

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

МИСТЕЦТВ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра композиції та інструментування

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ТЕМА КОСМОСУ В ОРКЕСТРОВО-ХОРОВИХ ТВОРАХ

КШ. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО ТА В. МУЖЧІЛЯ

Магістерська робота

Конохова Тетяна Олексіївна

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України

Мужчиль В. С.



Харків - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	с. 3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТЕМИ КОСМОСУ В МУЗИКОЗНАВСТВІ	
1.1 Поняття про космос в системі гуманітарного знання: історіографічний екскурс.....	с. 7
1.2 Естетика та поетика відтворення космічної теми у музичному мисленні різних епох.....	с. 22
Висновки до Розділу 1.....	с. 34
РОЗДІЛ 2. КОСМОГОНІЧНА КОНЦЕПЦІЯ В МУЗИЦІ НОВІТНЬОГО ЧАСУ	
2.1 Світоглядні параметри: космізм і симфонізм.....	с. 36
2.2 Етапи становлення: Авангард-1., Авангард-2.....	с. 41
2.3 Аналітичні етюди	
2.3.1 "Космогонія" для симфонічного оркестру і мішаного хору Кш. Пендерецького.....	с. 55
2.3.2 Космогонія-перфоманс "Чорний квадрат" для мішаного хору В. Мужчіля.....	с. 63
Висновки до Розділу 2.....	с. 78
ВИСНОВКИ.....	с. 81
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	с. 86

ВСТУП

Обґрунтування теми. Тема космосу у різному тлумаченні цього слова є вічною для людини, про що казав ще Іммануїл Кант у відомому крилатому вислові про те, що людину завжди буде цікавити дві речі -- "зоряне небо над головою та моральний закон і внутрішній закон всередині нас". Точки зору на космос представлені у міфах народів світу, де, поряд з науково-практичними уявленнями, діють релігійні, культові (найбільш близькими для мистецтва є античні).

Сучасна музикологія -- саме цим словом слід позначати науку про музику сьогоднішнього дня -- базується на широкому колі філософських, естетичних, теософських, психологічних, науково-технічних та інших уявлень щодо космосу та планети Земля, як його частка. У системі наукових та художніх знань це унаочнено у двох аспектах, поєднаних загальним терміном "гуманітаристика". Введення цієї дисципліни до меж музикознавчої науки було здійснено завдяки когнітивному (пізнавальному) підходу до вивчення музично-художніх явищ (Л. Шаповалова [85]), які постають об'єктами для інтерпретації у трьох її значеннях--побутовому, науковому, художньому (Е. Гуренко [20]).

Тема космосу є безмежною та багатоскладовою, але у музичному мистецтві та музикозвстві вже досить апробованою. Це дозволяє ставити та вирішувати її як у загальному естетико-культорологічному плані (Е. Горячкіна [19]), так і по відношенню до певних жанрових та стилєвих систем, а також творчості окремих композиторів, відомих своїми зверненнями до космічної теми. Як видається, саме вивчення індивідуальних інтерпретацій цієї теми є на сьогоднішній день найбільш затребуваним. Поодинокі аналітичні спостереження з приводу окремих творів таких композиторів, як Д. Лігеті, П. Булез, К. Штокхаузен, Кш. Пендерецький, С. Губайдуліна, А. Шнітке, Г. Канчелі, А. Тертерян. Дж. Крам (вони вдовповнені, зокрема, спостереженнями з приводу відтворення теми космосу

українськими митцями. Перші зразки подібних праць вже існують. Це, зокрема, дисертація та статті О. Кріпак з приводу творчості А. Караманова--композитора, який втілював космічно-релігійні ідеї у грандіозних циклах біблійських симфоній. Українські музикознавці нової генерації все частіше звертаються до космогонічної теми у зв'язку з певними жанрами та видовими стилями -- гітарного (М. Трянов [68]) та фортепіаного (Разумейко І. [58])

Разом з тим, данна тема потребує подальшої розробки, зокрема, і з залученням зразків творчості вітчизняних авторів, з яких найменш дослідженою є музика В. С. Мужчиля -- композитора, для якого тема космосу у її етико-естетичному змісті виступає як провідна.

Одже, актуальність обраної в даному дослідженні теми зумовлено наступними причинами:

- необхідністю систематизації аспектів відтворення теми космосу у світовій музичній практиці минулого і сучасного;
- затребуваністю досліджень цієї теми у зв'язку з творчістю українських композиторів;
- відсутністю спеціальних робіт, присвячених жанровим аспектам композиторської інтерпретації теми космосу, зокрема у жанрах вокально-симфонічної кантати та перфоменса.

Мета дослідження – виявити особливості індивідуально-стильової інтерпретації теми космосу на прикладі творів Кш. Пендерецького та В. Мужчиля.

Мета зумовила вирішення наступних дослідницьких **завдань**:

- надати історіографічний екскурс з приводу відтворення космічної теми в системі гуманітарного знання;
- розкрити специфіку інтерпретації космічної теми в музичному мисленні різних епох;
- систематизувати світоглядні критерії класифікації космічної теми в музиці; окреслити спорідненість понять «космізм» і «симфонізм»;

- виявити стильові етапи відтворення музичної космогонії в музиці Новітнього часу;
- запропонувати аналітичні етюди двох зразків інтерпретації теми космосу в творах Кш. Пендерецького та В. Мужчиля.

Об'єкт дослідження — тема космосу в музиці, **предмет** — специфіка її реалізації втілення у творах Кш. Пендерецького та В. Мужчиля.

Матеріалом дослідження слугували кантата «Kosmogonia» Кш. Пендерецького та космогонія-перфоманс для мішаного хору з ударними «Чорний квадрат» В. Мужчиля як зразки інтерпретації космічної теми в творчості композиторів новітнього часу.

Методи дослідження. Для розкриття заявленої теми використані елементи як загальнонаукових, так і спеціальних музикознавчих підходів до досліджуваного явища:

- *історико-генетичний* – вивчає витоки й подальшу еволюцію космогонічної теми в музичному мистецтві;
- *дедуктивний* – визначає хід дослідження від загального (тема космосу в мистецтві) до особливого (музична космогонія) і конкретного (індивідуально-стильові проєкції в творах Кш.Пендерецького та В. Мужчиля);
- *компаративний* – спрямований на порівняння зразків відтворення космічної теми на історико-стильовому та індивідуально-авторському рівнях;
- *жанрово-стильовий* – розкриває діалектику загальних першооснов музичного мислення, втілених у драматургії та композиції творів, обраних для обґрунтування обраної теми;
- *фактурний* – враховує виконавські склади та типи викладеннь матеріалу, характерні тим чи іншим композиторам в процесі відтворення теми космосу.

Теоретична база. Концепція магістерської роботи спирається на фундаментальні праці сучасного музикознавства за наступними напрямками:

- *теорій жанру та стилю в музиці, теорій музичної форми, музичного мислення та інтерпретації* (Альшванг А.[1], Арановский М.[3,4,5], Асаф'єв

[7, 8, 9], Березовчук Л. [11], Бонфельд М [12], Гуренко Е. [21], Дауноравичене Г. [22], Денисов Е. [23], Ігнатченко І. [27], Ігнатченко Г. [28, 29], Кияновская Л. [30], Когоутек Ц. [31], Конен В. [33], Кюрегян Т. [35], Мазель Л. А. [42, 43], Мартинов В. [44], Медушевский В. [45, 46], Москаленко В. [48], Назайкинський Е.[49,50,51,52], Самойленко О. [64], Скребков С. [66], Соколов О. [67], Сохор А. [68, 69], Тукова І. [71], Хасашин А. [73], Холопов Ю. [74, 75, 76, 77, 78], Холопова В. [79, 80, 81, 82, 83, 84, 85], Шаповалова Л. [87, 88, 89], Шип С. [91]);

-- *праць з інших галузей наукового знання* (Аристотель [6], Афанасьєв А. [10], Боуен Р. [13], Блаватська О. [14], Вахтмейстер К. [15], Вернадський В. [16], Гиндилис Л. [17], Гендель М. [18], Еремеева А. [24], Лосєв А. [37, 38, 39, 40, 41], Михайлов А. [47], Павленко А. [55], Рерих М. [59], Ріттер І.В. [60], Рожанський І. [61], Сергєєва Т. [65], Шапошникова Л. [90], Циолковський К. [94], Ямвлихом [97], Kuhn А. [98]);

--*монографії, статті, веб-джерела, присвячені опису життя та творчої діяльності композиторів* (Голосна В. [19], Горячкіна Е. [20], Івашкин О. [26], Лобанова М. [36], Нікольська І. [53, 54], Полтавцева Г. [56, 57], Разумейко І. [58], Сабанєєва Л. [62], Хоміньський Ю. [86], Шльоцер Б. [92], Штокхаузен [93], Ентеліс Л. [95], Юзеф М. [96], Raymond Head [99]).

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТЕМИ КОСМОСУ В МУЗИКОЗНАВСТВІ

1.1 Поняття про космос в системі гуманітарного знання: історіографічний екскурс.

Космос (грец. κόσμος «порядок, гармонія») – поняття давньогрецької філософії та культури, з'явилося в античні часи Стародавньої Греції та означало уявлення про природний світ як про пластично впорядковане гармонійне ціле. Греки поєднували в понятті «космос» дві функції – упорядковуючу та естетичну. Знаючи про неозорі Всесвіту, і прагнучи пізнати витoki його виникнення, людство створило поняття «космогонія» (від грец. κόσμος - світ, Всесвіт і γονή - народження, виникнення) -- міф, розповідь або вчення про виникнення світу). Космогонічні погляди були у витоків кожної цивілізації: про це свідчать міфи стародавнього світу. Космогонічні і космологічні уявлення описують просторово-часові параметри всесвіту, тобто умови, в яких протікає існування людини і міститься все, що може стати об'єктом міфотворчості. Структура світу -- набір, зв'язок і функції його частин, іноді -- їх кількісні параметри (синхронічний аспект опису космосу). Космологічні міфи описують, як виник всесвіт (діахронічний аспект). Актуальний стан всесвіту в міфопоетичному мисленні пов'язується воєдино з її походженням як наслідок з причиною; бо визначення і пояснення складу світобудови і ролі, яку відіграють у ньому його об'єкти, рівнозначно відповіді на питання «як це виникло», опису всього ланцюга породження цих об'єктів («операційний зв'язок» синхронічного і діахронічного описів). Таким чином, ці аспекти представляють лише дві прояви однієї сутності: те, що породжене в ході створення та улаштування космосу, і є його складом; все, що входить до складу космосу, виникло в ході його розвитку.

У кожного народу були свої уявлення про створення Всесвіту і тим не менше всі вони мали щось спільне. Основні версії древніх культур про виникнення світу:

- 1) Міфи про походження космосу з хаосу, основний початковий сюжет більшості міфологій, починаються з опису хаосу (порожнечі), відсутності порядку у всесвіті, взаємодії початкових стихій. Одним із втілень хаосу або самим хаосом часто виступає світовий океан, первозданні води. У багатьох найдавніших космогонічних міфах океан і хаос рівнозначні і невіддільні одна від одної.
- 2) Одним із поширених сюжетів космогонічних міфів є народження світу зі світового яйця. Такі міфи зустрічаються у багатьох народів на різних континентах. Світове яйце є універсальним символом походження життя.
- 3) Нерідко роль творця в космогонічних міфах належить тваринам. Так в російському та білоруському фольклорі відома розповідь про створення світу, де один із деміургів в образі птаха (качки), пірнає під воду, щоб дістати трохи землі зі дна. Пізніше з цієї землі створюється суходіл. Подібні тексти існують і в багатьох інших традиціях. Нивхи пояснювали походження світу сказанням про маленьку синицю, яка пірнала в воду (була тільки вода) і діставала дзьобом землю. Так поступово з'явилася суша -- острівець, а потім і земля, на якій розцвіло різноманітне життя. Аборигени в Австралії, також як північноамериканські індіанці Гурон вважали, що саме черепаха створила Землю і тримає її на собі. За переказами індіанців також у створенні Землі допомагала черепаші жаба, яка діставала землю з морського дна, клала по краях панцира черепахи і земля збільшувалася в розмірі, таким чином з'явилася суша.
- 4) У багатьох міфологіях світ був створений богами. Приклади Богів-творців: єгипетські Атум і Птах, зороастрійський Ахура Мазда, Вішвакарман в індуїзмі, Анцва у абхазів і абазин, Тха у адигів, вірменський Арамазд, Виракоча інків, богиня ільматар у фінів, Інмар у удмуртів, Кайракан у алтайців.

- 5) У німецькій міфології боги створили світ з тіла велетня Іміра, убивши його. Схожий сюжет - створення світу з тіла Пуруші в індуїстській міфології.
- 6) Приклади пар, які створили світ: Ідзанаги і Ідзанами в синтоїзмі, Абзу і Тіамат у шумерів, Геб і Нут у єгиптян, Ранги і Папа у маорі.
- 7) Іноді сюжетом космогонічних міфів є протистояння сил творення і сил руйнування. Такі міфи властиві дуалістичним міфологіям. Такими парами є Ахура Мазда і Ангра-Майнью, Ен і Омель, Кугу-Юмо і Йин.
- 8) Материнський аспект: у давньогрецькій міфології прародителькою світу вважається Гея, яка народилася слідом за Хаосом. Є матір'ю Урана і від нього інших богів, кіклопів, титанів, іріній, гігантів, гір, морів, чудовиськ, героїв.

Сфера космологічного і космогонічного для міфопоетичної свідомості дуже широка, оскільки вона ототожнює (або пов'язує) природу (макрокосм) і людину (мікрокосм): людина створена з елементів світобудови, або навпаки, -- всесвіт відбувається з тіла першолюдини. Будучи подобою всесвіту, людина -- один з елементів космологічної схеми. Окремим випадком космогонічних міфів є міфи антропогонічні, або міфи про створення людини, міфічних первопредків народу, першої людської пари і тому подібне.

Космогонічні та антропогонічні міфи часто взаємопов'язані, часто одні й ті ж боги відповідальні як за створення світу, так і за створення людини. Інший варіант взаємозв'язку -- це антропоморфізація світу, коли всесвіт виникає з тіла першолюдини. У різних міфах людина створюється з різних матеріалів. Найбільш поширеним матеріалом є глина і земля. З глини створює людей Прометей в давньогрецькій міфології, Енкі і його дружина Нинмах в шумерській міфології, Мардук і Ейя в аккадській міфології, Хнум в єгипетській міфології, Ульген в алтайській міфології, Амма в міфології догонів, Іоскеха в ірокезській міфології.

В міфах деяких народів матеріалом для створення людини служить дерево. Існують також і більш екзотичні варіанти, наприклад, з горіхів у

меланезійців і перуанських індіанців або з кісток тварин, птахів і риб у деяких племен північноамериканських індіанців.

Окремим видом антропологічних міфів є тотемічні міфи, що розповідають про походження людей, найчастіше конкретного племені від тієї або іншої тварини. У деяких народів в тотемічних міфах прабатьками людей можуть бути птахи. Зустрічаються також сюжети про народження першої людини з яйця.

У народів Африки поширені міфи про людей, що вийшли зі скелі, землі, ями, термітника, дерева або очерету.

Після створення світу слідує розділ про його будову. У багатьох міфологіях саме дерево є символом форми Всесвіту. Дерево знання, що зв'язує небеса і підземний світ, а також дерево життя, що зв'язує всі форми життя. Обидва дерева є формами світового дерева або космічного дерева і зображуються в різних релігіях і філософіях як одне і те ж дерево.

У скандинавській міфології це Дерево Іггдрасіль – Світове дерево (дерево життя), велетенський ясен, у вигляді якого скандинави уявляли собі всесвіт. Ясен ділить всесвіт на три вертикальні рівні: верхній, середній та нижній. Кожен шар ділиться на три окремі світи. Верхні світи: 1) Асгард - країна скандинавських богів-асів (Один, Тор, Бальдр, Фрігт та інші). Великий захищений світ в якому розташовуються палати богів і легендарна Вальхалла - палац померлих воїнів.

2) Ванахейм - обитель скандинавських богів-ванів (близнюки Фрейр і Фрея, їх батько Н'єрд і чаклунка Гулльвейг) світле, мирне і спокійне місце.

3) Альвхейм або Лйєсальвхейм -- світ світлих альвів або ельфів. Світ надзвичайної краси та веселощів.

Середні світи: 1. Мідгард - середній світ. Світ смертних, в якому живуть люди, розташовуються землі, моря та океани. А оперізує його світовий змії - Ермунганд. 2. Йотунгейм або Утгард -- світ скандинавських велетнів Йотун -- головних ворогів богів. 3. Муспельхейм – один з перших двох світів (ще Нільфхейм) – царство вічного вогню, обитель вогненних велетнів і їх

правителя Сурті – вогняного гіганта, котрий спалить все живе під час Рагнарьоку.

Нижні світи:

1. Нільфхейм - один із перших двох світів (ще Муспельхейм) - царство пітьми та холоду. З його холоду і вогню Муспеля народився Імир - перша жива істота, що дала початок усьому живому.
2. Свартальвхейм – підземна країна темних альвів або цвергів, або гномів, або дворфів. Живуть там досвідчені майстри цверги і немає їм рівних в ремеслах. Саме темні альви кували артефакти для богів.
3. Хельхейм - царство мертвих, сюди потрапляють всі померлі від хвороби, голоду та старості. Править в ньому Хель - богиня смерті.

Каббалістичне древо Сефірот -- Древо Життя, яке ілюструє сукупність сфірот, що проявилися в ієрархічному порядку в процесі створення світобудови і розгортання вселенського буття, розглядається як динамічна єдність, в якому проявляється активність Бога. Древо Життя складають 10 елементів (сфірот), що представляють 10 еманцій, 10 імен або 10 каналів прояви Бога . В наші дні Сфирот називають «архетипами станів свідомості» . Одночасно Древо Життя уособлює будову вищої людини, створеного за образом Творця (макрокосмос в мікрокосмосі та навпаки).

У дереві знаходяться три стовпи:

- 1) Лівий стовп -- Стовп Строгості (Суду, «Дін»). Щоб стати суворим, необхідно пізнати Закони всесвіту і Силу, щоб їх правильно виконувати.
- 2) Правий стовп -- Стовп Милосердя («Рахама»). Щоб стати милосердним, необхідно мати мудрість, щоб бачити результати своїх дій і розуміти, що перемога може прийти через мудрість і сміливість, а не тільки через силу.
- 3) Серединний стовп - Стовп Ніжності (Рівноваги). Щоб стати ніжним, необхідно розуміння, що живеш в Царстві (Землі), але не Бог. Серединний стовп також розглядається як Шлях Стріли, короткий шлях від Малхут до Кетер (єднання з Божественним), також відомий як шлях самітника, аскези

(відмова від мирського). Шлях Змії передбачає проходження через кожен з 10 сфирот від малхут до Кетер, також відомий як шлях мага або мирянина.

В іудаїзмі та християнстві дерево втрачає первісну космогонічну природу, проте як і раніше залишається лідируючим символом, пов'язаним з верховним божеством, Творцем всесвіту, а, значить, і зі створенням світу.

У слов'янській міфології Дерево життя -- Світове дерево, світова вісь і символ світобудови в цілому. Крона світового дерева сягає небес, коріння (у яких тече священе джерело) -- пекло, стовбур і гілки організовують земний простір (Навь, Явь, Правь).

Казахи древо життя називали Байтерек. Коріння цього дерева знаходяться в підземному світі, саме дерево, його стовбур -- в земній, а крона -- в небесному.

Алтайські тюрки вважають, що нижня зона (коріння дерева) -- світ душ предків, яких оберігає Бог Ерлік разом з подругою Тенгрі-Умай. Ерліку підпорядковується нижня зона світу -- духи предків, Ерлік є опорою Дерева Життя, надає йому імпульс вічності. Завдяки йому відбувається круговорот життя в світі.

У мові кримських татар древо життя має назву «Омюр аг'ач» (тур. Омюр - світ, всесвіт, аг'ач - дерево) і дослівно перекладається як «світове дерево». Для кримських татар символ древа також пов'язаний з життям роду і благополуччя.

У єгипетській міфології і в Еннеаді Геліополіса першою парою є Ісіда і Осіріс (крім Шу і Тефнут, а також Геб і Нут). Вважалося, що вони походять від акацієвого дерева іусат, яке єгиптяни вважали деревом життя, називаючи «деревом, в якому життя і смерть об'єднані». У міфі говориться, що згодом Сет убив Осіріса, поклав його в труну і скинув в Ніл, і труна стала єдиним цілим з корінням дерева тамариск. Єгипетське священе дерево, сикомор, стоїть на порозі життя і смерті, пов'язуючи два світи.

У народів Месопатамії, згідно з описом Діодора Сицилійського Всесвіт ділиться на три світи: небесний світ бога Ану, надземний світ Бела, яке ототожнюється з Енлілем, і підземний світ, де панує Еа.

Феномен стародавнього знання не розкритий і є об'єктом вивчення протягом усього часу існування цивілізації. Вивчення космогонічних міфів надихнуло безліч філософів, творчих діячів і магістрів езотеричних практик на створення «авторських» космогоній.

