

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 008: 316.421

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/26.195778>**Михайло БЕЙЛІН,**

orcid.org/0000-0002-6926-2389

доктор філософських наук,

професор кафедри гуманітарних наук

Харківської державної академії фізичної культури

(Харків, Україна) mysh07bmv@gmail.com

ГЕРМЕНЕВТИКА МУЗИКИ: КОМПОЗИТОР – ВИКОНАВЕЦЬ – ПУБЛІКА

Музика як звукове мистецтво передбачає зустрічну інтенціональність суб'єктів – спрямованість уваги композитора на слухача, на його залученість і інтерес до музичного полотна, а також спрямованість уваги слухача до задуму композитора. Тут увагу захоплюють уподобання публікою тих чи інших музичних суб'єктів, специфічних продуктів музичної індустрії. Так, парафіяни храму були зацікавлені глибокими поліфонічними опусами Баха, а світська публіка віддавала перевагу легким творам Генделя. Інша аудиторія була здатна оцінити масштаб композиторських концепцій і силу думки композиторів-філософів – майстерність композиції Ж.-Ж. Руссо, привабливість мелодико-гармонійної мови Ф. Ніцше, розгортання ідей Т. Адорно. Музична подія осмислюється як феномен культурної інтерсуб'єктивності. Розкривається особлива роль медіатора, яку виконує при цьому четвертий музичний суб'єкт – теоретик музики, музикознавець. Проводиться дослідження музичної суб'єктивності в трьох таких її сутнісних модусах: «композитор – публіка», «композитор – виконавець» і «виконавець – публіка», визначається їх специфіка та взаємозв'язок. Обґрунтовується думка про те, що музичний суб'єкт виступає і повинен бути зрозумілим теоретично в п'яти різних модальностях, тобто як окрема особистість, професійні спільноти музикантів, менеджери в музичних колективах, публіка і суспільство в цілому. Зазначається, що в ході дослідження музичної суб'єктивності слід враховувати, по-перше, характер взаємодії музичних суб'єктів, що конструюють музичну інтерсуб'єктивність, по-друге, культурно-історичне середовище, в якому формуються музичні суб'єкти і відбувається їх взаємне спілкування. Акти взаємодії музичних суб'єктів відбуваються в культурному просторі, заданому об'єктивним контекстом художнього сприйняття. Цей культурний фон повідомляє особливі смисли елементів музичної виразності, забезпечуючи більш чітке втілення авторської ідеї і необхідний вплив на публіку. Музична суб'єктивність проявляється у виборі техніки, стилю, традиційних або новаторських засобів виразності. Базова форма музичної взаємодії – концерт – досліджується за допомогою традиційної моделі герменевтичного трикутника «автор – виконавець – публіка». Ключовим суб'єктом музичного процесу, що розуміється як інтерсуб'єктивна реальність, є музикознавець – музичний критик і теоретик.

Ключові слова: музична суб'єктивність, інтенціональність суб'єктів, музикознавець, композитор, виконавець, публіка, інтерсуб'єктивна реальність.

Mykhailo BEILIN,

orcid.org/0000-0002-6926-2389

Doctor of Philosophical Sciences,

Full Professor at the Department of Humanities

of Kharkiv State Academy of Physical Culture

(Kharkiv, Ukraine) mysh07bmv@gmail.com

HERMENEUTICS OF MUSIC: COMPOSER – PERFORMANCE – PUBLIC

Music, as a sound art, involves the counter-intentionality of the subjects – the mutual focus of the composer's attention on the listener, his involvement and interest in the musical canvas, as well as – the listener's attention to the composer's intent. This is where the attention of the public to certain musical subjects, specific products of the music industry, is captured. Thus, the parishioners of the temple were interested in Bach's deep polyphonic opus, and the secular public preferred the light musical compositions of Handel. Another audience was able to gauge the scale of composer's concepts and the power of thought of composer-philosophers: the mastery of J.-J. Rousseau, the attractiveness of F. Nietzsche's melodic-harmonic language, the unfolding of T. Adorno's ideas. A musical event is conceived as a cultural intersubjectivity phenomenon; the special role of «mediator» is revealed, which is played by the fourth musical subject – music theorist, musicologist. There is a study of musical subjectivity in its three essential modes: “composer – public”, “composer – performer” and “performer – public”, their specificity and relationship are determined. It is argued that a musical subject

