

УДК 781:78.073]:316.28(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270993>

**КАТРИЧ О. Т.**

**Катрич Ольга Тарасівна** — доктор філософії з музичного мистецтва, професор, професор кафедри загального й спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

[olya.katrych@gmail.com](mailto:olya.katrych@gmail.com)

© Катрич О. Т., 2022

## **КОЛЕКТИВНИЙ СЛУХАЧ — ПАСИВНИЙ РЕЦИПІЄНТ ЧИ КРЕАТОР ІДЕЙ? (ПРО ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ ВИМІР МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА)**

Актуальність теми пропонованої розвідки визначають реалії музичного соціуму, що характеризуються активною включеністю колективного слухацького сприйняття в творення сучасних музичних проєктів. Відсутність музикологічної бази обумовила стратегію осмислення процесу комунікації у музиці в площині здобутків сучасної теорії комунікації. Теоретичною опорою викладених міркувань стали ідеї теорії комунікації, розвинуті американськими та канадськими вченими Маршаллом Маклюеном, Гарольдом Іннісом, Джоном Даремом Пітерсом. Комунікативні стратегії сократівсько-діалогічного та євангельськи-розсіювального типу отримують у розвідці наукову апробацію в музично-комунікативній сфері. Дискурсивне осмислення ролі колективного слухача в музиці здійснюється застосуванням комплексної методології наукового пізнання, що поєднує методи теоретичного узагальнення, дискурс-аналізу, компаративістики та емпіричних спостережень. Наголошується на функції індивідуальної інтенціональності музично-виконавської складової в комунікативних процесах. Наукову новизну формує обґрунтування гіпотези про природу музичної комунікації як акту колективної (композиторської, виконавської, слухацької) звуко-інтонаційної інтенціональності, де креативність чи пасивність реакції колективного слухача напряму залежить від виконавської творчості. Вперше формулюється дефініція музичної комунікації як процесу, що поєднує його учасників прагненням (усвідомленим, або і ні) духовної розбудови шляхом занурення в акти музично-інтонаційного творення. Пропонується авторське уточнення власного визначення індивідуального музично-виконавського стилю як відповідної до специфічності музичного світобачення виконавця системи виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує як опорний чинник переінтонування різних композиторських стилів та гарант слухацького співінтонування у процесах музичної комунікації. Емпірична апробація теоретичних узагальнень спирається на особистий професійний досвід автора.

**Ключові слова:** колективний слухач, музичне виконавство, процес творчості, інтенція, музична комунікація.

*«...Розмова являє собою акт віри, що ґрунтується на здатності майбутнього породжувати світи, до яких прагнуть її учасники...»*

*Джон Дарем Пітерс*

**Вступ.** Питання ролі колективного слухача в процесах музичної комунікації належать до найменш досліджених тем музичної науки — напевно тому, що вони

вимагають поєднання дослідницьких зусиль музикологів, соціологів, психологів, філософів, медійників тощо. Наразі можна об'єктивно констатувати відсутність концептуальних музикологічних досліджень у цій царині. Тим більш цінним є досвід спостереження за формуванням на наших очах глобального тексту світової репрезентації української музичної культури. Мало не щодня на академічних сценах, стадіонах, майданах, у храмах та різноманітних локаціях міст Європи і світу звучать твори Миколи Лисенка, Василя Барвінського, Бориса Лятошинського, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова та інших. Українська «Червона калина» стала світовим хітом, а «Мелодія» Мирослава Скорика ризикує, услід за «Щедриком» Миколи Леонтовича, втратити авторство і стати вселюдським славнем незламного духу і прагнення духовної свободи. Переконана — цей музичний феномен з часом отримає своїх дослідників. Наразі ж активний резонанс «слухаючого» соціуму реально засвідчує **актуальність** теми, обраної для роздумів.

Запитання, винесене у титул пропонованої розвідки, містить у собі одразу декілька наукових стратегій: перша — запрошення до дискурсу; друга — підваження усталених поглядів на роль колективного слухача в музиці, як головного «голоса» соціуму і потенційного замовника музичного продукту; третя — спроба осмислити музичну комунікацію в аспекті інтелектуального лідерства.