Філософи стародавньої Греції. Піфагор першим назвав Всесвіт космосом по порядку, який йому притаманний, Геракліт був першим грецьким філософом, в текстах якого з'явився термін космос». Для Демокріта (V ст. до н. е.) Всесвіт -- саме загальне поняття, яке включає в себе численні мінімуми (світи), а для Аристотеля (IV ст. до н. е.) Всесвіт -- це видиме Небо (грец. Уранос), яке Одне: що не народжується та що не винищується.

Дворецький І. Х., автор «давньогрецько-російського словника», наводить такі значення грецького слова космос: 1) впорядкованість, порядок (Гомер, Геродот); 2) належна міра, благопристойність (Гомер, Геродот, Есхіл); 3) будова, пристрій (Гомер); 4) державний лад (Платон), правовий порядок (Фукідід); 5) світовий порядок, світобудову, світ (вперше названий так Піфагором як вираз вищого порядку); 6) небесне склепіння, небо; 7) світ, світло, земля; 8) прикраса, наряд (Гомер, Платон). «Всесвіт» або «Мироустрій» -- назва двох творів Демокріта. Слід зауважити, що в деяких грецьких філософських текстах поняття «Всесвіт», «світ», позначаються субстантивованим прикметником «то пан».

Первинний античний космос представлявся просторово кінцевим тілом. Навіть Аристотель заперечує нескінченність космосу на тій підставі, що людина взагалі не могла би сприйняти ніякого нескінченного тіла, оскільки будь-яке реальне тіло, яке сприймається людиною, завжди кінцеве, тобто є звичайнісінькою, хоча і самою великою величеною. У сенсі часу античний космос теж кінцевий. Правда, він може руйнуватися і створюватися. Однак,

створення нового космосу є не що інше як відтворення колишнього космосу. Античний космос існує тим самим поза часом. Він зовсім не прогресивний і які б зміни в ньому не відбувалися, він в остаточному підсумку є завжди одним і тим же, не тільки обмеженим в просторі, але і в часі зовсім не допускає ніякого прогресу.

Гомер використовує найтонші і яскраво відточені геометричні уявлення. У гомерівському космосі все творить свою власну волю, але ця воля служить для досягнення тієї чи іншої космічної мети. Всякий предмет у Гомера тому і чудовий і всякий герой тому і надлюдина, що вони творять одну загальну мету і відображають на собі одну загальну, тобто єдину розумну космічну волю.

Ототожнення загального розуму і загальної долі є не що інше, як граничне, загальнокосмічне явище. Ця тотожність космічного розуму і космічної долі впливає сама собою з основної античної інтуїції. Телеологія космосу і його фаталізм для Гомера -- одне й те саме. Втративши людинообразність космос перетворився в активну, творчу, динамічну структуру світобудови.

У свідомості філософів раннього класичного періоду з'являються динамічно спрямовані пифагорійські числа. Такий же був і логос Геракліта. Таким було мислення у Діогена Аполлонійського, яке представлялось у вигляді повітря. Навіть розум у Анаксагора, що створював собою всю космічну дійсність, її оформлював та спрямовував в ту чи іншу сторону, нічого не містить в собі антропоморфного, а є тільки більш тонкою та більш глибокою стороною самої ж дійсності космосу. Принцип космічної впорядкованості проводиться в ранній класиці дуже наполегливо.

Парменід казав, що тільки завдяки космічному порядку буття не може ні розійтися, ні з'єднатися. За Гераклітом, без оформлюючого принципу, найпрекрасніший космос перетворився б в купу сміття. Тому метою людського життя і є не що інше, як споглядання порядку космосу (Анаксагор). Даючи наочну картину космосу, філософи ранньої класики

активно користуються поняттям безмежного. З дії принципу межі виникає окреслений на безмежному тлі сам космос і всі його складові частини. За Левкіппом космос -- це відрізок безмежного і тому космосом може бути нескінченна кількість.

Піфагорейство, яке піднялося до діалектики чисел і фігур, є базою, попередником платонізму. Першовідкриття граничних спільнот, або категорій, здійснив Сократ. Це було початком критично-понятійного аналізу космосу, котрий витісняє його інтуїтивно-описові форми. Це було початком логічного розчленування і діалектичного возз'єднання розчленованих елементів. Космос отримував нову характеристику, розвинену насамперед Платоном. У платонічній спільноті теж є своя речність, тілесність, матеріальність, але тільки вже не чуттєвого характеру, а чисто смислового, чисто розумового. Відмінність розумоосягаючого космосу, за Платоном, від чуттєвого полягає тільки в тому, що його космос більш яскравих чуттєвих фарб, в більш красивому їх розташуванні і без всяких затемнюючих моментів і будь-яких земних недосконалостей.

Ейдос у Платона виступає батьком, а матерія як матір, а реальні речі є породженням ейдосу і матерії. Це уявлення в античності найбільш стійке, що навіть у Платона первинний породжуючий початок характеризується як "батько", розумоосяжний космос як "син" і чуттєвий космос як подальші породження розумоосяжного космосу.

В епоху еллінізму, як і у всій античності, суб'єкт ніколи не задумувався у відриві від об'єкта, але замість дорефлексивної неподільності наступала епоха єдинороздільної цілісності. Стоїки стали вважати основою космічного життя "теплу пневму". "Пневма" по-грецьки означає "подих", тобто всяка жива істота дихає і зберігає теплоту. Стоїки хочуть встановити живий організм в якості основи всякого буття. Цю основу стоїки характеризували як художньо-творчий вогонь.

Отже, античний космос являє собою не тільки діалектичну єдність ідеї і матерії, але і вираженість цієї єдності матеріальними засобами. Космос є

граничним оформленням цієї ідеально-матеріальної єдності, а саме межею, що позначає собою максимально можливу оформленість для такого матеріального зображення ідеально-матеріальної єдності. Але, якщо є позитивне оформлення, то повинно бути і стан неоформленості. Це нульове оформлення космосу в давнину розумілося як хаос.

Гностицизм. Раннє християнство.

Гностицизм -- містична релігійно-філософська течія в Єгипті, розквіт якої припадав на III-IV ст. Гностицизм увібрав в себе античну астрологічну традицію. Тому вельми цікавою видається проблема існування астрологічних уявлень в гностичній християнській літературі, яка була для церковних апологетів, безсумнівно, єретичною. Гностики визнавали за об'єктами небесної сфери вирішальну роль в організації структури світобудови і вплив цих об'єктів на людину і земну реальність. Незважаючи на відверто містичні спекуляції, в гностичних астрологічних уявленнях злилися як філософсько-містичне розуміння дійсності, так і багата астрономічна традиція елліністичного світу і Римської імперії.

Оскільки гностики були перш за все містиками, то саме містичне розуміння навколишнього простору було притаманне гностичним трактатам. Гностики уявляли навколишній світ розділеним на вищий, божественний, невидимий світ і нижчий -- земну реальність. Причому акцент гностики переносили саме на світ божественний, земне існування в гностичних трактатах описувалося повним страждань і духовних тортур. Тому вони мали на увазі, що видима реальність є лише жалюгідним відображенням божественного світу. Всі об'єкти небесної сфери бачилися гностиками тілами, формами деяких божественних сутностей, наприклад, планета Марс - це тільки фізична форма, «тілесна» оболонка для духовної сутності Астафай (αεταφαλος), в короткій версії апокрифів Іоанна про це сказано таким чином: «Вони [Влада] мають [кожна пара] з них - твердь [небесну]: по небу і одному еону за подобою Еона, суцього спочатку»[56, с.65]. Гностики стверджували, що спочатку зародився божественний світ, в якому знаходилися духовні (а

отже, істинні) планети: множинність світу безсмертних називається космосом ... приреченим на вічні муки Отцем і сімдесятьма двома світилами разом з самонародженими і сімдесятьма двома еонами » [56, с.77].

У гностиків, також як і у стародавніх міфів, є архетип яйця, як цілісної світобудови: «Птах вибирається з яйця. Яйце це світ. Той, хто хоче народитися, повинен зруйнувати цей світ. Птах летить до Бога. Бога звать Абраккас».

Абраккас -- гностичне космологічне божество, Верховний глава Небес і еонів, що втілює єдність Світового Часу і Простору. Вважається, що своїм походженням Абраккас зобов'язаний найдавнішим образам змія, дракона.

Епоха Відродження

Mysterium Cosmographicum (укр. таємниця світобудови) -- книга німецького астронома Йоганна Кеплера, видана в 1596 році в Тюбінгені (друге видання - 1621 рік). Ця книга - перша опублікована праця Кеплера, в якій він розвиває геліоцентричну систему світу Коперника, описуючи модель світу з позицій сакральної геометрії, за допомогою системи платонових тіл. Кеплер був переконаним прихильником геліоцентричної системи світу, причому переконаність ґрунтувалася на його релігійних уявленнях: Всесвіт втілював в собі образ Бога, при цьому Сонце відповідало Богу-Отцю, сфера зірок -- Богу-Сину і проміжний простір -- Святому Духу. Книга Кеплера є спробою «зістикувати» ідею геліоцентризму з біблійними текстами.

Першу універсальну фізико-космологічну картину світу на основі геліоцентризму спробував побудувати великий французький вчений -- філософ, фізик, математик, фізіолог Рене Декарт (1596-1650). Серед його наукових робіт є трактат під назвою «Космогонія». На основі своєї теорії фізики Декарт спробував побудувати першу механістичну еволюційну модель світу. Вперше небесні тіла та їх системи розглядалися в їх розвитку. Для XVII ст., коли панувало ще схоластично-релігійне вчення про незмінність Всесвіту, ця ідея була надзвичайно сміливою. Розвиваючи відроджену Кеплером античну ідею космічного матеріального вихору,

Декарт прийшов до думки, що всі небесні тіла утворилися в результаті вихрових рухів, що відбувалися в однорідній спочатку світовій матерії -- ефірі. Він вважав, що абсолютно однакові елементарні матеріальні частинки, перебуваючи в безперервному русі і взаємодії, змінювали свою форму і розміри, що і призвело до нинішнього багатства та різноманітності природи. Сонячна система, згідно Декарту, є одною з таких вихорів світової матерії. Центральне світило в ньому -- Сонце -- складається з більш тонкої світової матерії, а планети і комети -- з більших частинок, відкинутих в процесі обертання до периферії. Планети не мають власного руху -- вони рухаються, захоплюються світовим вихором. Декарт вніс і нову ідею для пояснення тяжкості: він вважав, що в вихорах, що виникають навколо планет, частки тиснуть один на одного і тим викликають явище тяжкості (наприклад, на Землі). Таким чином, Декарт першим в новий час став розглядати тяжкість не як вроджене, а як похідну якість тіл.

Виходячи із загальної ідеї, що у Всесвіті немає абсолютно нерухомих точок, Декарт за багато десятиліть до виявлення європейськими вченими власних рухів зірок (Галілей, 1718 г.) писав до Мерсенну (1588-1648), що прославився своєю роллю «зв'язкового» в природознавстві XVII в.: «Я не сумніваюся, що і зірки завжди дещо змінюють своє взаємне розташування, хоча їх і вважають нерухомими».

Декарт неодноразово висловлював матеріалістичну думку про природний розвиток природи, стверджуючи, що сама природа може розплутати складність хаосу. Але звертаючись до горезвісної «першопричини», він у згоді з панівною ідеологією своєї епохи, як уже говорилося, вказував на всесильного бога як творця самої матерії і руху.

Однак якщо відкинути традиційний теологічний момент в міркуваннях Декарта, то можна з повною підставою сказати, що його система природи - це перша, у всякому разі після Аристотеля, спроба побудувати наукову фізичну всеохоплюючу, а головне, еволюційну космологічну концепцію

світу. Уже самою постановкою такого завдання він випереджав сучасну йому науку на століття.

На рубежі 19-го та 20-го століття відроджується інтерес до міфологічних аспектів буття. З'являються різні езотеричні школи, які займаються вивченням древніх космогонічних трактатів.

З'являється цілий напрям «російський космізм» -- протягом російської релігійно-філософської думки, заснованої на холістичному світогляді, який передбачає телеологічну певну еволюцію Всесвіту. Характеризується усвідомленням загальної взаємообумовленості, всеєдності; пошуком місця людини в Космосі, взаємозв'язку космічних і земних процесів; визнанням пропорційності мікрокосму (людини) і макрокосму (Всесвіту) і необхідності узгоджувати людську діяльність з принципами цілісності цього світу. Включає в себе елементи науки, філософії, релігії, мистецтва, а також псевдонауки, окультизму і езотеризму. Це описано в значній кількості російських публікацій з антропокосмізму, соціокосмізму, біокосмізму, астрокосмізму, софіокосмізму, світокосмізму, космоестетиці, космоекології, але не має практично ніякого помітного впливу в західних країнах.

Еволюція космістського світогляду історично пройшла кілька етапів; її основними напрямками слід вважати релігійно-філософське і природно-наукове.

Релігійно-містичне крило російського космізму пов'язано з ідеєю єдності духовного, космічного і людського, космічного і морального. Підставою такої форми космізму з'явилися дві методологічні концепції -- теологічна та еволюційна, взяті в їх з'єднанні. Один з варіантів релігійно-містичного космізму представлений В. С. Соловйовим в рамках філософії всеєдності; його суть - софійність світобудови, перетворення космосу внаслідок перетворення людства в Боголюдство, етичність світобудови. Основні представники -- Федоров, Соловйов, Реріх, Бердяєв.

Микола Реріх -- автор багатьох філософсько-езотеричних праць, серед яких трактат «Сім великих таємниць космосу». Світоглядною основою

творчої спадщини М. Реріха виступає філософія космічної реальності -- Жива Етика. Її космічне світовідчуття пронизує всі грані творчості Миколи Костянтиновича, включаючи художню, наукову, філософську, літературну, всю його суспільну і культурно-просвітницьку діяльність. Космізм світорозуміння Реріха і Вернадського найнаочніше проявився в їх концепції історичного процесу. Спираючись на світогляд філософії реального космосу, дане в навчанні Живої Етики або Агні Йоги, Н. К. Рерих сприймав Всесвіт, сонячну систему, планети в ній, в тому числі і Землю, всю природу, людство і кожної окремої людини як взаємопов'язані елементи єдиної енергетичної системи, що підкоряється єдиним еволюційним законам. Він розглядав історію як єдиний для всього людства еволюційний процес, розвиток якого йде по цілком певним законам природи або космічними законами. Він підкреслював цю не випадковість ходу історії, показуючи її залежність від такої категорії, як духовне життя людини, що виявляється в його творчості і відбивається в людській культурі. Вважаючи потенціал культури основною рушійною силою еволюції людства, Реріх говорив про важливість усвідомлення витоків культури і досягненні шляхів їх формування в минулому для розуміння сьогодення і прогнозування майбутнього.

До природничого крила російського космізму відносять К. Е. Ціолковського, Н. А. Умова, А. А. Чижевського, В. І. Вернадського. Загальним джерелом роздумів для них з'явилася ідея про те, що «природні пропозиції» природи недостатні для життя людства і слід створювати «нову» природу на основі розуму, науки. Сам же процес творення нової якості носить глобальний еволюційний характер. В. І. Вернадський розглядав еволюцію біосфери як єдність космічного, геологічного, біогенного і антропогенного процесів. Новий стан, до якого, не помічаючи того, наближається людство, охарактеризовано Вернадським як «ноосфера». У ноосферу (сферу розуму) природні і соціальні закони складають нерозривну єдність. Еволюційний процес набуває новий напрямок —

ноокосмогенетичний, і, таким чином, космічна і планетарна реальність стає новим типом цілісності.

Одним з видатних філософсько-езотеричних праць, які зачіпають космогонічний аспект, є «Таємна доктрина» Е. Блаватської. Основні ідеї книги, згідно Елвіна Куна [91], такі:

1) Всюдисущий, Вічний, Нескінченний і Незмінний Принцип, про який ніякі міркування неможливі -- він вище людського розуміння -- Єдина Абсолютна Реальність, Нескінченна Причина, Незбагнений, Неупереджений Ініціатор і Бескорний Корінь всього -- Сат. В окультизмі це виражається двома аспектами: Абсолютним Простором і Абсолютним Рухом, які представляють необумовлену свідомість. Кун пише, що тут Блаватська вводить концепцію сили, що здійснює зв'язок між духом і матерією. Ця енергія, під назвою «фохат», являє собою «міст», завдяки якому «ідеї», існуючі в Божественному Інтелекті вкарбовуються в космічній субстанції як «Закони Природи».

2) Другий принцип констатує абсолютну універсальність закону періодичності, що відзначається в описуваній фізичній науці в усіх областях природи. Завдяки цій періодичній активності простір являє собою «арену незліченних всесвітів, котрі безперестанку виявляються і зникають».

3) Ідентичність і фундаментальна єдність всіх індивідуальних душ зі вселенською Наддушею, мікрокосму з макрокосмом. Історія індивідуальної, або персоніфікованої, душі, таким чином, неминує копіює життя всесвіту, представляючи собою паломництво через матеріальні і духовні світи згідно із законами карми і перевтілення.

Блаватська стверджує, що намічена в стансах історія космічної еволюції -- це абстрактна формула, застосовна з відповідними змінами до всієї еволюції, будь то еволюція Землі, еволюція ланцюга планет, в яку входить наша Земля, еволюція Сонячної системи, до якої цей ланцюг відноситься, і так далі. Сім стансів I тому представляють сім членів цієї абстрактної формули. У викладі д-ра Куна:

Станси I описують стан Абсолюту під час пралайї, або «Ночі Брахми».

Станси II продовжують опис «сплячого» всесвіту, проте, з урахуванням ознак пробудження. Станси III описує завершальні вібрації «сьомої вічності», які викликають «трепет нескінченного простору», озвучуючи новий манвантарічеській світанок.

Станси IV описують початкову Сутність, пробуджені до діяльності. Вона породжується Єдиним (загальним гомогенним субстратом). Потім ця Сутність проектує з себе Пару (або розщеплюється надвоє), Отця-Мати, і вже вони, взаємодіючи між собою, виробляють «Синів», або «Промені», які, завдяки володінню словом сили, стають «Воїнством Голосу» (законами природи), будівельниками світів всесвіту.

Станси V докладно зображують процес творення, яким керують різні «семеричні ієрархії», «Дихання» і «Сини». Згідно езотеричної доктрини, щоб стати повністю божественним, духовний інтелект повинен пройти через людську стадію, і не обов'язково на нашій Землі.

Станси VI описують наступні стадії диференціації життєвого принципу в його початкових формах. Фізичне тіло людини -- всього лише одне з семи елементів його істоти, і планета, аналогічно, являє собою лише зовнішню оболонку своєї істоти, своє щільне тіло.

Станси VII простежують сходження життя до появи людини.

1.2 Естетика та поетика відтворення космічної теми у музичному мисленні різних епох

Музика розглядається як космічне явище в уявленнях, теоріях видатних мислителів і вчених від античності до наших днів. Музика як космічний феномен розуміється ними як закон, що організує матерію, як втілення всіх сутностей і принципів світобудови. Вона не тільки створює світ, але відображає його і живе в ньому; відтворює багато космічних процесів і сама є процес -- творення або руйнування. Музика є втілення всіх існуючих реальностей -- мислимих і немислимих людиною.

Слухаючи музику, ми нерідко приходимо до думки, що вона - явище, що виходить за межі мистецтва. Це відкриття хвилювало багатьох філософів, учених, письменників, поетів, музикантів, лікарів, серед яких Піфагор, Платон, Боецій, Люй Бувей, Шопенгауер, Р. Вагнер, А. Скрябін, Т. Манн, Г. Гессе, А. Чижевський, А. Білий, П. Хамель, М. трьома та ін. Одні бачили в ній універсальну мову світобудови, безмежне інформаційне поле; інші -- спосіб осягнення таємниці буття; треті -- силу, що впливає на матеріальний світ і людину. Нерідко це відкриття мало своїм наслідком висновок про те, що музика виходить за межі земного буття, будучи явищем космічного порядку, що простим смертним відкривається лише музика, що носить слабкий відсвіт музики Всесвіту -- світостворючого «інструменту» Абсолюту, Закону, яким підпорядковані рухи планет і людські долі. Суб'єктивний досвід музиканта-професіонала і любителя, добре знає і розуміє музику, дозволяє серед прославлених імен композиторів, які представляють собою «золотий фонд» музичної культури, виділити тих, чий масштаб творчості схожий на всесвітній, хто відкрив нам світи позаземного походження, змусив повірити в існування «невідомої батьківщини художника» (Марсель Пруст) -- Бах, Гендель, Моцарт, Бетховен, Шуман, Ліст, Р. Вагнер, А. Скрябін, А. Шенберг, А. Веберн, О. Мессіан, К. Штокхаузен, К. Пендерецький, А. Шнітке, Е. Артем'єв -- ось ті мало хто, кому було дано чути музику Всесвіту і донести до нас її звук.

Музика як феномен має двоякий вираз:

- як космічне явище;
- як земне явище - вид мистецтва, обумовлений психофізіологічними, культурно-історичними та національно-психологічними факторами.

