

УДК 7.01+13

## ОСОБЕННОСТИ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОНИМАНИЯ МУЗЫКИ

*Писларь Д.В.*

*Музыка рассматривается и как вид искусства, и как эстетический, то есть, чувственный процесс, встроенный в культурный контекст. Особо выделяется концепция А.С. Канарского, рассматривающего эстетику как теорию чувственного освоения человеком мира. История музыкальной эстетики реконструируется сквозь призму философских учений А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Т. Адорно, С. Лангер.*

**Ключевые слова:** музыка, искусство, философия музыки, эстетическое чувство, музыкальная образность.

**Предметом** исследования является философско-эстетическая концептуализация музыки как вида искусства и как эстетического процесса. **Цель** исследования – показать эволюцию представлений о музыке в контексте истории музыкальной эстетики, уделив особое внимание философии музыки XIX-XX вв. Методологическим подходом в исследовании служит понимание эстетического процесса, разработанное А.С. Канарским [1].

Эстетическое восприятие музыки базируется на музыкальном чувстве, непосредственно связанном с таким материалом как звук, представленным особенным образом в произведениях музыки как вида искусства. Безусловно, огромную роль в музыкальном творчестве играют такие элементы как ритмические, временные соотношения, интонация, мелодия, сопровождение и др., но первичным условием эстетического переживания является звук, а точнее – звуковые сочетания. Понятно, что не всякий звуковой ряд создаёт форму музыкального искусства. Так, А.С. Канарский пишет: «Обычно живопись связывают с существованием «видимого», а музыку – «слышимого». Но это только принижает подлинное значение и живописи, и музыки. Абстрактным «видимым» интересуется не живопись, а религиозное созерцание: в равной мере и абстрактно «слышимое» составляет предмет не музыки, а какофонии» [1, с. 356]. Особенность музыкально-образного мышления заключается в том, что оно, как и литературно-художественное, работает со смыслами. То есть, не информирует о чём-либо, наглядно показывая образ, а даёт человеку возможность пребывать в некотором особом духовном пространстве, где он ощущает себя свободным, вольно размышляющим о своём призвании, жизненном предназначении, вспоминающим о прошлом, представляющим будущее, возможное, несостоявшееся, ищущим пути к истинному счастью и т.д.

Возможно, именно эту нацеленность музыки на смыслы, создающие особое пространство бытия имел в виду М. Хайдеггер, когда в одной из последних своих работ, размышляя об искусстве, связывал его с пространством - не художественным пространством, о котором традиционно говорят в связи с искусством, а с «истинным», по его словам. «Способ, каким художественное произведение пронизывается пространством, – пишет философ, – повисает сначала в неопределённости. <...> Если только признано, что искусство есть про-изведение истины в действительность и что истина означает непотаенность бытия, то не должно ли в произведении пластического искусства стать основополагающим также и истинное пространство, то, что раскрывает его интимнейшую суть?» [2, с. 96]. На наш взгляд, слова Хайдеггера относятся и к искусству музыки. Ведь именно оно, возможно, как никакое другое, создаёт подлинное пространство человеческого бытия, где чувство, эмоция, мысль, опыт, переживание, рассуждение соединяются вместе, в некое единое начало, говорящее о бытии человека в определённой «местности» (месте его значимости), со-бытийствующего с Другими, пере-живающего свои прошлые состояния, памятуя о них и переиначивая свою жизнь с надеждой на иную. Сложный язык хайдеггеровской философии не позволяет быть уверенным в правильности интерпретации его идей, но нам увиделось именно это в словах философа о пространстве/просторе: «Простор несёт с собой местность, готовящую то или иное обитание. <...> В просторе и сказывается, и вместе таится событие. Эту черту пространства слишком часто просматривают» [2, с. 97]. И нам не хотелось её упустить.