acts and should be theoretically understood in five different modalities: as an individual, as the professional communities of musicians, as the managers in music groups, the public and society as a whole. It is noted that the study of musical subjectivity should take into account, first, the nature of the interaction of musical entities that construct musical intersubjectivity, and, second, the cultural and historical environment in which musical subjects are formed and their mutual communication takes place. The acts of musical subjects interaction take place in a cultural space, given by the objective context of artistic perception. This cultural background gives a special meaning to the elements of musical expressiveness, providing a clearer embodiment of the author's idea and necessary influence on the public. Musical subjectivity is manifested in the choice of technique, style, traditional or innovative means of expression. The basic form of musical interaction, the concert, is explored using the traditional model of hermeneutic triangle: "author – performer – audience". The key subject of the music process, understood as intersubjective reality, is the musicologist – music critic and theorist.

Key words: musical subjectivity, subject intentionality, musicologist, composer, performer, audience, intersubjective reality.

Постановка проблеми. Музикознавці, критики, теоретики складають важливу ланку у герменевтичному трикутнику «композитор – виконавець – публіка» (Капустин, 1985). Поширеною є думка про те, що справжнє розуміння музики проявляється в здатності її творити або виконувати, але не в здатності її аналізувати. Боецій, праці якого мали вирішальне значення в період формування систематичної освіти в епоху Середньовіччя, визначає «істинного музиканта як вченого, який може розмірковувати про поетичні композиції і інструментальні виступи, застосовуючи чисте знання; цього вченого слід відрізняти від поета, який пише пісні більше інстинктивно, ніж свідомо, і від інструменталіста, який знає трохи більше, ніж майстерний ремісник» (London, 2011: 495). Музикознавець не тільки здатен інтерпретувати музичний твір, але й за необхідності і бажання може виконати музичний фрагмент на інструменті, він мислить здебільшого раціонально, а не інстинктивно, здатний охопити закономірності того чи іншого музичного стилю, течії, техніки письма, пояснити, чому закони гармонії і поліфонії дозволяють трактувати музичний твір так, а не інакше. Популярне сприйняття більше стосується інструменталістів і композиторів, проте не може применшити ролі музикознавців або теоретиків як головних хранителів музичної мудрості. Таким чином, музикознавство як наука включає в себе історичне музикознавство, теорію музики, аналіз і етномузикознавство. Музикознавство прив'язане до традицій, здебільшого воно звертається до західного музичного мистецтва від епохи Середньовіччя до сучасності. Однак все частіше дослідники виявляють інтерес до музикознавчих канонів, які виходять за межі західної художньої традиції. У літературі йдеться: «Незахідна музика тривалий час була сферою етномузикознавства, водночас як джаз і популярна музика були досліджені вченими в різних сферах (від англійської літератури до соціології)» (London, 2011: 496).

Аналіз досліджень. Серед найвідоміших в історії музикознавців і критиків слід назвати такі імена, як Роберт Шуман, Карл Кребс, Теодор Адорно, Ріхард Вюрст, Борис Асаф'єв, Михайло Тараканов, Юрій Холопов, Іван Соллертинський, Джозеф Горовіц. Щоб розібратися в діяльності музикознавців і значущості музикознавчих досліджень, звернемося до одного з найяскравіших музичних теоретиків ХХ століття, а саме Теодора Адорно.

Мета статті – дослідити герменевтику музики у творчому процесі взаємодії композитора, виконавця і публіки.

