

CULTURE AND ART

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.2.1.11>

POJĘCIE MUZYKALNOŚCI W ESTETYCE MUZYCZNEJ XIX I POCZĄTKU XXI WIEKU

Hanna Husieva

aspirantka Katedry Teorii Muzyki

*Narodowej Akademii Muzycznej Ukrainy imienia P.I. Czajkowskiego
(Kijów, Ukraina)*

ORCID ID: 0000-0003-0456-2329

Adnotacja. Artykuł koncentruje się na analizie pojęcia „muzikalność” w kontekście estetyki muzycznej poprzez rozważenie różnych aspektów pojęcia „muzikalność” i określenie jego miejsca w estetyce muzycznej. Dzięki podejściu strukturalnemu i systemowemu, które daje perspektywę badania różnych teorii naukowych, w pracy przedstawiono koncepcje E. Hanslicka, S. Fokina, G. Hegla, T. Adorno, I. Ashmarina i innych. Stosowane są metody komparatywne (porównanie pojęć), metody ogólnokulturowe (międzykulturowe bytowanie pojęcia), a także metoda hermeneutyki (interpretacja definicji muzikalności) i metoda uogólniania (we wnioskach). Przegląd tych pojęć pokazał zrozumienie muzikalności jako kryterium uzyskania estetycznej przyjemności (E. Hanslick), jako emocjonalne doświadczenie muzyki (T. Adorno), a także jako droga do uzyskania harmonii swojego wewnętrznego świata (I. Ashmarin).

Słowa kluczowe: filozofia, kulturoznawstwo, muzyczno-piękne, przeżycie emocjonalne, przyjemność estetyczna, percepcja muzyczna.

THE CONCEPT OF MUSICALITY IN MUSICAL AESTHETICS XIX – EARLY XXI CENTURY

Hanna Husieva

Postgraduate Student at the Department of Music Theory

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0003-0456-2329

e-mail: agusieva88@gmail.com

Summary. The article is devoted to the analysis of the concept of “musicality” in the context of musical aesthetics by considering various aspects of the term “musicality” and by defining its place in musical aesthetics. Due to the structural-system approach, which gives the prospect of studying various scientific theories, the concepts of E. Hanslick, S. Fokin, G. Hegel, T. Adorno, I. Ashmarin, etc. are outlined in the work. In our study, we used comparative (comparison of concepts), general cultural methods (cross-cultural existence of the term), as well as the method of hermeneutics (interpretation of definitions of musicality) and the method of generalization (in conclusions). A review of these concepts showed the understanding of musicality as a criterion for aesthetic pleasure (E. Hanslick), as an emotional experience of music (T. Adorno), as well as a way to gain harmony of their inner world (I. Ashmarin).

Key words: philosophy, culturogenicity, musically wonderful, emotional experience, aesthetic pleasure, musical perception.

ПОНЯТТЯ МУЗИКАЛЬНОСТІ У МУЗИЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Ганна Гусєва

аспірантка кафедри теорії музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: 0000-0003-0456-2329

e-mail: agusieva88@gmail.com

Анотація. Стаття присвячена аналізу поняття «музикальність» у контексті музичної естетики за допомогою розгляду різних аспектів терміна «музикальність» і шляхом визначення його місця в музичній естетиці. Завдяки структурно-системному підходу, що дає перспективу вивчення різних наукових теорій, у роботі окреслені концепції Е. Гансліка, С. Фокіна, Г. Гегеля, Т. Адорно, І. Ашмаріна. Використані компаративний (порівняння концепцій), загальнокультурологічний методи (кросс-культурне побутування терміна), а також метод герменевтики (тлумачення визначень музикальності) та метод узагальнення (у висновках). Огляд концепцій показав розуміння

музикальності як критерію для отримання естетичної насолоди (Е. Ганслік), як емоційного переживання музики (Т. Адорно), а також як шляху до набуття гармонії свого внутрішнього світу (І. Ашмарін).

Ключові слова: філософія, культурогенність, музично-прекрасне, емоційне переживання, естетична насолода, музичне сприйняття.

Вступ. Будь-яка естетична категорія трактується науковцями залежно від світоглядних позицій, що домінують у певний час у певному місці. Про музично-прекрасне або музикальність як одну з головних категорій у системі мистецтв заговорили в епоху Романтизму. Саме тоді відбувся рух, за Шеллінгом, «у бік душі, тобто від зображальності до виразності» (Овсянніков, 1979: 250). Філософи та музиканти тієї доби – Д. Шубарт, І. Гердер, Новаліс, К. Зольгер, Е. Ганслік, Р. Вагнер, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше та ін. – були фундаторами музичної естетики, вивчаючи призначення та зміст музичного мистецтва.