Смыслы, которые рождаются в музыкальной практике, имеют ту особенность, что они не столько мыслятся, не столько творятся (как и смысл жизни), но чувственно переживаются и тем расширяют внутренние духовные миры людей, где всему иррациональному и рациональному находится место. Именно поэтому нам близка эстетическая теория А.С. Канарского, рассматривающего эстетику как теорию чувственного познания, чувственного освоения человеком действительности. По его мнению, «... подлинная диалектика эстетического – это естественный исторический (и практический) процесс перехода объективности чувственного явления в субъективное состояние, самочувствие человека, другими словами, – своеобразное «дооформление» бытия эстетического до уровня его завершения в человеческом переживании и утверждении» [1, с. 10]. То есть, чувственность понимается здесь не в обыденном значении, а как способ всестороннего, целостного отношения человека к миру. «Если мы примем позицию учёного, поясняющего, что эстетическое отношение рождается из чувственного «небезразличия» (равнодушие ведь не создаёт никакого отношения!), если мы согласимся с тем, что «границы эстетической науки определяются именно таким пониманием чувственного, то отпадает необходимость и в простом перечислении её (эстетики – Д.П.) задач: и наука о прекрасном, и наука об искусстве, и наука о творчестве...», - пишет А.С. Канарский [1, с. 24].

Как можно понять, эстетический процесс в этой концепции толкуется как часть культуры. Поэтому рождение видов искусства философ связывает не со спецификой деятельности, характерной для определённого его вида, а с сущностью человека, особенностями его отношения к миру. Так, многообразие человеческих отношений А.С. Канарский делит на три группы, в зависимости от форм их

проявления: 1) в виде момента живого действия (поступка, поведения, акта деятельности); 2) в виде интонации живого голоса (речи); 3) в виде звучащего слова (сказания). На этом основании выделяются и виды искусства – живопись, музыка, художественная литература. Философ считает их едиными по «общему предмету», который, как уже говорилось, связан со всем, что чувственно безразлично человеку, что дарит человеку эстетические переживания. Если же нас интересует эстетическое как художественное, то мы будем подмечать в первую очередь специфику каждого из видов искусства, где музыка, живопись, литература имеют свои границы.

Так, по мнению Канарского, «живопись связана с изображением конкретных ситуаций в отношениях между людьми, между человеком и природой. И сначала она осуществляет эту задачу таким образом, что представляет архитектурность пространства в виде его конкретного проявления (пейзаж), так что если и вносится в изображение сам человек (элемент скульптурности), то связь между ним и природой остаётся ещё довольно формальной...» [1, с. 357]. Художественная литература, как он считает, противопоставляет безразличию человека в его отношениях к общественным формам, работая с таким инструментом как слово. Непосредственность отношений проявляется в этом виде искусства в том, что оно выражается «...не через что-то (краски, звуки или литеры), а в живой форме. Но, следуя такой цели, литература перестаёт быть собственно литературой» [1, с. 362]. В толковании особенностей искусства художественной литературы А.С. Канарский показывает своеобразную всеядность или лучше сказать широту, универсальность предмета литературного творчества. «Вряд ли, – пишет он, – можно найти такие формы человеческой жизнедеятельности, формы общения человека с природой и самим человеком, которые были бы не подвластны интересам литературы» [там же].

Подробнее остановимся на интерпретации А.С. Канарским музыки, которая так же, как и литература, по его словам, «противостоит обезличиванию человека к общественным (человеческим) формам отношений, выраженных живым движением интонации» [1, с. 360]. Впрочем, понятно, что по сравнению с литературой, музыка располагает иными средствами и возможностями. Известно (об этом можно прочесть в любом учебнике по эстетике), что образность музыки рождается из разного рода звучаний, ритмов каких-либо процессов, речевых интонаций и т.п. В целом это выражается понятием «интонационность» и она проявляется, прежде всего, в мелодии – последовательности определённым образом сложенных звуков, содержание которых рождает музыкальный образ. Интонационная выразительность настолько важна при понимании этого вида искусства, что именно с ней философ связывает и становление музыки в качестве самостоятельного вида, определяет границу её существования: «музыка связана с движением исторически откристаллизовавшихся интонационных форм отношений и общений между людьми» [1, с. 359]. При этом интонационность может быть качественно разной, поэтому философ-эстетик подчёркивает, что в понимании музыки важно «не само по себе напряжение тонов (ни их рассудочное построение в «симметрические формы», ни их произвольное «раздирающее слух» сочетание, «ломка» временного интонационного строя)» [1, с. 360]. Не в этом проявляется смысл музыкальной образности и музыкальной практики как непосредственных

процессов бытия музыки, когда исполнитель и слушатель наполнены одновременно переживанием, вытекающим из созданных музыкальных образов.