**Мета статті** — обґрунтувати гіпотезу щодо природи комунікації в музиці, як процесу, що поєднує його учасників прагненням (усвідомленим або ні) духовної розбудови шляхом «занурення» в акти музично-інтонаційного творення. У цьому сенсі надихаючими є міркування американського диригента Джона Мосері (John Mauceri) про музичну комунікацію «як первісне свято, на яке ми сподіваємось: ми представляємо великий твір невидимого мистецтва — музику, і диригент (читай: виконавець — О. К.) діє як громовідвід для енергії, що переходить від тих, хто творить звуки, до тих, хто їх слухає. Публіка — надважливий елемент. Без неї музика стає інертною, а з нею реалізує сенс свого існування» [Mauceri, 2017, с. 21].

Застосування комплексної **наукової методології**, яка поєднує методи теоретичного узагальнення, компаративістики, дискурс-аналізу та емпіричних спостережень, забезпечує продуктивність музикологічного осмислення процесів музичної комунікації та рольових інтенцій її учасників.

**Аналіз публікацій.** Комунікація, безперечно, може розглядатись як поняттєво-смислова універсалія людського буття. Відповідно, спочатку звернемося до здобутків сучасної теорії комунікації загалом.

Фундамент концепції комунікації сформували праці: Карла Ясперса «Психологія світоглядів» [Ясперс, 2009], Людвіга Відгенштайна «Логіко-філософський трактат» [Wittgenstein, 1920], Мартіна Бубера «Я і Ти» [Бубер, 2012], Чарльза Огдена та Айвора Річардса «Значення значення» [Ogden, Richards, 1930], Мартіна Гайдеггера «Буття і час» [Хайдеггер, 2003], Зигмунда Фрейда «Тягар цивілізації» [Freud, 1930] та інші. Провідні ідеї комунікації як наукової теорії на сучасному етапі були креативно розвинуті Маршаллом Маклюеном (Herbert Marshall McLuhan), Гарольдом Іннісом (Harold Adams Innis), Джоном Даремом Пітерсом (John Durham Peters) та іншими. Проекція цих ідей на «екран» музичної комунікації видається продуктивною у сенсі вивчення механізмів творчої активності на тому сегменті комунікативного ланцюга композитор-виконавець-слухач, який стосується саме колективного слухача.

**Результати дослідження.** Комунікація у будь-якій сфері людської діяльності є процесом формування інформаційно наповненого тексту, що, у свою чергу, пе-

редбачає існування певної матриці, за законами функціональної структури якої цей процес відбувається. Найбільш загальні форми такої матриці — діалог, полілог, монолог (автокомунікація). Можливі також більш складні, змішані форми.

На думку лідера комунікативних студій в англomовному світі доктора Джона Дарема Пітерса, «комунікація є однією з визначальних концепцій ХХ століття» [Пітерс, 2004, с. 10]. Можна припустити, що сказане ще більшою мірою стосується початку ХХІ століття, часу грандіозних технологічних суспільних і культурних змін, які, з одного боку, уможливають більшу інтенсивність комунікації, а з іншого — пробуджують глибоке відчуття порушення соціальних взаємин. За словами американської письменниці Сюзан Зонтаг (Susan Sontag): «Потреба людини в духовній опорі ніколи не була такою гострою» [Sontag, 2018, с. 274].

Комунікація в мистецтві, в процесах художньої творчості, як правило, апелює до складних та багатоманітних форм. Проте, незважаючи на увесь спектр варіантів комунікативних зв'язків, що забезпечують передачу інформації, звертає на себе увагу наявність певних типологічних констант, які характеризують драматургію розгортання комунікативних сценаріїв.

Прагнучи розширити горизонти традиційних стратегій вивчення процесів комунікації у культурі, Дж. Д. Пітерс зосереджує увагу на двох знакових для інтелектуального життя західної цивілізації постатях — Сократі та Ісусі. «Обидва вони навчали любові й засіванню, але їхні наміри були різні. Сократ у Платоновому “Федрі” пропонує один погляд на дискурсивну діяльність — еротичне життя діалогу. Притчі, приписувані Ісусові Євангеліями, дають інше бачення — незмінне й відкрите розсіювання, адресоване всім, кого воно може стосуватись. Ці дві концепції комунікації — близький тісний діалог і вільне розсіювання, актуальні й сьогодні...<...>... для Сократа діалог між філософом і учнем значить діалог сам на сам, інтерактивність, унікальність і неповторність. У Євангеліях від Матвія, Марка і Луки Слово поширюється однаково, не звертаючись ні до кого особисто, є відкритим у своєму призначенні» [Пітерс, 2004, с. 43].

