

## СТРОНЬКО Б. Ю.

**Стронько Борислав Юрійович** — кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

© Стронько Б. Ю., 2022

### НЕДОМОВЛЕНІСТЬ В МУЗИЦІ ЯК ФАКТОР АКТИВНОГО СПРИЙНЯТТЯ

Розглянуто проблему співучасті слухача у процесі сприйняття музики. Досліджено питання активності слухача у співвідношенні між потенційним, найімовірнішим розгортанням думки композитора (з одного боку) і реальним звучанням музичної композиції (з іншого боку). Феномен музики розглядається як взаємодія між композицією та свідомістю слухача, попри традиційний погляд на музику лише як на монолог композитора. Одним із найважливіших засобів у цій сфері мислення є недомовленість. У контексті презентованої роботи це поняття трактується як відсутність найбільш очікуваного музичного матеріалу, як специфічний засіб, що викликає більш загострене й інтенсивне сприйняття потоку звуків. Методами дослідження є: умовно-порівняльний аналіз обраних музичних композицій; моделювання очікувань слухача щодо музики; реконструкція задуму композиторів. Навіть в академічних стилях яскравий зв'язок між музичним твором і публікою містить приховану інтерактивність слухача. Справжньої інтерактивності в академічних жанрах немає через неможливість слухача втрутитися в реальні звукові структури. Але в контексті певного стилю обізнаний слухач має можливість відчувати різницю між найімовірнішим і реальним композиторськими варіантами продовження. Слухач представлений як реконструктор ідей композитора, звісно, через знання певного стилю. Існують такі види музичної недомовленості, як: 1) вертикальна (відсутність очікуваної фактурної складової); 2) горизонтальна (відсутність очікуваного продовження); 3) активна (зривом очікуваного продовження); 4) пасивна (відсутність без зривів); 5) провокуюча (незавершеність як привід розгорнути більш повний варіант поточної теми). Реальність відповідного фрагмента не абсолютна, а є втіленням однієї з безлічі можливостей. Діалог між «Варіантом слухача» та «Варіантом композитора» — це реалізація потенціалу онтологічного часу, який містить різні варіанти майбутнього.

**Ключові слова:** недомовленість, інтерактивність у музиці, активність слухача, корисні кліше.

**Вступ.** Відомо, що музичний твір не є «річчю в собі», повністю незалежною від виконавця та слухача. Він містить у собі більшу чи меншу частку *інтерактивності* — здатності до взаємодії, зворотного зв'язку. Така інтерактивність генерує значну частину художнього та смисловий потенціалу твору. У музикознавстві останніх десятиліть існує тенденція розглядати музичний твір не тільки як повністю виконаний композитором та замкнений на собі, але й як такий, що підлягає «доробці» з боку виконавця [Москаленко, 2013, с. 85]. У поле дослідження потрапляють й авангардні твори, що містять втручання слухача, від реакції котрого залежить подальший розвиток твору [Житомирський, Леонтєва, Мяло, 1989, с. 198]. Отже, проблему взаємодії з музичним твором, його інтерактивності вже порушено.

Проте, щодо творів більш академічного, навіть класичного типу **проблему взаємодії твору та слухача не вичерпано**. Тому вона зберігає **актуальність** для подальшого дослідження. Адже у джерелах, з якими доводилося ознайомитися, класичний музичний текст розглядається переважно як чітко визначена наперед реальність, хоча така реальність є наслідком авторського вибору з-поміж численних, більш чи менш ймовірних варіантів можливого розгортання, продовження, розвитку. Пропонуючи виконавцеві та слухачеві прикінцевий наслідок такого вибору, автор, проте, зберігає сліди проблемних ситуацій, розв'язаних у творі. У розгортанні музичного задуму такі точки «розгалуження можливих шляхів» проходить, вслід за автором, й слухач. Подібні випадки також уже розглядалися музикознавцями [Ковалінас, 2020]. Проте композитори не завжди прагнуть показати повний шлях творчої думки у творі; іноді слухачеві та виконавцеві залишається можливість відчутти неповноту висловлювання та певну нездійснену перспективу (або перспективи) продовження. Тим самим порушується питання навмисної неповноти висловлювання композитора, отже — *недомовленості* як виразного, ефективного прийому, якій мобілізує увагу слухача, причому *кваліфіковану* увагу, засновану на відчутті певних закономірностей, навіть *корисних кліше* у сфері музичних засобів. Серед досліджень, про які мова попереду, не вистачає системного опису виразного ефекту відсутності очікуваного компонента, тобто, *недомовленості*. Власне, недомовленість згадується, як ознака закінчення, наприклад, Мазурки ор. 17 №4 Ф. Шопена, романсу «Там скрикнув птах» ор. 60 №4 Е. Гріга або «Ліричної сюїти» А. Берга [Денисов, 1986, с. 119]. Фактори впливу подібного прийому на слухача видаються надто очевидними. Вони й є досить очевидними для сприйняття особистості, зануреної до відповідної музичної традиції. Тому залучення нових слухачів, творче продовження класичних прийомів «гри із слухачем» у контексті пізніших стилів потребує більш глибокого та детального розгляду.