Одним з перших людей планети, хто це зрозумів і кому було дано чути музику Космосу, був Піфагор. Це було описано Ямвліхом у праці «Про піфагорейської життя»: «Він напружував слух за допомогою якогось

невимовного демона і встромляв свій дух в ефірні космічні співзвуччя і при цьому, як видається, єдиний з людей слухав і розумів гармонію світового цілого і співзвуччя сфер, по яким рухаються зірки, співзвуч, що створювали більш повну, ніж це має місце у смертних, і більш насичену пісню за допомогою кругового руху, котрий виникає з нерівних різноманітних шумів, швидкостей, величин і зіркових констеляцій, проте ж взаємно розташованих в якомусь музичному відношенні » [56, с.105].

Піфагор був першим, хто назвав Всесвіт Космосом. Всесвіт, за Піфагором, кулястий і складається з десяти небесних сфер. Земля знаходиться в центрі Всесвіту. Навколо неї розташовуються сфери з планетами. Піфагорійці вважали, що відстані між сферами відповідають музичним інтервалам. Передбачалося, що при обертанні кожна сфера видає музичний тон, а вся система, ними утворена, являє собою гармонію сфер. Піфагор розглядав Всесвіт як величезний монохорд з однієї струною, натягнутою між небом і землею, прикріпленою верхнім кінцем до абсолютного духу, а нижнім -- до абсолютної матерії. Монохорд Піфагора і визначення їм акустичних пропорцій в числовому вираженні свідчать про зв'язок між тонами і числами: інтервали переживаються психічно, числові пропорції відповідають певним почуттям. Оскільки ці пропорції можна сприймати на слух, вони в той час розумілися як основні закони музики. Піфагорійці встановили математичну закономірність в акустиці, помітивши, що струни звучать гармонійно або дисгармонійно в залежності від їх довжини. Вони звучать гармонійно, якщо їх довжина відповідає простим числовим відношенням. При відношенні 1: 2 вони дають октаву, при відношенні 2: 3 -- квінту, а коли їх довжина знаходиться в співвідношенні 1: 2/3: 1/2, то виникає акорд С, Е, G, який піфагорійці називали гармонійним. Гармонію вони пояснювали пропорцією, мірою, числом, математичним відношенням складових частин.

В основу гармонії світобудови Піфагор і його послідовники поклали число і математику -- науку, яка розкривала гармонійність пластичних мистецтв -- архітектури і скульптури, але головним чином реалізовувалася в музиці. Остання являла собою чуттєву модель Космосу, його сутність, що відкривається людині, наділеній даром проникати в гармонію сфер, вправлятися в сприйнятті музики і її виконанні на музичних інструментах. На переконання Піфагора і його послідовників, музикальний сам Космос, бо рух зоряних сфер -- це танець, який здійснюється під прекрасну «музику сфер».

Вища мета, що стоїть перед людиною, -- зробити своє тіло і душу музичними. Підкорившись ритму музики, вона гармонійно увійде і в ритм Благозаконня держави, і в ритм вищої музики Космосу. Згідно піфагорейським легендам, безпосередньо чути музику сфер міг тільки Піфагор, бо умів налаштувати себе на велику внутрішню тишу. Решта піфагорійців і інші смертні такими здібностями не володіли.

Виходячи з того, що Всесвіт влаштован гармонійно, піфагорійці розвивали свої теорії, відштовхуючись від космічної гармонії і порядку. Вони були переконані, що будь-який закономірний рух народжує гармонійний звук, що звучить весь Всесвіт, народжуючи музику сфер, симфонію, яку ми можемо не чути, але яка звучить постійно. Американські супутники «Вояджер-1» і «Вояджер-2», запуснені НАСА в 1970-х роках з метою вивчення далеких планет, під час польоту займалися звукозаписом. На борту апаратів знаходилася апаратура, яка реєструє електромагнітні вібрації, звуки, які видає сонячний вітер, заряджені частинки, радіохвилі, тобто реєструвалося звучання Космосу. З отриманих записів працівники NASA зробили альбом «Симфонії планет», що підтвердив існування відкритої Піфагором музики сфер. Він розміщений в Інтернеті, і сьогодні будь-яка людина може почути музику Космосу.

У творах пізнього періоду «Держава» і «Закони» Платон, розвиваючи вчення Піфагора, виклав свої погляди на музичне мистецтво і здібності, їм

затребувані. Для Платона краса -- щабель в інтелектуальному сходженні до істини. Платон виділив два рівня буття -- істинний світ (світ ідей, суцього) і неістинний -- світ готівковий, що сприймається і досягається емпірично. Але існує стихія, що з'єднує ці два світи, що проливає світло зі світу вищого в світ нижчий. Це стихія томління, Ероса, демона -- посередника між богами і смертними. Душа, занурена в помилкову дійсність готівкового світу, зберігає еротичну енергію, спрямованість до вищого світу, який є краса. Сприймаючи красу всім своїм єством, людина може піднятися до істинного пізнання, коли краса з'явиться йому не в матеріально-чуттєвому образі, а сама по собі, в чистому вигляді.

Музика у Платона, розвиваючого вчення Піфагора, є вищий вид мистецтва, а вища художня здатність -- чути гармонію сфер, співвідносити з нею музичну свідомість, уявлення про істину і красу.

Музика як творіння Космосу постає у вченні іншого грецького мислителя і теоретика музичного мистецтва -- Боеція. Відповідно до його навчання, все в світі прагне до гармонії -- до «згоди різноголосного». Гармонія ототожнюється з благом, яке є сутність Бога. У працях Боеція дано вчення «про три музики», або три види гармонії:

- Musika (harmonia) -- божественна гармонія;
- Mundana Humana Instrumentalis -- гармонія земної, людської інструментальної музики;
- Harmonia mundi -- світова гармонія, від якої потерпають в звуковому прояві.

Вища світова музика, або Harmonia mundi (музика Всесвіту), є моделлю світу і прообразом для двох інших музик. Світова музика є вираз світового порядку в речах, явищах і людині. В першу чергу -- це порядок у Космосі, згода і узгодженість в русі небесних тіл і світил. Головних світил було сім. Вони відповідали семи струнам кіфари чи ліри, утворюючи небесний гептахорд, або гармонію сфер, -- семізвучний акорд, в якому кожен звук

відповідав основному тону небесного тіла. Суть гармонії сфер у викладі Аристотеля наступна: «Рух [світил] народжує гармонію (ἀρμονίαν), оскільки виникають при цьому [русі] звучання благозвучні <...> швидкості [світил], розраховані в залежності від відстаней [між ними], виражаються числовими відношеннями консонансів» [6, с. 304].

Вчення Боеція про три рівня музики Космосу пов'язувалося з трьома поняттями -- *harmonia*, *concordia*, *consonantia*, що позначають три рівня реалізації божественної гармонії як принципу всього суцього, три рівня краси, невіддільної від гармонії. Перше поняття -- *harmonia* -- узагальнене поняття, що припускає гармонію божественних сутностей; *Concordia* -- краса одухотвореного світу; *consonantia* -- це гармонія звуків земної музики. Сама можливість музичного мистецтва обґрунтовується Боецієм єдністю світу -- природного та людського; гармонія Космосу, природи становить світову музику, яка сприймається людиною в силу подібного гармонійного устрою його самого в єдності його душі і тіла, оскільки сама людина - частинка Космосу і природи (мікрокосмос). Властивості «інструментальної» музики повинні відтворювати або моделювати музику «мирову» і «людську». Тільки тоді вони зроблять благотворний вплив на людину.

Раннє християнство

Гностики вважали, що музика тісно пов'язана з космосом і астрономією. Таким чином:

1. Ре - *Regina Astris*, Цариця зірок. Місяць.
2. Ми - *Mixtus Orbis*, Змішаний світ. Місце, де змішуються Добро і Зло. Земля.
3. Фа - *Fatum*. Доля.
4. Сіль - *Solaris*. Сонце.
5. Ля - *Lacteus Orbis*. Чумацький шлях.
6. Сі - *Sidereus Orbis*. Зоряне небо.
7. До - *Dominus*. Бог.

В середні віки октава, кварта і квінта, що відповідають основним числовим пропорціям, вважалися у візантійців «духовними звуками», а терції і секунди -- «тілесними». У Середньовіччі в цьому і полягала основна відмінність між церковною та народною музикою.

Згідно філософії Гребля, все чуттєве є лише відблиск, символ вічної і абсолютної краси, випромінюється божественним розумом. Тому речі і живі істоти прекрасні не самі по собі, але лише як відображення цієї безпосередньо незримой краси. Естетика неоплатонізму буквально у всьому бачить алегорію або символ божественного. Цей алегоризм переходить в середньовічну музичну естетику. Музика і всі її прояви не мають самотійного значення, вони -- відображення вищої, божественної сили, є алегоричний відблиск світової гармонії.

В епоху Відродження з'являється трактат *Harmonices Mundi* Йоганна Кеплера, що складається з п'яти глав, де третя глава присвячена походженням гармонійних відносин в музиці, четверта глава розглядає гармонійні конфігурації в астрології, і п'ята - гармонію руху планет.

У той час як середньовічні філософи використовували поняття «музика сфер» лише метафорично, Кеплер розрахував математичні співвідношення в русі планет і пов'язав їх з музичними інтервалами, встановивши сім основних гармонійних інтервалів (консонансів): октаву ($2/1$), велику сексту ($5/3$), малу сексту ($8/5$), чисту квінту ($3/2$), чисту кварту ($4/3$), велику терцію ($5/4$) і малу терцію ($6/5$), у тому числі далі він вивів весь звукоряд як мажорного, так і мінорного способу. Його розрахунки показували, що різниця між максимальною і мінімальною кутовими швидкостями планети становлять приблизно гармонійну пропорцію. Наприклад, кутова швидкість Землі змінюється між афелієм і перигелієм на півтону (співвідношення 16:15), від «мі» до «фа», швидкість Венери змінюється тільки в відношенні 25:24 (так звана Дісса в музичних термінах). Кеплер таким чином інтерпретує цю зміну «звучання» Землі: «Земля співає «мі, фа, мі»: ви можете навіть з цих звуків зробити висновок, що в нашому будинку панують нещастя і голод».

На думку Кеплера, планети формують своєрідний хор, до якого входять тенор (Марс), два баса (Сатурн і Юпітер), сопрано (Меркурій), і два альти (Венера і Земля). При цьому Меркурій, з орбітою в формі сильно витягнутого еліпса, має найбільш широкий діапазон звучання, в той час як Венера, з її майже круговою орбітою, здатна видавати лише одну ноту. За оцінкою Кеплера, дуже рідко виникають ситуації, коли всі планети можуть співати в «ідеальній згоді» -- можливо, це траплялося тільки один раз в історії, в момент творення.

За розрахунками Кеплера, всі співвідношення максимальної і мінімальної швидкостей планет на сусідніх орбітах, крім одного, складають гармонійні інтервали в межах допустимої похибки. Єдиний виняток з цього правила становили орбіти Марса і Юпітера, котрі творили негармонічні відношення 18:19. Цей дисонанс (згодом підтверджений правилом Тициуса-Боде) пояснюється наявністю між орбітами Марса і Юпітера пояса астероїдів, відкритого лише через 200 років після смерті Кеплера.

Перші два закони руху планет Кеплер виклав в своїй попередній праці -- «Нова астрономія» 1609 року. Третій закон Кеплера («Квадрати періодів обертання планет навколо Сонця відносяться, як куби великих орбіт планет») вперше наводиться в розділі 5 *Harmonices Mundi*, після довгого екскурсу в астрологію.

Концепцію Гармонії світу використовували в своїй творчості композитори різних епох і напрямів: Йозеф Штраус (вальс "Музика сфер" оп. 235), Римський-Корсаков («Музика сфер» для нездійсненої опери «Земля і небо»), Пауль Хіндеміт (опера і симфонія під назвою «Гармонія світу»). Паралелі з концепцією «музики сфер» вбачають в конструкції скляної гармоніки (музичного інструменту). У 2006 році мінімаліст Грег Фокс написав електронну композицію «Пісня сфер» (*Carmen of the spheres*), використовуючи реальні астрономічні дані орбіт дев'яти планет Сонячної системи. У 2008 році британський композитор Майк Олдфілд, захоплений

ідеєю гармонії сфер, випустив альбом «Музика сфер» (Music Of The Spheres), висловивши власне бачення цієї ідеї в своїй музиці.

Епоха Бароко

Музика здатна наслідувати світу. Це наслідування відбувається завдяки суворій ієрархії, що з'єднує макро- і мікрокосмос, «світову» (mundana) і «людську» (humana) музику. Багато барокових теоретиків, і в першу чергу німецькі, переконані в тому, що малий світ людини -- зменшене повторення, мініатюрна модель світобудови. У філософських системах німецького бароко повторюються багато ідей середньовічної думки. При цьому саме у мислителів і художників, яким притаманний відомий традиціоналізм мислення, ми знаходимо найсміливіші ідеї, найсміливіші пориви в майбутнє. Для багатьох діячів німецького бароко світ продовжує жити в одному ритмі, що об'єднує мікро- і макрокосмос; за словами Я. Бьоме: «Небеса, земля, камені, елементи - все в людині, і не можна назвати нічого такого, чого б не було в людині» [35]. Зірки, стихії, елементи -- уподібнюються частинам людського тіла. Закон аналогії, властивий середньовічному погляду на світ, діє в цьому описі, повторюються навіть самі порівняння. Спорідненість макро- і мікрокосму -- одночасно магічне і раціональне: магічне, оскільки, згідно з Кірхер між ними існує «симпатія». Раціональне -- оскільки всі поверхи світової ієрархії збудовані за одними законами, вираженими в числі. Земна музика -- дзеркало, в якому відбивається «великий світ». Вона схожа на світові сузір'я. В описах теоретиків Бог, природа і людина подібні. Багато трактатів пронизані глибокою вірою в цю внутрішню єдність світу. Наочно ієрархічна залежність Бога, природи і людини представлені на титульному аркуші трактату Кірхера «Musurgia universalis». Земна музика -- недосконала подоба небесної, її «зображення», «фігура». Спрямованість до гармонії неба породжує надзвичайну гостроту почуттів, що межує з визионерством. Цю напруженість відчував і підкреслював ще Лютер: для нього земна музика -- «тінь», «відображення» (фігура), «передчуття нетлінної, невиліковної музики». Так само розцінює мету і призначення музики Андреас

Веркмайстер. Музика і композитор не досягають мети в своєму земному вигляді. Навіть якщо музикант віддається «істиною музиці», все одно, він може лише «смакувати небесну гармонію». Причетність музики космологічному порядку, відображена в ній спорідненість і подоба макро- і мікрокосмосу, вибудованість світової ієрархії, її організованість єдиними законами -- ці ідеї виявляються константними для німецької музичної естетики. Думки про зв'язки між «земною» та «небесною» музикою зберігаються романтиками, пориває зі старовинним тлумаченням «*musica poetica*». І.В.Ріттер, немов повторюючи Кирхера і Кеплера, пов'язує акустичні закономірності, обертони і обертання планет, причому земна музика, в дусі все тієї ж космологічної традиції, виявляється подобою небесної: «Тут отримуєш уявлення про колосальну музику - наша мала - це напевно лише знаменна алегорія тієї першої. Напевно, всі ми, тварини, рослини, все життя, все обіймається тими звуками. Наш звук - це помножена або зведена в ступінь, кратну числу 2, життя. Колись буде представляти величезний інтерес встановлення пропорції, утвореною між тонами, виробленими в нашому організмі ковтанням, ударами пульсу, а також і електричною дугою, і тим великим основним тоном або, принаймні, одним з них »[57, с. 54]

XVII століття

Німецькі музиканти XVII в. переконані в тому, що існує «небесна капела», в якій співають ангели і святі. Вона зображена на титульному аркуші Першої частини «Маленьких духовних концертів» Шютца. Відлуння цього віковичного сподівання доносяться до нас і з романтичного століття: німецький дослідник І. Гьоррес уподібнює систему світобудови однієї величезної Еолової арфи, а Музи у нього, «сидячи на тронах зірок, починають упорядковувати хід небесних сфер і управляти тими вічними концертами, що виразні лише для світлих і покійних душ мудреця». Пам'ятаючи про універсальний космологічний зв'язок, розмірковуючи про епоху бароко, ми не можемо вирвати музику з контексту світу. З ідеєю взаємоединства макро- і мікрокосмосу пов'язана ідея діалектичного зв'язку

нескінченного і кінцевого. І якщо вихідним пунктом кінцевого виступає обмеженість, то за ключову характеристику нескінченного часто приймають необмеженість. Ідея нескінченності існує в людському мисленні як інтуїтивне уявлення про відсутність кордонів у будь-якого об'єкта або процесу. Таким чином, нескінченне представляється у вигляді деякого необмеженого процесу або послідовності.

Як космічна сила або верховий рівень буття музика мислилася в **епоку романтизму**. Романтики сприймали її як втілену стихію, як елемент самого буття, вважаючи, що музична сутність всіх речей, яка становить для людини найбільшу таємницю. Відомий історик і теоретик культури А. В. Михайлов в одній зі своїх статей робить висновок про те, що «естетика не проводила кордону між музикою природи, музикою буття і музикою як художня творчість, як витвором мистецтва, а підкреслювала безперервність зв'язку між ними» [48, с. 37].

Особливе сприйняття музики романтиками, акцентування її важливої ролі справило значний вплив на світогляд філософів, які виходили за рамки філософії романтизму. Прикладом такого впливу може служити філософія Ф. Шеллінга, в якій музика ставиться на перше місце серед інших мистецтв. У його твору «Естетика» вона оголошується виразником суті світобудови, абсолютної гармонії, вічних форм буття. У Артура Шопенгауера музика стає виразом світової волі, її об'єктивуванням. Фрідріх Ніцше визначає музику як явище, що відбиває основи світу; вона дає можливість врятуватися від ілюзії, якщо виходить від Діоніса, і втілює розумне, виходячи від Аполлона. Сутність поглядів Ф. Ніцше полягає, головним чином, в тому, що ідея музики виявляється пов'язаною з ідеєю стихійної праоснови буття, а сама музика визначається як його виразниця, як найбільш репрезентативна форма відображення світу.

Лише в епоху романтизму ідеї відображення космосу в музиці почали ілюструватися професійними композиторами (Йозеф Штраус (вальс "Музика

сфер" соч. 235), Римський-Корсаков («Музика сфер» для нездійсненої опери «Земля і небо»)

Висновки до Розділу 1

Тема космосу дуже обширна. Вона хвилює людство з самого початку буття. Ще до астрономічних споглядань людство здобувало знання по всесвіті через міфологічне бажання світу.

Існує безліч міфів про походження світу, але самі основні, які будуть використовуватися в якості першооснов концепції в музичному мистецтві це легенда про виникнення фізичного світу з хаосу, і міф про космічне яйце.

Грунтуючись на міфологічному досвіді давньогрецькі філософи і вчені вперше дають поняття «космос» (Піфагор, Геракліт, Аристотель, Демокріт, Гомер). Їх філософські погляди відбилися на подальших навчаннях про космогонії, і виникненні інших релігійних течій -- гностицизм. Вплив давньогрецьких філософів поширюється на мислителів і вчених в епоху відродження. «Mysterium Cosmographicum» (укр. Таємниця світобудови) - книга німецького астронома Йоганна Кеплера, в якій він розвиває геліоцентричну систему світу Коперника, описуючи модель світу з позицій сакральної геометрії, завдяки системі Платонових тіл. Першу універсальну фізико-космологічну картину світу на основі геліоцентризму спробував побудувати великий французький вчений -- філософ, фізик, математик, фізіолог Рене Декарт. Наближаючись до сьогодення космогонічні концепції розроблялись такими філософами та дослідниками стародавнього світу, як О. Реріх, М. Реріх, Е. Блаватська.

Також можна прслідкувати розвиток взаємозв'язку вищезазначених космогонічних поглядів і музичного мистецтва в філософських трактатах Піфагора, Платона, Боеція (автор поняття *harmoni mundi*), Аристотеля, Кеплера (автор трактату «*Harmoni mundi*»), Кирхера (трактат «*Musurgia universalis*»). Починаючи зі Стародавньої Греції розкривається думка звучання фізичного космосу в звуках земної музики: кожна нота відповідає якійсь планеті або космічному явищу, кожний інтервал проходить також через символічне осмислення, гармонійні сплетіння також характеризують ту чи іншу подію в космічному просторі, завдяки тому, що музика є

абстрактним мистецтвом, тісно пов'язаним з математичними обчисленнями, вченим минулих століть доволіно вдало вдалося зв'язати звук (мікроформа) зі Вселенською матерією (макроформа).

РОЗДІЛ 2.

КОСМОГОНІЧНА КОНЦЕПЦІЯ

В МУЗИЦІ НОВІТНЬОГО ЧАСУ

2.1 Світоглядні параметри: космізм і симфонізм

Концепція космізму проникала в усі гуманітарні сфери, в тому числі і в музичне мистецтво. Музичний космізм представлений у творчості композиторів: А. Н. Скрябіна, С. В. Рахманінова, С. І. Танеєва, А. К. Лядова, Н. А. Римського-Корсакова, Н. К. Метнера, М. К. Чюрльоніса, Г. Гурджієва, І. Вишеградського.

«Музика занурює в Тьму Буття, де криються всі початки та кінці, все, що народжує та живить материнське лоно та єство Всесвіту», -- вираз А. Лосєва [38, с.17].

Вишеградський І. написав твір «День Буття» (або «День Брахми»), яке мало на меті «створити твір, здатний пробудити в кожному дрімаючі сили космічної Свідомості».

