

РОЗДІЛ 4. ІСТОРИЧНІ ТА ПОРІВНЯЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНО-ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

УДК 78.073:[316:78(430)(092)]

Гаврильчик Л.М.

ТИПОЛОГІЯ СЛУХАЧА МУЗИКИ В СОЦІОЛОГІЇ МУЗИКИ ТЕОДОРО АДОРНО

В статтє рассмотрєна и проанализирована социологическая концепция музыки немецкого музыковеда Т. Адорно, в частности, его типология современного слушателя музыки с позиций современной музыкальной культуры.

Ключевые слова: *типология слушателя музыки, структура музыкального восприятия, роль музыки в современном обществе*

На сторінках людської історії не важко прослідкувати зародження ідей, подальший розвиток яких призвів до оформлення в ХХ столітті такого окремого міждисциплінарного напрямку гуманітарних знань, як соціологія музики. Так, від античних філософів Піфагора, Платона, Аристотеля через середньовічних мислителів Боеція, Аль Фарабі до науковців Нового часу Кеплера, Дарвіна та багатьох інших розвивалась й утверджувалась ідея про активний зв'язок музики з моральним і загальнокультурним розвитком як окремого індивіда, так суспільства в цілому [4, с. 1-24].

Теза про цілющі (чи, навпаки, шкідливі) властивості музики та її прямиий вплив на розвиток людини та суспільства отримала новий поштовх у теорії та практиці ХХ століття, коли з появою нових технологій записування, зберігання та відтворення звуку, а також з появою засобів масових комунікацій музика стала більш доступною і почала активніше й більш масово використовуватись суспільством у найрізноманітніших цілях. У свою чергу ці процеси викликали необхідність концептуального переосмислення ролі та функції музики в сучасному світі. Чи не першим в новітній історії концептуалізацією і вивченням соціальної проблематики музичного мистецтва впритул зайнявся німецький філософ, музикознавець та теоретик музики Теодор Адорно¹.

Свої погляди Адорно виклав у праці «Соціологія музики», в якій під соціологією музики розуміє вивчення в широкому смислі цього слова «відносини між слухачами музики як усупільненими індивідами та самою музикою» [1, с. 11]. Адорно робить спробу сформулювати типи цих відносин, змалювати портрет сучасного слухача музики та на цьому тлі визначити її функції в сучасному суспільстві. Цікавою рисою мислення Адорно є те, що він намагається сформулювати типологію слухачів, виходячи не з слухачів як об'єктів емпіричного дослідження, а з самої музики: його мета, пише він, «прийнятним чином згрупувати дискретні форми реакцій на музику і при цьому виходити з самого об'єкта, тобто самої музики» [там само, с. 12]. Звичайно, такий хід думки передбачає, що Адорно вже відомий цей об'єкт у всій його повноті й визначеності, тобто що він оперує певною «вичерпною» дефініцією музики, що, власне, і дає його типологізації певну точку відліку.

Так, у виведенні різних типів слухання музики Адорно припускає, що музичні «твори самі по собі є осмислені та об'єктивні структури, які ... можуть бути сприйняті та пережиті в досвіді з різним ступенем правильності» [1, с. 13]. Завдання його типології полягає в тому, аби описати межі сприйняття музики, які простягаються від слухання музики найбільш видатними професійними музикантами до «цілковитої музичної індиферентності». При цьому німецький теоретик робить наголос на суто якісному характері сприйняття музики, який не піддається науковому вимірюванню через свою суб'єктивність. Емпірична наука, на

¹ Теодор Адорно (1903-1969) – засновник й основний представник «Франкфуртської школи», до якої також належали такі видатні постаті філософської думки ХХ століття, як Еріх Фромм, Герберт Маркузе, Юрген Габермас та інші. Адорно, зокрема, відомий завдяки своїй критиці технократичної раціональності й тоталітарних концепцій ХХ століття; вчинив значний вплив на розвиток сучасної музичної критики та музикознавства [5].

його переконання, може визначити інтенсивність реакції на музичний твір, однак їй не доступна внутрішня якість переживання музики, «естетичне осягнення творів мистецтва». Саме тому, вважає Адорно, наріжним каменем побудови його типології є не свідомість суб'єкта сприйняття (яка є недоступною науці), а сам об'єкт сприйняття, тобто музика, що може бути представленою у безпосередньому досвіді суб'єкта.

