

# Теорія та методологія

## Theory and Methodology

УДК 78.072Костюк+781.1

### ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ ОЛЕКСАНДРА КОСТЮКА (концепційний аспект)

Оксана Гнатишин

У статті виявлено деякі особливості теорії музичного сприймання О. Костюка з погляду її концептуальності.  
**Ключові слова:** музикологія, теорія музичного сприймання, концепція, ідеї, система, мелодія.

В статье раскрыты некоторые особенности теории музыкального восприятия А. Костюка с точки зрения ее концептуальности.

**Ключевые слова:** музыковедение, теория музыкального восприятия, концепция, идеи, система, мелодия.

Some peculiarities of the theory of music perception of O. Kostiuk from the point of view of its concept are revealed in the article.

**Keywords:** musicology, theory of music perception, conception, ideas, system, melody.

Академік, доктор мистецтвознавства, професор Олександр Костюк – відомий в Україні вчений-мистецтвознавець, який зробив значний внесок у естетико-психологічну проблематику українського музикознавства. Однією з численних заслуг науковця є розроблена ним теорія сприймання музики<sup>1</sup>. До дослідження цієї теми О. Костюк приступив на початку 1960-х років, а остаточного вивіреного вигляду теорія набула на середину 1980-х. Упродовж цих років усебічно вивчені науковцем проблемні питання музичного сприймання не лише сформувалися в багатогранну й водночас цілісну за своїм характером авторську концепцію, а й значною мірою задали стандарт музикознавчого мислення в цій сфері.

Осягнення рис універсуму О. Костюка має стати об'єктом не одного дослідження. Пропонована спроба наближення до наукового спадку вченого покликана торкнутися одного предмету – деяких (у міру можливості концептуальних) ідей ученого. Складність завдання заглиблення в їхню суть виявляється вже з моменту читання самих текстів автора й полягає в їх «поліпредметній і поліконцептуальній на-

сиченості» [3, с. 10]. Незважаючи на це, структура наукових текстів О. Костюка залишається цілісною й органічною. Уважний аналіз змісту свідчить про наявність великої кількості робочих гіпотез, своїх і чужих спостережень. Тому «вилущення» зерен ідей, часто достатньо вміло завуальованих, зі складного плетива думок, як правило, непросте. Тому й робити висновки про самосвідомість культуролога й музикознавця (як, зрештою, і кожного вченого) варто обережно й тактовно. Особливо, коли це стосується занурення в проблеми адекватного сприйняття якогось явища (навіть музичного) часів комуністичної ідеологізації наукового пізнання<sup>2</sup>. У зазначений період роль методологічних дороговказів надавалася панівним концепціям музичного сприйняття Ю. Кремльова, Л. Кулаковського, Л. Мазеля, Є. Назайкінського та інших<sup>3</sup>, а також провідним ученням про мелодіку Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, М. Арановського, В. Баркаускаса, Т. Бершадської, Т. Боганової, Е. Денисова, Л. Дьячкової, М. Папуша, Д. Христова, В. Цитовича та ін.

В українській науці, починаючи із середини 1950-х років, ці проблеми спеціально ви-

ОКСАНА ГНАТИШИН. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ...

вчали фахівці в галузі культури, естетики мистецтва на тлі тоді численних, але недостатньо теоретично обґрунтованих праць. Починаючи приблизно з 1960-х років, до питань сприймання музики стали звертатися й музикознавці І. Ляшенко, Ю. Малишев, а дещо пізніше (з 1970-х рр.) – С. Грица, Н. Герасимова-Персидська, М. Старчеус, Г. Тарасов та інші, демонструючи тенденцію до звуження спеціальної тематики, зменшення глибини теоретичних обґрунтувань, поступове звільнення від тиску уніфікованих ідеологічних засад. У річищі цієї тенденції формувалася й концепція О. Костюка, що визріла в лоні «справи його життя – теорії музичного сприйняття» [13, с. 4].

Її «наскрізною темою, лейтмотивом» справді стала, як точно висловився І. Юдкін, «ідея інтеграції знання». Саме вона визначила характер підходу до висвітлення теми сприймання музики. Цією особливістю позначене понад двадцятилітнє народження винятково складного вчення про музичне (а згодом власне мелодико-звукове) сприйняття, відображене в назвах праць О. Костюка: від широкого розуміння сприймання музики й художньої культури слухача (1965), через теорію музичного сприйняття (1982), до мелодичних параметрів процесу сприймання музики (1986): від загального до конкретнішого. Головним при цьому було «застосування до музичного сприйняття теорії перцептивної діяльності з її ієрархією операцій, актів та цілісного праксиса» [13, с. 4].