Приглянемося уважніше наскільки ці ідеї резонують сутолосно музично-комунікативним процесам. Комунікативний ланцюг композитор-виконавець-слухач передбачає можливість інтелектуального контакту багатовекторного плану: композитор-виконавець, композитор(через виконавця)-слухач, виконавець-слухач, виконавець-композитор, виконавець-слухач-композитор тощо. Ключовою незамінною ланкою є творчість музиканта(тів), виконавця (музично-виконавська творчість), адже при усуненні її акт музично-інтонаційного творення — онтологічний базис музичної комунікації — зникає. Тож природньо саме від комунікативної установки виконавця залежить домінування того чи іншого типу комунікативної стратегії.

Одним з найбільш цікавих явищ реалізації Сократівської стратегії в реаліях музичної комунікації є виконавське мистецтво Глена Гульда. Факт сам по собі парадоксальний, адже піаніст свідомо дистанціювався від публіки, проте експресивність, специфічна полемічна забарвленість його музичного інтонування, пластично-випукла виконавська риторика у подачі композиторського тексту, яка інтенціонально налаштована на діалог «серце до серця» з автором, чинить дивовижний ефект. Твориться музично-інтонаційна атмосфера, у якій, саме завдяки виконавцю над часом і простором (виконання бахівської музики і сучасний дистанційований від виконавця слухач) синхронізуються дві гілки комунікації, формуючи феномен «переносу» виконавської інтенціональної політики на колективного слухача і «втягування»

його в діалог з композитором напряду. Неначе акумулювавши протестантську ідею близької дистанції у спілкуванні з Абсолютом, що пронизує творчі акти барокової доби та інспірувала тектонічні зрушення у релігійному соціумі бахівської епохи, заражаюча енергія виконавської інтенції Глена Гульда зачіпає найбільш глибинні сутності *людського* в сучасній людині (сучасний колективний слухач), сутності пов'язані з самопізнанням і пошуком дороги до Істини.

Чому це стає можливим? Тому що виконавець, образно кажучи, потрапляє «в десятку» однієї з найважливіших естетичних функцій музики як мистецтва — функції розширення свідомості. Таким чином у своїх інтерпретаторських озаріннях Глен Гульд неначе виконує роль репрезентанта і слухацької аудиторії і автора, що активно прагнуть духовної розбудови, будучи зануренні в звуко-інтонаційний діалог.

Можна припустити, що такий тип залучення до співтворчості в процесі мистецької комунікації містить певні «рудиментарні» сліди музикотворення, притаманного домодерній історії мистецтва, де комунікативні акти концентрувались довкола сакрально-ритуальних констант, що притаманне і музиці бароко (основа виконавського репертуару Г. Гульда — барокова музика). Фрідріх Ніцше в «Народженні трагедії» зауважує, що «...*сучасно* глядачі не були відомі давнім грекам» [Nietzsche, 2008, с. 8]. А С'юзан Зонтаг зазначає, що головний і найбільш давній міф про мистецтво — це «...міф про безумовність художньої діяльності. У своїй першій, найменш рефлексійній версії, міф розглядає мистецтво як вираження людської свідомості, що прагне самопізнання» [Sontag, 2018, с. 9]. У цьому сенсі, колективного слухача в музиці, на мою думку, можна вважати креатором ідей на рівні з композитором і виконавцем.

Поглиблюють розуміння психологічних механізмів слухацького сприйняття музики і міркування Нормана Лебрехта (Norman Lebrecht), автора бестселлера «Маєстро Міф: великі диригенти в боротьбі за владу». Автор, аналізуючи передумови появи професії симфонічного диригента, серед інших вказує на закладену в людській природі глибинну потребу слухачів ідентифікації себе з героєм, потребу «проживання» пристрастей цього героя як власних прагнень подвигу і влади. Цікаво, що Н. Лебрехт ілюструє цю свою думку не лише з позицій оркестрантів, а, насамперед, з позицій слухачів. «Для слухача, який сидить в партері, диригент втілює подвійну форму ескейпізму: стремління розчинитись у музиці у поєднанні з потребою прийти до очищення через те, що творить всевладна істота, яка стоїть на подіумі. Диригент є безумовним героєм, чий жести імітує палець руки слухача, яка лежить на лікті стільця... <...> кожна частина його (диригента) публічної поведінки проливає світло на природу влади. Людина, яка нічого не знає про природу влади, може відкривати всі її атрибути один за одним, спостерігаючи за диригентом» [Lebrecht, 2001, с. 7]. Сказане стосується не лише професії диригента, але і будь-якого концертного виконавця.