Найяскравіший представник музичного космізму - А. Скрябін, зумів поєднати філософію, езотерику, містицизм і мистецтво воедино, в своїх музичних полотнах. В його творах з'єднався пізній романтизм, імпресіонізм, символізм, експресіонізм, модернізм. У Четвертій сонаті головну тему Скрябін сам визначає як «Тему Зірки». Концепція космосу проявляється в образі Світу з оркестрової поеми «Прометей. Поема вогню» для оркестру, хору, органу, фортепіано і світла. Єфремов І. писав в сьомій главі «Туманності Андромеди»: «Симфонія фа мінор колірної тональності 4,750 мю». Композитор вперше вводить поняття «світломузика». Про скрябінські акорди говорять як про «акорди-кристали» [62]. «Прометеїв акорд» (або «містичний акорд»), придуманий Скрябіним, навколо якого і відбувається вся звукова феєрія, розглядається як «космічний». Це -- «сплячий Всесвіт»,

безмежна безодня, величезний космічний пейзаж, в якому є і «тема Прометея», і «тема волі», і «тема Розуму» [54].

Б. Асаф'єв писав: «Кожна з останніх сонат і останніх прелюдій Скрябіна містить космічний початок. Сила енергії народжує нові зв'язки, нові світи, тягне їх до екстазу, до польоту в безмежний ефір». М. Арановський стверджує, що Скрябін намагався «будувати в музиці паралельний світ, моделює в звуках" структуру Всесвіту "».

Симфонізм Скрябіна є продовженням його космологічних поглядів. Також зароджуються методи розвитку музичного матеріалу, які підходять для передачі образу нескінченного простору і часу.

«З типових засобів розробки Скрябін відмовляється від секвенційного, а також від методу мотивної роботи. Розгортання музики здійснюється через контрапунктичне переплетення тематичного матеріалу, який можна порівняти з плетінням орнаменту в стилі графічного модерну. Мова йде не про трансформацію матеріалу, але про постійне нагнітання його інтенсивності. Так народжується явище динамічної статичності, ілюзорності руху. Свої думки, що мали безпосередній вплив на форму, Скрябін відбив у щоденниках 1913-1915 років: «Я танець всесвіту, танець любові, я вихор, блискучий, все поглинає, стирає межі, розчиняє форми» . [54]

Симфонія «Божественна поема» також містить космогонічний ідейний зміст. Твір складається з трьох частин:

- I. «Боротьба» - Introduction et Lutttes: Allegro, mystérieux, tragique-sombre, haletant, précipité
- II. «Задоволення» - Voluptés: Lento, sublime-vivo, divin essai
- III. «Божественна гра» - Jeu divin: Allegro, avec une joie éclatante

Шльоцер Б. описував початковий текст програми [92]:

... «Божественна поема» представляє розвиток людського духу, який, відірвавшись від минулого, повного вірувань і таємниць, долає і ми руйнуємо це минуле і, пройшовши через пантеїзм, приходять до чарівного і радісного утвердження своєї волі і своєї єдності із всесвітом (божественного «я»).

Перша частина -- Боріння: «Боротьба між людиною -- рабом особистого Бога, верховного володаря світу, і могутньою, вільною людиною, людиною-богом. Остання начебто торжествує. Але поки тільки розум піднімається до затвердження божественного "я", тоді як особиста воля, ще занадто слабка, готова підпасти спокусі пантеїзму».

Друга частина -- Насолоди: «Людина віддається радощам чуттєвого світу. Насолоди оп'яняють і заколискують його; вона поглинена ними. Його особистість розчиняється в природі. І тоді-то з глибини його істоти піднімається свідомість піднесеного, яка допомагає йому подолати пасивний стан свого людського "я" ».

Третя частина -- Божественна гра: «Дух, звільнений, нарешті, від усіх уз, що зв'язують його з минулим, сповненим покори перед вищою силою, дух, що виробляє всесвіт однієї лише владою своєї творчої волі і свідомий себе єдиним з цього всесвіту, віддається піднесеній радості вільної діяльності -- "божественної гри" ».

Впродовж останнього десятиріччя А. Скрябіна характеризує Асаф'єв Б., як «... музики даного періоду» космічного "ладу, музики небувалою, неказанно прекрасної у своїй самотності. Її основний настрій -- екстатичність, політ. Її стихія -- вогонь: від іскорок малих розрядів струму і кришталево дзвінких ліхтариків світляків до всепожираючого вогненних язиків похмурого полум'я безодень земних і грізного вогню світових сонць ... ». [9]

Симфонічний твір «Містерія» -- всесвітня літургія -- являє собою загальнокосмічне і вселюдське поєднання з допомогою перетворюючої сили всіх мистецтв -- колективне дійство (або якийсь соборний спектакль) виконавців спільно зі слухачами, з музикою, хором, танцем, поезією, архітектурою, запахами, світлом .

Метою Містерії, грандіозного вселенського творчого акту, було перетворення світу засобами мистецтва за участю в ньому всього людства. Спочатку планувати не естетичне, а Теургічне дійство, в якому все людство,

усвідомивши і переживши свою божественну сутність в творчому екстазі, зливається в остаточній Єдності, що означає абсолютний синтез всіх початків, представляючи собою остаточну третій, «вселенський» щабель історичного розвитку. Цікаво, що місце скоєння Містерії (географічно Індія), одночасно відразу ясно уявлялося Скрыбіну в образі Храму -- гігантською округлою будівлею під високим куполом, оточеним водою і відбивається в ньому у вигляді сфери. З'єднання двох символів об'єднання -- вселенського і соборного -- визначає систему координат його власної творчості, в якому немає меж загальносвітового і національного.

Космогонічні мотиви властиві й творчості М. Чюрленеса. Композитор працював над космогонічною концепцією в творі «Створення світу» (1907). Образ космосу позначається на виборі форми твору та засобів музичної виразності. Нескінченність, неосяжність космічного простору можна зобразити лише масштабним мистецьким задумом, використанням оркестрового ресурсу і великою формою. Також важливий вибір музичної мови.

Космічна тема відбивалася в симфонизмі Г. Малера, хоч це в програмності автор не вказував, проте в своїх записах підтвердив: «Уявіть собі, що всесвіт починає звучати і дзвеніти. Співають вже не людські голоси, а кружляють сонця і планети ».

Серед програмних творів виділяється симфонічна макро-сюїта «Планети» Густава Холста, написана в 1914-1916 роках.

Кожна частина сюїти названа на честь однієї з планет Сонячної Системи з відповідним їй, на думку композитора, астрологічним характером. Концепція роботи астрологічна, а не астрономічна. Саме тому Земля, поряд з Сонцем і Місяцем, не включена в неї, незважаючи на присутність нетрадиційних тоді Урана і Нептуна: кожна частина сюїти призначена для передачі ідей і емоцій, пов'язаних з впливом планет на психологію людини, а не римських божеств. Ідея роботи була запропонована Клиффордом Баксом, що познайомив його з астрологією. Холст також використовував книгу

Алана Лео «Що таке гороскоп?» (англ. «What is a Horoscope?») в якості опори для власних ідей, а також для назв частин твору.

Сюїта складається з семи частин, кожна з яких названа на честь планети і має відповідний астрологічний характер:

- I. «Марс, вісник війни» («Mars, the Bringer of War», 1914)
- II. «Венера, вісник світу» («Venus, the Bringer of Peace», 1914)
- III. «Меркурій, крилатий посланник» («Mercury, the Winged Messenger», 1916)
- IV. «Юпітер, що приносить радість» («Jupiter, the Bringer of Jollity», 1914)
- V. «Сатурн, вісник старості» («Saturn, the Bringer of Old Age», 1915)
- VI. «Уран, чарівник» («Uranus, the Magician», 1915)
- VII. «Нептун, містик» («Neptune, the Mystic», 1915)

Одним з пояснень структури сюїти, представлених Раймондом Хедом (Raymond Head), є ідея астрологічних характеристик планет [98]: якщо знаки зодіаку перераховані разом з їх керівниками планетами в традиційному порядку, починаючи з Овна, ігноруючи дублювання і світила (Сонце і Місяць), то порядок частин їм відповідає. Критик Девід Гурвіц пропонує альтернативне пояснення структури твору: Юпітер -- центральна точка сюїти, а решта частини -- дзеркальні відображення (див. Гармонія сфер). Таким чином, «Марс, ...» містить в собі стрімкий рух, але «Нептун, ...» - статичний; «Венера, ...» як би піднесена (велична), в той час як «Уран, ...» - вульгарний; «Меркурій, ...» - світлий і швидкий (скерцандо), а «Сатурн, ...» важкий і повільний. Ця гіпотеза підтверджується тим фактом, що обидві "зовнішні" частини, «Марс, ...» і «Нептун, ...», написані в досить незвичайному п'ятикратному метрі (тактовий розмір - 5/4).

«Нептун, містик» був одним з перших творів оркестрової музики, що мали загасаючу кінцівку, хоча кілька композиторів (в тому числі Йозеф Гайдн у фіналі своєї «Прощальна симфонія») різними способами також досягали подібного ефекту. Полотно обумовлює, що жіночі хори "повинні бути поміщені в сусідню кімнату, двері якої залишаються відкритою до

останнього такту, в якому вона повинна бути повільно і тихо закрита", і що останній такт (набраний тільки для хорів) «повинен повторюватися до тих пір, поки звук не загубиться далеко». Хоча сьогодні це звичайне явище, -- ефект зачарував аудиторію в епоху до широкого поширення записаного звуку; після первинного виконання 1918 року дочка Холста Імоджен (на додаток до перегляду танцюючих в проходах прибиральниць під час «Юпітера, ...») зауважила, що закінчення було "незабутнім, з його прихованим хором жіночих голосів, стають все слабкішими і слабкими ... поки не стало різниці між звуком і тишею ". [98]

2.2 Етапи становлення: Авангард-1., Авангард-2.

У 20-му столітті в епоху раннього авангарду концепція космосу цілком опановувала композиторським задумом і мала буквально втілення в музичному творі.

Інше ставлення до музичного звуку, який стає енергоінформаційною одиницею форми і розуміється як індивідуальне, жива істота, що володіє тілесним, душевним і духовним началом, народжується в другій половині ХХ століття в зв'язку з появою в художній свідомості нової картини світу, картини, заснованої на осмисленні музики як живого космосу.

Нове світобачення в сучасній музиці народжує і специфічну систему образів -- систему втілення різних форм космічної енергії: імпульсів і випромінювань, потоків і вібрацій, спалахів і сяйв, сплесків і збурень, згущення і розрядження, а разом з ними і різні види композиторських технік, наприклад, пуантилізм і соноризм.

Енергетичні потоки сонорних блоків і імпульси пуантилізму -- «зоряної музики», несуть закодовану інформацію про життя і структуру космосу.

Слід розібрати космогонічну і космічну концепцію музики на деякі елементи:

1) виявлення взаємодії концепції космосу з музичною мовою; 2) концепція часу: періодичність та ритми космосу; 3) вплив концепції на форму.

Розкриття теми космосу відбувається через розкриття теми часу і вічності -- одна з головних тем сучасного музичного мистецтва -- стає

важливим критерієм космічного початку в музиці. У сучасній художній свідомості дана тема є спільною для різних моделей світу, що склалися в історії культури, а також засобом зведення їх в єдину картину світу.

Проблема часу поза контекстом вічності досить активно вивчалася в роботах І.Ф.Стравінського, П.Булеза, О.І.Прітикіної, Ю.Н.Холопова, В.Н.Холопової, М.А.Аркадьєва. Проблема втілення вічності в музиці є маловивченою, Вона зачіпається в дослідженнях А.Ф.Лосева, а також Н.А.Герасімової-Персидської та Т.Н.Левої.

В якості гіпотези пропонується ідея про цілокупну картину світу сучасного музичного мистецтва; виявляються «знаки» чотирьох великих художньо-концептуальних систем, кожна з яких представлена своїм «образом світу» і типом музики. Це -- міфопоетична (космогонічна), езотерична (метафізична), релігійна (теологічна), наукова (сучасна синергетична). Перші три картини світу є найбільш древніми, їх можна об'єднати поняттям «теокосмізм», яка стверджує центральне положення Бога в світі. Наукова (синергетична) -- «антропоцентрична» картина світу виявляє специфіку сучасної наукої свідомості, хоча її витoki відносяться до XIV століття -- епохи, коли теокосмічний образ світобудови став поступово замінюватися чином антропоцентричного реального земного простору.

1 хвиля авангарду знаменується низкою експериментальних творів, найбільш відображає хаотичну фактуру фізичного космосу: «Спалах» Булеза, «Короткі хвилі» Штокхаузена, цикл опер «Світло» КШтокхаузена, Е. Варез «Іонізація», П. Хіндеміт симфонія «Гармонія світу» (1951), Ч. Айвз «Всесвіт», Дебюссі «Місячне сяйво» та інші.

Принцип тотожності реалізується в музичній тканині через різні типи симетрії. Найбільш яскравими прикладами вираження даного принципу стає музична тканину творів Веберна, зокрема, його пісні «Зірки» (ор.25), що має симетричну структуру.

Симетрична структура космосу закодована в пуантілістичній тканині творів Веберна. У гіпотетичній теорії симетрії всесвіту академіка А. Д.

Сахарова дається класифікація типів симетрії, які виявляються нами в музичній матерії Веберна. Перший тип симетрії (по Сахарову) висловлює тотожність процесів, які спостерігаються в природі і в дзеркалі. До цього типу належать інверсійні форми, наприклад, другий розділ I частини Симфонії ор.21 є дзеркальним відображенням першого розділу, а II частина містить інверсію серії I частини. Наступний тип симетрії висловлює тотожність процесів, що відбуваються з частинками і античастинками. У Веберна і подібного типу відносяться форми Ракохід інверсії, наприклад серія Варіацій ор.30, яка ділиться на два симетричних гексахорда: оригінал і Ракохід інверсії. Третій тип симетрії висловлює можливість звернення механічних процесів. Таке звернення Сахаров визначає як звернення часу, «напрямок руху з прямого на зворотний. Подібна зміна «виявляється в ракоходних формах творів Веберна, наприклад, в серії з ор.28, яка містить три чотиризвучних сегмента: оригінал, транспонований Ракохід, транспонований оригінал.

Універсальна симетрія, яка об'єднує всі три типи, є «сверхкомбінована» симетрія, тотожна симетрії Веберна на рівні всієї композиції. Спеціально виділяється відображення в чотирьох взаємних дзеркалах -- оригіналу інверсії, Ракохід, Ракохід інверсії -- народжують симетрії обертання навколо центру.

В композиції К.Штокхаузена «Ілем» ідея безкінечного процесу розширення і стиснення всесвіту, в циклічності темпових, просторових і динамічних змінах.

Штокхаузен в книзі з симптоматичним заголовком «До космічної музики» [99] стверджує: «Будь-який музикант знову і знову стикається з проблемою організації звукової матерії, відображаючи шлях життя і космосу ... Людські істоти -- не що інше, як втілення специфічних проявів космічних енергій, що беруть участь в якомусь концерті, в грі один з одним і проти. При цьому діють всілякі енергії, а їх зіткнення відбувається як в особистості, так і в художньому творі». Сам він поділяв всю музику на релігійну (вокальну),

людську (інструментальну) і космічну (електронну). Останній рід Штокхаузен розробляв особливо інтенсивно, саме і в першу чергу засобами електроніки створюючи «образ космічної містерії». [25]

II. Хіндеміт симфонія «Гармонія світу» (1951) -- назва походить з філософського трактату німецького астронома першої третини XVII століття Йоганнеса Кеплера, який розвивав вчення про гармонію світобудови. Кеплер -- герой опери Хіндеміта, в п'яти актах якої втілені епізоди його життя, тоді як симфонія має більш узагальнену концепцію. Її три частини носять заголовки, запозичені з вчення середньовічного філософа Боеція, який розділив музику на три групи. Згідно Хіндеміта, це ранні спроби людства пізнати світову гармонію і зрозуміти музику як її звучачий еквівалент.

Перша частина -- *Musica Instrumentalis*. Це втілена інструментами гармонія музичних співзвуч, яка відображає гармонію небесних сфер, бо закони світобудови і закони музики єдині. Кожній планеті, за твердженням Кеплера, притаманні свої звуки. Землі - мі-фа-мі (*miseria-fames-miseria*: злидні-голод злидні). Саме ці звуки відкривають повільний вступ. Тема проводиться 13 раз поспіль в незмінному вигляді, але кожен раз -- іншими інструментами, утворюючи тричастинну побудову. Потужна фанфара фортіссімо спадає по квартах -- такий ланцюг інтервалів народжений акустичним, а не тонально-ладовим принципом, і позбавлена психологічної виразності. Це відповідає і конструктивному стилю мислення композитора, і завданню втілення узагальненої музики космосу. Розділи сонатного алегро асоціюються з драматичною і грубою людською музикою і запозичені з різних масових сцен. Головна партія, яка носить позначення «марш», пов'язана з ідеєю кривавої війни, з образом жорстокого і цинічного полководця Валленштейна, який мріє про свою «гармонію світу» -- світове панування. Побічна партія -- лірично витримана, у вільному розмірі, -- дуже коротка. Заключна, в котрій дерев'яні духові та валторна на тлі ударів трикутника і малого барабана змагаються у виконанні зухвалих гумористичних мотивів, здається безтурботним, але в її мелодійному

малюнку, пунктирних оборотах вгадуються відгомони головної партії. «Швидко, голосно і грубо» (авторська ремарка) починається розробка, написана у формі подвійної фуги. Її друга тема, з величезними стрибками, викладається мідними і кларнетами фортисимо, в опері малює гротескну і моторошну сцену суду над матір'ю Кеплера, оголошеної відьмою. Останні такти теми фуги -- ланцюжок висхідних кварт -- змушують згадати спадну по тим же інтервалах тему повільного вступу. В несподівано наступаючої репризі поліфонічна майстерність композитора проявляється в іскусній зміні і сплетінні тем. У новому ритмічному варіанті, більш урівноваженою постає головна партія з мотивом з фуги як контрапункту. Побічна, що не змінила свого людського, ліричного характеру, стає ще коротше, а зухвала заключна, наоборот, розростається. Контрапунктом до неї служить не тільки мотив з фуги, а й тема вступу, як і на початку затверджується мідними інструментами. Так утворюється улюблене композитором обрамлення частини.

Повільна друга частина - *Musica Humana*. Згідно Боеція, це гармонія людського мікрокосму, гармонія душі і тіла, заснована на гармонії чисел. Згідно ж Кеплеру, тільки душа людська, а не вухо може сприйняти музику небесних сфер, гармонію міроздання. Невелика за розмірами, ця частина протистоїть розгорнутим іричним характером і співучим тематизмом. У той же час її перша тема, що нагадує траурний марш, є образною трансформацією головної партії першої частини, а вільний метр і декламаційність зближують її з побічною. (В опері ця траурна музика звучить в сцені смерті Кеплера, де він вимовляє знаменні слова: «Все, що було зі мною, здійснювалось для того, щоб одного разу зазвучала для мене чиста гармонія Землі. Я не міг дізнатися її при житті . Але гармонія зглянулася наді мною, коли настав мій кінець, і я узнав: велика гармонія -- це смерть».) Середній розділ -- елегійний роздум, монолог соло гобоя. Поліфонічне звучання становиться все більш насиченим і підводить до узагальнюючої репризі, дивовижною по композиторській майстерності.

Хіндеміт поєднує обидві теми частини: елегійна мелодія (від гобоя вона перейшла до флейти) постає на тлі початкової теми, позбавленої тепер пунктирного супроводу і такою, що втратила маршовий характер. Її гармонійний супровід утворює ланцюг паралельних квінт. Чарівне звучання короткої коди. Це нова трансформація першої теми «в спокійному русі, подобно меланхолійного танцю, дзвінком далеко» (авторська ремарка). Танець нагадує нешвидкий вальс, виконуваний соло скрипкою в супроводі невеликого ансамблю струнних і ударних. Так траурну частину завершує просвітлена кода, готуючи торжество гармонії в фіналі.

Третя частина - *Musica Mundana*. За Боецієм, це вища гармонія макрокосму, що здійснюється рухом планет і народжує музику сфер. В опері -- грандіозний фінал, де герої перетворюються в небесні світила і ведуть величний розподілений хоровод (симфонічна пасакалія), а хор стверджує ідею гармонії світу. Фінальна частина симфонії відкривається невеликою фугою на діатонічну тему великими довготривалостями, що нагадує григоріанський хорал. Як і тема вступу до першої частини, вона проводиться 13 раз. Начальний інтервал -- висхідна квінта -- служить відповіддю на нісходящий ланцюг кварт теми першої частини і одночасно -- на спадну квінту повільної частини. Потім більш рухливий, деталізований варіант теми фуги у вільному гнучкому ритмі стає темою грандіозної пассакалії, написаної за канонами старовинного лінеарного стилю: в ній 10 варіацій і кілька різних контрапунктів. У центрі фіналу -- лірична інтермедія з авторським позначенням «речитатив». Це короткий імпровізаційний, декламаційний діалог флейти і фагота. В уривчастих, розділених паузами звуках супроводжуючих колокольчиків чуються відгомони теми пассакалії, готуючи наступний фрагмент з авторської ремарки «повільно, таємниче, витончено». Шелестке стаккато дерев'яних духових на піанісімо в зіставленні з піццікато струнних і приглушеними ударами ксилофонів створюють чарівний колорит. В останньому розділі фіналу тема пассакалії замінена більш суворою темою вступної фуги, яка проводиться 6 разів і

контрапунктично з'єднується з другою темою, контрастною не тільки ритмічно, але і тонально. Політональні поєднання народжують різкі дисонанси, а прийом подвійного контрапункту ще більш ускладнює цю подвійну фугу. Після поліфонічної розробки в коді широко і урочисто утверджується тема вступної фуги. Для Хіндемита надзвичайно важливо таке обрамлення фіналу спільною темою, в той же час утворює смислову арку з початковою темою симфонії. Але не менш важливий звук «мі» -- перший і останній у всій композиції. З нього починаються всі 13 проведення теми *Musica Instrumentalis*, стільки ж - фуги *Musica Mundana* на початку і 6 в кінці (до коди), а також всі 10 - теми *пассакалії*. «Мі» - це звук Землі (і основна тональність опери), «мі» --мажорний тризвук вінчає симфонію, стверджуючи універсальну гармонію світобудови.