Отже, згідно з Адорно, є такі типи слухачів музики (рівні музичного сприйняття або відношення до феномену музики): експертний, аматорський, споживацький, «реактивний», емоційний, розважальний та амузичний. Кожному з цих типів властива своя структура сприйняття музики, своє розуміння її сутності й призначення, кожен із них різною мірою здатен (чи не здатен) осягати її «внутрішній світ». Наведемо характеристику кожного з них.

Перший тип – «експертний» – у кількісному відношенні є найменшим. Це, так би мовити, «музична еліта», вузьке коло висококваліфікованих професійних музикантів, які володіють «суцільно адекватним слуханням музики», або «структурним слуханням», що характеризується детальним усвідомленням почутого, здатністю чітко схоплювати складну гармонію та багатоголосся, смисловий зв'язок частин музичного твору. «Експерт – це цілком свідомий слухач, від уваги якого ніщо не зникає і який у кожен момент усвідомлює те, що чує» [1, с. 13]. При цьому Адорно зауважує: сподіватись, що такий тип слухача може бути масовим було б утопічним і неправильним, адже «та сила примусу, яку слухач вимушений відчувати з боку інтегральної структури твору, несумісна не тільки з умовами його існування й рівнем професійної музичної освіти, а й з його індивідуальною свободою» [там само].

На думку німецького мислителя, за експертним типом йде тип «гарного слухача» – людини, яка в силу тих чи інших обставин не може вважатись «професійним слухачем», однак під час слухання музики здатна інтуїтивно охоплювати музичні твори, але не здатна висловлювати в точних термінах їх внутрішню логіку. Окрім того, «гарний слухач» може висловлювати доволі адекватні самостійні естетичні судження про почуте, судження, які не ґрунтуються на капризах моди чи популярності. Уміння бути «гарним слухачем» є даром. Ці два типи слухачів музики, як вважає Адорно, були історично необхідними для збереження «критичної маси» музичної культури, для збереження «розуміння музики у власному смислі слова» [1, с. 15]. Як і у випадку з музичним експертом, чисельність «гарного слухача» також відносно маленька, як і музичний експерт, гарний слухач – це рідкість.

Далі, за типологією Адорно, розташовується тип «культурного споживача», або «обізнаного слухача музики». Від «гарного слухача» цей тип відрізняється відносною поверхневістю, не глибоким ставленням до музики. Утім, «культурний споживач» має й прагне мати доволі широкі знання про предмет. Глибина сприйняття, гострота й проникливість розуміння світу музичного мистецтва тут замінюються зовнішньою ерудицією, накопиченням біографічної інформації про музикантів і виконавців, читанням відповідної літератури, загостреною увагою до фрагментів музичних творів, які, як правило, припадають публіці до душі. Адорно пише, що «розвиток музичного твору не цікавить його, структура його слухання атомарна: цей тип чекає певного моменту, так званих красивих мелодій, величних моментів. Його ставлення до музики в цілому має у собі дещо від фетишизму» [1, с. 16]. В музичному творі «культурного споживача», передусім, цікавить техніка виконання – цілісний художній образ музики залишається поза зоною його сприйняття. До того ж, «обізнаний слухач» позиціонує себе як представник музичної еліти, дистанціюється від решти суспільства. Йому також притаманний певний консерватизм, неприйняття чогось нового в музиці: «конформізм, схильність до загальноприйнятого значною мірою визначають соціальне обличчя цього типу» [там само]. Кількісно цей тип переважає перший і другий, але все ж таки залишається не дуже значним. В соціологічному плані Адорно вважає «культурного споживача» ключовою групою, що «чинить вирішальний вплив на офіційне музичне життя». Йдеться про великі музичні спілки, про членів комітетів, що затверджують «порядок денний» культурного життя, вирішуючи, що є модним, вартим уваги, а що ні. Цікаво, що ці тези були розвинуті британським музичним критиком і музикознавцем Н. Лебрехтом у його книзі «Хто вбив класичну музику?», де він, зокрема, ґрунтовно й на документальних прикладах демонструє занепад музичної класики, що в

умовах сучасної ринкової економіки перетворилась на товар і тим самими була позбавлена своєї первинної цілісності та змістовності [2].

