

Левицька Тетяна Федорівна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
теоретичної та прикладної культурології*

Одеської національної музичної академії А. В. Нежданової

orcid.org/0000-0002-1573-9209

tmotornaya@gmail.com

Попова Наталія Олегівна,

аспірантка кафедри теоретичної та прикладної культурології

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

orcid.org/0009-0009-3951-8396

popova1111nata@gmail.com

ЗВУК ЯК ЕКОЛОГІЧНИЙ ПРОСТІР КОМУНІКАЦІЇ В МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТ.

У статті здійснено спробу осмислення звуку як екологічного медіуму в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть у контексті сучасних постгуманістичних ідей та критики антропоцентризму. Метою дослідження є виявлення особливостей функціонування позамовних звукових структур у сучасній музиці та визначення їх ролі у формуванні альтернативних моделей комунікації між людиною і природою. Особливу увагу приділено аналізу композиторських практик, що звертаються до теми природних звукових середовищ та вокалізації тварин, зокрема у творчості Дж. Крама та Дж. Кейджа. Методологічною основою дослідження стали міждисциплінарні підходи, що поєднують музикознавчий аналіз, культурологічний та філософський дискурси. Зокрема, використано ідеї постгуманізму, представлені у працях Р. Браїдотті, а також концепції деконструкції мови Ж. Дерріди, що дозволяють критично осмислити антропоцентричні моделі пізнання та мовної репрезентації світу. У дослідженні також враховано сучасні наукові дані щодо структури вокалізації китів (А. Блок, Л. Калл, Д. Мартінеллі, К. Пейн), що дало змогу розглянути природні звукові явища як складні комунікативні системи. У статті проаналізовано особливості використання фонемних рядів як засобу подолання мовної семантики та переходу до позамовного рівня звучання. Показано, що у творах Дж. Крама фонемні функціонують як інструмент деконструкції словесного значення, відкриваючи простір для переживання звуку як самодостатнього явища. У свою чергу, «Літанія для кита» Дж. Кейджа інтерпретується як трансформація сакрального жанру, у якій відбувається переорієнтація з людської мовної практики на альтернативні звукові моделі, що тяжіють до логіки природної вокалізації. Наукова новизна дослідження полягає у розгляді звуку як екологічного медіуму, здатного функціонувати поза межами мовної системи та виступати засобом міжвидової комунікації. У висновках підкреслюється, що звернення до природних звукових феноменів у сучасній музиці сприяє формуванню нових естетичних і етичних парадигм, у яких музика постає як простір взаємодії та переосмислення відносин між людиною і природою. Звук у цьому контексті виступає не лише художнім засобом, але й важливим інструментом екологічного мислення, здатним актуалізувати проблему спільної вразливості та взаємозалежності всіх форм життя.

Ключові слова: звук, еко-арт, Дж. Кейдж, «Літанія для кита», Дж. Крам, «Голос кита», фонемний ряд, літанія, мистецтво ХХ–ХХІ ст.



Levytska Tetiana,

*Candidate of Study of Art, Associate Professor at the Department of
Theoretical and Applied Cultural Studies
A. V. Nezhdanova Odessa National Music Academy
orcid.org/0000-0002-1573-9209
tmotornaya@gmail.com*

Popova Nataliia,

*Postgraduate Student at the Department
of Theoretical and Applied Cultural Studies
A. V. Nezhdanova Odessa National Music Academy
orcid.org/0009-0009-3951-8396
popova1111nata@gmail.com*