Метою роботи є розгляд різних аспектів терміна «музикальність» і визначення його місця у музичній естетиці. Досягнення мети передбачає виконання таких завдань:

– здійснити аналіз провідних наукових концепцій музичної естетики, пов'язаних із терміном музикальності;

– визначити динаміку застосування поняття музикальності в контексті різних естетичних теорій;

– розкрити розуміння й особливості втілення музикальності у музичній естетиці.

Методи. Основою положим у методологічній базі статті є структурно-системний підхід, який дає можливість вивчення різних наукових концепцій. Важливу роль відіграють також загальнонаукові та спеціально-музикознавчі методи, серед яких: *компаративний метод*, що наводиться для вивчення та порівняння провідних наукових концепцій; *загальнокультурологічний* – основний метод в аналізі кросс-культурного побутування терміна; *метод герменевтики* – для тлумачення визначень музикальності у різних естетичних і теоретичних парадигмах; *метод узагальнення* – для підведення підсумків дослідження.

Основна частина. У ХІХ ст. філософи й естетики вважали, що музика повинна пробуджувати у слухача почуття, причому не звичайні, а «прекрасні почуття». Тоді панувала думка, що власне почуття й емоції фактично і є музичним змістом, який зобов'язаний розкрити музичний твір. Провідний австрійський мистецтвознавець ХІХ ст. Е. Ганслік критикує таке розуміння музики, оскільки за основу аналізу пропонував брати не почуття, які вона викликає, а власне саму музику. Він пояснював, що думка про пробудження музикою прекрасних почуттів нерідко є головною у багатьох «застарілих», як називає їх Е. Ганслік, музичних трактатах, проте «прекрасне взагалі не має мети, бо воно є чиста форма; залежно від змісту, який її наповнює, форма ця може бути використана для найрізноманітніших цілей, але по суті своїй вона сама по собі і є мета» (Ганслік, 2012: 34). За слушним міркуванням вченого, «якщо зі змісту прекрасного для людини народжуються приємні почуття, то самому прекрасному до цих почуттів немає ніякого діла» (Ганслік, 2012: 34). Керуючись означеною установкою, дослідник також додає, що, коли є намір «показати людині прекрасні предмети з метою принести цим задоволення, намір цей не перебуває ні в якому зв'язку із красою предметів, що показуються, оскільки прекрасне залишається прекрасним навіть тоді, коли на нього не дивляться і коли його не бачать» (Ганслік, 2012: 45).

Останнє твердження викликає багато запитань, оскільки, якщо ніхто із глядачів чи слухачів не можуть оцінити певний твір мистецтва, то що стане основою для визначення його «прекрасним»? Продовжуючи міркування на тему музично-прекрасного, Е. Ганслік говорить про різність понять «відчуття» та «почуття», акцентуючи увагу на тому, що задля пробудження простого відчуття *мистецтво* як таке зовсім не обов'язкове, оскільки це здатний зробити й окремих звук або колір, але для пробудження почуття вже неодмінно потрібна музика, яка «повинна наповнювати нас піднесеними почуттями, такими як любов, ейфорія та благоговіння», і тут же дослідник вказує на суперечливість цього судження, оскільки мистецтво як таке володіє головною метою – зобразити щось прекрасне. Автор підкреслює, що орган, який сприймає це прекрасне – не почуття, а фантазія, або «діяльність чистого споглядання» (Ганслік, 2012: 58). Отже, вплив музикальності та музики загалом на почуття, згідно з Е. Гансліком, не є обов'язковою умовою або необхідністю для естетичної насолоди. Ті, хто намагаються відшукати образно-художній зміст у творі, усього лише демонструють свою поверховість, а також віддають перевагу зовнішній бутафорії та мішурі.

Дійсно, музика здатна висловлювати широкий спектр емоцій чи почуттів, може «шепотіти», «кипіти», «вирувати», але більшу конкретність вносить кожен слухач особисто для себе, адже музикальність (або, у термінології Е. Гансліка, музично-прекрасне) належить до сфери безпредметності, виразності та не є лише формою чуттєвості. Почуття, які викликає музика у кожного окремо, знаходяться залежно від його фізіологічного стану й обставин життя, тому завжди неоднозначні. Керуючись цим положенням, вчений задається питанням, чи знайдеться хтось, хто зможе взяти на себе відповідальність окреслити конкретне почуття, що є емоційним змістом певної п'єси? Наприклад, «один скаже, що це любов до ближнього, іншому здасться туга за Батьківщиною, а третій відчує релігійне благоговіння». Відповідно, «яке ж це зображення почуття, якщо ніхто не знає, що саме зображено?» (Ганслік, 2012: 58).