Розвиваючи свою теорію, музикознавець спирався на здобутки наук, якоюсь мірою дотичних до музикознавства. О. Костюк переконався, що на музичному сприйнятті «згортаються» інтереси різних наукових галузей: загальної семіотики мистецтва, історико-теоретичного музикознавства, філософії, музичної акустики, лінгвістики, етнофольклористики, соціології, музичної психології та естетики. При цьому головними генераторами поступу у вивченні сприймання музики О. Костюк уважав три останні галузі знань. Хоча з метою відбору актуальних ідей (а також категорій, понять, термінів), придатних для використання й подальшого розвитку власною теорією, науковець послідовно звертався до всіх названих сфер. Поясню-

ючи природність їхньої «співдружності» у фокусуванні на певній проблемі, учений наголошував на безпідставності визначення їх як цілковито узгоджених або рівнозначних: гармонічність їх поєднання залежить, на його думку, від активності центрострімких тенденцій наукових уявлень [5, с. 52]. Тому він доходить висновку про важливість «комплексування різних підходів <...>, [що] є швидше синтезом *різнорівневих* [курсив автора. – О. Г.] його [сприйняття. – О. Г.] інтерпретацій» [5, с. 53].

О. Костюку належить заслуга визначення самостійності «сфери музичного сприймання, його становлення і функціонування, заданості й результативності» як «предмету власне музикознавчого дослідження, а разом із тим як іншої, порівняно з історико-теоретичним музикознавством і естетикою музики, <...> орієнтації і організації наукового пошуку», спрямованих на розкриття цього «сутнісного феномену музики» [5, с. 7], а відтак – «формування у межах сучасної системи музичного знання нової дисципліни – теорії музичного сприймання» [5, с. 54], що дасть зворотну користь – інтенсивне залучення багатьма іншими музикознавчими науками даних цієї теорії. Більше того, відстоюючи тезу про правомірність у межах існуючої системи музичних дисциплін окремої теорії музичного сприйняття, О. Костюк сформулював теоретичну модель цього явища-процесу, яка зобов'язує до спеціального дослідження сприйняття музики як сприйняття музичного, виявлення в ньому об'єктивно-суб'єктивних залежностей, параметрів адекватності й активності, тенденцій генези і розвитку. Вона «передбачає всестороннє вивчення соціально-історичного, культурно-етнічного, естетико-психологічного і власне музичного контексту сприйняття» [6, с. 17].

Віддаючи належне значному внеску російських науковців (а в його текстах знаходимо звернення до великого числа їхніх праць зі сфер психології (Б. Теплов), соціології (О. Сохор), естетики (Е. Алексєєв, П. Андрукович, Г. Головінський, Ю. Борев), культурології (Ю. Барабаш, Ю. Перов, А. Семашко), фольклористики та етнографії (К. Чистов, І. Земцовський), музико-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

знавства (Б. Асаф'єв, Л. Мазель, В. Цуккерман, Т. Ліванова, Є. Назайкінський, В. Медушевський, Є. Ручьєвська, О. Буцький, М. Папуш), О. Костюк наголошував, що його теорія, у тому числі й завдяки їм, опирається на дійсно науковий ґрунт. Учений, імовірно, мав на увазі передусім світоглядні й методологічні позиції радянської науки, серед яких особливе місце для його дослідження мусило тоді мати «ленінське розуміння процесу пізнання як вічного наближення мислення до об'єкта, співпадиння думки з об'єктом як процесу» – «принципово важливий критерій аналізу» «суспільно значимих» варіантів «слухання – відчування – осмислення» мелодії [5, с. 176].

Водночас широчінь інтелектуального простору Костюкової думки простягалася далеко за межі України, сягаючи здобутків своїх – переважно хронологічно найближчих – європейських попередників. Наукову базу для розбудови теорії музичного сприймання О. Костюка, крім визнаних радянських праць, становила чимала група досліджень західноєвропейських учених, серед яких особливу увагу приділено тим, хто заклав підвалини теорії музичної перцепції. До таких на ранньому етапі (у подальшому поіменний ряд розростався, а кількість безпосередніх посилань у текстах зменшувалася) він відносив передусім працю французького вченого Р. Франсеца «Музична перцепція» [15] і американського музикознавця Л. Мейєра, автора книги «Емоція і зміст у музиці» [14], оцінюючи їхні концепції як «прогресивні».

Уважне вивчення наукових текстів самого О. Костюка дає підстави говорити про те, що інколи свою позицію він розкривав за посередництвом думок деяких, у тому числі названих, західноєвропейських учених-сучасників.

Так, науковець позитивно сприймав погляди Р. Франсеца, виділяючи в них такі: а) бачення «музичної активності людини і, зокрема, сприймання» як «особливої форми активності духовної, яку треба вивчати, маючи на увазі її специфіку»; б) не можна зводити музику до неспецифічних елементів (наприклад, висоти, тривалості); в) натомість бажаним є засвоєння іманентних

властивостей музичного мистецтва (як-то ладо-тональної системи)<sup>4</sup>.