SOUND AS AN ECOLOGICAL SPACE OF COMMUNICATION IN THE ART OF THE 20TH–21ST CENTURIES

This article attempts to explore sound as an ecological medium in the musical art of the 20th and 21st centuries within the context of contemporary post-humanist ideas and critiques of anthropocentrism. The aim of the study is to identify the characteristics of the functioning of non-linguistic sound structures in contemporary music and to determine their role in shaping alternative models of communication between humans and nature. Particular attention is paid to the analysis of compositional practices that address the theme of natural sound environments and animal vocalizations, particularly in the works of J. Crumb and J. Cage. The methodological foundation of the study consists of interdisciplinary approaches that combine musicological analysis with cultural and philosophical discourses. In particular, the study utilizes ideas of posthumanism presented in the works of R. Braidotti, as well as Jacques Derrida's concepts of the deconstruction of language, which allow for a critical re-examination of anthropocentric models of cognition and linguistic representation of the world. The study also takes into account contemporary scientific data on the structure of whale vocalizations (A. Block, L. Cull, D. Martinelli, K. Payne), which made it possible to consider natural sound phenomena as complex communicative systems. The article analyzes the peculiarities of using phonemic series as a means of transcending linguistic semantics and transitioning to a non-linguistic level of sound. It demonstrates that in J. Crumb's works, phonemes function as an instrument for deconstructing verbal meaning, opening up space for experiencing sound as a self-sufficient phenomenon. In turn, John Cage's "Litany for the Whale" is interpreted as a transformation of the sacred genre, in which there is a reorientation from human linguistic practice toward alternative sound models that gravitate toward the logic of natural vocalization. The scientific novelty of the study lies in the consideration of sound as an ecological medium capable of functioning outside the linguistic system and serving as a means of interspecies communication. The conclusions emphasize that the appeal to natural sound phenomena in contemporary music contributes to the formation of new aesthetic and ethical paradigms, in which music emerges as a space for interaction and rethinking the relationship between humans and nature. In this context, sound serves not only as an artistic medium but also as an important tool for ecological thinking, capable of bringing to the fore the issue of the shared vulnerability and interdependence of all forms of life.

Key words: sound, eco-art, John Cage, "Litany for the Whale," John Crumb, "Vox Balaenae" phonemic sequence, litany, 20th–21st-century art.

Актуальність дослідження зумовлена сучасними трансформаціями гуманітарного знання, пов'язаними з переосмисленням ролі людини у світі та критикою антропоцентричної картини буття. У контексті постгуманістичних ідей, екологічного повороту та розвитку міждисциплінарних напрямів особливої ваги набуває осмислення звуку як універсального медіуму, здатного виходити за межі людської

мови та відкривати нові форми комунікації між людиною і природою.

Мистецтво ХХ–ХХІ століть активно реагує на ці зміни, формуючи нові художні практики, у яких звук постає не лише як естетичний феномен, але і як спосіб взаємодії з довкіллям, засіб переосмислення меж між людським і нелюдським. У цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження позамовних

звукових структур, зокрема фонемних рядів, які дозволяють деконструювати традиційні моделі та вивести звук у сферу до- або надсемантичного рівня.

Звернення до вокалізації тварин як до моделі альтернативної звукової організації сприяє розширенню уявлень про природу музики, її межі та функції. Такі підходи відкривають можливість для формування нових етичних і естетичних парадигм, у яких музика виступає як простір міжвидової комунікації.

Попри зростання інтересу до екологічної проблематики в мистецтві, питання звуку як екологічного медіуму та його ролі у подоланні антропоцентризму залишаються недостатньо розробленими у вітчизняному мистецтвознавстві. Це зумовлює необхідність подальшого теоретичного осмислення відповідних художніх практик та їх інтеграції у сучасний науковий дискурс.

Актуальність дослідження визначається потребою комплексного аналізу звуку як форми позамовної комунікації, здатної репрезентувати нові моделі взаємодії людини і природи в контексті мистецтва ХХ–ХХІ століть.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичним підґрунтям дослідження стали сучасні наукові праці, присвячені проблемам вокалізації китів, а також ширшим питанням взаємодії звуку, мови та екологічного мислення в мистецтві ХХ–ХХІ століть. Зокрема, вагоме значення мають дослідження А. Блок (2007), Л. Калл (2015), Д. Мартінееллі (2002), К. Пейн (2000), у яких розкривається складна структура китових вокалізацій, їхня ієрархічна організація та комунікативна функція. Доведено, що звукові сигнали китів мають чітко структуровану систему, що включає одиниці, фрази, теми та цикли; наявні принципи повторюваності, варіативності та синтаксичної впорядкованості. Таке розуміння дозволяє розглядати вокалізацію китів як складну форму звукової організації, що наближається до музичного мислення.