Е. Ганслік не заперечує, що «музика має справу з почуттями» і що до того ж однією із цілей музики є вплив на почуття людини. Дослідник акцентує на тому, що словосполучення «має справу» є типовим в історії музичної естетики, але в чому конкретно міститься зв'язок між музикою і почуттями, якими законами природи вона підпорядковується і завдяки яким законам природи вона досягається, так і залишається нез'ясованим.

Його «теорія почуття» безпосередньо звертається до душі, не звертаючи увагу на слух: «Музика творить для серця, вухо – річ тривіальна» (Ганслік, 2012: 69). Зазначена авторська установка також підтверджується висловлюванням, що «не для барабанної перетинки творив Бетховен, проте музичні враження сприймаються фантазією» (Ганслік, 2012: 69). Дослідник позначає не пов'язану з будь-якою конкретикою музикальність і абстрактність музичного мистецтва загалом за допомогою фантазії, додаючи, що саме фантазією сприймаються музичні враження. Обґрунтовуючи тим самим свої судження про специфічність музики та про особливості музичної мови, Е. Ганслік додає: те, що, наприклад, у поезії та живописі є описом, у музиці вже метафора. Музика вимагає, щоб її розуміли тільки як музику, тобто як чисту форму, щоб пояснювали лише її саму, щоб її любили тільки «заради її самої». Між тим, за влучним зауваженням вченого, «музика дійсно є певна картина, але така, предмет якої ми не можемо підвести під поняття або вимовити словом. У музиці є і сенс, і послідовність, але музикальні; музика є мова, яку ми розуміємо, якою ми говоримо, але яку не в змозі переказати» (Ганслік, 2012: 72).

Як приклад він наводить Симфонію № 40 В. Моцарта, стверджуючи, що немає ніякої необхідності шукати у музиці приховані душевні переживання або емоції. Навпаки, слід шукати суть – саму музику. Як видається, тільки в цьому випадку вбачається можливим отримання естетичного задоволення, яким музика здатна поділитися.

Загалом найважливіше – це те, що Е. Ганслік порушив питання, чи може музика зображати почуття, яке до нього не викликало жодних сумнівів. Він перший вказав на неточність прийомів музичної естетики та критики, коли головним чинником аналізувалися почуття, які викликає той чи інший твір, а не сама музика для виявлення її «прекрасних» якостей. Як було описано вище, Е. Ганслік навів чимало прикладів того, що у музиці неможливе зображення конкретних почуттів, ця сфера є досить суб'єктивною та туманною. Прекрасне в музиці не має іншого характеру, крім специфічно-музикального, і весь звуковий матеріал не може виражати інших думок, окрім чисто музикальних: «Повною мірою розвинута та висловлена музична ідея вже сама по собі є прекрасною, існує самостійно, а зовсім не засіб або матеріал для висловлення почуттів і думок» (Ганслік, 2012: 56).

Музикальність у теорії Е. Гансліка – це квінтесенція прекрасного, це сутність музики, що полягає в самих звуках і їх художньому поєднанні. Основа музичної краси – мелодія, постійні переливи настрою створює гармонія, пульс музичного життя – ритм, а різноманітний колорит усьому надає тембр.

Знамениті представники німецької класичної філософії Ф. Шеллінг і Г. Гегель також роздумували про роль музики та її здатності впливати на емоції людини. Ф. Шеллінг у праці «Філософія мистецтва» вважає музичні закони фундаментальними для усіх видів мистецтва й аналізує взаємовідносини її основних складників: ритму, гармонії та мелодії. Г. Гегель у знаменитих «Лекціях з естетики» розмірковує про предмет естетики як науки та називає три підходи до розуміння мистецтва: перший – це усе, що належить до царини вільної фантазії; другий – уявлення про прекрасне, третій – мистецтво є реальним за рахунок видимості (Печеранський, 2018: 27).

Г. Гегель услід за Ф. Шиллером називає прекрасне об'єктивною властивістю речей, проте для нього «вона є не звичайним наслідком свободи, а безпосереднім її чуттєвим утіленням. Якщо це так, тоді вона має бути створена вільним духом для духу вільного, тому не може зводитися до природних феноменів. На відміну від природи й життя, справжню красу можна побачити лише у творах мистецтва, котрі вільно створюються людьми, щоб донести до інших думку, що значить бути вільним і розуміти справжню ціну свободи» (Печеранський, 2018: 27).

