

**DEFINITION OF LISTENING SELF-REFLECTION:  
A MUSICOLOGICAL APPROACH**

**ДЕФІНІЦІЯ СЛУХАЦЬКОЇ САМОРЕФЛЕКСІЇ:  
МУЗИКОЗНАВЧИЙ ПІДХІД**

**Melnyk K. V. Мельник К. В.**

*1st year Master's Student,  
at Faculty of Arts  
Kyiv University of Culture  
Kyiv, Ukraine*

*студентка I курсу магістратури  
факультету мистецтв  
Приватний вищий навчальний заклад  
«Київський університет культури»  
м. Київ, Україна*

Словосполучення «слухацька саморефлексія» означає сприйняття почутого музичного твору, осмислення його виконання, відповідну обставинам інтерпретацію з боку особистості слухача [3]. Для багатьох теоретиків музики проблема «слухацької саморефлексії» досі залишається дискусійною на концептуальному рівні, так як може характеризувати:

- а) спільний акт творення музичного образу виконавцем і слухачем;
- б) слухацьку інтерпретацію створеного виконавцем образу.

«Слухацька саморефлексія», як поняття, що розповсюдилося в європейській традиції наукового мистецтвознавства від ХІХ століття, постійно знаходиться в епіцентрі боротьби між двома доктринами так званої «формальної логіки» [2]. З одного боку, її супроводжує дуалізм (зверніть увагу на пункти «а» та «б»), а з іншого боку, «слухацька саморефлексія» часто характеризується троїстістю.

Для прикладу, в якості пункту «в» означеної дискусійності можна винести тезу про «спільний акт творення музичного образу виконавцем, слухачем і композитором або поетом».

Також слід враховувати персоналізацію окремого слухача музичного твору (як індивідуальності) та колективу аудиторії, глядацької зали (як колективної індивідуальності). На протигагу прихильникам «троїстості» творення музичних образів актом співу, теоретики-дуалісти наполягають на «персоналізації» і «деперсоналізації» зразків музики (змістовних особливостях будь-якої творчої практики). В останньому випадку, музичний образ може сприяти самоствердженню слухача, надихати його, продукувати розумову чи етико-естетичну рефлексію (персоналізаційне начало) або ж орієнтувати слухача на відпочинок, відхід від реальності,

припинення розумування, входження до внутрішнього стану ірраціональної невизначеності (деперсоналізаційне начало).

Нині персоналізація та деперсоналізація, як функціональні особливості впливовості й ефективності музичного сценічного мистецтва, залишаються принциповими питаннями актуальної мистецтвознавчої і музично-психологічної літератури. Незважаючи на глибоко філософську фразеологію чи психологічні змісти, об'єктно-предметна сторона подібних досліджень (на превеликий жаль, не завжди емпірично підкріплених) виступає суто музикознавчою. Чому? Йдеться передусім про вплив «художньо організованої послідовності звуків», мелодики, ритміки, гармонії на інтелектуальну (а, відтак, і образотворчу) раціональну діяльність слухача [1].

Затягим прихильником музикознавчого вивчення сприйняття та осмислення виконаних музичних творів слухачькими колективами був швейцарський музикознавець, теоретик гармонії Ернст Курт (роки життя: 1886-1946). В 1920 р. вийшла друком монографія Курта «Романтична гармонія та її криза в опері «Трістан» Ріхарда Вагнера» [5], де вчений запропонував вважати цінними і значущими лише ті музичні твори, що викликають розумову активність більшості слухачької аудиторії під час прослуховування. Також Курт інформував, що твір сам по собі виступає незалежним учасником рефлексії. Триєдність «виконавець-твір-слухач» феноменологічно констатується на засадах дуалізму реінтерпретації, коли виконавець апріорі не здатен виконувати твір так як того вимагає початкова задумка написання, а слухач щоразу рефлексує категорично по-новому. Ернст Курт сформулював доволі модну в сучасному музикознавстві модель сполучення згаданих «троїстості» та «дуалізму» [5].

Разом із тим, власну дефініцію «аудиторного сприйняття музичного твору» висловив французький музикознавець, викладач Паризької консерваторії, засновник і перший керівник Міжнародного музичного товариства, доктор мистецтвознавства Жюль Екоршвіль (1872-1915) [2]. Основні ідеї він висловив у монографії «Від Люллі до Рамо (1690-1730). Нариси з музичної естетики» (1906), а також в описі до двотомної нотної публікації «Двадцять оркестрових сюїт XVII століття (1640-1670)» (1906).