Тут варто зробити паузу й згадати, що Адорно вибудовує свою класифікацію, відштовхуючись від музики як об'єктивної дійсності й даності, тобто залежно від того, наскільки прозоро свідомість суб'єктів пізнання може схопити й відобразити цю дійсність. Таким чином, «експерт» і «гарний слухач» у його концепції можуть, дещо з різною мірою точності «бачити» й оцінювати музику такою, якою вона є сама по собі. З іншого боку це означає, що «дзеркало» їхнього сприйняття музики залишається максимально чистим від суб'єктивних і суспільно-обумовлених нашарувань. Здається, що такий «ідеальний» слухач здатен збагнути й адекватно інтерпретувати сутність музичного твору незалежно від його складності, часу та місця його виникнення. Однак уже з моменту характеристики «культурного споживача» можна бачити, як у сприйнятті й розумінні музики починають усе більшу роль відігравати певні суб'єктивні та навіть утилітарні елементи, які встряють між музикою та слухачем і тим самим створюють різні соціальні іпостасі музики. Так, на прикладі «культурного споживача» ми бачимо, що в його свідомості музика починає фрагментуватись, набуваючи не властивих їй практичних, прикладних смислів.

За цим принципом на наступному щаблі у типології Адорно після трьох вищезазначених типів знаходиться «емоційний слухач», який «ще далі (ніж «культурний споживач» – *авт.*) віддаляється від об'єкта: слухання музики стає для нього засобом звільнення емоцій» [1, с. 16]. По суті, на цьому рівні людина вдається до слухання музики як різновиду «наркотичних засобів», у такий спосіб прагнучи полегшити своє земне існування, скинути гніт цивілізації, втекти від реальності, розрядитись, дати волю почуттям, поплакати. Часто-густо «емоційним слухачем» стає людина емоційно виснажена чи спустошена, яка звертається до музики як до джерела почуттів, аби музикою компенсувати власну нестачу емоцій, відчути себе знову живою. При цьому Адорно визнає, що насправді адекватне слухання музики не можливе без емоційної складової – «без афективної участі особистості». Відмінність полягає у тому, що коли музика слухається адекватно, «психічна енергія спрямована на самий об'єкт ..., позаяк для емоційного слухача музика є засіб задоволення потреб внутрішнього психічного життя» [*там само*, с. 18].

У «емоційного слухача», на думку Адорно, є своя протилежність, – слухач «рессантиментальний», або «реакційний». Останній створює собі кумирів в музичній добі, що минула, прагнучи навчитись відтворювати її у всій точності та автентичності. Така ідеологія не залишає місця для зайвої емоційності. Для «реакційного слухача» характерне слухання музики у вузькому колі культурних «дисидентів», що збунтували проти нового часу, поринувши в минуле, – в колективі, де панує дух антикваріату, а наслідування встановленим канонам є найвищим обов'язком. Як суворі пуритани, ця спільнота не приймає нічого нового вже тільки тому, що воно є новим. Адорно зауважує: вказати, хто саме в людському соціо представляє «реакційних слухачів» доволі важко, адже мова може йти не лише про конкретний гурток за інтересами (напр., гурток прихильників Баха), але й про більш віртуальні спільноти, як-то спільнота радіослухачів, що одночасно й незмінно слухають, наприклад, свої улюблені пісенні старожитності. Відмітимо, що така одностороння відданість замість того, аби стати для слухача шляхом до стовідсоткового проникнення в потаємну природу обожнюваної ним музики, насправді призводить до зворотного результату. «Звертає на себе увагу те, – пише автор, – наскільки мало розвинуто в цього типу почуття якісних різниць у тій музиці, якій він віддає перевагу; ідеологія союзу призвела до атрофії почуття нюансів» [1, с. 19]. Цікаво, наскільки тут позиція німецького філософа збігається з переконанням видатного піаніста Г. Нейгауза, який говорив про «морговий» і «музейний» стилі виконання музичних творів, в основі яких – беззаперечне слідування певній школі, традиції, догмі, що за визначенням суперечить творчій свободі, яка є безумовною передумовою появи в грі виконавця бажаних художніх якостей [3, 191].