Досвід теорії драматичного театру урельєфно висловлені вище міркування. Ось що пише французький вчений, театрознавець Патріс Паві (Patrice Pavis): «Глядач, сприймаючи безпосередній художній об'єкт, буквально потрапляє у вир образів та звуків <...> Спектакль “засмоктує” його, дотичний до нього або є ворожим до нього, а тому сприймання глядача стає питанням *естетики* й виправдовує, за висловом Бертольда Брехта, існування “мистецтва глядача”» [Паві, 2006, с. 412]. Якщо спроектувати брехтівську ідею про «мистецтво глядача» у музичну сферу, то отримаємо «мистецтво слухача». І одне, і інше є видовими проявами «мистецтва сприймання» продуктів художньої творчості. І тут важливий момент! Йдеться про розуміння самого поняття *естетика*. Етимологічно естетика означає «вивчення відчуттів суб'єкта

сприймання та впливу на нього твору мистецтва» [там само]. Отже, маємо справу з трактуванням сприймання мистецьких актів як прояву художньої інтерпретації.

Чи не найбільш унікальною характеристикою духовних проєктів модерної і постмодерної епох є концептуалізація індивідуального рівня художньої культури. Починаючи приблизно від XVI століття, роль індивідуальної креативної інтенції неухильно зростає у всіх сферах культурного, мистецького, наукового, політичного, соціального життя західного світу. Радикальні зміни відбуваються і у сфері музичної комунікації на межі XVIII–XIX століть у зв'язку з остаточною сепарацією музичного виконавства від композиторського «лона», професіоналізацією цієї сфери та постійним розсуванням меж публічності концертних акцій аж, на сьогоднішній день, до інтернет-простору.

Як це впливає на розподіл ролей в процесі музичної комунікації і на самі сценарії комунікації? Структура музично-комунікативного ланцюга композитор-виконавець-слухач присутнісно залишається незмінною. З тим лише уточненням, що сегмент композиторської творчості, у зв'язку з історичним розростанням музично-інтонаційного тезаурусу людства, створює більші перспективи формування творчих проєктів. А колективний слухач — тяжіє до масовості навіть у сфері академічної музики. Проте роль індивідуалізованого виконавського сегмента зростає. У цьому контексті змінюється психологія та інтенціональність як виконавця, так і слухача. Слухачька аудиторія розширюється від локальних спільнот, об'єднаних релігійною чи класовою ідеологією, до сучасного колективного слухача планетарних масштабів.

У соцмережах сегментація музично-зацікавлених слухачьких спільнот відбувається за принципом формування фан-клубів окремих виконавців. Як зазначають українські дослідники комунікації в культурі, «...онлайн-комунікація змінює масштаби і стиль нашого уявлення стосовно реальних спільнот. І ця зміна викликає реальні зрушення у розумінні тієї частини індивідуальної ідентичності, що зв'язує її з великим колективом...» [Бистрицький, 2020, с. 234]. Багато в чому подальша доля розвитку музичного мистецтва залежить від інтенціонального виміру музично-виконавського мистецтва. Показовими є міркування американських футурологів Пітера Діксона (Peter Dickson), Андерса Ерікссона (Anders Ericsson) та Роберта Пула (Robert Pool), які вважають, що суспільний інтерес до музично-комунікаційних актів і затребуваність професії музиканта у майбутньому зростатимуть. Ці висновки впливають як із сучасних об'єктивних соціальних і політичних реалій, так із функцій самої музики — психотерапевтичної, катартичної, естетичної і звичайно ж, функції розширення особистої і колективної духовності.