Ч. Айвз симфонія «Всесвіт» для симфонічного оркестру. Симфонія складається з п'яти програмних частин:

- Прелюдія фрагмента Землі №1: Імпульс Космосу (Розділ А: Широкі долини та хмари);
- Прелюдія №2: Народження океанів (Розділ В: Земля та твердість);
- Прелюдія №3: І ось, зараз ніч(Розділ С: Земля - це Небеса).

Ця симфонія -- незакінчена робота. Дата композиції невідома, але композитор працював над нею періодично між 1911 і 1928 роками. Задумана як просторова композиція для двох або більше оркестрів, вона складається з трьох розділів: «Минуле: Формування вод і гір», «Сьогодні: Земля, еволюція в природі та людстві», «Майбутнє: небо, піднесення всіх до духовного». Це складний твір, що використовує 20 незалежних музичних ліній; кожен рухається в окремому лічильнику, лише збігаючись на мінімальних ударах через вісім секунд. Згідно з його нотатками до ескізу Всесвітньої симфонії, Айвз "прагнув ... намалювати творіння, таємничі початки всього, що відомо через Бога і людину, простежити тональними відбитками простори, еволюцію всього життя, в природі, людства від великих коренів життя до духовних вічностей, від великого невідомого до великого невідомого». Айвз

задумував роботу, яку виконують різні оркестри, розташовані в долинах, на схилах пагорбів і гір, з музикою, що імітує "вічний пульс ... планетарний рух землі ... високі лінії гір і скель ... глибокі яри, гострі нерівні краї скелі". Сторінки відсутні або ніколи не були написані. Перша частина ("Розділ А") була виведена з ескізу 1915 року для твору під назвою "Земля і небо" або "Земля і твердь", причому одна група інструментів представляла Землю, а інша група представляла небо і з групою ударних інструментів, що представляють вічний пульс Всесвіту, що лежить в основі обох. Це найповніший великий фрагмент твору, а також Код для повного руху, написана в подібному стилі, що поділяє ті самі чотири основні "теми Землі" розділу А. Основна "тема неба" є єдиною темою побудованою на цитаті, гімн-мелодія "Віфанія" ("Ближче, Боже мій до Тебе", та сама гімн-мелодія, яка використана як основа для фіналу його Четвертої симфонії.) Також мали бути три прелюдії до симфонії, але жодної не було завершено. Найбільш повною є перша прелюдія, але знову ж ця не була завершена, залишилася лише у вигляді конспекту-ескізу з музичними прикладами. Крім того, Рейнхард написав детальну історію композиції Айвза Всесвітньої симфонії, а також власний процес підготовки перформансного видання за ескізами Айвза.

2 авангард представлений такими творами на тему космосу:

П. Пендерецький «Космогонія», Д. Лігеті «Атмосфери» (1961); Е. Артем'єв «У космосі» (1961), «Зоряний ноктюрн» (1961); Дж. Кейдж «Небесний атлас» (1962); К. Штокхаузен «Звучання зірки» (1971), «Сіріус» (1977); О. Мессіан «Від каньйонів до зірок» (1974); Дж. Крам «Макрокосмос» (1972), «Зірководитя» (1977), «Небесна механіка» (1984); В. Артемов «Зоряний вітер» (1981), А. Шнітке «Потік», «Міраж танцюючого Сонця» С. Губайдуліної, ранній симфонізм В. Сільвестрова, хорова творчість В. Мужчиля, камерна творчість Д. Денисова, та інші.

«У процесі створення твору свідомість композитора проходить кілька станів -- вакууму, хаосу, космосу. Стан вакууму - нескінченне однорідне

поле, яке потенційно містить різноманіття майбутніх елементів. Його можна порівняти з виникненням способу звуку -- уявлення про нього до моменту його появи ». [21, с. 45]

Прообразом даного стану в музиці є звуковий комплекс початку п'єси «Безодня часу» з I тому «макрокосмосу» Дж.Крама.

Крам втілює ідею Всесвіту в фортепіанному творі. Макрозадум в мікроінструментарію --макрокосмос відображений в мікрокосмосі.

Музика здатна відтворювати єдність тимчасового і вічного і виражається в двох формах: потенційної та актуальної нескінченності. Потенційна нескінченність, зразком якої стає час, передбачає нескінченний поділ простору, зв'язок минулого, сьогодення і майбутнього і реалізується в музиці в процесах зміни. Так, потенційна нескінченність виражається і в п'єсі «Протей» (№2) з першого тому «макрокосмосу» Дж.Крама

Твір Крама демонструє розуміння світу в декількох системах мислення: міфопоетичної («Протей» - п'єса №2 і «Музика тіней» -- п'єса №7 з «макрокосмосу» т.1), релігійної («Зірка-дитя», «Чарівне коло нескінченності»- п'єса №8 з «Макрокосмоса» т. I), метафізичної («Луна осені», «Луна часу та річки»), що включає астрологічну («Макрокосмос» т.1-11), нумерологічну («Чорні янголи»); наукова система мислення об'єднує астрономічну («Небесна механіка» -- «Макро космос» Т.IV), біологічну, екологічну, геологічну («Голос Кіта»), еволюційну («Спіральна Галактика» - п'єса т.1), фізичну («Processional», «Колапс часу» (2 частина і «Ехо часу і річки»).

Актуальна нескінченність в музиці -- є сверхчасове споглядання часовій послідовності. Процеси зміни в контексті актуальної нескінченності набувають нову форму: вони згортаються в єдину мить. Тотожність миті і вічності збіг початку, кінця, будь-якого місця композиції розглядається нами в Момент-формі К.Штокхаузена і знаходить підтвердження в сучасних наукових дослідженнях, присвячених проблемі синхронності минулого, сьогодення і майбутнього в фізичному вакуумі.

Символом вічності стає графічний запис нотного тексту у вигляді кола і спіралі. У п'єсі «Чарівний круг бесконечності» (№8, «макрокосмос» I том) Дж.Крама кола укладення) в ньому горизонтальна лінія (універсоїда) висловлюють ідею існування часу в формі вічності. У п'єсі «Спіральна галакіка» (№12, «макрокосмосу» I том) два кінці спіралі відтворюють вічність, яка містить в собі час.

У третьому розділі глави -- «Музичний» і «фізичний» вакуум: відтворення вічності» -- досліджується проблема співвідношення музичного часу і вічності з фізичним часом. Прообразом «фізичного вакууму» стає музичний вакуум», який відтворює вічність у формі актуальної нескінченності, перетворюючи фізичний час. Він розглядається на прикладі початкового звукового комплексу п'єси «Бездня часу» (№9) з першого тому «макрокосмосу» Дж.Крама.

Даний звуковий комплекс являє собою послідовність таємничих гудящих співзвуч, що нагадують гуркіт вулканічної лави. Він є першоосновою всіх попередніх досліджують звукових конструкцій «макрокосмосу» і символізує бездонні глибини вакууму, який сучасні вчені визначають як семантичний вакуум, що володіє властивостями позачасовості. Семантичний вакуум, згідно концепії В.Налімова, являє собою «спрессованність смислів -- нерозпакований (невиявлений) світ». При підключенні свідомості до семантичного вакууму, з'являється можливість безентропійного мислення, внаслідок чого свідомість стає вічною; воно, так само як і за зауваженням Ксенакіса -- «є область позачасового». Дійсно, в усі часи, незалежно від системи уявлень, від картини світу, що склалася у свідомості художника, в центрі мистецтва будь-якої епохи - образи любові і творення світу, вічного життя і кінцівки буття.

Звуковий комплекс Дж.Крама -- є як би прообраз того вихідного підсвідомого задуму, тією емоційною хвилею, того стержня, який народжує твір. Існуючи поза часом і простором, звуковий комплекс символізує якесь множинне буття і утворює акордові зчеплення, яке звучить як цілісне,

однорідне, недиференційоване звукове поле. послідовність складається тільки з мінорних акордів, об'єднаних трітоновим співвідношенням попарно: тризвуків h-moll, f-moll; сектаккорда b-moll, e-moll; квартсектаккорду a-moll, d-moll; тризвуків g-moll, d-moll; сектаккорда g-moll, c-moll; квартсектаккорду f-moll, c-moll; і нарешті, тризвуків f-moll, h-moll, що утворюють замкнену структуру. Зчеплення акордів відтворює унтертон, які є прихованими проявами звуків (дванадцятітонового хроматичного звукоряду). Структурна характеристика не вичерпує змісту звукового комплексу Крама. Композитору вдалось випустити скриту енергетичну основу, створити образ «умато», «вакуума».

Ідея єдиного макро- та мікрокосмосу стає однією з головних у музичному мистецтві ХХ століття: вона знаходить вираз у таких творах, як «Мікрокосмос» Б.Бартока, «Пространства сна» В.Лютославського, «Макро» та «Мантра» К.Штокхаузена, «Макрокосмос» Дж. Крама. Встановлення залежності у побудові матеріалів та форм музичної композиції проводить нас відповідно до нових відкриттів у регіонах енергетики, предмету вивчення яких є процеси, ідучі на всіх структурних рівнях організації мікро-, макро- та мегаміра, пов'язаних за принципами всеєдинства.

У сучасному музичному мистецтві існують різні вигляди на данну проблему: теоцентричний, космоцентричний, екологічний, синергетичний, технократичний.

У процесі дослідження втілень ідеї єдиності макро- та мікрокосмосу у сучасній музиці виявлено три таких принципи, а саме: принципи паралелізму, подібності та тотожності. Принцип паралелізму стає ведучим у «Пространстве сна» В.Лютославського, де присутній два синхронних контрастно-смыслових плана -- макрокосмічний (партія оркестру) та мікрокосмічний (партія соліста). Принцип подібності домінує у Віолончельному концерті Лютославського та «Мантрі» К.Штокхаузена, розповсюджуючи структурні типи тематичного розвитку у функціональній ієрархії, кодуючій інформацію про вищу структурну ієрархію.

Дьйордь Лігеті побачив вихід із загальної серіалізації всіх музичних компонентів у створенні «статичних звукових просторів», регульованих за допомогою поступової внутрішньої трансформації музичної фабрики, в якій звукокрапка і повідомлення звукової композиції виконує формоутворюючу функцію. Перші прояви нової музики у творчості Дьйордя Лігеті, Яніса Ксенакіса, Фридриха Церхи, Кшиштофа Пендерецького один із критиків назвав "багатократно поділеними оркестровими фактурами" (багатодивізійні оркестрові текстири). Вот деякі західні терміни, відповідні поняття польській сонористиці: це англійські терміни *sound-mass music*, *texture music*; німецькі терміни *Klangkomposition*, *Klangfarbenkomposition*, *Klangtechnik*. [21]

Деякі особливості структурних творів «Атмосфери». У центрі спілкування словно визначений простір між двома важливими для людини космічного засобу. Кожному розділу відповідають різні рівні динаміки та діаграми звучання темброкомплексів.

В «Атмосферах» контури Сонця буквально вирисовані композитором при допомозі нотного письма. (Своєобразний його центр, або ядро, озвучений діапазоном $h - gis$, від якого на протязі п'ятидесяти шести секунд поширюються вгору та вниз лучі та їх відбиття).

Музичне мистецтво наполегливо фіксує закономірність перспективи невідворотного витіснення і поглинання людської, земної цивілізації вселенською матерією. Цей вектор історичного процесу розкривав у своїх симфоніях вірменський композитор Авет Тертерян. Спираючись на особливості східного сприйняття хронотопу і на ресурси сонорної техніки (у варіанті багатшарової мікрополіфонії), він розробляв по суті єдину художню ідею. Скажімо, в Четвертій симфонії (1976) людське, представлене на самому початку через необарочний контур тихою, повільно-величавою темою клавесина, поступово, але неухильно перебивається фатально розростається, всеохоплюючим космічним гулом, без сліду зникаючи в ньому. Ту ж ідею, але подану в остроекспресивному ключі, знаходимо в

космогонії фантазії італійського композитора Луїджі Ноно «Як хвиля сили і світла ...» (1972). Її головний об'єкт -- відтворюється засобами електроніки і сонорно трактованого оркестрового інструментарію -- загальна матерія, матерія сліпа, бездушна і бездонна. Людське намагається протистояти космічній безодні, але вона невідворотно втягує людство в свою безодню і в кінцевому рахунку поглинає його. Цей поєдинок виконаний у величезному напруженні, оскільки життя вселенського хаосу розкривається в режимі вихрових буяння і катаклізмів, а безсила лють спроб утримання людського початку передається через гостру експресію «рваних», уривчасто-клоччасту звучність і шалених кластерних «ляпасів». Конструктивні та деструктивні елементи сплітаються тут в нерозривній дисгармонії космічного урбанізму .. Тут же слід згадати велику оркестрову п'єсу Янніса Ксенакіса з симптоматичною назвою «Dämmerchein» (1994), що в перекладі означає «Сутінки» або «Захід світла». Процес космізації відчутно реалізований через неухильну трансформацію земної матерії.

Інший спосіб дає електронна композиція Альфреда Шнітке «Потік» (1969): синтезований звук, що віддалено нагадує гул-рев літаків і ракетних двигунів, уособлює тут рух загальної матерії, що знаходиться за межами людського розуміння -- матерії внелічного-безпристрасного, абсолютно абстрагованою від будь-яких звичних відповідностей. Є підстави говорити і про третю позицію -- позицію радісного пориву назустріч позаземним силам. Якщо для прикладу звернутися до творчості московського композитора Віктора Ульянича, то знайдемо ряд різнопланових творів, написаних для різних виконавських складів і з використанням різних технік, але в рівній мірі зігрітих щирим пафосом безумовного прийняття трансцендентного буття: «Гра світла» (квартет арф), «дихання космосу» (брасквінтет), «Зоряний вітер Кассіопеї» (електроніка), «Космічна фантасмагорія» (струнний оркестр і фортепіано).

Серед тем, які будуть зачіпатися в музичному мистецтві є тема Сонця.

Образ світла був досліджений в дисертації Колганової О. В. Солярні інтерпретації академічної музики XX століття». [33]

Світилу Сонцю присвячений ряд творів:

«Сонце» А. Веберна (ор. 14,), «Сонце вод» П. Булез (1948), «Сонце інків» Е. Денисова (1964), «Тринадцять кольорів призахідного сонця» Т. Мюрая (1978), «Ярило »Н. Корндорф (1981), «Сонце гір» І. Мацієвського (1988), «*Amicta sole*» («Одягнена в сонце») А. Кнайфеля (1995), «Перед заходом сонця» Е. Денисова (1996), «Міраж: танцююче сонце» С. Губайдуліної (2002) та ін. Основою для цілого ряду музичних творів служить текст св. Франциска Ассизького «кантиком брата Сонця, або Похвала творінню», який був створений в 1224 р.. Твори, написані в XX ст. і так чи інакше пов'язані з цим гімном, відносяться до самих різних жанрів і розраховані на різні виконавські склади. Серед них: ораторія «Гімн Сонцю св. Франциска Ассизького» Г. Зутер 8 (1924), «*Sonnengezang*» («Сонячне спів») А. Шнітке (1976), опера «Святий Франциск Ассизький» О. Мессіана (1983), «Молитва Франциска Ассизького» В. Єкимовських (1984) , рок-опера «Серафічне бачення Франциска Ассизького» (1978) і «*Canticum fratris Solis. «Octo tonum»* («Гімн брату Сонця. У восьми тонах») В. Мартинова (1996), «Кантиком брата Сонця або Похвала творінню » С. Губайдуліної (1997).

До 500-річчя від дня народження Миколи Коперніка на батьківщині вченого в Польщі з'являючись цілий ряд великомасштабних геліоцентричних музичних творів. У 1972 р, на замовлення американського фонду ім. Тадеуша Костюшка Г. Гурецьким створена «Коперніковская симфонія». Її автор так визначає ідею свого твору: «Сонце і Земля залишилися такими, якими були при Коперніка, але геніальна думка польського астронома ввела нові виміри таємничих глибин всесвіту» [94, с. 133]. У 1975 р наставник Г. Гурецького, Болеслав Шабельський написав симфонічну фреску «Микола Коперник» (для оркестру, двох хорів і сопрано соло).

Серед сучасної академічної музики можна виділити твір Фасіля Сея – «Всесвітня симфонія» (3-я симфонія), котра також має програмну

спрямованість частин: I. Розширення Всесвіту · II. Венера · III. Буря Юпітера · IV. Глізе 681 г, планета, подібна до землі · V. Наднова · V. Темна матерія , музична мова поставангардна та постімпресіоністична.

У нинішній епосі електронна музика дозволяє передавати звукові ефекти відкритого космосу, не припиняються спроби аналогового запису космічного простору. Перші приклади електронної музики були відтворені в творчості Штокхаузена: Знаки Зодіака (Tierkreis) -- дванадцять мелодій для мелодичного та (або) гармоничного інструменту (1975).

«Сиріус», для сопрано, баса, труби, бас-кларнету та електронної музики (1975—1977), Космічні пульси (Cosmic pulses) з сюїти «Звук. 24 години дня» (2004—2007).

Тема космосу втілюється в таких напрямках музики, як space-metal, ambient, nu-age, darkwave. У 2006 році мінімаліст Грег Фокс написав електронну композицію «Пісня сфер» (Carmen of the spheres), використовуючи реальні астрономічні дані орбіт дев'яти планет Сонячної системи.

2.3 Аналітичні етюди

2.3.1 Кш. Пендерецький. «Космогонія». Кантата для сопрано, тенора, баса, мішаного хору и оркестра.

Кш. Пендерецький був в авангарді звукових пошуків в 20-му столітті. Безліч його творів («Поліморфія», «Трен пам'яті Жертв Хіросіми», «Про природу звуку») являються як експериментальною музикою, так і наповненою глибоким змістом. Пендерецький при пошуках нового звучання залишався вірним стрункої формі і осмисленню музичного матеріалу.

Говорячи про архітекtonіку своїх симфоній, художник особливо підкреслює «ясні сформульовані форми, незалежно від матеріалу» [55, с. 201]. «Всі мої форми, - каже Пендерецький, - немов розірвані зсередини», будь то форма пассакалії, рондо, allegro, варіації. Форма komponується не з готових схем або формул, а з архітектонічних принципів цих схем -- репрізної, контрасту, протиставлення і т. п. Елементи форм і жанрів

поєднуються немов би у вільному «польоті», долаючи найбільші для художника труднощі -- «створити з різнорідних, і глибоко чужих матеріалів єдине і незбиране художнє створення».

Музичні засоби, форма, жанр виходять з первинного зерна -- концепції твору. Пендерецький переслідував загальногуманістичні теми. Це відбивається і на стилі симфонізму композитора.

Як писала Нікольська: «Тип симфонізму Пендерецького -- драматичний з відтінком трагедійності і одночасно епічний.» [55, с. 190]

Паралельно з великою загальногуманістичною темою співіснувала в свідомості Пендерецького ідея звукопошуків. На рубежі 50-60-х років минулого століття на музичну арену Польщі майже одночасно вступає ціла група молодих композиторів, об'єднаних загальним поняттям для найменування їх музики -- сонористика. Термін «сонористика» (від лат. *Sonorus* - дзвінкий, звучний, галасливий) з'явився в 1961 році в працях професора Юзефа Міхала Хоміньського і повне теоретичне обґрунтування отримав в книзі «Музика Народної Польщі» («*Muzyka Polski Ludowej*»), опублікованій в 1968 році. Вчений визначив сонористику як «чисто звукову техніку», в якій «на перший план як головний засіб експресії і головний конструктивний компонент висуваються чисто звукові якості» [86]. Там же Хоміньській висунув поняття «музичної сонології» як області знання, що досліджує художній феномен «звукової якості». Поширення сонорної музики на Заході, і ще в більшій мірі в Польщі, в значній мірі було викликано кризою ідеї тотального серіалізму. Натомість пропонувалася ідея пошуку чисто звукових цінностей. У російському музикознавстві похідний від польської «сонористики» термін «сонорика» (Ю. Холопов) по відношенню до музичних явищ трактує більш широко. Він включає явища «сонористичної гармонії» і тембрової забарвленості в їх історичному розвитку.