**Аналіз публікацій.** Про твір як місце зустрічі автора та реципієнта згадував польський філософ Р. Інгарден: «Філософ говорить про потребу відходу від традиції мовлення про “суб’єктивну” і “об’єктивну” естетику, яка веде до багатьох непорозумінь, і запропонував визначати предмет естетики як зустріч автора (спостерігача) з твором мистецтва, “зустріч цілком особлива, з котрої у певних випадках виростає твір мистецтва <...>, з іншого — доходить до творчого народження автора, спостерігача, що естетично переживає, чи критика”» [Шевчук, 2011, с. 171]. Залучення слухача до виконання, спів-інтонування (Москаленко, 2013, с. 103) музики імпліцитно наявне, фактично, ще у поділі музичних жанрів на первинні та вторинні, звичаєві (Umgangsmusik) та пропоновані (Darbietungsmusik), за Г. Бесселером [Москаленко, 2013, с. 101]. У згаданій книзі В. Москаленка, на підставі подібного поділу жанрів (названих В. Цукерманом, відповідно, первинними та вторинними), співучасть слухачів у перших з них концептуально наголошується. Цілком слушним є висновок авторів про залишкову пам'ять, про співучасть, залучення слухача у контекст твору навіть у вторинних жанрах [Москаленко, 2013, с. 102].

Проекція власного слухачького досвіду у вигляді прогнозування його подальшого розгортання ґрунтовно висвітлена у роботі А. Мілки «Теоретичні основи функціональності в музиці», де фактор переважної невизначеності майбутнього розглянуто як одну з основ взаємодії музичного тексту із слухачем [Милка, 1982]. Змістовно та креативно розкрито композиторську ініціативу з подолання стильової інерції мислення як дієвого та подієвого музичного засобу у лекціях М. Ковалінаса про фортепіанні сонати Л. ван Бетховена [Ковалінас, 2020]. У цих лекціях наявні змістовні міркування щодо уникнення славетним

класиком найбільш очевидних, передбачуваних ходів музичної думки; тим самим у задумі композитора присутні й елементи гри із свідомістю слухача.

На думку норвезької дослідниці І. Рейтан, активність слухацької свідомості розглядається як інстанція, що синтезує музичний образ на основі музичного тексту [Reitan, 2021]. Отже, образна наповненість виникає лише на стадії сприйняття музичного тексту, але не міститься безпосередньо у самому тексті.

У статті американського музикознавця Дж. Кратуса (John Kratus) «Слухання музики це творчість» («Music Listening Is Creative») розглянуто активність слухача стосовно музичного твору, переважно в аспектах впливу на реально озвучені його складові. Автор наголошує на тому, що слухання музики — це творче зусилля («...listening is a creative endeavor»). Дж. Кратус наводить цінну для нашого дослідження думку С. Фейнберга: «Творчий підхід до слухацького сприйняття включає до себе налаштування ситуацій розв'язання проблем, у яких слухач може функціонувати і як мислитель, що розв'язує проблеми, і як учень, що отримує знання» [Kratus, 2017, p. 46].

У статті «Слухання музики професійними вухами» («Listening to music — with professional ears») І. Рейтан (Ingrid Reitan) виділяє, вслід за Дж. Мурселлом (James Mursell) такі типи слухачів: інтелектуальний та емоційний чи моторний. Крім того, існують слухові настанови: *об'єктивна* — з увагою до музичного матеріалу; *інтро-суб'єктивна* — з емоційним фокусом; *характерна* — з увагою до того, що музика виражає; *асоціативна* — де музика викликає певні картини та емоції у свідомості [Reitan, 2021, с. 5]. Дж. Слобода (John Sloboda) розрізняє *когнітивне* та *емоційне* слухання [там само]. Відомий американський композитор А. Копленд виділяв три плани слухосприйняття: чуттєвий, експресивний, власне музичний [там само]. Останній з них є найбільш важливим для теми презентованої статті як пов'язаний із розумінням внутрішньої музичної логіки.

