоб зачарувати серця майбутніх поколінь» [41]. А Королева Єлизавета II в квітні 2020 року в зверненні до нації з приводу пандемії Covid-19 згадала найбільш знамениту пісню Лінн «Ми зустрінемося знову». Мабуть, рядки «Ми зустрінемося знову, не знаю де, не знаю коли, але я знаю, що ми зустрінемося знову одного сонячного дня» чули всі, не зважаючи на ступінь зацікавленості в історичній, військовій чи музичній тематиці.

Пісні, які виконувала Віра Лінн, викликали сильні емоційні відгуки серед людей, які були розлучені внаслідок війни зі своїми рідними. Пісні про тугу та надію, а також простий стиль виконання Лінн, прозвучали в мільйонах будинків у Великобританії завдяки радіо. Британці пов'язували себе з ліричними героями та сюжетами її пісень, що допомагало їм пережити складні часи. У 1944 році Віра Лінн здійснила знамените турне по Бірмі, щоб розважити війська, які там воювали.

Схожа ситуація була і в американських військах. Вони мали регулярний доступ до радіо в будь-яких бойових ситуаціях, крім найскладніших, що було неможливо до Другої світової війни. Музика фактично усюди супроводжувала американські війська. Це надало особливого характеру музиці американських військ під час цього конфлікту, яку слухали між боями по Американському військовому радіо,

яке було засноване 1942 року. Її перша передача для американських військ почалася о 17:45 4 липня 1943 року. Того дня капрал Сил Бінкін став першим американським військовим ведучим, якого почули в ефірі. Сигнал було надіслано з Лондона через телефонні лінії на п'ять регіональних передавачів, щоб він зміг досягнути місця дислокації американських військ у Сполученому Королівстві, коли вони готувалися до вторгнення в окуповану нацистами Європу. Згодом Американське військове радіо стало супроводжувати американських бійців в зонах бойових дій по всьому світу: в Кореї, В'єтнамі, Іраку.

Джазова музика також стане частиною культурної війни, яка вирувала поряд з реальними бойовими діями Другої світової війни. Через те, що основними представниками цього жанру були афроамериканці, нацистський режим, який екстраполював свій расизм на усі види діяльності людей, оголосив її «нелюдською музикою» та заборонив у всій окупованій Європі. Місцеві музиканти Парижа вирішили грати джазову музику французькою, щоб обійти заборони нацистів. Дійсно, повністю заборонити джаз було неможливо, адже навіть німецькі діти збиралися в таємних місцях і слухали музичні станції союзників, щоб почути джаз [49].

До речі, з усіх пісень, що були популярні в державах антигітлерівської коаліції під час Другої світової війни, одна з них виділяється особливо через своє походження. «Лілі Марлен» це німецька пісня про кохання, яка стала популярною під час Другої світової війни в Європі як серед військ Осі, так і серед військ Союзників. Написана в 1915 році як вірш німецьким вчителем, якого мобілізували на фронт Першої світової, ця пісня була опублікована в 1937 році і вперше записана Лале Андерсен в 1939 році і стала хітом серед військ Африканського корпусу. Мобільний бій у пустелі вимагав великої кількості радіостанцій, і британським військам у Північноафриканській кампанії настільки сподобалася пісня, що її швидко переклали англійською. Пісню використовували протягом усієї війни як

засіб пропаганди як Союзники, так і держави Осі. Німецькі солдати слухали цю пісню кожного вечора перед відбоєм, в прихильності до неї зізнавався навіть найвідоміший генерал Гітлера Роммель.

Іншою була ситуація на Східному фронті. На відміну від пісень, які в першу чергу будувалися на людських особистих, інтимних відносинах, коханні або тугою за домівкою, пісні СРСР робили ставку на мілітаризм, трагізм та ультра-патріотизм. Звичайно, що й сама війна була для всіх поневолених народів поворотним моментом, який змінив їх повсякденне та культурне життя. Дослідниця Кетлін Харріс пише, що Друга світова війна спричинила бурхливі зміни у повсякденному житті людей Радянського Союзу, які мали паралелі і в музичній спільноті: «Загалом музика стала тою віддушиною, через яку могли об'єднатися радянські народи... Зміни в музичних стилях під час Другої світової війни свідчать про зміни в настроях радянського населення, і, що важливіше, про те, як вони реагували на зміни, викликані війною» [40].