Живой душой музыки, как утверждает Анатолий Станиславович, является интонационность не в случайном её выражении, когда она может проявляться в речи, может быть взята из сферы природы. Поясняя эту особенность музыки, философ подчёркивает, что «живой сердцевиной музыки является всё богатство интонационных отношений», но всё-таки критически оценивает мнение, будто «музыка обязана своим существованием лишь «слышимому» как таковому», <...> напротив, она всегда противостояла этому «слышимому», как оно могло проявляться по-обыденному, монотонно и т. д.» [1, с. 360]. То есть, истинная интонационность в музыке всегда будет отражать «движение исторически сформировавшегося поля «тектонических» отношений между людьми», причём, если происходило, по выражению Канарского, «обезразличивание» таких отношений, то «обезразличиванию подвергалась и интонационная сфера их выявления» [там же].

Отсюда можно сделать вывод, что музыкальное искусство нацелено, прежде всего, на воспроизведение сложностей человеческих взаимоотношений, на выявление человеческой чувственности в аспекте диалога, коммуникации, взаимной нуждаемости людей друг в друге, следовательно – небезразличия друг к другу. Взаимосвязь жизни и искусства наблюдается прямая: «... отношение (общение, беседа и т.д.), – пишет А.С. Канарский, – действительно может выступать в качестве самой цели жизнедеятельности людей, а не оставаться просто средством чего бы то ни было другого. Но то, что в сфере реальной жизни проскальзывало только искрой, в сфере духовной уже давно разгоралось ярким пламенем» [1, с. 355]. Музыка как вид искусства в истории культуры становится, таким образом, чувственно живой и философской по смыслам антропологией, а художественное не только вырастает из эстетического, но и становится эстетическим, так как за музыкальными образами стоят подлинные человеческие переживания. Однако этот процесс «совпадения» эстетически-музыкального и собственно эстетического не происходит автоматически, поэтому А.С. Канарский замечает: «В прошлом музыка могла подниматься до эстетического значения только в той мере, в какой могла быть связана со скульптурой или архитектурой как видами искусства, точнее, с утилитарной или нравственной формой эстетического процесса» [1, с. 359].

В контексте становления и развития чувственной культуры как эстетического переживания человеком всей системы взаимоотношений с людьми и миром А.С. Канарский рассматривает и эволюцию представлений о музыке в истории. Он обращает внимание на то, что в значении утилитарного феномена музыка анализировалась давно: о возможности использовать её в медицине говорили Ибн Сина, пифагорейцы, врачующие не только тело, но и человеческие страсти, Аристотель, который понимал катарсис и в связи с толкованием музыки в утилитарном духе. В целом же античный мир, по Канарскому, создал «идеально выраженную законченность человеческой пластики», средневековый мир – «совершенство человеческого поступка», буржуазный – «цельность общественного отношения». Каждый из миров сформировал свой предмет «самоцельного», по его выражению, чувственно-эстетического восприятия. Из так

понимаемых предметов эстетического созерцания, данных историей, выросло и искусство, характерное для этих эпох.