Основні ідеї німецьких філософів щодо музичної творчості надалі розвинулися, зокрема, у роботах, присвячених аналізу несвідомості творчого процесу (Дж. Годвін, Т. Адорно, Р. Арнхейм, Л. Феррара). Р. Штайнер зазначає: «Завдання музики – втілити дух, який дано людині. Із повсякденним фізичним світом, що постає перед нашими почуттями, музиці робити нічого. Їй також нічого робити з нашою думкою. Звичайно, ми можемо почати думати про музику у процесі слухання, але коли починаємо думати, перестаємо слухати» (Чередниченко, 1982: 68).

Науковці ХХ ст. вже активно оперують терміном «музикальність», зокрема, значну увагу цьому приділяють філософи Е. Гуссерль, М. Хайдеггер, Е. Штайн, Л. Ландгребе, Б. Рассел, Г. Гурвич, А. Шюц, О. Лосев, Ж. Сартр, А. Бергсон та ін. У рамках осягнення проблеми музичного мистецтва у контексті соціологічної теорії ХХ ст. Т. Адорно визначає музикальність як різновид «активного осмислення із самостійним практичним музикуванням». У приклад він наводить А. Шенберга, який, на його думку, не став би композитором, якби не займався домашнім музикуванням, що є «ґрунтом для музикальності у вищому стилі» (Адорно, 1999: 13). Хоча тут же сам ставить ремарку щодо певної спрощеності цього положення.

Чуттєво-приємне, за Т. Адорно, не терпить акустичних крайнощів, зокрема таких, як шум. Наприклад, «галасливі» композитори Ф. Ліст, Й. Штраус, Р. Вагнер сприймалися філістерами (тобто тими, хто мислить вузько) досить специфічно. Цікавим є висновок філософа про те, що «сприйняття шуму в музиці – це музикальність немусикальних людей». Т. Адорно підкреслює, що «справжня музикальність, безпосереднє відношення до об'єкта засновані на здатності набувати новий досвід. Вона конкретно виражається в готовності звернутися до того, чому ще не знайдено місця, тому, що ще не схвалено і не підведено під тверді категорії. <...> Можливість музичного переживання, розуміння музики і здатність звертатися до нового тотожні» (Адорно, 2001: 156). Узагальнюючи свої роздуми, автор стверджує, що для розуміння музики «потрібно бути музикальним» (Адорно, 2001: 156).

Відкидаючи різні теорії про те, що «без фізичних законів не було б і самої музики», що «якби у вас не було вух, то для вас не було б і ніякої музики», що «якби не було переживань музики, то вся музика була б у вигляді друкованих нот і, отже, не мала б ніякого реального існування», О. Лосєв знаходить їх матеріальними і називає «осліпленням стихією фактичності» (Лосєв, 1995: 155). Як наслідок, він іменує музикальність «музичним сприйняттям музики», тобто музикальність є здатністю зрозуміти сутність музики, оскільки суть музики, тобто «її справжній виражений образ, її справжній феномен, ніколи і ні за яких обставин не може бути замінений ознаками фізичними, фізіологічними або психологічними» (Лосєв, 1995: 155).

Вивчав феномен музикальності з позицій музичної естетики і відомий російський музикознавець і теоретик Ю. Холопов. Називаючи гармонію, контрапункт і форму трьома основними елементами музики, він вбачав у їх досконалій взаємодії породження «дорогоцінної естетичної якості музикальності». Якщо такої органічної взаємодії не виникає, гармонія, контрапункт і форма втрачають свій сенс і свою функцію, оскільки «три елементи музики музикально можуть жити тільки разом» (Холопов, 1988: 456). Без такої естетичної якості, на думку Ю. Холопова, форма перетворюється на схему, контрапункт – на лінеаризм, а гармонія – на початкову математику.

Головним педагогічним завданням Ю. Холопов вважав виховання саме музикальності учня, оскільки важливо, аналогічно композитору, навчитися розуміти музику «зсередини». Дослідник стверджував, що «теорія інтонації не повинна бути лише розмовами про музику, а пізнання мистецтва інтонації не може бути будь-чим іншим, крім інтонаційного пізнання, тобто осягнення за допомогою інтонування, реально звукового моделювання живої музики» (Холопов, 1988: 217). Сам вчений славився надзвичайною музикальністю, здатністю глибоко розуміти та переживати мистецтво. Наприклад, Ю. Холопов не застосовував термін «засоби виразності», аргументуючи це тим, що усі музичні прийоми містять у собі здатність щось виражати, а «невиразних засобів у нас немає» (Холопов, 1988: 217). Його музикальність виявлялася також у постійному «живому» захопленні вже знайомим йому матеріалом, наприклад, гармонією В. Моцарта, Ф. Ліста, І. Стравінського. За спогадами сучасників, Ю. Холопов начебто «заново переживав ту гармонію, про яку говорив»; він дивувався метричним труднощам бетховенських скерцо і ставав украй серйозним при аналізі гармонії «Воццека» А. Берга. Показуючи джазові акорди, він завжди робив це з неприхованою часткою гумору (Старостін, <http://harmony.musigi-dunya.az/Rus/archivereader.asp?s=1&xtid=427>).