У контексті українського культурного простору важливими є дослідження О. Чепелик (2021), у яких проаналізовано практики сучасного екомистецтва, що відображають тенденцію до переосмислення взаємодії людини та довкілля. В статті аналізується низка проєктів еко-арту, що концентруються на загрозах для водного біорізноманіття, залучають дигітальні

технології. Ці напрацювання дозволяють розглядати звук як екологічний медіум, здатний формувати нові моделі художнього мислення та чуттєвого досвіду.

З огляду на жанрову специфіку аналізовану в статті «Літанію для кита» Дж. Кейджа, значущими є дослідження О. Зосім (2024) та Т. Матушак (2023, 2024), у яких розкривається історія, функції та трансформації цього жанру в сучасному музичному контексті. Їхні праці дозволяють осмислити літанію як форму повторюваного переліку, що поєднує сакральну традицію з сучасними композиторськими практиками, зокрема у випадках її десемантизації та переходу до звукових структур, позбавлених вербального змісту.

Методологічною основою дослідження стали також філософські концепції Ж. Дерріда (2002) та Р. Брайдотті (2013), спрямовані на критику антропоцентризму та деконструкцію мовної парадигми. У працях Ж. Дерріда мова постає як інструмент символічної влади людини над світом. Р. Брайдотті пропонує постгуманістичний підхід, що передбачає відмову від ієрархічного поділу між людиною та іншими формами життя. Залучення цих ідей дозволяє розглядати музичні практики ХХ–ХХІ століть як простір переосмислення традиційних уявлень про звук, мову та суб'єктність.

Сучасні дослідження у сфері біоакустики, екомистецтва, музикознавства та філософії створюють комплексне теоретичне поле, в межах якого звук постає як екологічний медіум, здатний долати межі мовної визначеності та відкривати нові форми міжвидової комунікації.

Метою дослідження є осмислення звуку як екологічного медіуму в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть через аналіз позамовних звукових структур і композиторських практик, спрямованих на моделювання альтернативних форм комунікації між людиною і природою.

Виклад основного матеріалу дослідження. В останні десятиліття, в контексті теорій постлюдини та розпаду почуття єдиної ідентичності, дослідження тварин стали потужною галуззю науки. Різке розмежування між людьми та тваринами, яке ґрунтувалося на мові, раціональності, саморефлексійній свідомості людини, більше не є переконливим. Уявлення про людину як виняткову істоту, яка

заслуговує на відчуття вищого онтологічного права, зазнало численних викликів. Зокрема дослідниця Р. Браїдотті (2013) критично розглядає антропоцентризм, який ми виявляємо щодо тварин, а також метафори, проєкції та уявлення про них, що є результатом уявлень про відмінності між тваринами та людьми.

Одним із ключових аспектів критики антропоцентризму стає питання мови, через яку людина конструює межу між собою та іншими живими істотами. Людина символічно привласнила право називати, класифікувати та визначати місце інших істот у світі. У цьому контексті Ж. Дерріда звертає увагу на те, що акт називання вже містить у собі жест влади: «Тварина – це слово, яке люди наділили себе правом давати [...] одночасно привласнюючи собі, залишаючи за собою, за людьми, право на слово, ім'я, дієслово, атрибут, на мову слів, коротше кажучи, на ті самі речі, яких позбавлені інші, ті, що утримуються в великій території звірів: Тварини» (Дерріда, 2002, с. 400).

Варто зазначити, що формування нових етичних і культурних підходів до взаємодії з тваринами розпочалося ще в минулому столітті. Ці зміни проявилися не лише в теоретичних дискусіях, а й у конкретних соціальних і політичних практиках, що переосмислювали статус окремих видів у людській культурі. Показовим прикладом такої трансформації є історія зміни ставлення до китів у другій половині ХХ століття.