Виклад основного матеріалу. Історично важливою є та обставина, що музикознавство фіксує найбільш значущі і цінні події, що відбуваються в світі музичної культури, вивчаючи артефакти, що формують доказову основу цієї дисципліни. Такими артефактами можуть бути всілякі рукописи і друковані партитури, композиторські листи, записники, щоденники, афіші, рецензії на концерти, автобіографії тощо. З наукового погляду вони становлять основу, необхідну в культурних публікаціях (подібно до фактичних свідчень і алібі в юридичній науці). Показово, що музикознавці-історики і теоретики музики часто посиляються на ці артефакти як на музичні твори, хоча більшість з них при відповіді на питання, що таке музичний твір, посилатиметься на музичну онтологію, запропоновану Джуліаном Доддом (2009). Зокрема, більшість вважає, що це поєднання маркера теорії та вміння користуватися звуками. Джастін Лондон пише про те, як відбувалося формування і розвиток музикознавства з кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття, тобто з перших значних робіт Генріха Коха («Музичний лексикон», 1802), Йоганна Форкеля («Біографія Баха», 1802) і Ф.-Ж. Феті («Загальний біографічний словник музикантів», 1835).

Як показує історія музики, музикознавство, як і музична критика, існувало паралельно з розвитком композиторської творчості. Геніальні партитури породжували небайдужі відгуки музичної

преси, а вируюче концертне життя сприяло рефлексії музичного процесу. Саме музикознавцям належить створення більшості наукових музично-теоретичних термінів, які увійшли в лексикон і активно використовуються як в процесі навчання музикантів, так і в їх творчій діяльності. Теоретики, історики і аналітики виконують об'ємну і копітку роботу зі створення творчих портретів композиторів минулого, яка включає ретельний аналіз улюблених тональностей і зворотів, способів модуляцій і характеру відхилень, вивчення специфічних інтервалів і акордів, тембрального багатства партитур, оркестрових почерків, пошук смислів звернення до тієї або іншої тональності, до засобів музичної виразності, до літературного тексту і складу оркестру / інструменту, аналіз стилістики залежно від ідеї твору та його внутрішнього наповнення.

У сучасних дослідників є досить суперечливі погляди на багатогранну творчість Т. Адорно. Зокрема, американський філософ Джеральд Філіпс (Phillips, 1995) дає коментарі критичної діяльності Адорно і його колег в результаті ретельного її вивчення, піддаючи сумніву деякі моменти його робіт, що стосуються Шенберга і Стравінського. Діяльність критичних теоретиків Франкфуртської школи привела до роботи, яка вийшла за межі різних дисциплін. Краща робота цих мислителів призвела до підриву традиційних академічних підрозділів праці, часто перевершуючи недалекоглядні погляди, породжувані вузькими перспективами. Цей синтез соціальної теорії, естетики, політичної та економічної теорії, філософії та науки призвів до виникнення суджень про людську діяльність, що раніше були недоступними для різних ізольованих дисциплін. Однак це спричинило певні проблеми. Музичні критики, як правило, розвивають узагальнення, які через низку комплексів, з яких вони окреслюються, можуть бути поверхневими.

Музичний критик Б. Ханссен, аналізуючи філософію музики Т. Адорно, вказує на її позитивне значення. «Не тільки в своїх великих філософських трактатах «Негативна діалектика» і «Естетична теорія», але також в численних есе, присвячених філософії музики, Адорно в якості музичного критика і теоретика повертається до того ж всеосяжного питання: «Чи можлива все ще сьогодні презентація Абсолюту і чи можливе сприйняття присутності Божественного?» (Hanssen, 2006). Проте у праці, присвяченій філософії музики Адорно, його гегелівські висловлювання про музику отримали набагато більший резонанс, ніж власні квазіметафізичні роздуми про спорідненість музики з Божественним. Важко

обійти увагою той факт, що присвячена переважно творчості композиторів другої віденської школи – Шенбергу, Бергу, Веберну – філософія Нової музики Адорно пропагує твердження про те, що музика є розвитком істини і не може не відображати антиномії реального життя. Ця ідея цілком співзвучна з гегелівським твердженням про те, що справжнє музичне мистецтво разом з філософією і релігією – це один з привілейованих способів, де може виявлятися істина (Hanssen, 2006: 182). Глибока думка Ханссена про те, що, за словами Адорно, музика споріднена з Божественним і є розвитком істини, формою пізнання, – це концентрація на загальнофілософських смислах поєднання поверховості оповідання-критики та уявної глибини. Проте чи дійсно це може спостерігатися у Адорно?