За Екоршвілем, кожен музичний твір зумовлює буття так само, як і буття передує музичному твору [2]. В подальшому, ключовий німецький філософ XX століття Мартін Гайдеггер (1889-1976) розвинув цю ідею, зауваживши: «Слухання, як процес, є конститутивним для творення людського мовлення». Тобто «сприйняття музичного твору слухачькою аудиторією» стає можливим тільки тоді, коли самі слухачі прагнуть творити музику [4]. Крім того, кожен слухач, на думку Екоршвіля, заслуговує саме на той набір гармонії, мелодики, ритміки, що з'являється

в його уяві повсякденно. Музичні твори продукують інтелектуалізм, але, водночас, можуть руйнувати раціональне мислення. Тому різні «верстви» населення, за Екоршвілем, елементарно «слухають музичні твори різної якості» [2].

З точки зору сприйняття слухачами пісенних творів естрадного напрямку видатний теоретичний внесок зробив французький музикознавець, релігієзнавець, історик, філософ Ален Данієлу [1]. 1963-го професор Данієлу заснував Берлінський міжнародний інститут порівняльного музикознавства, де організував експерименти зі взаємодії трійці «виконавець-твір-слухачі». Його дослідження часом тяжіли до прикладної музичної соціології. Однак, потужний порівняльний музикознавчий потенціал знавця індології, гінді та санскриту, що водночас був знаним виконавцем, дав немалі результати. *Перше.* Данієлу визначив «естрадний спів» як феномен практик поєднання неklasичних вокально-виконавських технік із класичними гармонійно-мелодійними образами. *Друге.* Він окреслив «сприйняття естрадного вокалу» проявом такої ж самої інтелектуальної діяльності, як і прослуховування оперного твору. Власне авторське бардівське чи шансонне виконання Данієлу міг спокійно прирівняти до музикування розширеним складом симфонічного оркестру масштабних оперних творів Ріхарда Вагнера. *Третє.* Порівнюючи академічно-оперне вокальне мистецтво з популярно-естрадним виконавством, Данієлу віддавав першість останньому в значенні доступності для проведення наукомістких узагальнень. Так звана «популярна музика», на думку французького мислителя, пропонує більше простору для спостережень за інтелектуальною роботою «усередненої людини». Суть в простоті текстів, нетривалості звучання музичного ряду [1].

Безумовно, певна рація в останньому твердженні Данієлу існує. Однак, потужність особистісного інтелекту людини дуже часто репрезентується здатністю до оцінки мозаїчного цілого, а не окремих частинок. Відтак, міркування француза ставлять музикознавство перед черговою проблемою аналізу феноменів «сприйняття», «осмислення», а, отже, і «саморефлексії слухачів»: що має більше потенціалу для творення наукових висновків, проведення емпіричних спостережень – тяглий у часі концерт пісенних творів (їхня добірка) або ж окремий самостійний твір (як завершена формально-логічна одиниця)? Питання вважаємо запровадженим у науковий обіг. Тут, без будь-яких сумнівів, модель Алена Данієлу має більше функціональності, оскільки суцільний симфонічний твір, повноцінна опера, просторово-темпоральна неперервність академічної музики вступає в жорстку опозицію мозаїчності, моментальній конкретиці («тут і зараз!»), мінливості та простоті естрадних авторських пісень. Отже, естрадний концерт

мозаїчніший та жвавіший за оперу, а також містить апріорі інший набір сенсів [1; 3].

Отож, звертаючись до теоретичної спадщини Ернста Курта [5], Жюля Екоршвіля [2], Мартіна Гайдеггера [4], Алена Данієлу [1] можу визначити «сприйняття слухацькою аудиторією пісенних творів» так: *паралельний почутому виконавству внутрішній акт інтелектуальної роботи, пов'язаний із творчістю, де мелодика, гармонія, ритміка музики підпорядковуються знаково-символічному супроводу, забезпеченому вокалістом*. Реінтерпретація (внутрішнє творення, відтворення, перетворення) образів у слухацькій свідомості відбувається постійно. Ось чому «слухацька саморефлексія» повинна стати метою музично-виконавської роботи кожного співака, зосередженого на донесенні важливих змістів і підтекстів аудиторії. Хоча така мета вступає в суперечку з романтичним естетичним кредо («мистецтво має творитися виключно заради мистецтва!»), але, натомість, вона здатна дидактично сприяти самовизначенню кожного окремого вокаліста, дозволити знайти власний набір знаків, символів і пропозицій, відстоювання котрих виявиться істинним предметом публічної музично-виконавської активності.

### Література:

1. Daniélou Alain. Introduction to the Study of Musical Scales. London: The India Society, 1943. IV+280 pp.
2. Ecorcheville Jules. E Lulli (sic) à Rameau, 1690-1730 L'Esthetique Musicale. Paris: Marcel Fortin, 1906. 188 p.
3. Gembris Heiner. Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung. Augsburg: Wißner, 2017. 475 s.
4. Heidegger Martin. Identität und Differenz. Ed. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Berlin, 2006, VI+168 s.
5. Kurth Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan». Bern: P. Haupt, 1920. 540 s.