Своєрідним неофіційним гімном радянських військ була пісня «Священна війна». Написана Олександром Александровим та Василієм Лебєдєвим-Кумачем на скору руку 24 червня 1941 року [47, р. 154], в день вторгнення нацистів на територію СРСР, вона досягла успіху серед народних мас, підтримувала бойовий дух військ, особливо на початку війни, коли нацисти громили радянські війська і ситуація ставала дедалі критичнішою для Москви. За легендою, під час свого першого виконання на Білоруському вокзалі в Москві, через 2 дні після написання, її заспівали 5 разів поспіль. А вже з 15 жовтня того ж року її почали вмикати на радянському радіо кожного ранку, одразу після кремлівських курантів. Дійсно, текст пісні пронизаний трагізмом та ультра-патріотизмом.

Схожою на Радянський Союз ситуація з музичним мистецтвом була в Німеччині протягом Другої світової. Тотальна цензура та мілітаризм (особливо у нацистів після поразок 1942-1943 років та тотальної мобілізації

Німеччини) були характерними для всіх тоталітарних режимів, нацисти не стали виключенням. Ступінь цензури був різним, але німців більше цікавила війна, ніж музичні стилі та створення цінних з естетичної точки зору пісень. Спочатку контроль над музикою не був тотальним і в основному нацисти просували класичних композиторів Німеччини чи Австрії, таких як Бетховен, Вагнер або Моцарт, але в міру загострення війни цілі уряду змінилися від побудови ідеальної німецької держави до утримання населення в бойовому строю, важливість пісень для підвищення морального духу зростала.

Сумною іронією є те, що організація музичної освіти в Третньому рейху значною мірою зовні базувалася на ідеологічних традиціях, сформованих в період Веймарської республіки. Саме тоді утвердилося уявлення про «людину мусичну», що орієнтується на служіння народу, вітчизні й державі [29, с. 142]. Дійсно, якщо почитати цілі мусичного згідно з одним з лідерів музичного руху часів Веймарської республіки, Георга Гетча, можна побачити прямі паралелі з тим, як цілі музики трактували нацисти: «1. Відновлення єдності музики і життя, однак не життя в музиці, а «музикалізації» життя... 2. Відновлення цілісності музики. Подолання протиріччя між народною й академічною музикою... 3. Відродження народу, що співає. Відхід від механізації та зовнішнього вираження при музикуванні, а звернення до внутрішнього духовного потенціалу музики, що очищує душу... 4. Відновлення колишньої єдності музики, мови і руху...» [29, с. 143]. Ідеї, на яких базувалися уявлення про «мусичну людину» та ідея влиття людини в колективні стихії засобами музики стали базою, за допомогою якої нацисти підпорядковували музичне мистецтво своїм антигуманним цілям.

Післявоєнний світ кардинально змінився, що відображалось у культурі та мистецтві, зокрема музичному. Пісні про війну перестали бути мілітаризованими та зосереджувалися на мирі та пацифізмі. Мир у всьому

світі та розповсюдження ненасильства і любові стали провідними цілями творців. Фокус на людських взаєминах та особистих почуттях почав проявлятися у піснях часів Другої світової, але найбільш яскраво він почав відображатися вже після закінчення найкривавішого воєнного конфлікту. Людство переосмислило своє існування та хотіло припинити воювати, але конфлікти все одно продовжували спалахувати. Так, найбільш впливовою війною другої половини ХХ століття стала війна у В'єтнамі.