Сучасна фінська музикознавиця Еліна Вільянен в своєму дослідженні з історії музики аналітико-критичного характеру про Бориса Асаф'єва доводить, що Б. Асаф'єв зіграв ключову роль в розвитку герменевтичних концепцій про музику. Е. Вільянен простежує, як філософська герменевтика музики Срібного віку перейшла в радянську епоху і в зв'язку з цим аналізує соціальну роль класичної музики. Статті Б. Асаф'єва, який працював на праве крило політичних і літературних журналів, стали калькою того, що відбувалося в музичному світі в епоху воєнного часу. Праці Б. Асаф'єва про мистецтво Шаляпіна 40-х років сприяли канонізації творчості Шаляпіна як частини передісторії справжнього реалістичного музичного стилю.

Ідея герменевтичного трикутника важлива з позиції дослідження музичних суб'єктів. Е. Вільянен згадує про три найважливіші, на думку Б. Асаф'єва, аспекти музичної творчості (втілення – відтворення – сприйняття), а також пише про важливість у зв'язку з цим концепції Б. Асаф'єва про інтонації і його розуміння музики як комунікативного процесу між композитором, виконавцем і слухачем. Так, взаємодія музичних суб'єктів привертала увагу Бориса Асаф'єва, названого Е. Вільянен «самосвідомим професійним дизайнером нової культури», «творцем культурного дискурсу про музику, що впроваджує власне естетичне філософське бачення музики (Viljanen, 2016: 225). Його спостереження вірні і зараз, оскільки, професійні виконавці, на думку музикознавця, є не тільки інтерпретаторами, але і вихователями своєї публіки, слухачських мас. «Описуючи видатне виконання, – пише Самуїл Фейнберг, – критик мимоволі змушений відкинути метод скрупкульозного вимірювання і аналізу. Він

може знайти тільки приблизні і не завжди надійні точки опори для оцінки того справжнього враження, яке він отримав від гри видатного артиста» (Фейнберг, 1969: 46). Хоча музикант говорить тут про безпосередні оцінки перформансу – минулого концерту, не слід сприймати його слова занадто критично. Деякий ступінь приблизності і суб'єктивності, дійсно, має бути в свіжоспечених оцінках концертних виступів, хоча це нітрохи не є показником. Будь-які музикознавчі есе / рецензії / замітки – це результати гарячої роботи думки, підкріпленої такими якостями, як логічність, системність, змістовність.

З огляду на сказане цікаво навести тут слова про Арнольда Сохора – одного з відомих музикознавців, музичних соціологів і критиків. Це справжня його характеристика з зазначенням професійної компетентності і заслуг: «А. Н. Сохор являв собою особливий тип музикознавця. З одного боку, він мав чутливий музикантський слух, аналітичний талант, дар спостереження найтонших процесів, що відбуваються в музичній тканині творів, умів чуйно простежувати багате внутрішнє життя всіх найбільш значущих елементів цієї тканини – інтонаційних та жанрових, розуміти їх глибоку драматургічну, смислово логіку в масштабах твору і в більш широкому історичному контексті.

З іншого боку, йому був властивий не менш гострий суспільний слух. Його цікавив не тільки етап створення музичних творів і кінцевий художній результат, але і їхнє подальше життя в суспільстві, форми функціонування, умови побутування, характер споживання і сприйняття в певному соціальному середовищі. Він умів співвідносити музичне мистецтво з системами більш високих рівнів, володів рідкісним даром чути його внутрішнє буття і водночас осмислювати як елемент

музичної й широкої художньої культури суспільства. Цьому сукупно сприяли величезна ерудиція, філософська освіта, а також чудовий талант, яким Арнольд Наумович Сохор був наділений сповна. Це талант бачити процеси і явища в єдності всіх складників, тобто системно і узагальнено» (Цукер, 2013: 35).