Роль сучасного музиканта-виконавця, як центральної постаті в театрі музичної комунікації, давно пододала ампулу Гермеса. Перший, зафіксований історією музики радикальний здрив у виконавській стратегії, пов'язаний з мистецтвом Ніколо Паганіні. Епоха романтизму культивувала імідж виконавця-оратора, деміурга, віртуоза. Кастинги духовних проєктів XX століття ставили перед виконавцем вимоги технічної досконалості та інтелектуальності. Сучасна доба, очевидно, очікує від виконавської інтенції «духовного поведирства». Тому, напевно, найбільш розповсюдженим сценарієм комунікативної стратегії сучасного виконавського мистецтва є діалог з колективним слухачем типу євангельського розсіювання — до всіх і до кожного. Від виконавської інтенції, таланту виконавця та його професіоналізму залежить буде слухач пасивним реципієнтом, залишиться *terra incognita* колективного сприйняття, на яку падають звуко-інтонаційні зерна сіяча, сухою і безплідною, чи дасть плоди духовної розбудови. Безсумнівно, індивідуалізований (навіть у випадку виконавського колек-

тиву) концептуальною інтенцією, виконавський сегмент музично-комунікативного ланцюга композитор-виконавець-слухач є визначальним у формуванні якості колективного слухацького резонансу.

Цей резонанс є не менш важливим і для самих виконавців. Цілком в дусі модного у сучасній соціології неотрайбалістського підходу, сприймаються свідчення американського диригента Джона Мосері: «Досвід прекрасного виступу робить слухачів рівними партнерами виконавців. Коли аудиторія стає єдиним цілим, вона, подібно до оркестра, отримує силу племені. Якщо ця об'єднана сила ворожа до вас, іноді буває дуже страшно» [Mauceri, 2017, с. 145].

Чи такий колектив-плем'я — слухачі, що зібрались у концертному залі, чи це мережеві спільноти — значення немає. Більше того, переконана, що слухач музики, який приєднався до певних спільнот, вже самим фактом свого приєднання засвідчує потребу і готовність до звуко-інтонаційної співтворчості. «У мережах генерується людський капітал — поле довіри, в межах якого відбувається обмін інформацією і накопичення знань...<...>...а там, де існує довіра і взаємодія, з'являються і підвалини для солідарності групи, а разом з нею і для формування її ідентичності. Окрім спільних тем така солідарність вимагає, звичайно ж, спільної мови і зрозумілих виражальних засобів» [Бистрицький, 2020, с. 233].

Цікавими, з точки зору «племінної солідарності» і енергетичного взаємообміну слухачів і виконавців, є прощальні концерти Марії Каллас з тенором Джузеппе Ді Стефано. «До 1974 року Каллас, — за думкою Дж. Мосері, — була вже майже не Каллас, її діапазон зменшився, вібрато у верхньому регістрі перетворилося на тремтіння, а звук став каламутим і закритим. Але час до часу щось проривалось: спалах іскор в її очах, зворушливий жест, бездоганна фраза, — і пробуджувались спогади про час, коли вона була великою (а її слухачі — молодими). Повага, смуток, відчуття смертності, цікавість і прагнення зупинити неминуче живили емоції публіки під час виступів і кожен вечір підтримували Каллас на плаву. Іноді здавалося, що публіка віддає їй всі свої сили, щоб вона могла продовжувати, і, напевно, так воно і відбувалося» [Mauceri, 2017, с. 146].

Функції обрання персоналій виконавців як духовних провідників, сячів, що говорять до своєї аудиторії зрозумілою їй мовою, належать до вільного вибору слухачів. Важливою є суголосність інтонаційної ідеї виконавського стилю, як певної світоглядної домінанти реалізованої у звуко-інтонаційній інтенції виконавця, світовідчуттю слухача. Комуś близька заворожуюча краса звукового життєсвіту Йо Йо Ма, когось інспірує до співпереживання драматизм музичних концепцій Оксани Линів, хтось здатний вийти за власні межі у відкриттях гедоністичного піанізму Лан Лана, для когось шляхетна інтелектуальність мистецтва Данієля Баренбойма — найкращий шлях до пізнання власної сутності... тощо.

Наведу приклад особистого досвіду осмислення комунікативної інтенції музиканта-виконавця. Кілька років тому відомий український піаніст, народний артист України Йожеф Ермінь звернувся до мене з проханням лекторського супроводу його концертної програми з творів Франца Шуберта та Валентина Сильвестрова. Концепція концерту вималювалась одразу. Зважаючи на те, у які історичні періоди створювалась ця музика (експромти та музичні моменти Франца Шуберта і Метамузика Валентина Сильвестров — час Метерніхівської реакції і радянський ідеологічний пресинг /імперський нарратив/), одразу було прийняте рішення говорити про спільне

для обох композиторів прагнення у «ніші інтимності» сховатись від жорстоких політично-соціальних реалій. Перед концертом піаніст запросив на репетицію.