В основі твору «Космогонія» лежить космогонічна концепція про виникнення Всесвіту з хаосу.

Це сонористичний твір наскрізного типу, що ділиться на два розділи.

Структура композиції відповідає внутрішній будові космосу -- спіраль і симетрія, де розвиток засновано на послідовності фаз, кожна з яких утворює певний виток спіралі, новий щабель в еволюції. Космогонічний процес простежується в розвитку твору, де в I частини («Походження») відображено саме народження з хаосу, поява людського розуму, а в II частині («Нескінченність») твердження життя, її нескінченність.

Лібрето «Космогонії» -- це «колаж», який був скомпонований самим композитором: в ньому сплітаються голоси різних епох. Вся «Космогонія» - величезний сувій людської думки, історична панорама поступового проникнення людства в таємниці будови Всесвіту, в істоту природи речей, в закони гармонії світу. Ми чуємо тут і рух самої матерії (сонористичні оркестрові епізоди), і диспут сотень людських голосів (неясний гуркіт хору), і різноголосся думок філософів різних епох (партії солістів); голос Гагаріна звучить майже одночасно з голосом стародавнього Дедала, а перейнята високим пафосом фантазія Бруно, що описує політ у нескінченність, тут же «коментується» діловою розповіддю американського космонавта Гленна, малює приблизно ту ж картину. Також тут є цитати з біблійної Книги Буття і епікурейської поеми «Про природу речей» Лукреція; фрагменти ренесансних трактатів Леонардо да Вінчі, переплетені з цитатами з «Антігони» і «Метаморфоз», через які пробиваються думки середньовічного кардинала, філософа і математика Миколи Кузанського. Змішання різних мов: грецької, латинської, італійської, російської, англійської; одночасне звучання відразу декількох текстів створює особливий ефект: єдність епох в перспективі людського знання.

Також, можна сказати, що і музичний матеріал розгортається по типу колажу.

Перша частина «Arche» -- споглядання світової гармонії. Тут ще немає руху - це основа основ. Цю частину можна умовно поділити на два розділи і коду, яка одночасно є предіктом до наступної частини.

1-ий розділ інструментальний і відображає образ космічної матерії, у 2-му-розділі з'являються голоси, і разом з ним образ антропоморфного космосу, коду-це поліфонічне тріо солістів без інструментального супроводу, що символізує чистий розум.

Як вище було сказано про спіралевідний розвиток матеріалу, відзначимо наступні фази, відображені в оркестровій тканині. Передача процесу виникнення звукової матерії з хаосу здійснюється мобільністю просування звукового матеріалу. Композитор мислить пластами оркестрових груп: струнні, ударні, дерево і мідь, і майстерно їх «перетасовує». При уявному хаосі, твір стрункий за формою і за викладом функцій в оркестровці. Кожна «спіраль» логічно вибудована: виникає з «нізвідки», розширює свою милозвучність і різко обривається. Кожен виток спіралі становиться масивніше і масштабніше раз за разом.

1-ий «виток спіралі» побудован на «гулі» басу, який гліссандує поступово вгору і обростає сусідніми тонами – це образ темної матерії. На бас нашаровуються по черзі «мікроспіралі»: 1) сонорне звучання флажолетів струнної групи, «забарвлених» кластером тремолло дзвонів; 2) crescendo з тремолло вступаючих один за одним інструментів ударної групи; 3) альти та віолончелі виконують кластер, який звужується на *diminuendo*.

2-ий «виток спіралі» - на тлі треллі віолончелей ударні створюють хаотичний шелест, шум, поступово набирають і нашаровуються один на одного, до них приєднуються низькі акорди валторн, тромбонів і туби та кластер у струнних (1-а спіраль). Фактурне crescendo призводить до синтетичного акорду у челести, вібрафона, дзвіночків і фортепіано.

3-ій «виток спіралі» - дзвінка звукова маса, що з'єднує в собі шляхом накопичення тремолло трикутника, дзвіночка, дзвонів, вібрафона, челести, флексатону, фортепіано та інших інструментів ударної групи, до якої підключаються максимально швидкі *pizzicato* струнних та орнаментальні шістнадцяті в міді .

4-ий «виток спіралі» починається в ударній групі, але вже в низьких регістрах: литаври, великий барабан, там-там, які підкріплюються звуковими «напливами» міді.

5-ий «виток спіралі» -- це калейдоскоп з усіх попередніх елементів, своєрідне переміщення матерії, яке поступово обростає масою і зникає.

2-ий розділ починається з 1-го елемента у струнних, після чого вступає хор а capella. Роз'єднане звучання створюється ефектом співу одних і тих же слів в різний час і різними тривалостями. 1-а фраза воспроизводится а capella. 2-а і 3-я фрази звучат на фоні оркестрового сонора, після чого повертається шумовий абстрактний образ звучання у ударних, вистроєні в дві фази -- перша фаза розвитку проходить у там-тама, гонга, фортепіано і формує глибоке глухе звучання завдяки тембру інструментів і вибору оркестрових паличок, друга фаза більш звеняча і поручена високим ударним інструментам і щеточкам, до яких приєднується хор, який також формує шум завдяки фонемам: «с», «щ». В цьому розділі застосована фонематична техніка—композитор використовує окремі фонемні без визначеної висоти: «к», «дтк», «кдб», «ббб», «г», «д», «т». «Шумовий» розділ завершується диминуендо.

Наступну «спіраль» розгортають гліссандо у хора, солістів сопрано та тенора і оркестра. Голоси сопрано і тенора утворюють в результаті інтервал великої секунди. Тільки їх лінії висхідні, оркестр і хор рухаються в низхідному напрямку.

«У центрі всього розташоване сонце», -- звучать слова Коперника, і в цей момент здійснюється перша кульмінація «Космогонії». Геліоцентризм Коперника був художньо «переведений» композитором на мову спеціальних засобів вираження. Відчуття неповторності стислої миті сонячного випромінювання символізує натхненне осяяння, яке виникає завдяки «спалаху» тризвуку Es-dur, що осліплює своєю несподіваною яскравістю.

Композитор вдається до фрази, що говорить про «споконвічне світло», але поміщає її після згадки про Сонце. Створений ним світ вміщує в собі як

сучасний науковий погляд на природу Всесвіту, так і космогонічні уявлення минулого. Слово «світло» вимовляється солістами (сопрано та тенор) одночасно зі словом «illuminare» («висвітлювати») у хорі і озвучено вже темброкомплексом з повного спектру звуків всіх дванадцяти тонів хроматичної гами. Цей фрагмент партитури демонструє щось подібне явищу дисперсії світла розкладанню пучка білого світла на спектр кольорів. До темброкомплексу підводять гліссандо всього хору, оркестру та солістів. Слідом за попереднім променистим сонячним акордом, цей масштабний темброкомплекс звучить ще більш грандіозно. Незважаючи на кластерне звуковисотне оточення, традиції втілення Сонця засобами гармонії тут багато в чому дотримані. Тризвуки та їх обігу використовувалися в таких випадках композиторами різних епох. «Звучать часом протягом цілих розділів творів, тризвуку передають красу світла Сонця. Фігурації по їх звукам немов малюють якусь окружність. В результаті цього кружляння в партитурі виникають свого роду солярні знаки. » [32, с. 31]

Розміри Сонця К. Пендерецького становлять трохи більше трьох октав з доступного слуху звукового простору. Мі-бемоль-мажорний акорд узятий в положенні терції таким чином, що найменування абсолютної висоти верхнього тону «sol» збігається з проголошенням слова «Sol» («Сонце») в тексті М. Коперника. Крім струнної групи, мідних духових та змішаного хору, тембрально основу акорду складають орган, дзвони, гонг і литаври. Це звучання справляє враження масштабне, грандіозне, однак холодне і кілька відсторонене. Точні координати Сонця в творимому «космічному» просторі: 20-а цифра партитури із загальних сорока. Іншими словами, фраза Н. Коперника озвучена композитором буквально. Сонце, представлене в партитурі своєрідною віссю симетрії, дійсно централізує всю композицію. Для К. Пендерецького подібна вибудованість композиції швидше норма, ніж виняток. Його твори завжди чітко структуровані, і саме архітектоніка становить одне з сильних місць його авторського стилю.

Перша частина закінчується умовною каденцією солістів, яка є і вступом до другої частини -- голоси виконують поліфонічне тріо, підкріплене чотириголоссям у флейт. Вперше голоси знаходять самостійність. Партії солістів експресивні та не мелодійні, складаються з стрибків на септиму, нону. Виходить такий собі когнітивний дисонанс -- текст лібрето віщає про гармонію світу, але при цьому наповнення музичне говорить про зворотне.

Друга частина - «Apeiron» -- звукова картина самого польоту, це нескінченність реальна, впізнана, а не споглядаєма. «Сонце, сяй яскравіше» - цими символічними словами Овідія починає Пендерецький невпинний рух «Apeiron». Тут і політ Ікара, і мрії Леонардо про «Великого птаха», і проріцання Бруно, і, нарешті, реальність, побачена очима Гагаріна і Гленна.

Друга частина умовно ділиться на 2 розділи.

1-ий розділ починається з удару колоколів і кластера у міді разом з соло сопрано.

Оркестрова фарба збагачується тембром органу, який відтіняє появу соло баса. В цей час чотириголосся флейти перетворилося в 14-тиголосся у всій дерев'яної групи, створюючи сонорне мерехтіння. Можна відзначити, що весь розділ -- це соло баса, на який нашаровуються тенор і сопрано (в середині розділу). Будова цього розділу дуже традиційна -- початок, розвиток, кінець, де по краях звучності -- в межах «піано», а середина динамічно більш насичена. Оркестр створює гул -- фон для соло баса. Однак, в місцях звукового скупчення, вираженого шістнадцятими в тріо у солістів, оркестр дублює хор.

2-ий розділ

1-ша спіраль -- це восьмиголосся у хора, що формує вертикаль (кластер з хроматичної гамою) з мелодійної лінії кожного голосу в діапазоні великої секунди. Потім дерев'яна група повторює партію хору один в один. Доповнити новим тембром у ударної групи -- проведення смичком по висячій тарілці там-таму. Залишається початковий гул -- кластер у контрабасів, який поступово гліссандує «з небуття». На його тлі з'являється аморфне звучання

голосів. Баси і тенори поступово вступають і нашаровуються один на одного, широко співаючи на одному тоні слова Юрія Гагаріна: «Політ триває», пізніше вступають жіночі голоси за таким же принципом, зі словами: «Бачу».

2-а спіраль заснована на осмисленні слів «О, Сонце сходить переді мною». Оркестр ілюструє висхідним рухом гліссандо струнної групи. Дерев'яна група в цей час спускається по хроматизму повільно на гліссандо. За основу фактури хору взятий фрагмент з 26-ої цифри в партії дерев'яної групи. Спершу починають альти і баси, сопрано і тенора в цей час продовжують попередній матеріал, але в наступному такті вже всі голоси співають 12-тиголосний канон, утворюючи хаотичний гомін. Це може символізувати розмілліардення людства, безліч умов, які об'єднані в єдиний розум -- адже всі ці роз'єднані голоси співають одну й ту ж саму фразу.

З наступного такту партії басів і альтів в часовому відношенні зживаються -- замість восьмих виклад цього ж матеріалу відбувається шістнадцятими. Партії сопрано і тенорів продовжують рух восьмими. Одак, в наступному такті і у них з'являються шістнадцяті. В цей же час вступають труби, з таким же тематизмом, як у хорі, але не дублюючи жодну хорову партію. Тромбони і туба тримають педаль і надають звучанню міць і масштаб космічного простору. Наступний такт -- підключення групи дерев'яних духових та ударних. Вся накопичена звукова маса призводить до кульмінації -- фактура хору різко змінюється, все лінії стають протяжними і статичними, оркестр продовжує пульсувати. 36-а цифра знаменується появою соло сопрано, який розповідає про політ Ікара. 37-я цифра - від оркестрової мощі залишається лише статичний кластер у міді. На тлі речитатив сопрано зі словами португальською мовою: «Я шукаю тебе, Ікар!».

38-я цифра -- це 3-я спіраль. На тлі дзвінких ударних розспівується хором значуща фраза: «Я велика маса чогось дуже маленького». Музика ілюструє політ вгору.

Найсильніший потік руху спрямовується до основної кульмінації «Космогонії»; вона настає тоді, коли після величезної напруги енергії стає

чути високий передзвін дзвіночків, своєрідний «зоряний душ»: «Я розкинув мої крила за вітром; кристали неба перестали бути для мене перешкодою, розбивши їх, я злетів у нескінченність» (Дж. Бруно).

Завершення «Космогонії» - гучні видихи хору - безтілесне ширяння в невагомості, довгоочікуваний відпочинок: матеріальна оболонка подолана, і нескінченність відкрита, нескінченне життя.

«Космогонія» - не тільки уявний рух людського розуму вглиб Всесвіту, але і його результат: фізичний, реальний прорив в Нескінченність.

Якщо в Космогонії Пендерецького первинна матерія, вторинна свідомість, то у В. Мужчиля -- первинна свідомість, а вторинна матерія.

2.3.2 Космогонія-перфоманс "Чорний квадрат" для мішаного хору В. Мужчіля.

Космогонія-перфоманс "Чорний квадрат" написана в 1996 році. В цей час композитор вивчав філософські та езотеричні трактати Блаватської, Олени Реріх та іншу літературу, пов'язану з даною тематикою.

Сама назва взята від однойменної картини Казимира Малевича, який перш за все ставив концепцію вище художнього втілення (це також співзвучно із загальним підходом в композиції Мужчиля--первинна ідея, все інше вторинне).

У Чорного квадрата Малевича був попередник. На початку XVII століття, Роберт Фладд (Robert Fludd), англійський філософ-містик і астролог, зобразив чорний чотирикутник для ілюстрації первозданної темряви Всесвіту перед появою світу цього в своєму трактаті «*Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*» (1617 рік).

Чорний квадрат В. Мужчиля об'єднує дві ідеї вище згаданих художників -- з одного боку цей твір містить елементи космогенезіса, з іншого боку -- пониження великого, тотальне руйнування світу.

Оскільки твір «Чорний квадрат» є не тільки звуковим твором, а й перформансом, то дії на сцені і візуальне наповнення також грає важливу складову роль.

Лібретто композитор складав сам і брав за основу, не слова, а складові слів—фонemi. Всі твір написано в фонематичної техніці. Це відбувається від способу розмілліардення частинок, з яких і формується єдине ціле, Всесвіт.

«Чорний квадрат» складається з 10-ти частин, які організовані в єдиний цикл-концепцію про два витка розвитку людства (хоча за езотеричними джерелами, зокрема трактатів Е. Блаватської, перед існуючим людством було як мінімум, 6 цивілізацій):

I «ТКЦ» - зародження світу;

II «Арпо» - розвиток людства, закони ієрархії;

III «КУКУ» - загибель 1-ої цивілізації;

IV «УФХЦЧШЩ» - вітер історії;

V «А-У» - повторне зародження життя;

VI «ЙЁО» - світ ілюзій;

VII «ПАДАБАДАБ-ТВЫ ДАБ» - падіння моральності;

VIII «ALEA» - попередження поета;

IX «ЧОРНИЙ КВАДРАТ» - тотальне знищення;

X «Post Scriptum» - молитва (ця частина включається в цикл на розсуд диригента).

I частина «ТКЦ» представляє перший виток розвитку людства. Частина написана в тричастинній формі.

Перший розділ складається з трьох підрозділів.

1-ий елемент - «Ц». Це Енергія, яка повинна привести весь світ у рух. Але їй перешкоджає якась руйнівна сила, представлена в цій частині, як «ТКЦ», і це є 2-ий елемент.

Перший підрозділ (ДП) експозиції триває 12 тактів. Далі починається 12-тактовий 2-ий підрозділ, в якому з'являється 3-ий елемент -- «цо».

У 21-му такті перша кульмінація, результат протистояння «цо» і «ТКЦ», де творче начало перемогло над руйнівним.

3-ий підрозділ (СП) триває 18 тактів. У ньому два елементи звучать одночасно і створюють якийсь ритмічний фон. У кульмінації звучить тутті, де 3-ий елемент займає переважне становище.

Кожен підрозділ має хвилеподібний розвиток матеріалу -- поступове нагнітання та спад.

Другий розділ.

1-ий підрозділ (ПП) -16 тактів. У партіях сопрано перемішуються 1-ий і 2-ий елементи. У партіях альтів з'являються нові фонemi: «ч» і «ш». В середині підрозділу починається «зона прориву» 1-го і 3-го елементів.

2-ий підрозділ-8 тактів.

3-ий підрозділ (ЗП) -12 тактів.

Розробка починається з 79-го такту і триває 16 тактів. Розробка заснована на поступовому русі фонem вгору і вниз вроздріб у всіх партіях. Відбувається повне переміщення всіх елементів.

Третій розділ -- 30 тактів. Складається з 4-х підрозділів (або хвиль). На 127-ому такті генреальна кульмінація і затвердження третього елемента. «Ци» створює життя, що і відображається в музиці: з'являються комахи -- «з» (побудовано в сонорній техніці), тварини-«мяу» та людина, яка буде втілена в наступній частині.

II частина «Арпо» розкриває тему людства. Шлях розвитку, деградації та його підсумок -- армогедон.

Композитор використовує в цій частині жестикуляцію (13 видів). Це дуже філософськи, тому що жести використовують ті, яким не дано говорити. З цього випливає, що в даній частині людство представлено німим.

Також судорожні рухи рук нагадують неконтрольовані рухи людини з ураженим мозком. Завдяки сонорній техніці письма відтворюється образ натовпу. «Невиразна безглузда мова / гул натовпу /, в основі якої слова: «Арпо Турбо краполо цурпо. Та ер діклука лоці», які можна і потрібно переставляти в будь-якому порядку», - написано автором в партитурі в розшифровці.

Найпоширеніша буква «р» робить текст агресивним. Мовне сум'яття має коріння в міфі про Вавилонську вежу. «Гомін» триває 12 тактів, після чого «слова» систематизуються в унісон (4 такти) -- і це є тема. Після починається 1-ша варіація: впровадження партії соліста-явище «ватажка» і діалог його з натовпом (17-28 такти):

- варіація (29-36 такти) побудована на чотириголосній канонічній імітації.
- варіація (37-43 такти) написана із застосуванням пуантелістическої техніки, де елементи теми розкидані по різних голосах, також застосування ракохота («цурло-лоцур»).
- варіація (44-56 такти) являє собою імітаційне нашарування, освіту тотального сонорного звучання збожеволілого неконтрольованого натовпу. Тут здійснюється кульмінація і смисловий перелом, точка неповернення.

Реприза -- соліст і улесливо повторює за ним ті ж склади хор. СENS в повному підпорядкуванні «ватажкові» волі натовпу, яка готова слідувати абсурдним ідеям (це вираженно в репліках соліста і хору «гав-гав», «хрю-хрю»). Тепер немає безформного хаосу мислеформ, до кінця цієї частини хор - лише тінь соліста.

III частина «КУ-КУ»

«КУ-КУ» оповідає про загибель першої цивілізації. Сама назва цієї частини перекладається виходячи з народної прикмети: «скільки нам залишилося?»

Перший розділ наповнений імітацією звуків природи: «тремтіння повітря» - «ЗЗИ ..», дзижчання комах-- «ффф», «х ...», різноманітні партії птахів -- присвистом, клацання язиком, «оу». З 10-го такту з'являються нашаровування на фон комах голоси птахів, партії тварин: бекас, кваква, корова, коза.

Фон зазнає змін: починає свій розвиток в партіях Сопрано div. in 2 «ЗЗИ ..» і має звуковисотну конструкцію, поступово розширюється в кварто-квінтову вертикаль, що утворює гул, котрий поступово посилюється. Партії комах починаючи з 14-го такту поступово замінюються на «гул». З 17-го такту вводиться вокаліз в партії соло сопрано. 22-23 такти -- утворюється вертикаль з цілотонного звукоряду. Також початкове мікро-вібрато на чверть тону «тремтіння повітря» в 18-му такті стає макро-вібрато на цілий тон і далі розвивається, охоплюючи все більше і більше голосів. Утворюється два масштабних пласта сонорного звучання: вібруючий «тремтіння повітря» і сукупність партій птахів і тварин.

2-ий розділ-28-38 такти.

Вібруючий звуковий простір і п'яний спів в високому регістрі солістки передають образ буйства природи. У 34-35 тактах фон вторить партію соло сопрано. Цей розділ -- перша кульмінація, апофеоз тваринного світу, який повністю зникає на своєму піку при появі нового способу -- образу війни, а, значить, людини.

Третій розділ -- 39-53 «гул літаків» і luce.

39-44 такти-crescendo. Приближення «вибуху».

45-52 такти -- сам «вибух». Композитор імітує світлові спалахи від вибухів зброї миготливим luce, а гуркіт - партією tutti хору «тапатабатубудах!»

Кода - 54-64 такти звучить як реприза. Поява ворона і зозулі. Кожен птах представляє свою символіку: ворон-смерть, зозуля-життєвий відлік. Фон все

той же, як і на початку -- після самознищення людства круговорт в природі залишається незмінним.

IV частина «УФХЦЧШЩ»

Образ Вітру історії, який змитає все на своєму шляху -- останки цивілізації.