Наступний тип, на якому зупиняється Адорно, є найбільш розповсюдженим. Це – тип «розважального слухача», який сприймає музику цілковито як розвагу, й не більше. Адорно вказує на спорідненість між цим типом та типом культурного споживача, яких об'єднує те,

що музика для них – не об'єкт чистого естетичного пізнання, не смислова цілісність, а джерело зовнішніх подразників: «Тут відіграють роль елементи емоційного й спортивного слухання ... потреба в музиці як комфорті» [1, с. 22]. Утім, різниця між ними полягає в тому, що якщо «культурний споживач» іще претендує на статус знавця предмету і прагне слухати «складну» музику, то розважальний тип, навпаки, «побоюється, аби його самого не поставили занадто високо ... він знаходить чесноту в своїй посередності» [там само, с. 24]. Адорно порівнює структуру розважального слухання музики з курінням: музика йому потрібна, щоб убити час, відволіктись, утекти від самотності, одним словом, якимось розважитись. Саме на такого слухача розраховано сучасну індустрію розваг, або, вживаючи більш сучасний термін, шоу-бізнесу.

I, нарешті, останнє місце в типології Адорно займає людина, байдужа до музики. Причина музичної індиферентності, припускає Адорно, полягає в психологічних процесах, що відбулись у ранньому дитинстві: «Діти занадто суворох батьків, здається, не здатні навіть навчитись читанню нот... Цей тип явно йде рука в руку з перебільшеним ... патологічно-реалістичним умонастроєм [і зустрічається, наприклад] серед вкрай односторонніх технічних обдарувань» [1, с. 25].

Такі типи музичного сприйняття вказують і на ту роль, яку музика від відіграє в сучасному суспільстві. Закривши «внутрішню сутність музики» від переважної більшості суспільства, Адорно запитує, чи може музика взагалі мати соціальний характер: «В чому полягає соціальний смисл феномену, який не доходить до суспільства?» [1, с. 41]. І як визначити те, що «доходить»? Тут Адорно визнає, що, хоча в чистому виді музика «асоціальна», «нефункціональна», вона набуває суспільного значення в контексті її використання для певних цілей: «музика ніколи не вичерпувалась поняттям автономності: завжди привносились нехудожні моменти, пов'язані з її застосуванням» [там само, с. 42]. У такій спосіб музика може виконувати різні суспільні ролі та функції, жодна з яких, утім, не впливає з її іманентної природи. Так, наприклад, музика може виконувати комунікативну функцію, стаючи предметом загальних розмов; економічну – слугуючи засобом отримання прибутку; та навіть роль ідеологічну, допомагаючи відволікати увагу людей від нагальних проблем та «створити в них ілюзію, що наче все гаразд ... у цьому світі, якщо в ньому є такий достаток приємного й веселого» [там само, с. 43]. Окрім того, в сучасній масовій культурі музика відіграє роль «примітивно-позитивного ставлення до життя ... не дарма музика, переважно споживана сферою розваг, уся без винятку налаштована на тон вдоволеної життям людини» [там само, с. 44]. При такому стані справ «музика зовсім не сприймається як така, у своїй хибності чи істинності, а сприймається як дещо невизначене й невідконтрольне, що звільнює від необхідності займатись істиною чи хибною» [там само, с. 44].

З огляду на вищенаведене можна зробити кілька висновків. По-перше, піраміда типів музичного сприйняття, запропонована Адорно, видає його музичне «пуританство» або «платонізм», тобто його ідеалістичне уявлення про музику, згідно з яким музика – це окрема автономна реальність, що має «внутрішню» структуру й живе за своїми власними принципами, які є і мають бути предметом «чистого» естетичного сприйняття. Як і слід очікувати, таке сприйняття властиве одиницям, певній вищій лізі. Для переважної ж більшості музика – це засіб для задоволення певних суспільних чи індивідуальних потреб, які не мають нічого спільного з «внутрішньою структурою» музики та зводяться до поверхневого захоплення лише її зовнішніми ефектами.