Классическое философское понимание музыки представлено «Эстетикой» Г.В.Ф. Гегеля. Философ видит специфику этого вида искусства в том, что свои формы она берёт не из наличного материала, а «из сферы духовного вымысла», она следует «гармоническим законам звука», основывающимся на количественных отношениях, в музыке соединяются «глубочайшая задушевность» и вместе с тем «строжайшая рассудочность» [3, с. 281]. Но с А. Шопенгауэра понимание музыки меняется в сторону иррационализма. Чувственная непосредственность восприятия музыки даёт мыслителю основание говорить о ней как о языке самой Мировой Воли, способном проникать в сущность мира и потому быть высшим познанием. Объекты эстетического созерцания, по Шопенгауэру – идеи, ключевая роль в познании – у образа как созерцательной идеи [см. 4]. Среди всех художественных произведений музыке, говорящей с помощью мелодии и гармонии, принадлежит, как считает философ, первейшее место. Этот момент в философии А. Шопенгауэра по-особому отмечает Б.Э. Быховский: «... если мир есть воплощённая воля, то музыку нужно признать сокровеннейшим самопознанием воли. Композитор в своих творениях раскрывает скрытое от познания самое существо мира, высказывая глубочайшую мудрость. Шопенгауэр усматривает кровное родство между своей волюнтаристической философией и музыкой. Истинная философия и музыка говорят одно и то же, но на разных языках...» [5, с. 149]. Итак, музыка для Шопенгауэра – высшее из искусств, но не только потому, что позволяет выявлять саму «мировую волю», но и потому, что данные в ней эстетические переживания позволяют человеку преодолеть трагизм собственного бытия, почувствовать себя свободным, не входящим до конца в пространство необходимостей.

Неклассический взгляд на музыку довершает Ф. Ницше: применительно к музыке у Ницше нет разделения на аполлоновское и дионисийское, он предпочитает говорить о музыке как об «искусстве дионисийско-аполлоновского духа». Рассматривая процесс становления этого искусства, Ф. Ницше пишет: «Музыка Аполлона – это дорическое зодчество в звуках, но таких, которые лишь намечены, как при игре на кифаре. Искусство тщательно оберегали от того неаполлоновского элемента, который является характерной чертой дионисийской и вообще всякой музыки, то есть от потрясающей силы звука, сплошного потока мелоса и ни с чем не сравнимого мира гармонии» [6, с. 143]. Любопытно толкование Ницше и такого существенного элемента музыкальной ткани как мелодия, которая представляет собой «некое первое и всеобщее начало, которое может пережить несколько объективаций в нескольких текстах» [6, с. 156], но первым началом, «исконной мелодией» философ считает народную песню. В целом, можно сказать, музыка для Ф. Ницше является способом понимания жизни и переживания её в себе.

Современную эпоху часто называют временем между «модерном» и «постмодерном». Крупнейшим теоретиком музыки XX века является Т. Адорно. В понимании музыки философ исходит, прежде всего, из особенностей человеческой субъективности, главной характеристикой которой является способность человека к самотрансцендированию, что даёт ему возможность иметь опыт свободы, а значит, опыт иного – как иного бытия, выходящего за границы самого человека. Как сфера человеческого творчества, музыка демонстрирует «неидентичность» человека

самому себе, даёт ему возможность нести в себе многомерность, иметь способность выходить в иные, ещё не известные миры. Именно подчёркивая опыт свободы, присутствующий в музыке, Т. Адорно сопоставляет в этом отношении творчество разных композиторов: «Свободный Бетховен больше метафизик, чем Бах *ordo*; поэтому Бетховен истиннее, чем Бах. Опыт, субъективно приходящий к свободе, и метафизический опыт сливаются в гуманном, человеческом. Человеческое сливается с той надеждой, которую мощно излучают великие произведения искусства в эпохи, когда надежда умолкает; надежды нет в богословских текстах; вряд ли такое сочетание может раскрыться более полно, чем в мгновениях музыки Бетховена» [7, с. 353].

В современной музыке Т. Адорно видит новый тип – «музыкально-социологический», который рождает и новый тип композитора (композитор-менеджер), объединяющего процессы творчества, исполнения и реализации продукции. В новых условиях существования музыкального искусства появляются и новые типы слушателей музыки. В работе «Социология музыки» Адорно выделяет шесть таких типов.