...Великий Зал Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вечір. Сутінки. Світло не вмикаємо. Я одна в залі, піаніст на сцені. Здається, забув, що тут ще хтось є. Звучить музика... Грає просто неймовірно! Спочатку — фіксую делікатність туше, майстерність педалізації, вишуканість мікрофразування... потім вже нічого не фіксую... поринаю у дивовижне звукоплетиво... котяться сльози... Коли він завершив, приходить розуміння, що вся моя промова — плитко і примітивно. Тут ніякого історизму. Все з позачася...

На концерті я говорила про велике диво Епіфанії, яке відкриває нам Музика. Музика, що спонукає нас бути кращими, такими, які ми *можемо* бути. Могла і не говорити. Піаніст все сказав. Слухачі здавались *єдиним* організмом, і в тиші було чути, як б'ється *одне* серце.

#### УСЕ ЗАЛЕЖИТЬ ВІД ВИКОНАВЦЯ.

**Висновки.** Резюмуючи викладені роздуми, необхідно зазначити:

- 1) музична комунікація — це *завжди* процес співтворчості; саме співтворення музичної інформації є присутнією ознакою цього явища;
- 2) у процесах музичної комунікації колективний слухач *не може* виконувати роль пасивного реципієнта, бо тоді комунікація не відбувається;
- 3) в окремих випадках, заснованих на активній діалогічній інтенції виконавця, колективний слухач, поруч з виконавцем, *може виконувати роль креатора ідей*;
- 4) музично-виконавська *інтенціональність* є базовою сутністю у розподілі комунікативних ролей в музиці;
- 5) музично-виконавський стиль є інспіратором виконавської інтенції і основою здійснення повноцінних актів комунікації.

У зв'язку з проведеною розвідкою доповнимо власне визначення індивідуально стилю музиканта-виконавця: *індивідуальний стиль музиканта-виконавця* — це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує у якості опорного чинника *переінтонування* різних композиторських стилів [Катрич, 2000, с. 90] та гаранта слухачького *співінтонування* у процесах музичної комунікації.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бистрицький Є., Зимовець Р., Пролесєв С. Комунікація і культура в глобальному світі. Київ: Дух і літера. 2020. 415 с.
2. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням / пер. з нім. Київ: Дух і літера, 2012. 272 с.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. Дрогобич: Відродження. 2000. 100 с.
4. Паві П. Словник театру. Львів: Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
5. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2004. 302 с.
6. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.
7. Ясперс К. Психологія світоглядів / пер. з нім. О. Кислюк, Р. Осадчук. Київ: Юніверс, 2009, 464 с.

8. Freud S. Civilization and its Discontents. 1930. URL: <http://www.stephenhicks.org/wp-content/uploads/2015/10/FreudS-CIVILIZATION-AND-ITS-DISCONTENTS-text-final.pdf> (дата звернення: 18.10.22).
9. Lebrecht N. The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power. New York, USA: Citadel, 2001. 416 p.
10. Mauceri J. Maestros and Their Music: The and Alchemy of Conducting. New York, USA: Knopf, 2017. 272 p.
11. Nietzsche F. The Birth of Tragedy. Oxford World's Classics. London, England: Oxford University Press. 2008. 224 p.
12. Ogden Ch., Richards I. The Meaning of Meaning. 1930. URL:<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.221615> (дата звернення: 20.10.22).
13. Sontag S. Style radykalnej woli. Krakow: Wydawnictwo Karakter. 2018. 326 l.
14. Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus. 1920. URL:<https://writing.upenn.edu/library/Wittgenstein-Tractatus.pdf> (дата звернення: 20.10.22).