Війна у В'єтнамі тривала більше 19 років, але досягла свого апогею в 60-х роках і змусила молодь політично мобілізуватися, припала на час підйому контркультури, сексуальної революції та переосмислення ставлення до сегрегації. Музика виявилася першорядною у відображенні духу часу під час війни, яку багато хто вважав несправедливою та безглуздою. Музика була невід'ємною частиною війни для солдатів і громадян, а деякі пісні так сильно стали асоціюватися з конфліктом, що згадки про В'єтнам досі виникають при їх прослуховуванні.

Для воїнів у всі часи завжди був важливий музичний аспект, але В'єтнам був особливим. Одна з ключових причин цього, кажуть Даг Бредлі та Крейг Вернер, автори книги «We Gotta Get Out of This Place: The Soundtrack of the Vietnam War», полягає в тому, що технології, а точніше їх простота та легкість, відіграли роль у донесенні музики на поле бою. Серед радіоприймачів, портативних програвачів, ранніх касетних програвачів і живих музичних гуртів, які прибували до В'єтнаму, солдати тієї війни мали набагато більше доступу до музики, ніж їхні предки. З часів Другої світової війни, радіоприймачі та технології відтворення музики стали ще більш доступними та поширеними. Бредлі, якого призвали в армію в 1970 році, так розмірковує на тему музики у В'єтнамі: «справа полягає в тому, що у нас були технології відтворення музики, і військові дали нам величезний доступ, тому що вони хотіли підтримувати наш моральний дух... це була та

сама музика, яку слухали ваші невійськові однолітки в Америці, тому це був спільний саундтрек» [52] .

Американський гурт The Doors був одним з найбільш політизованих гуртів США часів війни у В'єтнамі. Пісня «Unknown Soldier» березня 1968 року стала квінтесенцією почуттів та думок американської молоді на час випуску пісні. Лідер гурту та автор текстів Джим Моррісон, не дивлячись на військове походження своєї родини, зміг створити революційний на той момент твір. У музичному відношенні текст пісні був нервовим і група ще більше підняла напругу, вставивши театральну «імітацію страти» в середині пісні. Катарсис пісні досягається ближче до кінця пісні криками Моррісона зі словами «Все закінчилось! Війна закінчилась!». Журнал Melody Maker описав «Unknown Soldier» як «апокаліптичну п'єсу, яка ніби підсумовує В'єтнам як центр американського життя» [60] і пісня, безперечно, мала емоційний відбиток. Вона дійсно підсумовувала ставлення прогресивної американської молоді до війни, яку вони не розуміли та не сприймали.

Інший приклад пісні, натхненною війною у В'єтнамі, є «Fortunate Son» групи Creedence Clearwater Rival. Назва пісні переводиться як «Щасливий син». Її можна назвати гімном антивоєнного та контркультурного руху, який робить виклик еліті, яка підтримує війну, але сама відмовляється йти воювати, на відміну від людей, яким не поталанило народитися в багатій родині та стати «щасливим сином», що робить їх вимушеними проливати свою кров. Джон Фогерті, автор пісні, розповідав, що на створення пісні його надихнуло весілля онука Девіда Ейзенхауера та дочки тодішнього президента Річарда Ніксона в 1968 році. «Джулі Ніксон тусувалася з Девідом Ейзенхауером, і було явне відчуття того, що ніхто з цих людей не збирався брати участь у війні... Деякі з нас, хто уважно спостерігав [за війною], просто знали, що нас чекають проблеми» [38].

«Imagine» Джона Леннона хоч і опосередковано була нав'язана подіями у В'єтнамі, але цю пісню можна сміло називати квінтесенцією настроїв тодішніх суспільств на Заході. «Imagine» є найбільш знаменитою піснею Леннона з його кар'єри після розпаду «The Beatles», яка по своїй суті є прикладом пісні з суспільно-організаційною функцією, покликана об'єднати людей заради благої мети. Хоча, в деякому сенсі, ця пісня більше не належить йому через безліч різних способів її інтерпретації за останні півстоліття. Вплив пісні найбільш влучно узагальнив президент США Джиммі Картер, який зазначив: «У багатьох країнах світу — ми з дружиною відвідали приблизно 125 країн — ви чуєте, як пісня Джона Леннона «Imagine» використовується майже рівноцінно з національними гімнами» [55].