Зрештою, інтерактивний потенціал музичного твору різнобічно розглянуто Е. Денисовим у статті «Стабільні та мобільні елементи музичної форми та їхня взаємодія», де йдеться, зокрема, про ті елементи композиції, які автор залишає на розсуд виконавця — від прикрас та каденцій у творах доби бароко та класицизму до прийомів контрольованої алеаторики у творчому доробку музичного авангарду [Денисов, 1986, с. 113–136].

Монографія Ю. Ніколаєвської «Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ–ХХІ ст.» містить «погляд на інтерпретацію як спосіб спілкування суб'єктів музичної творчості» [Ніколаєвська, 2020]. Серед комунікативних стратегій такого спілкування (поряд із композиторською та виконавською) розглянуто й **слухацьку** стратегію, якій можуть бути притаманні пасивність/активність/інтерактивність [Ніколаєвська, 2020]. Такий погляд є близьким до запропонованого у цій статті.

Отже, загальну базу до вивчення конкретних прийомів гри із свідомістю слухача з боку композитора, вже створено. Самі ці прийоми ще не вичерпано як предмет для дослідження. При цьому у зазначених джерелах *не вдалося знайти детального аналізу та класифікації конкретних прийомів взаємодії із свідомістю слухача як співучасника розгортання задуму*. Недомовленість, про яку йтиметься надалі, можливо, залишилася без достатнього розгляду саме через невловимість та парадоксальність самого предмету розгляду, в природі якого не стільки те, що безпосередньо присутнє у творі, а те, що спонукає слухача ментально взаємодіяти з відсутніми, хоча й прогнозованими його складовими.

**Мета** статті — розкрити комунікативний та художній потенціал недомовленості в музиці.

Для цього було поставлено та здійснено наступні **завдання**:

- розмежувати наявні (очевидні) та віртуально присутні елементи музичного твору;
- з'ясувати жанрово-стильовий контекст, у якому виникає відчута слухачем недовомовленість;
- знайти відповідні ресурси слухацької інтерпретації музичних композицій;
- розкрити буттєво-часову передумову недовомовленості;
- виявити та класифікувати різновиди досліджуваного прийому;
- пов'язати недовомовленість із поняттями слухацької активності, прихованої інтерактивності музичного твору, його потенційної варіантності;
- намітити подальші перспективи використання недовомовленості у музиці та її вивчення музикознавством.

**Новизна статті** полягає у цілеспрямованому та окремому вивченні феномену навмисних пробілів, лакун у контексті загальної логіки музичного твору.

**Методологічним підґрунтям** дослідження є:

- умовно-порівняльний аналіз обраних музичних композицій (тобто, зіставлення кінцевого авторського варіанту з не реалізованими, проте вірогідними продовженнями);
- реконструкція задуму композиторів (з використанням власного композиторського досвіду — практики пошуку менш очевидних варіантів розвитку музичної думки замість найбільш передбачуваних);
- логіко-психологічне моделювання очікувань слухача щодо музики.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Сучасному етапу розвитку мистецтва притаманне розмаїття стилів, технік, естетичних спрямувань. Все це загострює питання ролі адресата мистецької активності — слухача, глядача. Адже він має знаходити системність, лад, сенс у складному комплексі вражень від твору. Відсторонення слухача від розгортання музичної думки, від співучасті у переживанні твору як події у його власному бутті, є небезпекою для музичного мистецтва у його певних стилістичних та жанрових проявах. Тому важливо розглядати твір мистецтва не тільки як певний **монолог** автора (чи діалоги образів у межах твору), але й як **діалог** твору із свідомістю його адресата. Як у монолозі, так й у діалозі є не тільки наявні сенсові одиниці, але й не висловлені, хоча й очікувані згідно контексту. Надалі останні будуть розглядатися як прояви недовомовленості у музичних текстах. *Недовомовленістю у цій статті названо навмисно створену композитором ситуацію неповноти висловлювання.*

Недовомовленість як складову тексту музичного твору, що провокує активність уяви слухача, варто вивчати з огляду на *комунікативну недостатність* багатьох творів, а також — на *комунікативну перевантаженість* значної їх кількості. У першому випадку слухач не отримує достатньої повноти вражень, щоби виникло його залучення до контексту художнього спілкування. У другому випадку надлишок вражень та смислів подавляє його свідомість, не залишаючи шансів на формування власного ставлення до тексту.