Починаючи з 1960-х років, громадськість дізналася про голоси горбатих китів і була настільки вражена ними, що з'явилося нове ставлення до китобійного промислу. Це призвело до міжнародних ініціатив, спрямованих на регулювання, обмеження та заборону комерційного китобійного промислу. Зараз горбаті кити, які займають особливе місце в міжнародних законах про охорону навколишнього середовища та тварин, а також у регуляторних режимах, отримали майже глобальний захист. «Таким чином, за відносно короткий проміжок часу кити зазнали драматичної соціальної трансформації, перетворившись з природного ресурсу, на який полювали, на майже священний об'єкт співчуття та захисту» (Blok, 2007, с. 66).

В дослідженні Д. Мартініеллі зазначається, що кити мають одну з найскладніших систем

комунікації серед тварин і що їхні голосові сигнали, які видають усі види китів, передаються з покоління в покоління (Martinelli, 2002, с. 280). Звуки горбатих китів є одними з найгучніших звуків, що видають тварини. Можливо, саме ці комунікації лежать в основі легенд про русалок і сирен. Ми також знаємо, що звуки, які видають кити, мають точну структуру, що регулюється фіксованим порядком послідовностей, повторень, ієрархічно вбудованих груп та синтаксису. Ці групи підпадають під шаблони, які вчені називають одиницею, фразою, темою та піснею.

Всі фрази одного типу групуються разом і складають тему. Пісня містить десять або менше тем, які йдуть в незмінному порядку і повторюються, часто без паузи. Серія пісень, що не переривається паузою довше хвилини, є циклом. Найдовший зафіксований цикл пісень тривав 21 годину (Payne, 2000, с. 136). Китові присвячують більшу частину дня вокалізації, причому деякі види китів співають до 22 годин. Ці китові співаки-самці видають звуки протягом більшої частини року.

Було висунуто кілька гіпотез щодо пояснення вокалізації китів: це сигнал комунікації, пов'язаний з територією; форма ехолокації, що використовується для орієнтування в темряві океану; це пов'язано з координацією годування або спарювання, оскільки ця звукова активність часто, хоча і не виключно, відбувається під час сезону спарювання. Якщо вокалізація дійсно пов'язана зі спарюванням, залишається незрозумілим, чи вона призначена для залучення самок (хоча самки, здається, ніколи не реагують на ці звуки), чи для зв'язку з іншими самцями (Nicklin, 2006).

Зрозуміло, що триває дискусія про те, чи можна ці звукові явища вважати піснями або музикою. Тобто, чи мають вони естетичний вимір? Л. Калл (2015), розмірковуючи про взаємний вплив досліджень тварин та перформансу, наголошує на важливості не підходити до тварин із заздалегідь сформованими уявленнями про перформанс, а також на потребі переосмислення перформансу з нелюдської перспективи.

Якщо ці пісні насправді не є піснями, їх можна пояснити як такі, що виконують виключно біологічну функцію, наприклад, приваблюють самок або позначають територію.

Однак, здається, що навіть якщо ці звуки є частиною залицяння, самці китів повинні продемонструвати свої вміння, щоб «завоювати» самку, – і тому варіювання пісень має велике значення (Raupе, 1996, с. 166). Терміни, що позначають звуки, які видають кити, різняться: використовуються «сигнал», «звук», «голос», «вокалізація» та «пісня». Ясно, що жоден термін не може достатньо пояснити всі особливості цього явища.

Нещодавно було висунуто гіпотезу, що горбаті кити використовують відлуння та реверберації як частину структури своєї вокалізації, і що перерви між одиницями не є випадковим побічним ефектом їх передачі. Реверберації не тільки регулярно повторюються, але й контролюються. «Горбаті кити не тільки видають звуки, що сприяють тривалому відлунню, але й можуть послідовно структурувати пісні, щоб уникнути спектрального перекриття між одиницями та тривалого відлуння» (Mercado, 2016).