Первый может быть обозначен как эксперт – этот слушатель знает, что слышит, воспринимает сложные музыкальные моменты, объединяя их в структуру; характеризуется логическим восприятием; разбирается в музыкальной технике. «Спонтанно следуя за течением самой сложной музыки, он все следующие друг за другом моменты – прошлого, настоящего и будущего – соединяет в своём слухе так, что в итоге выкристаллизовывается смысловая связь. Он отчетливо воспринимает все усложнения и хитросплетения данного момента, т.е. сложную гармонию и многоголосие. Вполне адекватное слушание музыки можно обозначить как структурное слушание», - пишет Т. Адорно [8, с. 13]. Этот тип слушателя способен к пониманию, раскрытию смысловой связи музыкального целого.

Второй тип – хороший слушатель или псевдоэксперт. Его слушание характеризуется «спонтанностью», «неосознанной имманентной логикой». Он так же, как и настоящий эксперт, «слышит не только отдельные музыкальные детали, он спонтанно образует связи, высказывает обоснованные суждения – судит не только по категориям престижа или произволу вкуса» [там же]. Недостатком этого типа является неполное осознание структурных импликаций целого: «Он понимает музыку примерно так, как люди понимают свой родной язык, – ничего не зная или зная мало об его грамматике и синтаксисе, – неосознанно владея имманентной музыкальной логикой» [8, с. 13]. Такого слушателя можно назвать «музыкальным человеком», так как он способен не только непосредственно, но и осмысленно идти за музыкой, он не только «любит», но и понимает музыку.

Третий тип может быть назван «образованным слушателем», но это уже информированный потребитель культуры, музыкальный коллекционер, владеющий биографическими музыкальными сведениями. Логическая структура его слушания сводится к элементарной. Вот какие характеристики даёт этому типу философ: «Он много слушает, при благоприятных условиях просто ненасытно, он хорошо информирован, собирает пластинки. Он уважает музыку как культурное достояние, иногда как нечто такое, что нужно знать для того, чтобы повесить свой вес в обществе: такое attitude простирается от глубокого чувства долга до вульгарного снобизма» [8, с. 14]. Особенность этого типа заключается не только в

потребительском отношении к музыке, но и в том, что он формирует свой вкус под большим влиянием массовой культуры. С этим связано его знание, как указывает Адорно, известных и часто повторяемых музыкальных произведений, структура его слушания атомарна, в целом к музыке отношение у него фетишистское и потребительское: «Он потребляет в соответствии с общественной оценкой потребляемого товара» [там же].

Четвёртый тип слушателя в классификации Т. Адорно - «эмоциональный слушатель», который пользуется собственными навыками и установками, независимыми от музыки как объекта. Здесь главной функцией в процессе его «потребления» музыки является эмоциональное освобождение бессознательного. У этого типа на первое место выходит не специфическая внутренняя организация музыки, а его собственная ментальность, для этого слушателя характерно «утилитарное» отношение к музыке: «... слушание музыки становится для него по существу средством высвобождения эмоций, подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации, часто источником иррациональности, которая только и позволяет вообще что-то чувствовать человеку, раз и навсегда погруженному в рациональную машину самосохранения» [8, с. 15]. Понятно, что при таком отношении к музыке слушатель не имеет почти ничего общего со структурой услышанного.

«Рессантиментный слушатель» – пятый тип, это статический слушатель музыки, являющийся противоположностью эмоционального слушателя, воспроизводящий «былые формы реакции» на музыку. В качестве примера этого типа Адорно называет поклонника Баха, к этому типу принадлежат и тот, кто в своих увлечениях бежит к добаховской музыке. На самом же деле, презирая «официальную музыкальную жизнь как истощившуюся и иллюзорную, ... он не выходит за её пределы, а, напротив, спасается бегством в те периоды, которые, как он думает, защищены от преобладающего товарного характера, от фетишизации. Но благодаря своей статичности, неподвижности он платит дань всё тому же фетишизму, против которого выступает» [8, с. 17].