Текст пісні пропонує слухачам уявити світ миру, без капіталізму, без поділів на країни та без релігій. Вже на момент її виходу багато хто почав звертати увагу, що пісня схожа на комуністичний маніфест. Пізніше Леннон підтвердив, що подібність між його ідеалами, викладеними в пісні, та комунізмом справді була навмисною: «Imagine», у якому сказано: «Уявіть, що більше не було ні релігії, ні країни, ні політики», — це фактично комуністичний маніфест, хоча я не особливо комуніст і не належу до жодного руху» [55].

«Imagine» досі вважається гімном пацифізму та піснею, що пропагує мир у всьому світі. Дійсно, рядки «нема за що вбивати та помирати» та «уявіть, що всі люди живуть в мирі» разом з мажорною гармонією вселяє у людей надію на світ без воєн та вбивств. Її продовжують співати у тяжкі та криваві для людства часі. Так, після повномасштабного вторгнення РФ в Україну, син Леннона, Джуліан, вперше публічно виконав цю пісню на підтримку українського народу. «Як людина і як митець, я відчуваю себе змушеним відповісти найбільш значущим способом, яким можу», написав Джуліан Леннон [43].

Післявоєнний світ сформував ті базові концепції, якими користуються митці при створенні своїх творів. На протигагу мілітаризму, ультра-патріотизму, «воєнщині» та військовому запалу у текстах пісень стали тотально переважати мотиви про мир, любов та злагоду. У музичному мистецтві можна побачити чіткий перехід орієнтування з колективного на індивідуальний. Цей тренд сформувався у 60-х, був підсилений війною у В'єтнамі і зберігається до наших часів. Важко знайти митця, який би підтримував агресивну політику тієї чи іншої країни по відношенню до інших народів. Антивоєнні настрої у музичному мистецтві почали набирати нових обертів під час вторгнення США в Ірак в 2003 і набули свого катарсису під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну в 2022 році. Так, Гордон Самнер, відомий під псевдонімом Sting, у березні 2022 року заспівав свій головний антивоєнний хіт «Russians» на підтримку українського народу. Написана у 1985 проти ядерної загрози під час холодної війни, ця пісня знову стала релевантною під час російських звірств в Україні. Дійсно, важко одразу сказати чи написані рядки «я сподіваюсь, росіяни теж люблять своїх дітей» та «не буває переможної війни» сьогодні чи сорок років тому. «У світлі кривавого й жахливо помилкового рішення однієї людини вторгнутися до мирного, незагрозливого сусіда, ця пісня знову закликає до нашої базової людяності», - висловився Sting [42].

Як можна побачити, найбільш значущі приклади сучасного музичного мистецтва в першу чергу зберігають суспільно-організаційну функцію та створюють пряму інтервенцію у суспільне життя людей. Так, вони відрізняються від важливого для націй фольклору та гімнів тим, що зачіпають інші естетичні категорії. В першу чергу у популярній музиці можна побачити такі категорії як «гармонія» та «естетичне». Але були й характерні для гімнів категорії «героїчне» (наприклад, «Карильйон» Елгара) та «піднесене» (як у «Imagine» Леннона).

Не дивлячись на «простоту» популярної музики другої половини ХХ-початку ХХІ століть, митці не стоять осторонь політичних течій та тенденцій. Дійсно, мистецтво, зокрема музичне, може бути використане як інструмент для підтримки певних ідеологій та політичних позицій, а також як засіб вираження культурної та соціальної ідентичності. Політичні лідери часто використовують популярну музику як маркер своєї позиції, щоб залучити до себе прихильників та підтримувати їхню віру в політичну систему (наприклад, Джиммі Картер та його посилення на «Imagine» Джона Леннон). Загалом музика залишається доволі політизованим мистецтвом. Сучасне мистецтво, вважає В. Черепанин, є невід'ємною частиною соціального простору, воно розширяє інституційні межі, що й робить його сучасним. Навіть антиполітична традиція, яка говорить про рішучість артиста оперувати банальними категоріями, свідчить про відповідальну соціальну дію. «Те, що сучасні художники здебільшого уникають прямих політичних висловлювань, зовсім не означає, що вони займають «несвідому» позицію: незнання теоретичних та художньо-критичних дискурсів і «просто» створення невинного і відстороненого візуального ряду неможливе для contemporary artist'a - це не сучасне мистецтво, а декоративізм, таке продають на Андріївському узвозі у Києві, московському Арбаті чи коктебельській набережній» [31, с. 92].