У ХХІ ст. музиканти та філософи продовжують міркувати про музикальність як основну естетичну категорію в музиці. С. Фокін задається питанням про те, як саме відбувається об'єктивізація естетичного та музично-прекрасного в музиці. Щоб переконатися у красі музичного твору, потрібно не тільки його прослухати, а й мати своє розуміння щодо нього, однак для розуміння музики потрібна певна здатність, яка не може спонтанно виникнути в голові – цьому потрібно навчитися, а потім на основі цієї здатності треба навчитися судити, що означає мати смак. Навіть маючи хороший смак, необхідно володіти сформованою емоційною сферою, яку потрібно безперервно продовжувати розвивати. Все це С. Фокін позначає таким поняттям, як саморозвиток (Фокін, 2000: 85).

Звертаючись до музикального в музиці, С. Фокін у своєму дослідженні «Природа естетичного в музиці» фокусує увагу на напруженості у галузі теоретичних розробок проблем мистецтва, внаслідок чого, з погляду вченого, «вимога вигнання категорії прекрасного з естетики та визнання за естетикою лише сфери краси переслідує тільки одну мету – видалити музично-прекрасне з мистецтва і тим самим усунути естетику від мистецтва» (Фокін, 2000: 11).

Таке нівелювання естетики веде до заміни колишніх категорій на нові (С. Фокін називає їх «антиестетичними»): потворне, жорстоке, жахливе, непристойне, шокуюче і т. д. Існування музично-прекрасного ставиться під сумнів, у зв'язку з чим дослідник робить акцент на тому, що природа естетичного у музичному мистецтві потребує «гармонізації», іншими словами, схематизації й упорядкування з метою підтвердження її об'єктивності, без якої вона рухається необачно і навмання, де з одного боку – філософія, а з іншого – естетика музики. Дослідник ділить проблему природи естетико-музичного в музиці на три підгрупи, до першої з яких належать питання, пов'язані з деталізацією поняття «суб'єктивне», а також зіставленням із ним поняття «естетичне в музиці»; до другої підгрупи зараховується проблема об'єктивності цього поняття, в т. ч. причина для затвердження об'єктивності; а до третьої підгрупи належать ті питання, які стосуються безпосередньо цінності та важливості природи естетичного в музиці, тобто власне музичного, музикального.

Сприйняття музики, як відомо, належить до сфери суб'єктивного, поряд із цим природа естетичного в музиці відповідає характеру сфери суб'єктивного і володіє його властивостями: якісною неоднорідністю, цілісністю та синтетичністю. Внаслідок цього С. Фокін вказує на утворення нових якісних понять, таких як «осмислене почуття» і «чуттєвий зміст». Також він наводить обґрунтування процесу переходу чуттєвих уявлень та емоційних відгуків у більш загальні поняття естетичного змісту й естетичного почуття, що відбувається у свідомості особистості (Фокін, 2000: 36).

Необхідно також враховувати умови простору та часу, потрібні для утворення об'єктивного осмисленого почуття суб'єкта, що і становить у підсумку зміст музично-прекрасного, причому не тільки внаслідок природного прослуховування музики, а й її особливого способу художнього сприйняття. С. Фокін стверджує, що саме естетичне в музиці «дає піднесене сприйняття життя й у зв'язку з цим є однією із благородних цілей саморозвитку людини» (Фокін, 2000: 95). Із цього можна зробити висновок, що естетичне і музично-прекрасне позначається як усвідомлене почуття, яке характеризується найвищою цінністю саморозвитку суб'єкта.

Відзначимо, що об'єктивність, і С. Фокін це акцентує, грає роль осмисленого почуття, адже при прослуховуванні будь-якого музичного твору нерідко виникає відчуття абсолютної краси та форми. Переплетені музичні звуки привертають слухача своєю красою, але, якщо подивитися на цей процес з іншого боку, то можна побачити те, як музика спонукає до різних переживань, зливаючись із ним (слухачем) воедино. І в цей момент слухач вже не звертає уваги на фізичні властивості звуків, але чує звукові поєднання, створені уявою композитора, – саме в цей момент він занурюється в естетичні переживання свого власного почуття. «Переживання цього почуття, осмислення переживання – це шлях до створення цінності» (Фокін, 2000: 85).