Твором «Голос кита» (1971) Дж. Крам намагався привернути увагу публіки до проблеми глобалізації світу та збереження при цьому природи (виду, що стоїть на межі зникнення, – горбатого кита). Цикл для флейти з електричним підсиленням, віолончелі та фортепіано складається з трьох частин, де перша – «Вокаліз (на початок часу...)», третя – «Ноктюрн моря (на кінець часу...)», а друга – «Тема моря», цикл у циклі, де є Тема, Археозой (варіація 1), Протерозой (варіація 2), Палеозой (варіація 3), Мезозой (варіація 4) і Кайнозой (варіація 5). Для скасування особистісної персоніфікації Дж. Крам пропонує виконавцям перебувати на сцені в чорних масках, уособлюючи саму природу, яка в його розумінні є потужною й безликою силою.

У «Вокалізі» флейтист не тільки грає на своєму інструменті, інтонуючи досить різкий для сприйняття музичний матеріал, але й одночасно співає (як окремо від інструмента, так і всередині інструмента) голосні фонемні, виписані в партитурі в певному метроритмічному порядку (наприклад, «о», «у»). Партія соліста стає голосом героя, власне – і самим голосом кита. А партія флейти нотована на двох рядках: верхній рядок – для гри, нижній – для співу. Завдяки тому, що частина призначених для співу фонем проспівується всередині інструмента, паралельно з натисканням

клапанів, створюється враження всеосяжності регістрових діапазонів. Поєднання співу та гри породжує незвичайний тембр, створює сюрреалістичний колорит, що компенсує відсутність мотивного та ритмічного розвитку – Дж. Крам використовує принцип варіативності одних і тих самих формул, а також пентахорди та тетрахорди.

Наприкінці «Вокалізу» у звучання «вклинюється» фортепіано зі своєю партією, що контрастує не тільки тембрально, регістрово (переважно в низьких регістрах), але і динамічно, будучи уособленням злого начала, стихій, у які судилося зануритися головному «герою» твору. Після цього «Тема моря» і «Ноктюрн моря», за словами Крама, передають «„великий ритм Природи“ і сенс розчинення у Часі» (Kenneth, 1977, с. 7); вони втілюють грізний характер природної стихії.

Важливим компонентом твору Дж. Крама є фонемні. Їхнє промовляння слугує для вираження соціально-громадської ідеї. Подібних прикладів багато у творчості М. Кагеля, К. Штокхаузена, Дж. Крама, Тан Дуна та ін. Фонемні ряди сприяють подоланню залежності музичного висловлювання від конкретної мовної системи. Вони руйнують семантичну визначеність слова, переводячи звучання у сферу до- або надмовного рівня комунікації. Завдяки цьому відкривається можливість виходу за межі антропоцентричного сприйняття, де мова традиційно виступає основним інструментом осмислення світу.

У випадку звернення до тематики морських «мешканців» така стратегія набуває особливої ваги: відмова від вербальної мови та перехід до фонемних структур дозволяє моделювати інший тип звукової комунікації, наближений до природних, «нелюдських» форм існування. Фонемні ряди функціонують як засіб деконструкції мовної умовності та одночасно як спроба подолання антропоцентризму, відкриваючи простір для репрезентації іншої – позалюдської – звукової реальності.

Подібні процеси спостерігаємо в творі Дж. Кейджа «Літанія для кита», яка написана в 1980 р. для двох голосів, що співають в антифоні. Структура твору формується за допомогою повторюваного патерну: у першого співака заклик, другий відповідає варіацією на цей заклик, потім другий співає заклик, а перший

відповідає новою варіацією, і так далі. Заклики повторюються протягом усього твору; загалом твір складається з 32 закликів і відповідей.

«Літанія» в назві твору означає короткі молитви або молитовні прохання, які є відповідними, повторюваними проханнями до Бога. Вони використовуються для прославлення, прохання про порятунок від лиха та подяки. Докладніше феномен літанії розглядається в дисертаційному дослідженні Т. Матушак (2024), а твору Дж. Кейджа окремо присвячена стаття «Літанії до кита» Джона Кейджа як сучасна інтерпретація духовного жанру (2023). Дослідниця доходить висновків, що твір «можна трактувати як сучасне трактування жанру – із сучасними прийомами. Це концертний зразок літанії, в якому не збережена текстова першооснова» (Матушак, 2023, с. 131).