ВИСНОВКИ

Музичне мистецтво, як і усі інші види мистецтва, пройшло довгий еволюційний шлях. Так само змінювалось його сприйняття, що відобразилось у філософсько-естетичному дискурсі. Від розгляду музики як певного практичного інструменту, яке було наявне у поглядах стародавніх мислителів та підкреслення теологічної ролі музики у Середньовіччі, відбувся справжній прорив, коли унаочнилось бачення гедоністичної її функції у Відродженні та суспільно-об'єднуючої у Новий час. З плином часу змінювалися як функції, так і естетичні категорії, яких торкалося музичне мистецтво. Не зважаючи на «спрощення» музики, «замороження» (про що писав Т. Адорно) та все більшу її інклюзивність, вона продовжує відігравати свою роль у суспільстві, а поп-культура не прибрала з неї художню складову. Окрім того, музика залишається одним з найбільш потужних засобів вираження емоцій та почуттів, що важливо для підтримання психологічного здоров'я суспільства у буремні часи. Відтак, музичне мистецтво необхідне для розвитку культури та підтримки гармонійного розвитку суспільства. Варто зауважити, що дослідження взаємозв'язків музики та суспільства залишається важливим, адже кожна знакова історична подія створює нове поле для аналізу цієї теми. В цьому контексті російська агресія проти України створила велике поле для дослідження музичного мистецтва та її ролі у розвитку суспільної культури.

У ході дослідження ролі музичного мистецтва у розвитку суспільної культури було детально проаналізовано взаємозв'язок музики та суспільства, а також роль музичного мистецтва у формуванні культурної ідентичності та національної свідомості народу. Було доведено, що музика має величезний вплив на розвиток суспільства, оскільки вона є однією з найважливіших складових культури, особливо окремо взятого народу. Музика має здатність об'єднувати людей незалежно від політичних

поглядів, віросповідань або віку. У наш час, коли народи стикаються з труднощами (будь то війни або суспільні заворушення, революції), вони посилаються на свої історичні пісні, які викликають беззаперечну гордість за своє минуле та впевненість у тому, що перемога настане знов.

Роль музики в суспільстві в контексті філософсько-естетичної думки була розглянута у декількох історичних етапах: від Античності до сьогодення. Музика пройшла шлях від засобу виховання до «стандартизації» заради музичного бізнесу. Велику частку роботи склав аналіз гімнів та фольклорних пісень як важливого аспекту створення національної свідомості. Багаточисленні війни показали важливість музичного мистецтва у важкі для народів часи. Вивчення впливу популярної музики на суспільство у цьому дослідженні є актуальним у контексті сьогодення.

За підсумками дослідження, варто зауважити, що не стільки музичне мистецтво впливає на суспільство, скільки навпаки. Музика може бути розглянута як відображення суспільства та його культурних та соціальних змін. У дослідженні було вказано як рабовласницький устрій у Греції впливав на грецьке розуміння музичного мистецтва, Середньовічний теоцентричний світогляд змінював функції музики, гуманістичні тенденції Відродження знаходили своє відображення у ній, а індустріальна революція практично викорінила фольклор та зробила популярну музику домінуючою. Музика відображає дух часу та соціальні тенденції, а також викликає зміни у суспільстві. Вона є важливою частиною культури та мистецтва, що впливає на наше розуміння світу та самих себе. З думкою про те, що музика, як невід'ємна частина культури, є віддзеркаленням суспільства, погоджуються також багато дослідників мистецтва. «Мистецтво виступає виразником тих культурно-політичних процесів, які відбуваються в суспільстві. Воно формує певний світогляд, виступає засобом боротьби, носієм певної ідеології... Під час війни роль мистецтва у