Польський філософ Роман Інгарден говорив про «домислювання переживання», під яким мається на увазі є поява того почуття, яке залишається з тих чи інших причин непоказаним у творі, завдяки чому слухачеві надається можливість доповнити емоційність твору своїм власним переживанням або емоцією (Інгарден, 1962: 386). Загалом дослідник вважає, що музично-прекрасне у будь-якому разі є осмисленим почуттям, яке народжується у глибинах людської свідомості, але, вириваючись назовні, стає об'єктивним. І саме таке почуття, яке висловлює через прекрасне єдність людини із природою, може бути об'єктивним, глибоко особистим естетичним почуттям. В об'єктивності осмисленого почуття і полягає цінність музикального в музиці.

Як музика продукує різноманіття емоційних станів, стилів життя, повсякденних емоцій, досліджували на зламі ХХ–ХХІ ст. Антуан Хеньйон і Гомарт. Процес слухання музики розглядався соціологами як «високоактивний, упродовж якого слухачі не реагують на зовнішній подразник, а радше конструюють своє вміння бути рухомими» (DeNora, 2000: 43). Науковці провели ряд експериментів та інтерв'ю для визначення музикальності середньостатистичного слухача, внаслідок якого Хеньйон і Гомарт зробили висновок, що музика споживається сучасними людьми переважно задля переживання відповідних емоцій (DeNora, 2000: 153).

Також із позицій соціології розглядає музику спеціаліст у сфері психології та комунікації Т. Чернігівська, яка переконана, що музика може існувати лише у людському суспільстві, з чого випливає, що «якщо немає того, хто читає, то немає і книги, а якщо немає того, хто слухає, то немає і музики». Переймаючись питанням, що таке музика взагалі, Т. Чернігівська відповідає, що музика по суті своїй є фізична хвиля, однак вона стає музикальною тільки в тому випадку, коли потрапляє в мозок слухача, причому слухач повинен бути підготовлений, оскільки, якщо музика буде звучати, наприклад, для тварини, вона буде всього лише звуком. Отже, між звуком і музикою існує вагома різниця (Чернігівська, <http://www.sobaka.ru/city/science/84277>).

З метою дослідження культурогенності з позиції природничо-наукових і антропологічних аспектів І. Ашмарін, будучи фізиком, звертається до міждисциплінарних підходів, проте результативними, на думку вченого, вони можуть бути, якщо покладатися на максимально віддалену від біологічної мотивації сферу людської діяльності, яка була би гранично опосередкована у своїх зв'язках із соціальною доцільністю. Такою абстрактною сферою мистецтва І. Ашмарін називає музику. Часова просторовість і віртуальність, відсутність подієвої сюжетності, за винятком театральної сценографії, а також вокального тексту – всі ці аспекти виводять музику «у чистому вигляді» на новий рівень, звільняючи її від безпосередніх соціальних взаємодій. І. Ашмарін писав, що у зв'язку з цим музикальність – з одного боку, як професійна якість, з іншого – як природна властивість, притаманна кожній людині, – не має прямої біологічної, а також соціальної відповідності. Це і дозволяє автору на прикладі музикальності досліджувати її культурогенність «як обов'язковий і еволюційно активний фактор культури» (Ашмарін, 1998: 64).

І. Ашмарін зазначає, що музика має «штучне» походження, оскільки не існує у природі такого поняття, як музичний звук; природні коріння, на його думку, мають лише звукові шуми. Протилежна ситуація, на думку вченого, існує в образотворчому мистецтві. Там від самого початку художники копіювали реальні природні кольори – тому не існує таких понять, як «живописний колір» або «колірний шум». Така відмінність є наслідком різної фізичної природи звуку та світла. «Звук – це хвилі, в основі яких лежать механічні коливання атомів, що підкоряються законам класичної механіки, а світло – це одночасно і хвилі, що мають до того ж електромагнітну природу, і потік фотонів, які випускаються атомами, причому поведінку атомів і фотонів у цьому випадку описується законами квантової механіки – а це вже принципово інший рівень організації матерії» (Ашмарін, 2000: 140).

Таке твердження, згідно з І. Ашмаріним, вказує на те, що спільними у звуку та світла є тільки наявність в обох базових хвильових характеристик – частоти, довжини хвилі, швидкості. Відмінностей ж у них набагато більше, і головним із музичного погляду є те, що видиме людині природне світло не включає в себе обертонів, чого не можна сказати про звукові коливання. Керуючись міркуваннями дослідника, у відсутності поняття «колірних обертонів» і криється причина відсутності поняття «колірний шум», оскільки в акустиці шум є поєднання звукових складових частин, обертонів яких не є впорядкованими (як у музичному співзвуччі), з чого вчений виводить, що головною властивістю шуму є його «немузикальність».