Дж. Кейдж грається з атрибутами молитви. Його «Літанія» не має прихожан, а складається з чергування вокальних соло. Композитор не дає жодних вказівок щодо голосів, а ансамбль «Театр голосів», який записав твір, підібрав два голоси, що звучали майже однаково. Дійсно, голоси настільки схожі, що різницю між ними важко помітити. Ми чуємо їх як один безперервний голос. Ця трансформація – не єдина метаморфоза жанру літанії. У «Літанії» Дж. Кейджа фіксовано не відповідь, а заклик. Це ніби молитва, виголошена від імені кита, або, можливо, адресована йому. Можливо, це і процесія на честь величезної морської істоти.

Текст складається з літер, що утворюють слово **WHALE** (кит), але саме слово ніколи не вимовляється. Кожній літері присвоєно певну голосну вимову та висоту звуку, яка залишається незмінною протягом усього твору. Отже, «Літанія» складається з п'яти висот звуку та п'яти голосних: *W-pe H-до A-ci L-соль E-ля*, що охоплюють квінту. Згідно з інструкціями композитора, фіксовані вимови такі:

W = wou, як у слові would;

H = hu, як у слові hut;

A = ah;

L = ill, як у слові will;

E = e, як у слові under.

В результаті, незважаючи на те, що літери утворюють слово **WHALE**, фіксована вимова унеможливує вимову самого слова.

Хоча одиниця, що складається з літери-голосної-висоти звуку, не змінюється, кожна

відповідь вводить новий шаблон одиниць. Ці шаблони створюються шляхом додавання, вилучення та повторення одиниць, а також шляхом включення пауз у фразу (позначених символом «»). Так, наприклад, відповідь 8 виглядає так: HW'EHL'EL'WA'E. Усі літери мають виконуватися повільно, м'яко і без вібрато, а також бути однаковими за довжиною та динамікою. Це стосується всіх літер, крім останньої (у всіх відповідях), яка є ідентичною. Остання завжди є ля на літері E, вимовляється е «як у слові under», завжди довша і супроводжується паузою.

Простежуються дві системи координат, які злилися між собою. Заклик і відповідь; повторювана структура; вузький діапазон; відсутність вібрато; ідентичні закінчення фраз, подібні до фінальних: Всі ці особливості асоціюються з християнською літургією та середньовічним співом, найдавнішою відомою нотованою музикою на Заході. Це асоціація є одним із посилянь, яке розміщує спів китів у музичному та релігійному минулому людства. Інша система координат – це вокалізація китів. Такі особливості, як циклічність і гравітаційний центр висоти звуку, є нетиповими для Дж. Кейджа, але зустрічаються в піснях китів; використання композитором пауз також нагадує паузи китів, які вони роблять в очікуванні відлуння; його однакові заклики можна порівняти з однаковими пісенними одиницями китів, а його різноманітні відповіді схожі на варіації тваринних розспівів. Методи композитора нагадують природний спосіб вокалізації китів. Але при всьому цьому твір не імітує спів китів, а є скоріше дослідженням його логіки. Ніби під виглядом молитви (або медитації) твір озвучує принципи, яких дотримуються кити, співаючи між собою. Здається, що тенденції вокалізації китів визначають правила композиторської техніки: вокальна ідентичність, поєднання голосів, моменти тиші, побудова візерунків, повторення, варіації, структури тощо.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У музиці голос китів став символом вічного звуку. Музичне мистецтво може надати можливості для міжвидової комунікації, утопічного дуєту. Вокалізація китів дає підстави переосмислити фундаментальні елементи музики, змушуючи ставити під сумнів правила композиції та традиційні способи співу. Звуки китів

спонукають слухати нові резонанси та тембри. Кожен приклад, наведений в дослідженні, пропонує інтерпретацію співу китів і займає позицію щодо відносин між людьми та тваринами.