житті людини є ще більш важливою, адже воно формується під впливом політичних процесів та істотним чином впливає на свідомість» [30, с. 67–68]. Тому залишається важливим продовжувати досліджувати суспільні настрої та те, як вони впливають на створення та еволюцію музичної культури. Вивчення ролі музики у розвитку суспільної культури має велике значення для розуміння нашої культурної спадщини, сучасного впливу музики на суспільство та можливостей використання музики з об'єднуючою функцією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики. Основи, 2002, 522 с.
2. Антологія світової філософії: у 4 т. Т. 1. Ч. 2. Думка, 1969, 576 с.
3. Боберський І. Стрілецькі пісні і труби. Zbruc. URL: <https://zbruc.eu/node/49038> (дата звернення 09.04.2023).
4. Бойчук А. Розстріляний з'їзд кобзарів – ще одне свідчення того, як радянська влада намагалася знищити все українське. Інтернет ресурс газети «Галичина», 2019. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/rozstrilyaniy-z-yizd-kobzariv-shhe-odne-svidchennya-togo-yak-radyanska-vlada-namagalasya-znishhiti-vse-ukrayinske> (дата звернення 11.04.2023).
5. Буяльська Т., Сідлецька Т. Практична культурологія. Частина I, 2015, 124 с. URL: https://web.posibnyky.vntu.edu.ua/icgn/2sidlecka_praktychna_kulturologiya_ch1/content/roz4.html (дата звернення 18.04.2023).
6. Гімни республік СРСР. Вікіпедія, 2022. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гімни_республік_СРСР (дата звернення 11.04.2023).
7. Гомілко О. Філософія музики як нова філософська дисципліна: постметафізичні перспективи. Філософія освіти, 2012, С. 228-237.
8. Грінченко Б. Пісня про Дорошенка й Сагайдачного. Записки Українського наукового товариства в Києві. 1908, Кн.1, С. 45-71.
9. Гром'як Р., Ю. Ковалів, В. Теремко. Літературознавчий словник-довідник. «Академія», 2007, 753 с.
10. Гуменюк Т. Філософсько-методологічні засади музичної естетики. Культурологічна думка. 2010, С. 36-43. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD2_Humeniuk.pdf (дата звернення 07.02.2023).

11. Гнатишин О. Енциклопедія Сучасної України. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-69897> (дата звернення 06.04.2023).
12. Дворський Г. Вплив освітньо-музичного середовища на розвиток особистості школяра. Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції. Київ, 2014, С. 93-101.
13. До 100-річчя закінчення Першої світової війни. Репортаж із місця перших хімічних атак. Радіо Свобода, 2018. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29593443.html> (дата звернення 11.04.2023).
14. Закревський М. Та йшовъ Козакъ зъ Дону. Старосвѣтскій бандуриста. Избранныя малороссійскія и галицкія пѣсни и думы, 1860. Т. 1.
15. Здір О. Світ співає «Bella, ciao!» — «Вітаю тебе, красю!». Творча майстерня Ольги Здір. <https://web.archive.org/web/20190513085913/http://olga-zdir.blogspot.com/2013/12/bella-ciao.html> (дата звернення 07.04.2023).
16. Каганов Ю. Музика як ідеологічний феномен: радянський контекст і українська версія (друга половина ХХ ст.). Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету, 2012, С. 159 - 164. URL: <http://old.istznu.org/page/issues/33/kaganov.pdf> (дата звернення 16.04.2023).
17. Клод Жозеф Руже де Ліль. Марсельєза. Українська бібліотека літератури, переклад Миколи Вороного. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3535> (дата звернення 26.04.2023).
18. Левчук Л., Панченко В., Оніщенко О., Кучерюк Д. Естетика. Центр учбової літератури. Київ, 2010, 435 с.
19. Лігус М. Music as the embodiment of the will in the philosophy of A. Schopenhauer. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 2015, С. 32-35.