Сучасна академічна концертна музика здебільшого передбачає поділ на тих, хто «роблять музику» (композитор, виконавець, імпровізатор, звукорежисер), та слухача, який лише її сприймає. Однак життєвість зв'язку між ними багато в чому тримається на *прихованій інтерактивності* музичного твору. Такий поділ існує й досі у деяких формах музикування. Адже у фольклорних традиціях до виконання може підключитись й слухач (який

співінтонує, отже, долучається до виконання) [Москаленко, 2013, с. 101], як і у деяких формах церковної музики, у навчанні музиці у дитячих садках, на уроках співу та ін.

Повної та безпосередньої інтерактивності академічні музичні жанри не пропонують, адже слухач не має можливості втрутитися у реальний потік звучань. Але й у цій сфері існують ситуації, коли слухач відчуває різницю між реальним звучанням та можливим, належним, прогнозованим здійсненням задуму.

У разі вдалої комунікації «твір — слухач» останній виступає як «реконструктор» музичного задуму, музичних уявлень, виходячи з акустичних даних (звучання) та норм певного стилю. Згідно зауваженню композитора Маурісіо Кагеля, «композиція — це інтерпретація деякого акустичного уявлення або процесу. Інтерпретація — ... композиція акустичного процесу. Акустичний процес — це інтерпретація композиційних уявлень» [цит. за: Соколов, 1992, с. 9]. Це висловлювання зберігає достатню актуальність й поза межами творчості відомого авангардиста і певною мірою стосується й слухачів музики взагалі.

Будь-якій комунікативно вдалій музичний твір містить хоча б мінімальну *потенційну інтерактивність* в тому сенсі, що існує не одностороння дія твору на слухача, а їхня взаємодія. Слухач, який відчуває постійність суміщення певних елементів твору (наприклад, компонент А постійно продовжується компонентом Б або супроводжується певною фактурою), призвичаюється до усталених у творі «правил гри», включає свою свідомість у цей контекст. Крім того, у кожному стилі є певний набір стандартів, що викликають більш чи менш певні очікування у слухача — як то, наприклад, очікування тоніки після домінанти. Як вже згадувалося вище, про такі структури очікування докладно та системно написано у книзі А. Мілки «Теоретичні основи функціональності в музиці» [Милка, 1982]. Тому перейдемо безпосередньо до питання **недомовленості**, яке впливає з функціональності системи слухачьких очікувань.

Це явище давно відоме у літературі та, взагалі, у практиці словесного спілкування. Воно має під собою відчуття такого, вже висловленого, контексту, що робить очікуваним, бажаним продовження висловлювання або провокує продовження висловлювання в уяві того, кому адресовано недомовлений текст. У музиці подібні випадки менш очевидні, але знаходяться, зокрема, у творах епохи класицизму, загалом — у творах із «сильним» контекстом, який дозволяє певною мірою передбачати подальше розгортання подій.

У Шостій симфонії Л. ван Бетховена мелодія теми фіналу часто повторюється та гарно запам'ятовується. Тому при проведенні лише акомпанементу цієї теми у тт. 117–139 фіналу, без мелодії, виникає своєрідний ефект. Слухач відчуває саму відсутність звичної мелодії як особливу подію. У нього є навіть можливість самому подумки інтонувати зниклу мелодію, подібно до ефекту караоке. Цьому сприяють повторення гармонії з теми та сама ситуація очікування теми після епізоду. *Такий тип недомовленості — «недовантажену» фактуру — назвемо **вертикальним**, оскільки тут відсутній певний пласт фактурної вертикалі.*

Інший тип недомовленості спостерігається наприкінці «Ліричної сюїти» А. Берга У партії альти, в останньому такті, виписані ноти, що реально звучать, але мають поступово стишуватися під час одного-двох повторів, на вибір виконавця, а потім домислюватися слухачем за інерцією згасаючого *ostinato*. Авторська ремарка, а також відсутність фінальної тактової риски, свідчать про намір автора розімкнути простір нотного запису у бік продовження авторської думки виконавцем, а також — й слухачем:

## А. Берг, «Лірична сюїта»

\* bis zum völligen Verlöschen, daher die letzte Terz Des – *F* eventuell noch ein-, zweimal wiederholen. Keinesfalls aber auf Des schliessen!  
(переклад: до повного зникнення, тобто, останню терцію *des* – *f* повторити, на вибір, 1-2 рази, але не закінчувати на *des*!)