Аналізуючи музикознавця-критика, доцільно звернутися також до особистості Сергія Дягілева – авторитетного театрального і художнього діяча, одного з основоположників групи «Світ мистецтва», антрепренера-імпресаріо. Він не був ні музикантом, ні хореографом, ні постановником, ні живописцем в істинному розумінні. Це одна з тих постатей, що є так званими посередниками між глядачем і творцями. У рамках нового типу художнього мислення у першій половині ХХ століття Дягілев, по-перше, представляв свою ідею про синтез мистецтв, в результаті якого об'єднуючим напрямом став балет, який об'єднував такі мистецтва, як танець, музику і живопис, по-друге, в силу своєї антрепренерської діяльності висував нове у взаємодії музичних суб'єктів між собою, а також у взаємодії суб'єктів інших мистецтв.

Висновки. Таким чином, музикознавець, музичний критик і / або теоретик – це важливий суб'єкт музичного процесу, який взаємодіє з усіма іншими суб'єктами герменевтичного трикутника «композитор – виконавець – публіка». Він бере участь в процесі осмислення будь-якої музичної події і музичного мистецтва в цілому. Володіючи широкими науковими та художніми поглядами, великим запасом знань, умінням систематизувати і логічно узагальнити творчі досягнення та мистецтвознавчі питання, музикознавець-критик здатний чинити істотний вплив на сучасне йому мистецтво і судження про нього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Капустин Ю. В. Музыкант-исполнитель и публика. Ленинград : Музыка, 1985. 160 с.
2. Фейнберг С. Композитор и исполнитель. *Пианизм как искусство*. Москва, 1969. С. 33–83.
3. Цукер А. М. Рыцарь музыкознания. *Музыкальная академия*, 2013, № 4. С. 31–38.
4. Hanssen, Beatrice. Dissonance and Aesthetic Totality. *Adorno Reads Schönberg. Sound figures of modernity. German music and philosophy*. Edited by Jost Hermand and Gerhard Richter. The university of Wisconsin press, 2006. pp. 181–207.
5. London, Justin. Musicology. *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011. pp. 495–505.
6. Phillips, Gerald L. Adorno's philosophy of modern music: a critique. Temple University, Philadelphia, 1995. 280 p.
7. Viljanen, Elina. The problem of the modern and tradition. *Early Soviet musical culture and musicological theory of Boris Asafiev (1884–1949)*. Tampere, Finland, 2016. 670 p.

REFERENCES

1. Kapustin Yu. V. Muzykant-ispolnitel' i publika [Musician-and-performer and the audience]. Leningrad : Muzyka, 1985. 160 p. [in Russian].
2. Fejnberg C. Kompozitor i ispolnitel'. *Pianizm kak iskusstvo* [Composer and performer. *Pianism as an art*]. Moscow, 1969. pp. 33–83 [in Russian].
3. Cuker A. M. Rycar' muzykoznaniiya. *Muzykal'naya akademiya* [Knight of musicology. *Academy of Music*], 2013, Nr 4. pp. 31–38 [in Russian].
4. Hanssen, Beatrice. Dissonance and Aesthetic Totality. Adorno Reads Schönberg. *Sound figures of modernity. German music and philosophy*. Edited by Jost Hermand and Gerhard Richter. The university of Wisconsin press, 2006. pp. 181–207.
5. London, Justin. Musicology. *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011. pp. 495-505.
6. Phillips, Gerald L. Adorno's philosophy of modern music: a critique. Temple University, Philadelphia, 1995. 280 p.
7. Viljanen, Elina. The problem of the modern and tradition. Early Soviet musical culture and musicological theory of Boris Asafiev (1884–1949). Tampere, Finland, 2016. 670 p.