#### REFERENCES

1. Bystrytskyi, Ye., Zymovets, R., Proleiev, S. (2020). Komunikatsiia i kultura v hlobalnomu sviti [Communication and culture in a global world]. Kyiv: Dukh i litera. 415 p. [in Ukrainian].
2. Buber, M. (2012). Ya i Ty. Shliakh liudyny za khasyds'kym vchenniam. [Me and you. The path of man according to Hasidic teachings]. Trans. with German. Kyiv: Duh i Litera. 272 p. [in Ukrainian].
3. Katrych, O. (2000). Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty): doslidzhennia [The style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects): research]. Drohobych: Vidrodzhenia. 100 p. [in Ukrainian].
4. Pavi, P. (2006). Slovnyk teatru [The theater vocabulary]. Lviv: Vydavnytstvo LNU im. I. Franka. 640 p. [in Ukrainian].
5. Peters, J. D. (2004). Slova na vitri: istoriia idei komunikatsii [Speaking into the air: the history of communication idea]. Kyiv: Vydavnychyj dim "KM Academia". 302 p. [in Ukrainian].
6. Heidegger M. (2003). Bytie i vremena [Being and time] Charkiv: Folio. 503 p. [in Russian].
7. Yaspers, K. (2009). Psykholohiia svitohliadiv [Psychology of worldviews]. Kyiv: Yunivers. 464 p. [in Ukrainian].
8. Freud, S. (1930). Civilization and its Discontents. Available at: <http://www.stephenhicks.org/wp-content/uploads/2015/10/FreudS-CIVILIZATION-AND-ITS-DISCONTENTS-text-final.pdf> (accessing:18.10.22). [in English]
9. Lebrecht, N. (2001). The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power. New York, USA: Citadel. 416 p. [in English].
10. Mauceri, J. (2017). Maestros and Their Music: The Art and Alchemy of Conducting. New York, USA: Knopf. 272 p. [in English].
11. Nietzsche, F. (2008). The Birth of Tragedy. Oxford World's Classics. London, England: Oxford University Press. 224 p. [in English].
12. Ogden, Ch., Richards I. (1930). The Meaning of Meaning. Available at: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.221615> (accessing: 20.10.22). [in English].
13. Sontag, S. (2018). Style radykalnej woli [The styles of radical will]. Krakow: Karakter Publishing House. 326 p. [in Polish].
14. Wittgenstein, L. (1920). Tractatus logico-philosophicus. Available at: <https://writing.upenn.edu/library/Wittgenstein-Tractatus.pdf> (accessing: 20.10.22). [in English].



**OLHA KATRYCH**

**Katrych, Olha** — PhD in Art Criticism, professor, professor at the department of the general and specialized piano of the M.V. Lysenko Lviv National Academy of Music (Lviv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

[olya.katrych@gmail.com](mailto:olya.katrych@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.270993>

**IS THE COLLECTIVE LISTENER A PASSIVE RECIPIENT OR A CREATOR OF IDEAS?  
(ABOUT THE INTENTIONAL DIMENSION OF MUSICAL PERFORMANCE)**

**Relevance of the study.** The proposed research is determined by the realities of the musical society, they are characterized by the active inclusion of collective listening acceptance in the creation of modern musical projects. The lack of a musicological base determined the strategy of understanding the process of communication in music in the perspective of the achievements in the current communication theory. The ideas of the theory of communication developed by American and Canadian scientists Marshall McLuhan, Harold Innis, and John Durham Peters became the theoretical support of the presented considerations. Communicative strategies of the Socratic-dialogic and evangelical-dispersive type receive scientific approval in the research in the musical and communicative sphere.

**Main objective of the study** is to substantiate of the hypothesis about the nature of musical communication as an act of collective (composer, performer, listener) sound-intonation intentionality, where the creativity or passivity of the reaction of the collective listener directly depends on the performance creativity.

The discursive understanding of the role of the collective listener in music is carried out using the complex **methodology** of scientific knowledge, which combines the methods of theoretical generalization, discourse analysis, comparative studies and empirical observations.

**Results.** For the first time, the definition of musical communication is formulated as a process that unites its participants with the desire (conscious or not) of spiritual development by immersion in acts of musical and intonation creation. Emphasis is placed on the function of individual intentionality of the musical and performing component in communicative processes. The author's definition of an individual musical and performance style as a system of expressive means corresponding to the specificity of the performer's musical worldview has been spread. This system, while maintaining its integrity, functions as a supporting factor for the re-intonation of various compositional styles and a guarantor of auditory co-intonation in musical communication processes. Empirical testing of the theoretical generalizations presented in the proposed research is based on the personal professional experience of the author.

**Keywords:** collective listener, musical performance, creative process, intention, musical communication.