Не завжди, однак, можна настільки чітко уявити продовження звучання. Недомовленість може вказувати й на принципову невизначеність продовження — тимчасову (наприклад, «Перервана серенада» К. Дебюссі, перед ремаркою *Trés vif*) чи прикінцеву (прикладом може бути закінчення Мазурки Ф. Шопена op.17 № 4).

Такий тип недомовленості — «недомальовану» лінію розгортання задуму — назовемо **горизонтальним**, оскільки тут відсутній певний проміжок часу, «горизонтальної» координати.

Особливим видом горизонтальної недомовленості можна вважати викликання наступних подій підкресленою неповнотою попередніх. Наприклад, на початку варіацій у четвертій частині Третьої симфонії Бетховена звучить лише бас майбутньої теми — як перші натяки на тему, що ще не з'явилась. Подібний випадок є у другій частині Першої симфонії А. Брукнера, де басы грають скоріше перші та непевні інтонаційні імпульси майбутньої теми, ніж саму тему. Уривчастість реплік у партіях флейти та клавесину на початку Шостої симфонії Гі Канчелі (після соло двох альтів) відіграє таку саму роль. Слухач відчуває необхідність доповнення потенційної теми до повноцінної, матеріал проковує відповідні очікування. Тому назовемо такий вид недомовленості *проковуючою*.

Ще один вид недомовленості назовемо *зривом продовження*, тобто раптовим зламом перебігу подій. Природно, що він часто зустрічається в оперній музиці і сюжетно збігається з гострими сюжетними колізіями (як, наприклад, наприкінці II дії «Тристану та Ізольди» Р. Вагнера, з появою короля Марка та його супутників). Тут одним персонажам не дають «домовити» інші. Аналогічний ефект є й у балетній музиці, а також, меншою мірою — й у «чистій» музиці (закінчення Ноктюрну op. 32 № 1 Ф. Шопена). Фактично з цим видом недомовленості споріднений гармонічний еліпсис — як поява несподіваного гармонічного продовження замість очікуваного (функціонально обумовленого).

Зрив продовження можна вважати *активним* видом недомовленості — як вторгнення певної сили у сферу дії попередньої. Інші види недомовленості, відповідно, можна назвати *пасивними*, оскільки замість належної частини певної цілісності слухачу пропонується *відсутність* очікуваного матеріалу, але не інший матеріал.

Спільною онтологічною засадою зазначених типів недомовленості є *відсутність як особливий вид присутності* [Хайдеггер, 1993, с. 398]). Тобто, це не безумовне небуття («нічого немає»), а відносне, ситуативне («тут чогось не

вистачає»). Отже, використовується слухацьке відчуття контексту як потенційної цілісності.

Окрім зазначеного, недомовленість — це ситуація «наявне замість очікуваного». Отже, *реальність фрагмента, що зараз звучить, постає не як абсолютом, а як одна з можливих альтернатив.*

Естетичне відчуття, що виникає у слухача від різниці між тим, що звучить та тим, що мало б прозвучати, виникає лише за певної умови: слухач сприймає недомовленість, відсутність матеріалу як його нереалізовану (або недо-реалізовану) присутність. Тобто, потрібна екстраполяція слухачем засвоєного контексту твору (й підключення до тенденцій розвитку музичної думки у ньому) на наявний фрагмент звучання. Отже, це містить частку домислення, достворення музики з боку слухача. У ситуації недомовленості виникає діалог (різною мірою усвідомлений) між «варіантом слухача» та «варіантом композитора». Перший з них безпосередньо обумовлений контекстом, навіть інерцією контексту. Другий з них цю інерцію долає.