20. Лисіна Н. Естетичні погляди музикантів-теоретиків епохи Відродження. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2014, С. 213-220. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/9885/Lysina.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 07.04.2023).
21. Лосєв А. Музична естетика античного світу. Музична Україна, 1974, 216 с.
22. Максимович М. «Малоросійські пісні», 1827, 57 с.
23. Оліярник М. Від Хмельниччини до Хлівнюка: як змінилася пісня «Ой у лузі червона калина...» за цілі епохи визвольної боротьби. Заборона, 2022. URL: <https://zaborona.com/vid-hmelnichchyny-do-hlyvnyuka-yak-zminylasya-pisnya-uj-u-luzi-chervona-kalina-za-czili-epohy-vyzvolnoyi-borotby> (дата звернення 11.04.2023).
24. Пославський А. Філософські засади музичної естетики нової Віденської школи (на прикладі творчості А. Шенберга). ІМФЕ НАН України, 2008. С. 85-91 URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43549/09-Poslavsky.pdf?sequence=1> (дата звернення 05.04.2023).
25. Семененко Н. Естетика музична. Українська музична енциклопедія, Т.2. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2008, С. 34-37.
26. Скрипник Г. Мислення музичне. Українська музична енциклопедія, Т.3. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2011, С. 392-395.
27. Скрипник Г. Музикознавство. Українська музична енциклопедія, Т.3. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2011, С. 550-600.
28. Смолій В. Енциклопедія історії України : у 10 т, Т.2. Інститут історії України НАН України. Наукова думка, 2004, 688 с.

29. Сташевська І. Музичне навчання і виховання в контексті ідеології Третього рейху: негативні наслідки використання музики для антигуманного і руйнівного впливу на людину та суспільство. Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика : Зб.наук.праць Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. Івана Франка. Дрогобич, 2016, с. 141 – 149.
30. Тормахова А. М. До проблеми взаємодії мистецтва та політики в контексті сучасної культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 2, С. 64-68.
31. Черепанин В. Сучасне мистецтво і політичне: проблеми взаємовпливу. Наукові записки. Том 49. Теорія та історія культури. 2006, С. 87-93.
32. Черкасов В. Розвиток музичної освіти у період Просвітництва. Наукові записки, випуск 132. С. 261-264. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/83099898.pdf> (дата звернення 07.04.2023).
33. Шинкарук В. Філософський енциклопедичний словник. Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України, Абрис. Київ, 2002, 742 с.
34. Abraham Lincoln. Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Abraham-Lincoln/Outbreak-of-the-U-S-Civil-War> (дата звернення 02.04.2023).
35. Bentham, J. Writings on the Poor Laws, Vol. I. Oxford: Clarendon Press, 359 p.
36. Brinkhof T. How Nietzsche's love for music influenced his philosophy. Big Think, 2021. URL: <https://bigthink.com/high-culture/friedrich-nietzsche-music-philosophy> (дата звернення 19.04.2023).
37. Brown I. Adorno's Case Against Popular Music. Upper Saddle River: Pearson/Prentice Hall, 2005.
38. Browne A. 9 Songs Associated With the Vietnam War. History Hit, 2021. URL: <https://www.historyhit.com/culture/best-songs-associated-with-the-vietnam-war> (дата звернення 15.04.2023).