1 розділ

1-ша експозиція 1-10 такти. Образ вітру предствлений фонемами «ФЦШ» (1 ел.) І «Х'ю ..» (2 елемент)

2-а експозиція -- 11-16 такти. Додаються такі набори фонем: «тукути», «тупити», будубу »

3-тя експозиція --17-23 такти. Фонemi: «Йох», «йях», йух », чих», «Хаш».

Розробка 1-го розділу складається з 4-х підрозділів.

Розробка 1. 24-27 такти. Все фонематичні структури в розробці піддаються змінам -- перестановці букв: «Цфш» - «ФЦШ», «хаш» - «шах», «шах» - «ахш» і т.д. Це створює образ переміщення, кругообігу (ефект перекотиполе)

Розробка 2 (28—32 такти)

Впроваджується соло собаки: «ab-ab-ab!», Гавкіт переростає в виття.

Композитор таким оброазом підкреслює панування смерті в цій частині.

Розробка 3 (33-40 такти) - перша кульмінація. Побудована на фонемах, звучать ритмічно в унісон tutti.

40-ий такт -- генеральна пауза №1.

2-ий розділ (41-72 такти) складається з 5-ти підрозділів.

1-ий підрозділ (41-53 такти) -- ложна реприза, заснована на первинному матеріалі «шфщс» . З'являються нові елементи: «цванг» і «дзунг». «Цванг» - це німецьке слово Zwang і означає тиск, примус. «Дзунг» схоже на «Зунг», що є в'єтнамським ім'ям і означаючіее «хоробрий».

2-ий підрозділ (54-58 такти) -- це сонорне crescendo і diminuendo фонем: «Дзунг», «Дзінгу», «Цанг», «Дзанга», Хаш »,« Шах », Щёх», «Шух».

«Цанг» - пристосування для паторонов.

3-ий підрозділ (59-63 такти). Гліссандіруючий звукоряд «А.У.О.Ю.І.А.О.У.» з восьми голосних повторюється зі зміщенням в одну частку в інших голосах, сума яких теж 8 (закодована нескінченність). У другому голосі -- звукоряд звучить в зверненні. У третьому --- внутрішня перестановка фонем (першими трьома стають 5-8 фонем). У четвертому голосі -- початковий звукоряд. У п'ятому голосі -- перестановка перших чотирьох голосних (3-2-1-4). Шостий голос -- перший ряд в зверненні, другий в оригінальному порядку. Сьомий голос-звукоряд в зверненні. Восьмий голос-початковий звукоряд. Це нагадує гру чисел в нумерології.

4-ий підрозділ (64-69 такти). Вертикаль будується з різних фонем. Перша вертикаль: «Чух», «Хащ», «Шух», «Хіч», Хаш »,« Щёх ». «Хюч», Шах ». Друга вертикаль «Цанг», «Дзанга», «Цвунг», «Дзунг», «цванг», «Цунг», «Дзінгу», «Дзанга». Звучать всі голосні, крім «О».

5-ий підрозділ (69--72 такти) -- генеральна кульмінація. Тривалість такту 18 секунд. Це шістнадцятиголосне tutti + свист, де кожному голосу доручена своя незалежна партія. Вся вертикаль утворює шквал шуму з фонем першого розділу і «Дзанга» з другого розділу, після чого настає генеральна пауза №2, що символізує тишу -- Велике Ніщо. 71-ий такт -- «сщшф», як відгомони вітру. 72-й такт -- генеральна пауза №3.

3-ий розділ-символізує кінець життя. Навіть «вітер» стає примарою --звучать уривки теми «вітру» на піанісимо. IV частина закінчується скигненням собаки.

I -- IV частини утворюють перший цикл життя (смерть, як частина життя).

З V частини починається другий виток розвитку цивілізації.

V частина «А-У» ілюструє космогонічний міф про космічне яйце. Ця частина про повторне зародження життя.

Яйце -- універсальний міфопоетичний символ. Згадки про вселенське яйце, з якого народжується світ, зустрічаються в міфах і переказах багатьох

народів. У більшості міфів яйце, нерідко -- золоте (символ Сонця), плаває у водах світового океану; в деяких легендах з'являється також птах-мати (як, наприклад, в єгипетському міфі). В індійській міфології з Хіраньягарбхи -- «золотого плода», що дозріває в серцевині плаваючого на водах Світового яйця (Брахманда), - народжується Брахма, з нього ж з'являється Праджапаті; ім'я Мартанди, імовірно, солярного божества, означає «народжений з мертвого яйця». Про народження деміурга - божественного Фанет - з плаваючого в море яйця оповідає орфічний міф. У фінському міфі качка зносить яйце, з якого виникає Всесвіт, на пагорбі посеред океану; в китайській легенді Всесвіт перш представляв собою щось на зразок курячого яйця, з якого народився прабатько Пань-гу.

У слов'янській міфології архетип яйця має місце бути в оповідях про курочку Рябу, Івана царевича і змія.

Російські веди представляють Рід як головного бога слов'янського пантеону, творця - «батька» всесвіту, всього видимого і невидимого світу. Спочатку він був укладений у світовому яйці: ... «Був спочатку Рід укладений в яйці, був він насінням непророщеним. Але кінець прийшов ув'язненню, Рід народив Любов – Ладу-матушку. Рід зруйнував в'язниці силою Любові, і тоді Любов'ю світ наповнився. Довго мучився Рід, довго тужився. І народив він царство небесне, а під ним створив піднебесне »(2). Потім він розбив його, щоб очистити землю, але не знищити; як і в казці, курочка Ряба, обіцяє знести яєчко знову.

У гностиків, також як і у стародавніх міфів, є архетип яйця, як цілісної світобудови: «Птах вибирається з яйця. Яйце це світ. Той, хто хоче народитися, повинен зруйнувати цей світ. Птах летить до Бога. Бога звать Абраксас». Абрасакс -- гностичне космологічне божество, Верховний глава Небес і еонів, що втілює єдність Світового Часу і Простору.

У частина «А-У» - це вокаліз на фонемах (попередні частини були без певної звуковисотності та мелосу).

Композитор вказує місце розташування кожного артиста хору, так як дії будуть наповнені символізмом, що доповнює музичний зміст.

«Артисти хору розходяться по сцені. Рух кожного починається з моменту вилучення звуку. Вступ голосів на кожен чверть», -- відзначено композитором в партитурі. Це перший символ-- звук призводить об'єкт в рух, що має коріння в древніх писаннях:и« на початку було слово (звук, голос), що також підтверджується в світі сучасної науки-- «первинна свідомість, вторинна матерія». Рухи символізують життя. Поступово рухи прискорюються і перетворюються в хаос рухів. Звуки невизначеної висоти переходять в звук «D». У гностичній філософії звукоряд мав початок зі звуку «Pe» і означав «Regina Astris» - «Цариця зірок», мати, прородительніцу». Тому можна стверджувати, що звук «Pe» символізує саме народження, народження з хаосу.

Кожен рух і кожен звук наповнений багатозмістовістю (ефект ієрогліфа). На висоті «D» звучать «Аум» + «Ом».

Ом і Аум - в індуїстської і ведійської традиції - сакральний звук, початкова мантра, «слово сили», є найвищою мантрою, символізуючи собою Брахман (вищу реальність) і Всесвіт як такий. Три його складових (А, У, М) традиційно символізують Створення, Підтримання і Руйнування - категорії космогонії Вед і індуїзму. Вважається також, що три звуки символізують три рівня існування - небеса, повітряний простір і землю. Вони також символізують три часи доби і три здатності людини: бажання, знання та дію.

Вводячи звуковисотність, композитор таким чином зображує життя. В цей час (3-5 цифри) артисти образують пари, з'єднують руки хрест навхрест на плечах, рухаються помірно в різні боки і організовуються в чотири кола, що обертаються за і проти годинникової стрілки симетрично. Потім кола змінюються по горизонталі.

В партитурі впроваджується партія «дихання» - гліссандіруючій глухий звук вгору -- вдих глісандо, вниз -- видих. Цей прийом та образ був також в «Космогонії» Кш. Пендерецького.

Цифра 6 -- впроваджується сопрано «фа-дієз», гліссандуючий до «фа-бекар». Звук «ре» трансформується поступово в «мі-бемоль». Артисти образують три кола всередині один одного.

Цифра 7 -- розширення і звуження кіл, при цьому *crescendo* – це зменшення кола, а *diminuendo* -- збільшення кола. «Ом» обростає найближчими звуками і утворює тризвучний кластер.

Цифра 8 (знак нескінченності не випадковий) -- створення космічного яйця. У партіях хору *crescendo* і хроматичний рух вгору до високих регістрів.

Цифра 9 -- яйце розколюється, супроводжується цей процес гліссандо вниз на *diminuendo* у всіх голосах.

Цифра 10 -- з яйця по черзі виходять фігури, які відрізняються один від одного індивідуальністю хореографічного малюнка і динамікою руху. Решта артистів після виходу фігури рівномірно приєднуються до кожної з них і образують сім груп, з яких утворюються сім кіл. Фігури в кожній групі і колі однакові. Число 7 теж має свою символіку в езотеричному тлумаченні— в іудаїзмі тулмудічна писемність оповідає про багатьох небес («небеса небес»), яких було по одній з версій сім, і рай розташовувався на сьомому небі; «небеса» -- термін, що позначає як фізичне небо, так і нескінченне продовження Всесвіту над ним.

Звукообраз формується з ритмічно пульсуючих нашарувань фонем «І» (мі-бемоль другої октави), «У» (сі-бемоль малої октави), «Є» (ре-бемоль другої октави), «Ю» (мі-бемоль першої октави), «О» (фа малої октави), «А» (сіль другої октави), «Е» (ля першої октави). сім кіл -- сім голосних, сім звуків. Кварто-квінтова вертикаль будується, як з чистих інтервалів, так і зі збільшених кварт, зменшених квінт.

Додається партія Лусе, в даному випадку символізує світло життя. Образ Лусе можна охарактеризувати, як бінарний -- має як творчий початок (V частина), так і руйнівний (III частина).

Цифра 11. Новоутворена вертикаль починає рухатися в звуковисотному відношенні. Акорд в альтях -- по хроматизму вгору. Акорд в сопрано змінює

свою позицію на малу секунду вниз і повертається в ісходний акорд. У другому такті всі голоси рухаються по хроматизму вгору.

Цифра 12. Перелом образу. Грань форми. Світло починає миготіти, поки зовсім не згасне. Сім Фігур застигають в різних страждальницьких позах: «скорботна», «немає війни», «руки охоплюють плечі, голова наліво», «закрите обличчя руками», «засліплена», «прохання про допомогу», «звернення до бога».

Цифра 13. Побудована на перекличках звуковисотного «Ау!». Це символізує заблудлі душі в темному лісі. Фігури зберігають повну нерухомість. Знаходження нового образу - «Я», Его.

Цифра 14. Ехо Его. Фонема «Я» залишає звук «а», який в імітаційній техніці з варіюванням розспівується поступово в семи голосах. Вокаліз має квінтову основу і лідійський лад.

«Фігури з кожним вступом голосів по черзі оживають і відповідно включають ліхтарик та утворюють зірочки по 4, 5, 6 чоловік в залежності від кількості артистів», -- позначення в партитурі. Партія Лусе -- напівтемрява. Десь розкривається символ голосу, (співу), який має волю оживляти, приводити в рух матерію. Навіть якщо немає слів, але є звуковий імпульс, людина здатна передавати інформацію та може впливати на хід історії.

Цифра 15. Tutti попередньої музичної фрази.

Цифра 16. Головна Кульмінація. Рухи фігур утворюють хрест (Новий Завіт).Партія Лусе -- світло посилюється поступово. Хор гасить штучне джерело світла -- ліхтарі.

Композитор застосовує стрункі традиційні вертикалі, чого не зустрічалося в попередніх частинах. Консонас явно передає образ гармонії світу. Схожий прийом зустрічається у Пендерецького в «Космогонії».

Цифра 17. свастичний рух хреста направо. Свастика в міфологіях різних народів означає Сонце. Рух свастики направо вважається творчим. Здійснюється поступова модуляція з B-dur в g-moll. Світло зростає.

Цифра 18. Відбувається спад світла. Консонанси замінюються дисонуючими вертикалями, охоплюючих спершу нижні голоси, потім і весь хор. У хореографії хрест з фігур ламається і в 19-ій цифрі розсипається. Руйнування в музиці відображається в низхідному хроматичному русі кластерів на FFF. В останньому такті стислий кластер роз'єднується на 8 соло голосів в пуантелістичній техніці та нівелює до PPP. Артисти хора повертаються в первинне положення -- три ряди.

VI частина «ЙЄО» - повністю звуковисотний твір. Композитор тут прагне зобразити світ ілюзій завдяки застосуванню звуковисотності і «ефімерних» кластерних гармоній.

Частина написання у формі ABA₁B₁.

Перші 15 тактів відведених жіночим голосам. Починається все з одного звуку «сі», що виконується на вібрато, до якого поступово приєднуються інші голоси і утворюють кластер.

З 16-го такту задіюється сонор з цілотонного звукоряду -- композитор використовує семантику цілотонної гами з образу Чорномора М. Глінки, таким чином зображуючи ілюзорність того, що відбувається, інобуття. Цілотоннове нашарування приводить до третьої фрази (22-й такт), в якій з'являється яскравий тематизм -- звуковисотний вокаліз, заснований на низхідному хоматизмі. Мотив довдиною в один такт зациклюється на чотири такти на фоні цілотонного кластера, який зазнає змін -- він звужується поступово в ре-мінорну гармонію.

Спостерігається взаємодія цілотонового звукоряду і хроматичного звукоряду.

З 28-го такту починається секценційний розвиток тематизму в голосах сопрано з фонемами «Ййяй», йєо », тим часом альти проспівують склад «А» по низхідному хроматизму.

32-ий такт - починається з розгортання тематизму в партії сопрано, альти виконують гармонійний фон, який змінюється кожен такт в межах b-moll: t5 / 3, DD7, II2, f-moll. Черета зменшених септакордів.

З 45-го такту починається реприза. Спершу проводиться цілотоннове нашаровання Сонора, після чого вступає хроматичний тематизм, але вже з іншим прийомом звуковидобування -- на вібрато. Сопрано і альти ведуть дві мелодичні ідентичні лінії, партія альтів написана більшими тривалостями, однак, наближаючись до кульмінації (56 такт) всі голоси зливаються в єдиний метроритмічний і мелодійний потік.

Кода доручена соло сопрано і звучить після генеральної паузи.

VII частина «ПАДАБАДАБ-ТВІЙ ДАБ!» стилістично вибивається з циклу, але композитор це зробив навмисно.

Дана частина є концентратом антропологічного морального негативу, як першопричина руйнування світобудови, так зване гниття зсередини.

Музика і смисловий зміст утворюють когнітивний дисонанс, так як загальний образ звучання -- джазові дегкомисленні веселощі, а суть криється за цією вуаллю в крику душі і відчаю, що виражається в вигуках: «Знойный ветер в степи, волком вой и кричи, солнце скрылось, темно, жизнь—собачье дерьмо, нет надежды, друзей, водкой сердце согрей, нет любви, ничего, жизнь—собачье дерьмо». Це єдині сформульовані слова у всій сюїті. Композитор ставить філософський впрс: «в чому сенс буття?». Невже підсумок космогонічного складного існування криється в такому умовиводі? Це якийсь екзистенційний крик душі у відповідності зі «Нудотою» Ж. Сартра. Нудота від буття, від усього людського. Далі йдуть слова, що стирають уявлення межі між «добре» і «погано», тотальне цинічне і нігілістичне узагальнення усіх цінностей і пороків в єдину масу суперечливого бунту: : «Ветер моря—дерьмо, свет заката—дерьмо, смех

ребенка—дерьмо, всёт на свете—дерьмо, дружба, верность—дерьмо, счастье, радость—дерьмо». Також музика «реагує» на лібрето і слово «лайно» підкріплюється повторюваними третинами на sF. Всі вислови звучать однаково, як лічилки або гасло на тлі непорушного «падабадаб», частково бездушного і божевільного. Композитор додає вигуки, похрюкування, щоб передати масове осліплене веселощами безумство.

VIII частина «ALEA» нестандартна тим, що композитор повністю доручає диригенту її сформувати. Формувати потрібно з наявних блоків, також диригент вправі придумувати свої блоки, якщо це вписується в контекст. Блоки засобів художньої виразності діляться на 3 групи:

1) звуконаслідування ударних інструментів, 2) голоси тварин, птахів, комах, 3) звучання голосу. Серед блоків також джазова імпровізація, не європейська манера співу, імпровізація в додекафонній техніці, рокова імпровізація, виття собаки і т.д ..

Вибір такої побудови композиції пов'язаний зі смисловим навантаженням --після падіння моралі в попередній частині «поет» залишає сцену.

Кода даної частини є аудіо-візуальна ілюстрація до картин морального падіння людини: кожному артистові доручається роль (всього їх 33) негативного персонажа (наприклад, зображати бійку, лаятися голосно, колоти себе шприцами).

Час композитор позначає НЕ метроритмічно, а вказує кількість секунд.

IX частина «Чорний квадрат» цікава тим, що партитура оформлена стандартно (розклад партії «падабадаб»), але хор не промовляє ні звуку -- артисти відкривають беззвучно роти. Людство позбулося звуку, а значить, померло. Лише в кінці соло озвучено так, як воно зображує не людину, а

тварину -- собаку, яка жалібно завиває, разом з якою повертається образ смерті.

«Чорний квадрат» це своєрідна музична ілюстрація концепції Хакслі про те, що людство погубить зловживання задоволеннями. Можна сказати, що в даному музичному творі обигривається образ антиутопії. Перша половина циклу -- утопія Дж. Оурелла, а друга половина -- утопія Хакслі.

Х частина «Post Scriptum»--це молитва прощення у християнського Бога про скоєні злочини. Написана у манері церковного хоралу. Композитор вбачає в цьому вихід з замкнутого кола пороків, котрі спонукають людство до самознищення. Також ця частина може не іконуватись—тут композитор знову дає змогу вибору диригентові.

Висновки до Розділу 2

У 19-му столітті космогонічна концепція починає інтенсивне проникнення в музичну мову багатьох композиторів. Це було пов'язано з науковими астрономічними відкриттями і вивченням езотеричних аспектів різних міфологій. Виникла ціла течія в гуманітарних науках «російський космізм», який знайшов своє відображення в оркестровій тканині і формуванні форми таких композиторів, як О. Скрябін, С. В. Рахманінов, С. І. Танєєв, А. К. Лядов, Н. А. Римського-Корсаков, Н. К. Метнер, М. К. Чюрльоніс, Г. Гурджієв, І. Вішеградського.

З появою авангарду і відкриттям нових композиторських технік з'явилася можливість буквально передати картини космосу і процеси, що відбуваються в ньому: нереальні внелюдські пейзажи. Атмосфери інших планет, саяво зірок, чорна матерія, великий вибух, вічний рух по спіралі усіх небесних тіл, -- все це можливим стало передати завдяки домінуванню «раціо» в музиці композиторів-новаторів того часу.

Музичне мистецтво ХХ століття об'єднує безліч варіантів художнього моделювання дійсності. Кожен з них втілює домінант якої-небудь однієї моделі світу: міфопоетичного (І. Стравінський «Весна священна»), або метафізичної (А.Скрябін «Прометей», Пауль Хіндеміт опера та симфонія під назвою «Гармонія світу», Губайдуліна «Міраж танцюючого Сонця», К. Штокхаузен «Für kommende Zeiten» (17 текстів та інтуїтивної музики «Мантра»), релігійної (О. Мессіан «Різдво Господнє», «Містерія св.Трійці», «Квартет на коні часу», А. Шнітке «Реквієм», Кш. Пендерецькій «Пристрасті по Луці»), або наукової (Ч. Айвз «Всесвіт» Д.Лігеті «Атмосфери», Е.Варез «Іонізація», Гурецький симфонія №2 «Коперниканська»).

«Симфонія -- жанр високих узагальнень», - так писав Асаф'єв [7].

Космізм виражається в симфонизмі через:

- 1) Формоутворення (форма спіралі і симетрії);
- 2) Фактура (сонористичні нашарування, орнаментальна сонористика);

- 3) Темброві фарби (використання тембрів для передачі того чи іншого способу, віяння імпресіонізму);
- 4) Засоби музичної виразності («звукові напливи», що здійснюються віртуозним чергуванням *crescendo* і *diminuendo*).

Енергетичні закони Всесвіту в сучасній музиці виявляють себе найбільш виразно в двох видах організації музичної тканини - пуантилізм і соноризм, що втілюють точкові і континуальні структури. Їх енергетичні імпульси та потоки створюють напруженість поля сприйняття, несуть закодовану інформацію про життя і структуру Космосу.

На прикладі «Космогонії» Кш. Пендерецького і «Чорного квадрата» В.Мужчиля можна простежити вплітання концепції в музичну структуру творів.

Космогонії Кш. Пендерецького та В. Мужчиля є прикладом розкриття образу за допомогою форми (спіраль і симетрія), композиторських технік викладу та розвитку матеріалу (пуантелізм, сонорика, фонематична техніка, поліфонічні прийоми), особливості оркестровки (імпресіоністичне письмо), засобів музичної виразності (характерні ритми та гармонійні зв'язки). Однак всі ознаки мобільності, реалізовані всередині форми, не роблять музику вище зазначених композиторів алеаторно., тобто випадково «складеною», непередбачуваною при кожному виконанні. Тематичний матеріал складається з комплексу певних різномірних звукових одиниць, що грають важливу роль у формоутворенні.