Цьому сприяє двовекторність сприйняття часу у музиці [Стронько, 2002]. З одного боку, це напрямок екстраполяції вже відомого наперед, за вектором «минуле — майбутнє». З іншого боку, злам очікування виявляє певну самостійність наступного щодо попереднього, незалежність, ініціативність авторської думки щодо інерції створеної нею ж контексту (тобто, вже озвученої частини твору). Майбутнє, яке очікувалося згідно логіці композиції, та реальні колізії розходяться між собою. Отже, значення та повнота експресії у ситуації недомовленості утворюються напругою між варіантами теперішнього та майбутнього — нереалізованим та наявним. Недомовленість, тим самим, виявляє неодномірність часу і варіантність буття. Творчість та життєва пластичність художнього мислення провокуються проривами у монолозі, що створюють можливість діалогу сприйняття з щойно висловленим.

#### **Результати дослідження:**

1. Виділено окремою проблемою недомовленість як відсутність очікуваного.
2. Розглянуто принципи виникнення такого явища на основі взаємодії свідомості слухача із твором, який має сильний зумовлюючий контекст.
3. Класифіковано різновиди недомовленості в музиці та їх виразну дію.
4. Визначено онтологічно-часові чинники явища недомовленості у музиці.

#### **Висновки**

1. Музичний твір, навіть класичного типу, може включати інтерактивність слухача як частину задуму.

2. Ця інтерактивність обумовлена закономірностями контексту, тобто включенням уваги та мислення слухача у систему очікувань, згідно тенденціям музичного мислення композитора у цьому творі. Тим самим слухач постає одним з інтерпретаторів музики, хай і відносно пасивним.

3. Різниця між слухацьким очікуванням та реальним продовженням музичного твору створює особливу напругу та ефект «діалогу можливостей».

4. Недомовленість — це відчуття відсутності найбільш ймовірного. Вона може мати вертикальний (фактурний) та горизонтальний (часовий) виміри. Вона може бути пасивною та активною — тобто, розгортання думки уривається або сходженням нанівець, або вторгненням іншого матеріалу.

5. Онтологічним підґрунтям недомовленості в музиці є особливого типу відсутність — заміщення очікуваної складової цілого чимось іншим, навіть мовчанням. Це відчувається як специфічний ефект на перетині двох векторів часу: вектору очікування та вектору здійснення. Перший з них скерований з контексту минулого на очікуване майбутнє; другий — із заготовленого автором майбутнього на теперішнє сприйняття слухача та на переосмислення минулого.

6. Наслідки ефектів недомовленості існують як у царині виконавства, так й у сфері взаємодії задуму композитора із свідомістю слухача. У першому випадку виконавці мають можливість підкреслювати різницю між недомовленим-ймовірним та реальним, підсилюючи почуття правил гри у контексті твору та відходу від цих правил. У другому випадку композитор грає на різниці між варіантом твору в активній свідомості слухача та власною реалізацією задуму.

7. Недостатня увага до приховано-інтерактивних складових твору веде до послаблення комунікації між автором та слухачем. Майстерне використання комунікативного потенціалу, зокрема, недомовленості, втягує свідомість слухача у контекст твору та має перспективи подальшого розвитку в музичному мистецтві.

### **Перспективи подальших розвідок**

Існують ситуації, коли помірковано цікаве дослідження відкриває більш яскраві перспективи. Наприклад, розробка двійкового коду відкрила незліченні можливості цифрової обробки даних у комп'ютерній техніці. За аналогією, логічно передбачити величезний потенціал у феномені недомовленості у музиці, особливо — у використанні інтерактивності твору.

Цілком можливе формування музичних напрямків, заснованих на ще більш інтенсивному залученні свідомості слухача до контексту твору з його колізіями. Певні віддалені кроки до цього зроблені у підручниках з композиції, наприклад, М. Ф. Гнесіна та В. Д. Подвали, де учневі пропонується до створити продовження до наявного початку [Гнесин, 2018; Подвала, 1988]. Розвиток інформаційних технологій уможливило новий рівень феномену інтерактивної композиції. Наразі вже існує можливість для слухача, який користується програмами для відтворення аудіо (Winamp, Classics media Player, низка інших), впливати не тільки на гучність, але й на спектр звучання (еквалайзер), швидкість, реверберацію, насиченість басів, широту стереобазиса, затримку звуку. Можливо також формувати плейлисти — власні підбірки для слухання або перемішувати пісні з альбому (функція «Shuffle»).