Згідно з І. Ашмаріним серед тлумачень художнього змісту поняття «милозвучності» найоптимальнішими є ті, у яких не створюються спеціально різні раціональні або метафізичні моделі й теорії й у яких виділяється загальнохудожня властивість, що включає це явище в будову естетичного світосприйняття. Завдяки цьому правильно організовані збіги обертонів у складових частинах музичних співзвучь є присмними для слуху, оскільки їх існування є безпосереднім проявом загальновідомих законів симетрії в музиці.

Роздумуючи про музикальність і про те, навіщо вона дана людині, він припускає, що основним ключем до її розуміння є «оголення естетики до її біологічної основи» (Ашмарін, 1998: 157). Вчений також наголошує на тому, що «біологічна потреба у звуковому інтонуванні свого стану – одна з ознак єдності природного

і соціокультурного складників людини, а музикальність – її природний дар здобуття когерентності, тобто узгодженості свого внутрішнього світу» (Ашмарін, 1998: 157).

Проте автор наголошує на тому, що слід розрізняти те, що безпосередньо сприймають наші органи слуху – інформацію, яку можна безпомилково поділити на елементи, проаналізувати з художньо-емоційним сприйняттям, яку не можна звести просто до інформації; воно швидше є її переробленням або доопрацюванням. І. Ашмарін такий процес називає пострецепторним і вказує на важливість життєвого досвіду індивіда, оскільки він служить сховищем накопиченої раніше інформації, яка, у свою чергу, особливим чином співвідноситься та розподіляється у людській свідомості. Таким чином, для правильного сприйняття того чи іншого твору мистецтва, у т. ч. й музики, потрібна підготовка, тобто завчасне накопичення художнього досвіду. Естетичні переживання, які відчувають, наприклад, під час споглядання сходу сонця або шторму в океані, відкриті людині з будь-яким рівнем культури, тоді як музична сприйнятливості людини зумовлюється її музичним багажем. «Звідси стає зрозуміло, чому менша складність кодової системи музичної інформації порівняно з вербальною робить музику естетично менш активною – справа не в системі кодування інформації, а в системі її організації й естетичному змісті» (Ашмарін, 2000: 136). Іншими словами, музика відкриває естетичну свідомість слухача для свого впливу, активно беручи участь у процесі поживлення його художнього сприйняття розуму, чуття й інстинктів. Це І. Ашмарін позначає як «функціональну ознаку естетичної інформації, що міститься в музиці, як і в будь-якому мистецтві» (Ашмарін, 2000: 136).

Таким чином, за твердженням дослідника, на прикладі музики можна реально побачити, як людина, створюючи славнозвісну «другу/іншу природу», створює «другі/інші зв'язки» з «першою природою». Музика, згідно з І. Ашмаріном, не дає нам безповоротно втратити зв'язки із природою і поєднує, як стверджував ще І. Кант, «зоряне небо наді мною і моральний закон у мені». Отже, вивчаючи феномен музикальності та культурогенності, вчений вважає музикальність неодмінним і діючим чинником культури.

Висновки. Отже, поняття музикальності активно вивчається та використовується у музичній естетиці. Проведений огляд концепцій, що домінували у музичній естетиці з ХІХ ст. до сучасності, допомагає розкрити суть і розуміння поняття музикальності. Цей огляд засвідчив, що у контексті музичної естетики «музикальність» у вигляді таких синонімів, як муза, музично-прекрасне у мистецтві, здавна привертало увагу науковців. З'ясовано, що термін «музикальність» розуміється як обов'язковий критерій для отримання естетичної насолоди (Г. Гегель, Е. Ганслік, Ф. Шеллінг, С. Фокин); як яскраве емоційне переживання музики (Р. Штайнер, Т. Адорно); розглядається через культурогенну діяльність людини, як шлях до набуття гармонії свого внутрішнього світу (І. Ашмарін).