Наконец, шестой тип слушателя теоретик музыки называет «джаз-экспертом». Этот тип сформировался в связи с трудностями, которые вначале возникли в европейских странах (Адорно здесь говорит, прежде всего, о Германии) в связи с распространением джаза, первоначально воспринятого в качестве музыки, несущей культурное «разложение». Но постепенно победившие симпатии к джазу сформировали своего слушателя - этот новый тип характеризуется «потребностью в музыкальной спонтанности, выступающей против повторения одной и той же музыки, и, наконец, своим сектантским характером» [8, с. 19]. Некоторая замкнутость, характерная для почитателей этой музыки, неприятие любого критического слова о джазе приводит зачастую к тому, что, по мнению Адорно, «испытывая справедливое отвращение к спекуляции культурой, он (данный тип слушателя – Д.П.) предпочел бы заменить эстетическое отношение к искусству технически-спортивным» [8, с. 19].

Итальянский мыслитель У. Эко говорит о современном искусстве как «искусстве синтеза», которое умеет рассказывать «с помощью аллюзий и недоговорённостей» [9, с. 72-73]. Может быть, эта тенденция к синтезу зримо проявила себя, прежде всего, в искусстве кино, которое соединяет в себе «высокие»

и «низкие» жанры. У. Эко, рассматривая столь популярный в современном обществе китч как не-искусство, ориентированное на «ленивую аудиторию», склонную получать от искусства удовольствия, при этом не желая предпринимать никаких усилий и довольствуясь имитацией художественных образов, предполагает в будущем рождение «новой» эстетики – «неоромантической», которая «вновь провозгласит, что красота – это оригинальность» [9, с. 72]. В какой-то степени разрабатываемая им поэтика «открытого произведения» способствует движению и в сторону синтеза искусств, и в сторону нового романтизма.

О тревожащем современных интеллектуалов состоянии искусства говорит и американский философ С. Лангер: «В настоящее время существует сильная тенденция трактовать искусство как значимое явление, а не как приятное переживание, удовлетворение чувств. Возможно, так происходит из-за свободного использования диссонанса и так называемого «уродства» нашими ведущими художниками во всех областях искусства – в литературе, музыке, пластических видах искусства. Возможно, это происходит в определённой мере также из-за поразительного равнодушия невежественных масс к художественным ценностям» [10, с. 184]. Болевые точки исследователь видит в том, что суждение масс о «великой музыке», доступной благодаря СМИ, сделалось реальностью, но это лишь с очевидностью зафиксировало, что «великое искусство не является непосредственным чувственным удовольствием. Если бы это было так, то оно в равной мере притягивало бы (подобно тарту или коктейлям) как культурных, так и необразованных людей» [там же]. Такая ситуация подводит С. Лангер к выводу: современное искусство, новая философия искусства всё больше опирается на понятие «значимой формы», просто фиксирующей факт появления чего-либо в сфере искусства. И происходит это в силу того, что современные виды искусства вполне могут быть ориентированы и на «непривлекательность», могут и не увязывать искусство с эстетическим наслаждением. Какие же выводы можно сделать, исходя из классического и современного понимания музыки?

Выводы. Для философии музыки сохраняет свою актуальность вопрос о том, стоит ли в понимании музыкального искусства (и классического, и современного) отказываться от чувственных переживаний как его основы. В разрешении этого вопроса значима позиция А.С. Канарского, который понимает эстетический процесс как движение непосредственно чувственного, безразличного человеку, как становление и развитие общечеловеческой чувственной культуры. В противном случае музыкальное искусство, существующее вне связи с чувственной культурой, получит упрощённое и сегментированное определение в связи с определённым по типу потребителем. Тенденция к такому определению присутствует в современном искусстве, ей содействует массовая культура и массовые коммуникации. Мы же, напротив, настаиваем на том, что музыка – это, прежде всего, сфера человеческого творчества и потому в ней важно сохранять связь человека с самим собой. В этом смысле она не только демонстрирует «неидентичность» человека самому себе, его способность выходить в иные онтологические измерения, но благодаря музыке человек обретает и собственную идентичность, равную многовековой музыкальной культуре.