Крок, вже зроблений розробниками — створення комп'ютерних програм, які дозволяють користувачеві на власний розсуд, у різних пропорціях змішувати звуки природи та шуми задля ефекту релаксації, наприклад, програма «Аура лісу»<sup>1</sup>. Можна впевнено передбачати (якщо не із запізненням констатувати) появу програм на кшталт звукового редактора Reaper, які користувач може застосовувати не тільки для створення власної композиції від самого початку<sup>2</sup>, але й втручатися у розподіл частин та накладання звукових ефектів твору композитора. Проте, предметом подібних маніпуляцій може постати **твір вже у більш гнучкому розумінні поняття** — як запропонований композитором комплекс блоків — звукових структур для їхнього подальшого перекомпонування, до-компонування слухачем. Подібний контакт композитора *із виконавцем* вже не є новим, якщо згадати п'єсу «Klavierstück XI» К. Штокгаузена або «Caractères» Анрі Пуссера. Залучення *слухачів* до подібного втручання у твір є цілком логічним наступним кроком. Одним з варіантів залучення слухача до такого твору може бути й вибір ним певного продовження після наявної стадії розгортання твору — тобто, *структурутворююча недомовленість*.

Подібні речі означають перерозподіл функцій між виробником та адресатом музики й ставлять принципово нові завдання перед дослідниками.

<sup>1</sup> Програма «Аура лісу». URL: <<https://optimakomp.ru/relaks-v-lesu-programma-aura-lesa/>> [Дата звернення: 12.11.2021].

Програма для комбінації шумів. URL: <https://cutt.ly/NLctN11> [Дата звернення: 12.11.2021]

<sup>2</sup> Вже існують заготовки — Loops, з яких музикант-дилетант може створювати композиції, щоправда, естрадно-популярного типу.



### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции. Москва : Планета музыки, 2018. 224 с.
2. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 207 с.
3. Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло, К. Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Москва: Музыка, 1989. 303 с.
4. Ковалінас М. А. Лекція 1. «Перший» Бетховен. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=GLDVZIVmgZc&t=1799s>> [Дата звернення: 12.11.2021].
5. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ — початку ХХІ століть: монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
6. Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград: Музыка, 1982. 150 с.
7. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
8. Подвала В. Д. Давайте сочинять музыку! 1–2 классы. Київ : Музична Україна, 1988. 65 с.
9. Соколов А. В. Музыкальная композиция ХХ века: диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 230 с.
10. Стронько Б. Ю. Статус бытийного времени в музыке: дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 266 с.
11. Хайдеггер М. Время и бытие: сборник статей и выступлений. Москва : Республика, 1993. 447 с.
12. Шевчук К. До аналізу основних ідей естетики Романа Ингардена. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2011. Вип. 8. С. 166–174.
13. Kratus J. Music listening is creative. *Music Educators Journal*. 2017. March. P. 46–51. DOI:10.1177/0027432116686843
14. Reitan I. E. Listening to music – with professional ears. *Aural perspectives. On musical learning and practice in higher music education*, s. 53–73.

### REFERENCES

1. Gnesin, M. F. (2018). *Nachalniy kurs prakticheskoi kompozitsii [Practical composition for beginners]*. Moscow: Planeta muzyki. 224 p. [in Russian].
2. Denisov, E. V. (1986). *Sovremennaja muzyka i problemy evoljucii kompozitorskoj tehniki [Modern music and problems of composers' technique evolution]*. Moscow: Sovetskij kompozitor. 207 p. [in Russian].
3. Zhitomirskij, D. V., Leont'eva, O.T., Mjalo, K. G. (1989). *Zapadniy muzykal'nyy avangard posle vtoroi mirovoj vojny [Western music avant-garde after WWII]*. Moscow: Muzyka. 303 p. [in Russian].
4. Kovalinas, M. A. (2020). *Lekcija 1. «Pershyj» Beethoven. [Lecture 1. "The First" Beethoven]*. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=GLDVZIVmgZc&t=1799s>> (Accessed: 12.11.2021) [in Russian].
5. Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit: monohrafiya. [Homo interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries: a monograph]*. Kharkiv: Fact. 576 p. [in Ukrainian]
6. Milka, A. P. (1982). *Teoreticheskie osnovy funkcional'nosti v muzyke. [Theoretical fundamentals of functionality in music]*. Lenengrad: Muzyka. 150 p. [in Russian].
7. Moskalenko, V.G. (2013). *Lekcii' z muzychnoi' interpretacii': Navchal'nyj posibnyk [Lectures on music interpretation. Tutorial]*. Kyiv: Nacional'na muzichna akademija Ukrainy. 134 p. [in Ukrainian]