По-друге, типологія Адорно відкриває шлях для подальших наукових досліджень, покликаних підвести емпіричну базу під суто теоретичні, умоглядні, інтуїтивні висновки філософа. Адорно і сам зізнається, що його концепція є переважно гіпотетичною та потребує конкретних наукових підтверджень. Однак він також вказує на неминучі обмеження для об'єктивної науки поставити крапки над «і» в його типології, адже сприйняття музики має переважно якісний та інтроспективний характер, знаходиться поза межами дії наукового інструментарію.

По-третє, можна констатувати, що типологія Адорно не втратила своєї актуальності і в сьогодні, незважаючи на те, що була сформульована більш ніж пів століття тому. Сучасні тенденції розвитку індустрії шоу-бізнесу, масовості поп-культури тільки підтверджують низку тверджень німецького музикознавця, розкривають внутрішні причини такого стану речей. Саме тому праці Адорно заслуговують на пильну увагу як теоретичний внесок в осмислення процесів сучасної культури XXI століття.

Література

1. *Адорно Теодор В.* Избранное: Социология музыки. – М.: Университетская книга, 1999.
2. *Лебрехт Н.* Кто убил классическую музыку? – М.: Издательство: Классика-XXI, 2007.
3. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.
4. *Storr, Antony.* Music and the Mind. – London: Harper Collins Publishers, 1997.
5. Стаття про Теодора Адорно у відкритій інтернет-енциклопедії Вікіпедія – http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno

УДК 78.03(492)

Лусіна Н.І.

IV НІДЕРЛАНДСЬКА ШКОЛА

Стаття посвячена расцвету полифонического искусства в творчестве музыкантов 4-й нидерландской школы, которая оказала решающее влияние на весь процесс развития западноевропейской музыки, представлена характеристика блестящей деятельности самого яркого представителя эпохи – Орlando Лассо.

Ключевые слова: полифония контрапункта строгого письма, церковные и светские музыкальные жанры, многоголосная инструментальная музыка, выдающиеся мастера-музыканты эпохи.

Протягом усього XVI інтенсивно розвивається нідерландська поліфонічна школа (так звана IV), її завершив блискучий Орlando Лассо – на високому підйомі, всебічно, пишно, велично.

Майстри цієї школи розвивали поліфонію т.з. строгого стилю, віртуозно володіючи її складною технікою. Вони писали церковну і світську музику (меси, мотети, мадригали), поліфонічні пісні (шансони, ронделі, балади), а з XV ще й інструментальні п'єси. Найвище досягнення їх – жанр хорової меси а capella з її натхненно-філософською споглядальністю, складною «звуковою архітектурою», повнозвучною міццю і вражаючою силою впливу відповідали величчю готичних соборів, де їх виконували. Глибока зосередженість і прояснена поетичність музики підкреслені переважанням світлих високих регістрів (хор хлопчиків, чоловічі фальцети), гармонічними сполуками мелодичних ліній, гарними варіантами їх прозорого контрапункту, подібного до суворої вишуканості ліній ван Ейка та інших живописців цієї епохи.

Природа вокальної поліфонії була пізнана ними у досконалості, професійну оцінку своїм творам вони отримували саме в цьому найавторитетнішому середовищі, що понад усе цінувало майстерність поліфоніста. Наприкінці XV, ще за життя Окегема, проявили себе й інші майстри нідерландської школи, що продовжували поширювати її вплив і зтверджувати її творчі принципи в музичному мистецтві. Одні з них не пережили Окегема: Йоганнес Регіс, Якоб Барбіро, Антуан Бюнуа, Йоганнес Мартіні. Інші працювали на початку XVI: Александр Агрікола, Гаспар ван Веербекке, Луазе Компер та ін. Серед тих, хто пов'язав XV століття з наступним (не тільки хронологічно, але й по суті), перше місце належить Якобу Обрехту.

Композитори цієї школи відрізнялися майстерною технікою контрапункту, досягаючи виняткової віртуозності в створенні хорових багатоголосних творів (кількість самостійних голосів доходила до 30!), випереджаючи інструментальну музику наступних епох. Інструменти здебільшого супроводжували урочисті\solemnis\ меси і мотети, дублюючи