Список литературы

1. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса / А.С. Канарский. – К. : Философия и культура, 2008. – 380 с.
2. Хайдеггер М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 95-102.  
Heidegger M. Die Kunst und der Raum / M. Heidegger. – Sankt Gallen: Erker, 1969. – 26 s.
3. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х томах. / Г.В.Ф. Гегель. – М.: Издательство «Искусство», 1971. – Т. 3. – 623 с.
4. Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики / Артур Шопенгауэр // Избранные произведения ; [пер. А. Фета, Ю. Айхенвальда, Н. Самсонова] / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И.С. Нарский. – М. : Просвещение, 1992. – С. 413-474.  
Schopenhauer Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung. –§ 36-50. – 1818.
5. Быховский Б.Э. Шопенгауэр / Б.Э. Быховский. – М.: «Мысль», 1975. – 206 с.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше ; [пер. с нем. Г. Бергельсона] // Стихотворения. Философская проза / сост. М. Кореневой; вступ. ст. М. Кореневой и А. Аствацатурова; коммент. А. Аствацатурова. – СПб. : Худож. лит., 1993. – С. 130-249. – (Лук и лира).  
Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. – 1872.
7. Адорно Т.В. Негативная диалектика / Теодор В. Адорно. – М. : Научный мир, 2003. – 374 с.  
Adorno Theodor W. Negative Dialektik. – Frankfurt/Main: SuhrkampVerlag, 1966. – 240 S.
8. Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки [Электронный ресурс] / Теодор В. Адорно. – М. : Университетская книга, 1999. – 445 с. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/adorno/01.html>.  
Adorno Theodor W. Introduction to the Sociology of Music. Translated from the German by E. B. Ashton. – New York: Seabury Press, 1976. – 223 p.
9. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко ; [сокр. перевод Альмиры Усмановой] // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов. – Мн. : Изд. ООО «Красико-принт», 1996. – 208 с. – С. 48-73.  
Eco U. Innovation et repetition: entre esthétique moderne et postmoderne // Reseaux, № 68 CNET – 1994 pour la version française.
10. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символического разума, ритуала и искусства / Сьюзен Лангер ; [пер. с англ. С.П. Евтушенко] / общ.ред. и послесл. В.П. Шестакова. – М. : Республика, 2000. – 287 с.  
Langer S. Philosophy in a New Key: A study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art /Susanne K. Langer/. – Harvard University Press. – 1942. – 313 p.

**Післар Д.В. Філософсько-естетичне розуміння музики** // Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. – 2014. – Т. 27 (66). – № 1-2. – С. 253–262.

Аналізується музика як вид мистецтва та як естетичний процес, що є частиною культури. В розумінні феномена естетичного автор виходить з концепції А.С. Канарського, який тлумачить естетику як теорію чуттєвого освоєння людиною світу. Історія музичної естетики розкривається через аналіз підходів до музики А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Т. Адорно, С. Лангера ін.

**Ключові слова:** музика як вид мистецтва, філософія музики, естетичне почуття, музична образність.

**Pislar D.V. Philosophical and aesthetic understanding of music** // Scientific Notes of Taurida National V.I. Vernadsky University. Series: Philosophy. Culturology. Political sciences. Sociology. – 2014.– Vol. 27 (66). – № 1-2. – P. 253–262.

Music is analyzed as an art form and as an aesthetic process that is a part of the culture .In the understanding of the phenomenon of aesthetic author proceeds from the concept of A.S.Kanarskiy which considering aesthetics as a theory of sensory perception, sensitive mastering of reality by human. It means that sensuality is not understood in the ordinary sense, but as a way of comprehensive, holistic man's relationship to the world. The author believes that this approach will solve the pressing question for the

modern philosophy of music—Should we give up the music and sensual experiences in understanding of art? Otherwise art will be treated as aesthetically neutral simplified and significant (in some aspects) phenomenon. The phenomenon of "mass of human" contributes to this. Giving reasons for the understanding of aesthetics as a theory of the formation and development of sensual human culture, the author builds on analysis of the principles of Ancient, Medieval, Renaissance, Modern art, reveals the history of musical aesthetics based on musical approaches of A. Schopenhauer, F. Nietzsche, S. Langer. A special place in this research is Adorno's theory, according to which art and music – the sphere of human creativity, where the human demonstrates "nonidentical" to himself, the ability to go into other, undiscovered dimension of existence.

**Key words:** music as an art, philosophy of music, aesthetic sense, musical imagery.