Проведене дослідження дозволяє розглядати звернення до вокалізації китів у сучасній музиці як тематичний, звуконаслідувальний композиційний прийом. Але в той же час це естетична й філософська стратегія, пов'язана з переосмисленням меж між людиною і природою. У контексті сучасних теорій постлюдини та критики антропоцентризму музика постає як один із тих дискурсів, що здатні поставити під сумнів усталені ієрархії між видами та відкрити нові моделі сприйняття «іншого».

Аналіз творів Джорджа Крама *Vox Balaenae* та Джона Кейджа *Litany for the Whale* засвідчує, що композитори здійснили спробу моделювання альтернативної – позалюдської – звукової комунікації. У цьому процесі принципово важливу роль відіграє відмова від традиційної мовної семантики та перехід до фонемних, до або надмовних структур. Фонемні ряди у творі Дж. Крама виступають засобом деконструкції мовної визначеності, звільняючи звук від конкретного значення та переводячи його у сферу чистої акустичної події.

Фонема перестає бути носієм слова і набуває статусу самодостатнього звукового жесту. Це дозволяє вийти за межі антропоцентричного мислення, в якому мова традиційно виконує функцію головного інструмента пізнання та класифікації світу. Музика відкриває можливість для переживання іншої – нелюдської – форми існування, де звук не означає, а існує.

Особливого значення набуває також аналіз структури вокалізації китів, що демонструє наявність складних ієрархічних систем, побудованих на повторенні, варіації, циклічності. Ці принципи знаходять своє відображення у композиторських техніках сучасних авторів, однак не у вигляді прямого наслідування, а як

осмислення внутрішньої логіки природного звуку. Твори Дж. Крама і Дж. Кейджа є інтерпретацією структурних закономірностей китового співу, що проявляється у використанні повторюваних патернів, варіативності та особливої ролі тиші.

«Літанія для кита» Дж. Кейджа демонструє трансформацію сакрального жанру, у якому відбувається переорієнтація з людської молитви до своєрідного «звернення» або «співіснування» з іншою формою життя. Розкладання слова WHALE на окремі фонетичні елементи та неможливість його цілісного проголошення символізує руйнування мовної цілісності як інструмента домінування людини.

Голоси китів у сучасній музиці постають символом альтернативної онтології – такої, що не підпорядковується людським категоріям, але водночас відкриває можливість для нового типу чуттєвого та етичного досвіду. Музичне мистецтво у цьому контексті виступає як простір потенційної міжвидової комунікації, де формується уявлення про спільне існування і нові форми співприсутності.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленому вивченні взаємодії музичного мистецтва та постгуманістичних теорій, зокрема в аспекті осмислення звуку як форми позалюдської комунікації. Важливим напрямом є розширення кола аналізованих музичних творів, у яких репрезентується тема взаємодії людини і тварин, а також дослідження різних композиторських стратегій подолання антропоцентризму.

У перспективі подальші дослідження можуть бути спрямовані на вивчення музики як інструмента формування нової екологічної свідомості, яка буде сприяти розвитку емпатії, відповідальності та етичного ставлення до інших форм життя. У цьому сенсі музика постає не лише як художня практика, а як важливий чинник культурної трансформації сучасного світу.

Список використаних джерел:

Зосім О. (2024). Лоретанська літанія у східнохристиянській церковній практиці XVII–XVIII століть: теологічний, текстологічний та музикологічний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Сучасна музично-теоретична наука: проблемні дискурси і перспективи*, 140, 9–28. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140.318634>

Матушак Т. (2023). «Літанії до кита» Джона Кейджа як сучасна інтерпретація духовного жанру. *Музичне мистецтво і культура*, 2(36), 121–133. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-9>

Матушак Т. (2024). Феномен літанії у історичному контексті музичного мистецтва: дис. ... док. філософії: 025 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса. 239 с.

Чепелик О. (2021). Вплив еко-арту і новітніх технологій на формування еко-свідомості. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 17. Ч. 1, 128–139. DOI: 10.31500/1992-5514.17(1).2021.235235.

Braidotti R. (2013). *The Posthuman*, Cambridge, MA: Polity Press. 46 p.

Blok A. (2007). Actor-networking ceta-sociality, or, what is sociological about contemporary whales? *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory*, 8(2), 65–89.