У обох композиторів спостерігаються риси сценічної композиції – музика йде слідом за сценарієм та ілюструє його. У «Космогонії» Пендерецькій не уникнув деякої частки зовнішньої ілюстративності (у цьому сам зізнавався), зробив музику своєрідною «паралеллю» тексту, ілюстрацією ідеї, закладеною в сценарій. Вирішальну роль зіграла практична відсутність в «Космогонії» детальної інтонаційної логіки, що призвело до деякої декоративності в

композиції. У «Чорному квадраті» В. Мужчиля немає нелогічних структур -- кожний звук осмислений і наповнений езотеричними символами.

Висновки

Музика розглядається як космічне явище в уявленнях, теоріях видатних мислителів і вчених від античності до наших днів. Музика як космічний феномен розуміється ними як закон, що організує матерію, як втілення всіх сутностей і принципів світобудови.

Принципи відображення космогонічної концепції в музичному мистецтві формувались більш ніж 2000 років і в XX сторіччі знайшли буквальне тлумачення музичною мовою композиторів-авангардистів: античні давньогрецькі філософи (Піфагор, Платон, Боецій) тлумачать кожний звук, як космічний елемент, як звучання планет—в творчості Веберна та Штокхаузена можна спостерігати подібний підхід до звукової мікроодиниці; антична філософія трактувала не тільки один елемент в космічному напрямку, але інтервали та тризвуки, даючи цьому назву «*harmonia mundi*» -- також проведемо паралель з музикою композиторів XX століття: чисті інтервали (ч.1, ч. 4, ч.5, ч. 8) залучаються до музичного процесу для втілення нейтрального беземоційного простору; секунди, особливо, їх нашарування одна на одну, що утворює кластерні співзвуччя, виконують роль для передачі образу атмосфери, деструктивного початку; тризвуки також виступають символами в даному контексті—мажорними тризвуками композитори зображують світило Сонце.

Кеплер зауважив, що звучання своє має кожне небесне тіло, але разом вони не будуть гармонійно звучати—що говорить про хаотичний деструктивний початок Всесвіту. Це ми споголядаймо в дисонансних гармоніях у творах композиторів-авангардистів. У просторі вакууму виникає імпульс і свідомість переходить в хаотичний стан. У хаосі ще панують сили деструкції, але вже починається переклад континуальної потоку образів в якісь дискретні форми, його трансформація з прихованого стану в явне. Космос свідомості проявляється в упорядкуванні, структуралізації хаосу контрастних елементів. Прообразом цього стану в музиці стають ті епізоди,

які спрямовані на подолання деструктивних сил і створення гармонійної конструкції. Концепцію Гармонії світу використовували в своїй творчості композитори різних епох і напрямів: Йозеф Штраус (вальс "Музика сфер" оп. 235), Римський-Корсаков («Музика сфер» для нездійсненої опери «Земля і небо»), Пауль Хіндеміт (опера і симфонія під назвою «Гармонія світу»), Грег Фокс «Пісня сфер», Майк Олдфілд, альбом «Музика сфер».

Енергетичні закони Всесвіту в сучасній музиці виявляють себе найбільш виразно в двох видах організації музичної тканини -- пуантилізм і соноризм, що втілюють точкові і континуальні структури. Їх енергетичні імпульси і потоки створюють напруженість поля сприйняття, несуть закодовану інформацію про життя і структуру Космосу.

Музичне мистецтво ХХ століття яке об'єднує безліч варіантів художнього моделювання дійсності. Кожен з них втілює домінуючу якої-небудь однієї моделі світу: міфопоетичного (І. Стравінський «Весілля», «Весна священна») або метафізичної (О.Скрябін «Прометей», КШтокхаузен «Für kommende Zeiten» (17 текстів та інтуїтивної музики), «Мантра»), релігійної (О. Мессіан «Ро ждество Господне», «Містерія св.Трійці», «Квартет на коні кінця часу», А. Шнітке «Реквієм», К.Пендеревський «Пристрасті по Луці» або наукової (Д .Лігеті «Атмосфери», Е.Варез «Іонізація»).

Відгуком на усвідомлення художнього твору як «енергії творчого духу» з'явилася нова концепція оформлення звуковий матерії. Не випадково, партитури Д.Лігеті, П.Булеза, К.Штокхаузена, К.Пендеревського, С.Губайдуліной, А. Шнітке, Г. Канчелі, А.Тертеряна нагадують своєрідні «осцилограми», графіки, здатні фіксувати різні форми космічної енергії. Ці форми визначені і в назвах творів, таких як «Потік» Шнітке, «Спалах» Булеза, «Короткі хвили» Штокхаузена.

Також можна класифікувати основні образи космічної теми, що втілюються в музиці 20-го століття. Передача способу відбивається на формі, тематизмі, фактурі, динаміці, оркестровці.

Образи: темна матерія, атмосфери, хаос (Пендерецький, Лігеті), світло, вічний рух, рух матерії, вибухи (Пендерецький, Мужчиль, Сильвестров).

Темна матерія проявляється в музичних композиціях за рахунок використання кластерних сонорних імпресіоністичних звучань (наприклад, в «Космогонії» Кш. Пендерецького кластер у контрабасів, на гліссандо поступово вгору). Темна матерія -- саме з неї за даними астрономів полягає основний космічний простір, відбивається і партитурах Лігеті «Атмосфери», «Lontano», «Clock and clouds» -- сонористична тягуча тканина буквально малює абстрактне буття Всесвіту. Виникає нове відчуття часу. Музичний час в сонориці трактується як енергоінформаційний вектор, що складається з найдрібніших елементів.

Крім темної матерії, яка сама по собі нейтральна, існують деструктивні образи: великий вибух, зіткнення небесних тіл, чорні дири. Композиторські техніки XX століття сприяють буквальній передачі цих образів -- пуантелізм, додекафонія, синтетичні акорди, серіалізм.

Образ мільярдів зірок, хаотично представлених в просторі розкриває техніка пуантелізму. Музичний час в пуантелізмі характеризується як статичне поле, насичене енергетичними імпульсами -- окремими звуками, або звуковими сегментами, кожен з яких є самостійним і самоцінним.

Образ блиску, пульсуючого світла передається через орнаментальні швидкі сонорні пласти у дерев'яній групі інструментів, також через тремолло у струнних, дзвінких ударних інструментів (трикутник, дзвіночки, ксилофон, тарілки).

Використання мідної групи розкриває образ масивної важкої матерії (Коперниканська симфонія Гурецького).

Особливо популярний образ через значущості для утворення життя на Землі виступає солярний мотив, часто відображається в звучанні мажорного тризвуку (Пендерецький, Мужчиль). Вибір гармонії в концептуальних творах не випадковий: саяво, творення -- використання консонансів, досить простих гармоній (мажорний тризвук), хаос; деформацію -- використання складних гармонійних переплетень.

Крім внелюдського космосу, в музичному мистецтві розкривається антропологічний аспект пізнання Всесвіту -- астрологія, релігійно-філософські віяння. Сонце -- вогненна куля, але одухотворена субстанція, за якою стежать із Землі. Це відбивається в таких творах:

«Сонце вод» П. Булез (1948), «Сонце інків» Е. Денисова (1964), «Тринадцять кольорів призахідного сонця» Т. Мюрая (1978), «Ярило »Н. Корндорф (1981), «сонце гір»І. Мацієвського (1988), «Amicta sole » («Одягнена в сонце ») А. Кнайфеля (1995), « Перед заходом сонця »Е. Денисова (1996), « Міраж : танцююче сонце »С. Губайдуліної (2002) і ін. Основою для цілого ряду музичних творів служить текст св. Франциска Ассизького «кантиком брата Сонця, або Похвала творінню» створений в 1224 р. Твори, написані в XX ст. і так чи інакше пов'язані з цим гімном, відносяться до самих різних жанрів і розраховані на різні виконавські склади. Серед них: ораторія «Гімн Сонцю св. Франциска Ассизького »Г. Зутер 8 (1924), «Sonnengezaug» («Сонячне спів») А. Шнітке (1976), опера «Святий Франциск Ассизький » О. Мессіана (1983), «Молитва Франциска Ассизького» В. Єкимовських (1984) , рок-опера «Серафічне бачення Франциска Ассизького» (1978) і «Canticum fratris Solis. Octo tonorum » (« Гімн брату Сонця. У восьми тонах ») В. Мартинова (1996), «кантиком брата Сонця або Похвала творінню» С. Губайдуліної (1997).

В основному, твори поєднують на два аспекти: космологічний (міфопоетичний) і астрономічний (науковий). Це яскраво проявилось в таких творах, як «Космогонія» Кш. Пендерецького, «Чорний квадрат» В. Мужчиля. Композитори беруть в основу космогонії древніх часів: народження космосу зі світового яйця і народження Всесвіту з хаосу, при цьому розкривають і фізичний план даної концепції, залучаючи музику в ілюстраційний досвід.

Космогонія Пендерецького -- композиція, заснована на складному сполученні диссонансів між собою -- звукових пучків, смуг і потоків, створює образ неймовірного хаосу вселенської матерії. Цей твір розкриває такі міфологічні космогонічні концепції: зародження Всесвіту з хаосу

Пендерецький використовує експериментальну музичну мову, нашарування масштабних пластів, що створюють ефект шуму, хаотичного звукового потоку, але при цьому композитор відданий суворим струнким формам. Також, як і у Всесвіті -- все логічно сконструйоване при видимій хаотичності.

В. Мужчиць використовує дискретність -- складання з мікро-частинок (фонем) масштабний десятичасний твір. Відбувається інтерпретація фізичної внелюдської матерії можливостями людського голосу, людської мови, а точніше, мікроелементами її -- літерами, фонемами. «Чорний квадрат» об'єднує в собі декілька космогонічних концепцій: тут є міф про народження всесвіту з яйця, каббалістичне древо Сефирот та його сефири, створення життя з хаосу, ноосфера Вернадського. Аналізуючи пласт музичних творів попередніх століть, можна зазначити, що тема космічного яйця втілюється тільки в «Чорному Квадраті» В. Мужчиля і не тільки музичними засобами, а і сценічним дійством та візуальним наповненням, що дозволяє обраний композитором жанр «перформанс».

Список використаних джерел

1. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма (к 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского). *Избранные статьи* / А. Альшванг. Москва, 1959. С. 87–91.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
3. Арановский М. Мышление. Язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / [сост. и ред. М. Г. Арановского]. Москва, 1974. С. 90–128.
4. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфония в советской музыке 1960 – 1975 годов: исследовательские очерки. Ленинград : Совет. композитор. Ленинград. отд-ние, 1979. 287 с.
5. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
6. Аристотель «Про небо». *Собр. соч.* / Аристотель : в 4 т. Москва, 1981. Т. 3. С. 361.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, Ленингр. Отд-ние, 1971. 376 с.
8. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 216 с.
9. Асафьев Б. В. Скрябин: опыт характеристики. Петроград : Светозар, 1921. 51 с.
10. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Справочно-библиографические материалы / ред. Т. А. Агапкина, В. Я. Петрухин, и др. Москва : Индрик, 2000. 576 с.
11. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы). *Эволюционные процессы музыкального*

мышления : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Л. Порфирьева. Ленинград, 1986. С. 3–20.

12. Бонфельд М. Музыка : Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Ч. 1. Тезисы. Москва : МГЗПИ, 1991. URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/21.03.2008> (дата звернения: 20.05.2021).
13. Блаватская Е. П., Боуэн Р. Ключ к теософии. Избранные статьи : пер. с англ, фр. Москва : Эксмо, 2009. 491 с.
14. Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Космогенезис. Антропогенезис. Москва : Астрель, 2012. 1408 с.
15. Вахтмейстер К. Воспоминания о Е. П. Блаватской и «Тайной доктрине» = Reminiscences of H.P. Blavatsky and The Secret Doctrine / пер. с англ. К. Гилевича и Е. Ляховой. Одесса : Астропринт, 2011. 159 с. (Архивы. Исследования).
16. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. Москва, 1991. Москва : Наука, 1991 271 с. URL: <http://vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/thought.html#tthFrefBAE> (дата звернения: 20.05.2021).
17. Гиндилис Л. М. Шапошникова Л. В. Проблемы эволюции—от мифологического мышления к Космическому. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lyudmila-vasilievna-shaposhnikova-problemy-evolyutsii-ot-mifologicheskogo-myshleniya-k-kosmicheskomu> (дата звернения: 20.05.2021).
18. Гендель М. Блаватская и «Тайная Доктрина». URL: <https://flibusta.club/b/431668/read> (дата звернения: 20.05.2021).
19. Герметизм, магия, натурофилософия в европейской культуре XIII-XIX вв. : антология / Ин-т философии РАН, Центр по изучению немецкой философии и социологии ; под ред. И. Т. Касавина. Москва : Канон+ : Реабилитация, 1999. 863 с.

20. Голосна В. Четвертьтонова техніка в творчості В. Мужчиля. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців* : Матеріали V Всеукр. наук.-тв. конф. студентів та аспірантів 16 – 18 берез., 2005 р. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. С. 45–46.
21. Горячкина Е. А. Творческая интерпретация космоса в музыке XX века автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1995. 22 с.
22. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: (философский анализ). Новосибирск : Наука, Сибир. отд-ние, 1982. 256 с.
23. Дауноравичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки. *Laudamus* : к 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. Москва, 1992. С. 99–106.
24. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники* / Э. Денисов. Москва, 1986. С. 112–136.
25. Еремеева А. И., Цицин Ф. А. История астрономии : учебник. Москва : Наука, 1989. 223 с.
26. Зенкин К. От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер – Штокхаузен. *Научный вестник Моск. консерватории*. 2010. № 2. С. 204–212.
27. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк. Москва : Совет. композитор, 1983. 126 с.
28. Ігнатченко І. Г. Автодескриптивний текст в музиці (на прикладі творів пізнього Й. С. Баха : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 20 с.
29. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.

30. Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника. *Українське музикознавство* : республ. міжвід. наук.-метод. зб. / М-во культури УРСР Київ, 1990. Вип. 25. С. 108–115.
31. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1985. 23 с.
32. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 176 с.
33. Колганова О. В. Солярные интерпретации в академической музыке XX века («Космогония» К. Пендерецкого). Временник Зубовского института. Санкт-Петербург, 2010. Вып. 4: Грани интерпретации. С. 16–27. URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/08/Kolganova-2014.pdf>
34. Конен В. Дж. Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы). *Этюды о зарубежной музыке*. 2-е изд. доп. / В. Дж. Конен. Москва, 1975. С. 427–468.
35. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Краманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. ... канд. ... мистецтвознавства. Харків, 2012. 20 с.
36. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII—XX веков / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. 2-е изд. Москва : Сфера, 2003. 343 с.
37. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
38. Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос / сост. и ред. А. А. Тахо – Годи. Москва : Мысль, 1993. 958 с.
39. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / сост., подг. текста, общ. ред. А. А. Тахо – Годи, В. П. Троицкого. Москва : Мысль, 2001. 558 с.
40. Лосев А. Ф. История античной эстетики. В 8 т. Т. 1. Ранняя классика. Москва : Искусство, 1994. 676 с.
41. Лосев А. Ф. Аристотель о перводвижателе. *Античный космос и современная наука* : в 9 т. Москва , 1993. Т. 1. С. 122–145.

42. Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. Москва : б. и., 1927.
43. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособ. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
44. Мазель Л. А. Эстетика и анализ. *Советская музыка*. 1966. № 12. С. 20–30.
45. Мартинов В. Конец времени композиторов. Москва : Рус. путь, 2002. 296 с.
46. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1983. 46 с.
47. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
48. Михайлов А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. Очерки из истории филологической науки. Москва : Наука, 1989. 230 с.
49. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев : Киев. гос. консерватория, 1994. 157 с.
50. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
51. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
52. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке : избр. исследования* / Е. В. Назайкинский ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. С. 371–391.
53. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : Владос, 2003. 248 с.
54. Никольская И. И. Самый лучезарный из творцов (публикация материалов об А. Н. Скрябине из домашнего архива Е. О. Гунста. *Музыкальная академия*. 1993. № 4. С. 168–175.
55. Никольская И. И. Кшиштоф Пендерецкий. Инструментальная музыка. Симфонии. Оперы. Очерки. Москва : Композитор, 2012. 300 с.

- 56.Павленко А. Н. Европейская космология: Основания эпистемологического поворота. Москва : Интрада, 1997. 256 с.
- 57.Полтавцева Г. Б. Музыкальный постмодерн: состояние профессионального слуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 34–42.
- 58.Полтавцева Г. Б. Славянская азбука - сакральный символ в музыке В. Мужчиля. *Славянская музыка в просветительской деятельности педагога* : Материалы III Междунар. конф. СПДИ IX Ukr. «ЕРТА», посвящ. 350-летию г. Харькова (26-29 нояб., 2004 года) / под общ. ред.. О. А. Кузнецовой. Харьков, 2006. Ч. 2. С. 32–34.
- 59.Разумейко И. Звездные миры одночастных сонат А. Н. Скрябина (№ 5-10). *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 2007. Вип. 22. С. 134–140.
- 60.Рерих Н. Семь тайн космоса. Москва : Эксмо, 2003. 960 с. (Антология мысли).
- 61.Рожанский И. Д. Развитие естествознания в эпоху античности. Москва : , 1979.
- 62.Сабанеева Л. Л. Воспоминания о А. Скрябине. Москва : Классика-XXI века, 2014. 392 с.
- 63.Савельева И. П. Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века : монография. Нижневартоск : Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2009. 127 с.
- 64.Самойленко О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
- 65.Сергеева Т. П. Космизм в творчестве Н. К. Рериха и В. И. Вернадского. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kosmizm-v-tvorchestve-n-k-reriha-i-v-i-vernadschego> (дата звернення: 20.05.2021).

- 66.Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
- 67.Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 220 с.
- 68.Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исследования* / А. Н. Сохор. Ленинград, 1981. Т. 2. С. 231–293.
- 69.Сохор А. Н. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 220 с.
- 70.Трянов М. Новая космогония в музыке на примере «Вечной спирали» Лео Брауэра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Хпрків, 2011. Вип. 31. С. 85–99. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_31_10.
- 71.Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.
- 72.Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере: Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков : исследование. Киев : Музинформ, 1993. 117 с.
- 73.Хасагин А. Вопросы стиля в музыке: суждение, феномен, ноумен. *Музыкальная академия*. 2000. № 4. С. 135–143.
- 74.Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке* : сборник / сост. А. М. Гольцман ; общ. ред. М. Г. Тараканова. Москва, 1982. С. 52–104.
- 75.Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность* : сб. ст. / ред. – сост. Д. В. Фишман. Москва, 1974. Вып. 8. С. 229–277.

76. Холопов Ю. Очерки современной гармонии : исследование. Москва : Музыка, 1974. 287 с.
77. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / подг. В. Ценова. URL: <http://www.twirpx.com/file/423247> (дата звернення: 20.05.2021).
78. Холопов Ю. Quo Vadis? Музыкальное мышление сегодня. URL: https://asmir.info/lib/quo_vadis.htm (дата звернення: 20.05.2021).
79. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 2000, 320 с.
80. Холопова В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика. *Музыкальная академия*, 2001. № 2. С. 34–41.
81. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. URL : <http://studydoc.ru/doc/2702489/obshaya-teorya-muzyki>. (дата обращения: 15.09.2016).
82. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Kholopova%20V.N._2014_1.pdf. (дата звернення: 12.09.2016).
83. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания. URL. : http://nbpublish.com/library_get_pdf?id=31534. (дата звернення: 16.09.2016).
84. Холопова В. Н. Фактура: Очерк. Москва : Музыка, 1979. 88 с.
85. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
86. Хомінський Ю. М. Музыка Народної Польщі, Варшава : Vokatio Publishers, 1968, 210 с.
87. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особливості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.

88. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
89. Шаповалова Л. В. Как возможно когнитивное музыковедение? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 565–578.
90. Шапошникова Л. В. Философия космической реальности. Тверь : Герс, 2008. 260 с.
91. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
92. Шльоцер Б. А. Скрябин: монография о личности и творчестве. Берлин : Грани, 1923. 360 с.
93. Циолковский К. Э. Космическая философия. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 480 с.
94. Энтелис Л. А. Встречи с современной польской музыкой. Ленинград : Музыка, 1978. 143 с.
95. Ямвлих Жизнь Пифагора. Москва : Алетея, Новый Акрополь, 1998. 248 с.
96. Heikinheimo S. The Elektronik Music of Karlheinz Stockhausen. — Helsinki, 1972
97. Kuhn A. B. Theosophy: A Modern Revival of Ancient Wisdom. — Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 1992. 381 p. (American religion series: Studies in religion and culture).
98. Raymond Head. Holst - Astrology and Modernism in 'The Planets' New Series, No. 187 Cambridge University Press, Dec., 1993, pp. 15–22.
99. Stockhausen K. Texte zur Musik 1984—1991. Bd. 10: Astronische Musik, Echos von Echos. — Kürten, 1998