Таким чином, проведений у роботі розгорнутий аналіз поняття музикальності в музичній естетиці, дозволяє визнати виконаними поставлені завдання. Втім, поза сумнівом, об'ємність, безумовна актуальність і перспективність цього поняття детермінує його подальше дослідження в рамках нових наукових розвідок не лише у музичній естетиці, а і в інших видах мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Адорно Т.Л. Социология музыки. Москва : Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Адорно Т.Л. Теория эстетики. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2001. 522 с.
3. Ашмарин И.И. Зачем человеку музыкальность? *Человек*. 1998. № 2. С. 57–78.
4. Ашмарин И.И. Музыкальность как культурогенный феномен. *Мир психологии*. 2000. № 3. С. 133–142.
5. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики. Москва : ОАО «ЛИБРОКОМ», 2012. 232 с.
6. Ингарден Р.В. Исследования по эстетике. Москва : Изд-во иностр. лит-ры, 1962. 570 с.
7. Лосев А.Ф. Строение художественного мироощущения. *Форма. Стиль. Выражение*. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
8. Овсянников М.Ф. Искусство и капитализм. Москва : Искусство, 1979. 343 с.
9. Печеранський І.П. Сутність і призначення мистецтва в естетичному вченні Г. Гегеля. *Схід*. № 5 (157). 2018. С. 27.
10. Старостин И.С., Холопов Ю.Н. Новаторское прочтение педагогических традиций. URL: <http://harmony.musigidunya.az/Rus/archivereader.asp?s=1&txtid=427>
11. Фокин С.К. Природа Эстетического в музыке : дисс. ... канд. философских наук. Москва, 2000. 114 с.
12. Холопов Ю.Н. Теоретический курс гармонии. Москва : Музыка 1988. 512 с.
13. Чередиенченко Т.В. Эстетика музыкальная. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. Москва, 1982. Т. 6. С. 50–88.
14. Черниговская Т.В. Нельзя читать глупые книги, общаться с придурками и слушать плохую музыку – все это остается в вашем мозгу. URL: <http://www.sobaka.ru/city/science/84277>.
15. DeNora T. Music in Everyday Life. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 196 p.

References:

1. Adorno, T.L. (1999) *Sotciologiiia muzyki*. [Sociology of music] Moskva: Universitetskaia kniga. 445 p. [in Russian]
2. Adorno, T.L. (2001) *Teoriiia estetyky*. [Theory of aesthetics] Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "OSNOVY", 522 p. [in Ukrainian]
3. Ashmarin, I.I. (1998) *Zachem cheloveku muzykalnost?* [Why does a person need musicality?] *Chelovek*, № 2. P. 57–78. [in Russian]
4. Ashmarin, I.I. (2000) *Muzykalnost kak kulturogennyi fenomen* [Musicality as a cultural phenomenon]. *Mir psikhologii*. № 3. P. 133–142. [in Russian]

5. Ganslik, E. (2012) O muzykalno-prekrasnom. Opyt pereosmysleniia muzykalnoi estetiki. [About musically-beautiful. The experience of rethinking musical aesthetics] Moskva: OAO "LIBROKOM", 232 p. [in Russian]
6. Ingarden, R.V. (1962) Issledovaniia po estetike. [Studies on aesthetics] Moskva: Izdatelstvo inostranoi literatury. 570 p. [in Russian]
7. Losev, A.F. (1995) Stroenie khudozhestvennogo mirooshchushcheniia. [The structure of the artistic worldview]. Forma. Stil. Vyrazhenie. Moskva: Mysl., 944 p. [in Russian]
8. Ovsianikov, M.F. (1979) Iskusstvo i kapitalizm [Art and Capitalism] Moskva: Iskusstvo, 343 p. [in Russian]
9. Pecheranskyi, I.P. (2018) Sutnist i pryznachennia mystetstva v estetychnomu vcheni H. Hehelia. [The essence and purpose of art in the aesthetic teachings of H. Hegel] Skhid. № 5 (157). P. 27. [in Ukrainian]
10. Starostin, I.S., Kholopov, Iu.N. Novatorskoe prochtenie pedagogicheskikh traditsii. [Innovative reading of pedagogical traditions]. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/Rus/archivereader.asp?s=1&txtid=427> [in Russian]
11. Fokin, S.K. (2000) Priroda Esteticheskogo v muzyke. [Aesthetic nature in Music] Dissertatsiia ... kandidata filosofskikh nauk. Moskva, 114 p. [in Russian]
12. Kholopov, Iu.N. (1988) Teoreticheskii kurs garmonii. [Theoretical Harmony Course] Moskva: Muzyka. 512 p. [in Russian]
13. Cherednichenko, T.V. (1982) Estetika muzykalnaia [Musical aesthetics] / Muzykalnaia entsiklopediia. V 6 tomakh, tom 6, Moskva, P. 50–88. [in Russian]
14. Chernigovskaia, T.V. Nelzia chitat glupye knigi, obshchatsia s pridurkami i slushat plokhuiu muzyku – vse eto ostaetsia v vashem mozgu. [You can't read stupid books, talk to assholes and listen to bad music – all this remains in your brain] URL: <http://www.sobaka.ru/city/science/84277> [in Russian]
15. DeNora, T. (2000) Music in Everyday Life. Cambridge: Cambridge University Press, 196 p. [in English]