39. Burley R. Edward Elgar: the record of a friendship. London. Barrie & Jenkins Ltd. 1972, 211 p.
40. Harris K. The Three Major Shifts in Soviet Music During World War II. URL: https://www.methodist.edu/wp-content/uploads/2022/06/mr2016_harris2.pdf (дата звернення: 03.04.2023).
41. Harris. K. Vera Lynn dead: Boris Johnson thanks magical voice for lifting country in darkest hour. Express, 2020. URL: <https://www.express.co.uk/news/uk/1297625/Vera-Lynn-dead-Boris-Johnson-tribute-twitter-ww2-singer-morale-latest> (дата звернення 03.04.2023).
42. Helman P. Watch Sting Play Newly Relevant “Russians” In Support Of Help Ukraine. Stereogum, 2022. URL: <https://www.stereogum.com/2178642/watch-sting-play-newly-relevant-russians-in-support-of-help-ukraine/news> (дата звернення 15.04.2023).
43. Hernandez J. John Lennon's son, Julian, performs 'Imagine' for the 1st time, in support of Ukraine. NPR, 2022. URL: <https://www.npr.org/2022/04/11/1091997661/john-lennons-son-julian-performs-imagine-for-the-first-time-in-support-of-ukrain> (дата звернення 15.04.2023).
44. Klugewicz S. Ten Great American Civil War Songs. The Imaginative Conservative, 2016. URL: <https://theimaginativeconservative.org/2016/09/ten-great-american-civil-war-songs-stephen-klugewicz.html> (дата звернення 08.04.2023).
45. Lamb B. What Is Pop Music? Liveaboutdotcom, 2018. URL: <https://www.liveabout.com/what-is-pop-music-3246980> (дата звернення 26.04.2023).
46. Marshall A. Why The Star-Spangled Banner is the perfect insight into America's soul. The Guardian, 2014. URL: <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/aug/11/malcolm-gladwell-star-spangled-banner-america-200th-anniversary> (дата звернення 11.04.2023).

47. Marples D. Russia in the Twentieth Century: The quest for stability. Routledge. 2014, 392 p.
48. Moore J. Edward Elgar: A Creative Life. Oxford University Press, 858 p.
49. Pop Culture Goes to War in the 1940s. Living History Farm. URL: https://livinghistoryfarm.org/farminginthe40s/life_07.html (дата звернення 05.04.2023).
50. Popular Music. The Editors of Encyclopaedia Britannica, Britannica, 2023. URL: <https://www.britannica.com/art/popular-music> (дата звернення 24.04.2023).
51. Pythagoras on music. Popular Beethoven. URL: <https://www.popularbeethoven.com/pythagoras-on-music> (дата звернення 07.04.2023).
52. Rothman L. Why the Vietnam War Produced Such Iconic Music. Time, 2017. URL: <https://time.com/4949617/music-vietnam-war> (дата звернення 14.04.2023).
53. Sobolieva O. Cossack songs of Dnipropetrovsk region. Authentic Ukraine. URL: <https://authenticukraine.com.ua/en/blog/kozacki-pisni-dnipropetrovsini> (дата звернення 11.04.2023).
54. Storey J. Cultural theory and popular culture. The University of Georgia Press. 1998, 320 p.
55. Taysom J. The misunderstood meaning of iconic John Lennon song «Imagine». Far Out Magazine, 2020. URL: <https://faroutmagazine.co.uk/john-lennon-imagine-real-meaning-communism> (дата звернення 06.04.2023).
56. The importance of songs during World War One. Europeana, 2014. URL: <https://www.europeana.eu/en/blog/the-importance-of-songs-during-the-war> (дата звернення 06.04.2023).
57. The Star-Spangled Banner. National Museum of American History. URL: <https://amhistory.si.edu/starspangledbanner> (дата звернення 07.04.2023).

58. The war to end all wars. BBC News, 1998. URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/special_report/1998/10/98/world_war_i/198172.stm (дата звернення 06.04.2023).
59. Wagner S. Nasty Gap and Lovely Suspense: Thinkable and Hearable Music in the Middle Ages. *Continental Thought and Theory: a Journal of Intellectual Freedom*. Volume 3 | 3: Thinking Music: Praxis and Aesthetic, P. 126-135. URL: <https://ir.canterbury.ac.nz/bitstream/handle/10092/103096/10%20Wagner.pdf?sequence=3> (дата звернення 05.03.2023).
60. York A. «The unknown soldier»: The story behind The Doors' potent anti-war song. *Dig!*, 2023. URL: <https://www.thisisdig.com/feature/the-unknown-soldier-the-doors-song-story> (дата звернення 14.04.2023).