8. Podvala, V. D. (1988). *Davaite sochiniat muzyku! 1–2 classy. [Let's make music! To the 1<sup>st</sup> – 2<sup>nd</sup> classes]*. Kyiv: Muzychna Ukraina. 65 p. [in Russian].
9. Sokolov, A. V. (1992). *Muzykal'naja kompozicija XX veka: dialektika tvorcestva [Music composition of XX century: dialectic of creativity]*. Moscow: Muzyka. 230 p. [in Russian].
10. Stron'ko, B. Yu. *Status bytijnogo vremeni v muzyke [The status of existential time in music. Art criticism thesis]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 266 p. [in Russian].
11. Heidegger, M. (1993). *Vremja i Bytie [Time and Being]*. Moscow: Respublika. 447 p. [in Russian].
12. Shevchuk, K. (2011). *Do analizu osnovnyh idej estetyky Romana Ingardena [To analysis of main aesthetic ideas by Roman Ingarden]* In: Naukovi zapysky Nacional'nogo universytetu "Ostroz'ka akademiya". Seria: Filosofija. – Vyp. 8. [Scientific notes of the National University 'Academy of Ostrog'. Series: Philosophy. – Issue 8] – pp. 166-174. [in Ukrainian]
13. Kratus, J. (2017). Music listening is creative. In: *Music Educators Journal*. March. pp. 46–51. DOI:10.1177/0027432116686843. [in English].
14. Reitan, I. E. (2013). Listening to music – with professional ears. In: *Aural perspectives. On musical learning and practice in higher music education*, pp 53–73. [in English].

### **BORYSLAV STRONKO**

**Stronko, Boryslav** — Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of Music Performing Theory and History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269580

### **INNUENDO IN MUSIC AS AN ACTIVE PERCEPTION FACTOR**

**Relevance of the study.** A problem, discussed in the article is listener's co-activity in the process of perception music. Communicative aspects of art were deeply and variously studied in many musicologists' works. But item of listener's co-participation in phenomena of tension between potential, most probable way of composer's thought (from one side) and the real sounding of musical composition (from another side) is not completely explored. Phenomena of music is considered as a dialogue among composition and listener's consciousness, in spite of traditional view to music as a composer's monologue only.

**Main objective** is to reveal the communicative and aesthetic potential of innuendo in music. One of the most significant expedients in this sphere of thinking is **innuendo**. In the context of recent paper this notion is treated as absence of the most waited music material as a specific mean, which causes more sharp and strong perception of tide of sounds.

**Methodology. Methods** of this study are: **conditional comparative analysis** of a music compositions' set; **modeling** of listener's expectations from music; **reconstruction** of composers' design, using the author's experience of composing. These methods were explored in the modeling of listener's perception of the several music compositions of different styles.

**The results and conclusions.** Contemporary academic concert music, as a rule, means a division to active music makers (e.g. composer, improviser, performer) and passive listener. However, even in art styles the vivid link between piece of music and public contains hidden interactivity of listener. It may be a relict of co-participation in music performance in the folk and church traditions. There is no real interactivity in art genres because of listener's impossibility to intervene into real sounding structures. But in the context of certain style advanced listener has an opportunity to feel the difference between most probable and real composer's variants of

continuation. Listener is presented as a reconstructor of composer's ideas, of course, in cause of his knowledge of present style.

Such expectations of listener belong to functionality in music. Innuendo is effect of pseudo-deconstruction, based on the functional expectations system. There are such types of music innuendo as: 1) *vertical* (absence of expected texture component); 2) *horizontal* (absence of expected continuation); 3) *active* (by disruption of expected continuation); 4) *passive* (absence without disruption); 5) *provocative* (incompleteness as an occasion to maintain more complete version of present theme).

Absence as a kind of Presence (Heidegger) is an ontological basis of innuendo effect, because it is replaced full Presence as real in the place of expected. Thereby reality of this fragment isn't absolute but one from set of possibilities. Dialogue between "Listener's Variant" and "Composers variant" is a realization of ontological time's potential, which contains more than one option in future.

**Keywords:** innuendo, interactivity in music, listener's activity, useful cliché.