Cull L. (2015). From homo performance to interspecies collaboration: Expanding the concept of performance to include animals, in L. Orozco and J. Parker-Starbuck (eds), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, London: Palgrave, 19–38.

Derrida J. (2002). The animal that therefore I am (more to follow), *Critical Inquiry*, 28(2), 369–418.

Kenneth T. N. (1977). *A stylistic Analysis of George Crumb's Vox Balaenae*: Ph.D. diss. Indiana University. 118 p.

Martinelli D. (2002). How Musical Is a Whale? Towards a Theory of Zoömusicology. Imatra: International Semiotics Institute, 323–331.

Mercado E. (2016). Acoustic signaling by singing humpback whales (*Megaptera novaeangliae*): What role does reverberation play? *PLoS ONE*, 11(12), 1–20. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0167277>.

Nicklin C., Darling J. and Jones M. (2006). Humpback whale songs: Do they organize males during the breeding season? *Behaviour*, 143(9), 1051–1101.

Payne K. (2000). The progressively changing songs of humpback whales: A window on the creative process in a wild animal, in N. Wallin, B. Merker and S. Brown (eds), *The Origins of Music*, Cambridge, MA: MIT Press, 135–150.

References:

Zosim, O. (2024). Loretanska litaniia u skhidnokhrystyianskii tserkovnii praktysi XVII–XVIII stolit: teolohichni, tekstolohichni ta muzykolohichni aspekty [Loretan litany in the eastern christian church practices of the 17th–18th centuries: theological, textological and musicological aspects]. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Suchasna muzychnoteoretychna nauka: problemni dyskursy i perspektyvy*, 140, 9–28. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.140.318634> [in Ukrainian].

Matushchak, T. (2023). Litany for the whale as a contemporary interpretation of spiritual genre. *Music Art and Culture*, 2(36), 121–133. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-9> [in Ukrainian].

Matushchak, T. (2024). Fenomen litanii u istorychnomu konteksti muzychnoho mystetstva [The Phenomenon of Litany in the Historical Context of Musical Art]. Diss. of Doctor of Philosophy in Specialty 025 “Musical Art”. Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa. 239 p. [in Ukrainian].

Chepelyk, O. (2023). Vplyv eko-artu i novitnikh tekhnolohii na formuvannia ekosvidomosti [Influence of Eco-art and the New Technologies on the Formation of Eco-Consciousness]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 17. Ch. 1, 128–139. DOI: 10.31500/1992-5514.17(1).2021.235235 [in Ukrainian].

Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*, Cambridge, MA: Polity Press. 46 p. [in English].

Blok, A. (2007). Actor-networking ceta-sociality, or, what is sociological about contemporary whales? *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory*, 8(2), 65–89 [in English].

Cull, L. (2015). From homo performance to interspecies collaboration: Expanding the concept of performance to include animals, in L. Orozco and J. Parker-Starbuck (Eds.), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*. London: Palgrave, 19–38 [in English].

Derrida, J. (2002). The animal that therefore I am (more to follow). *Critical Inquiry*, 28(2), 369–418 [in English].

Kenneth, T. N. (1977). *A stylistic Analysis of George Crumb's Vox Balaenae*: Ph.D. diss. Indiana University. 118 p. [in English].

Martinelli, D. (2002). How Musical Is a Whale? Towards a Theory of Zoömusicology. Imatra: International Semiotics Institute, 323–331 [in English].

Mercado, E. (2016). Acoustic signaling by singing humpback whales (*Megaptera novaeangliae*): What role does reverberation play? *PLoS ONE*, 11(12), 1–20. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0167277> [in English].

Nicklin, C., Darling, J. and Jones, M. (2006). Humpback whale songs: Do they organize males during the breeding season? *Behaviour*, 143(9), 1051–1101 [in English].

Payne, K. (2000). The progressively changing songs of humpback whales: A window on the creative process in a wild animal, in N. Wallin, B. Merker and S. Brown (eds), *The Origins of Music*, Cambridge, MA: MIT Press, 135–150 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 01.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026