Щодо формулювань Л. Мейєром деяких законів перцептивної орієнтованості форми О. Костюк звертав увагу на її пояснення винятково закономірностями сприймання, позбавленого всякого зовнішнього опосередкування, яке вважав «не зовсім доречним» [9, с. 12]. Пізніше сам зауважував, що «сприйняти мелодію – означає досягнути її форму як цілісність. А останнє неможливе поза аналітико-синтетичною роботою художньої свідомості слухача» [9, с. 39].

Показово, що звернення О. Костюка до теми сприймання музики, підвладне «характерній для радянського часу тенденції – зосередження головної уваги на осмисленні фундаментальних для радянської естетики проблем» [12, с. 389], свідчить не тільки про усвідомлення ним давно започаткованої в українській науці традиції звернення до теми літературознавця І. Франка (щодо рецептивної естетики), філософа й фольклориста О. Потебні (філософсько-психологічні питання), музикознавців П. Сокальського<sup>5</sup> та Б. Яворського<sup>6</sup>, а й про продовження-розвиток певних їхніх думок. На жаль, згадування імен цих учених не доповнюється безпосередніми посиланнями на праці, хоча вплив їхніх поглядів у багатьох моментах очевидний.

Концепція О. Костюка, на перший (дуже загальний) погляд, – двоскладова і відображає згаданий шлях свого формування. Водночас вона двоєдина, оскільки її спільно творять загального характеру ідеї сприймання музики та ідеї, пов'язані з конкретними мелодичними параметрами процесу сприймання музики. І одні, і інші склали основу його теорії.

Онтологічним тлом для кристалізації концепції були для Костюка три основні «плани», які він розрізняє і зіставляє: історичний, індивідуальний та ситуативний (актуальний) [5, с. 71]. Активність слухачької уваги до музики вчений вибудовує ієрархічно, умовно виокремлюючи й послідовно аналізуючи інтонаційний, фактурно-композиційний та концептуально-стильовий рівні.

При цьому враховується вся задіяна в процесі творення, виконання та сприй-

## ОКСАНА ГНАТИШИН. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ...

мання тріада (композитор – виконавець – слухач) з особливою увагою на останньому – «самодіяльному аматору». Точніше кажучи – «поряд і у взаємозв'язку з теорією музично-творчого процесу і наукою про музичне виконавство» [8, с. 18], оскільки «і творчість, і виконавство, і сприймання, за своєю природою, є музичним пізнанням», і «лише завдяки єдності механізмів цих трьох ланок, завдяки функціональному їх взаємозв'язку музика існує як вид мистецтва, як форма суспільної свідомості» [9, с. 12]. Саме так він наголошував на ідеї замкнутості системи композиторського, виконавського та слухачького модусів музичного сприйняття і мислення.

Концепція музичного сприймання О. Костюка базується, як він сам зазначав, на трьох головних вихідних тезах: 1) якісна його своєрідність, пов'язана з іншими формами людського пізнання, враховуючи їхню генетичну й функціональну єдність; 2) «перцепція – це не “абсорбування” музики, а складна психічна діяльність суб'єкта спрямована на “привласнення” ним цього виду мистецтва, оволодіння його образно-емоційною мовою»; 3) обов'язковість урахування психологічних механізмів музичного сприймання та закономірностей його перебігу [9, с. 111]. Цей комплекс вихідних положень спричинився до виявлення певної етапності у формуванні й розвитку музичного сприймання: від стадії «привласнення» музичного мистецтва, через народження пізнавальних музично-мисленнєвих операцій, до етапу достатньої зрозумілості-сприйнятливості простішого музичного твору (пісні) з одночасним недостатнім, або спрощеним, викривленням складніших композицій. У напрямі подальшого зростання пізнавальних можливостей – аж до складних форм музичного вияву. У пізнанні музичного образу (озвученої музичної думки) О. Костюк висував на перший план основоположну («ключову») тезу (ідею) про його спрямованість до об'єкта, заглиблення в нього, або про «багатофазне стадіальне становлення суб'єктивного образу (перцепта)» [9, с. 11], «вічного наближення мислення до об'єкта» [5, с. 57]<sup>7</sup>. Можливо, О. Костюк так побіжно й обе-

режно згадував про «внутрішню поетичну модель відображеної в музиці дійсності», що усвідомлював – «на сучасному етапі історичного розвитку людських знань наукова теорія сприймання музики можлива вже тільки як теорія, основана на світогляді і методології діалектичного й історичного матеріалізму, ленінської теорії відображення дійсності» [5, с. 56], і говорити про «заглиблення пізнання в музику» можна лише тоді, коли це «наука про процес формування суб'єктивного образу почутої музики, осягнення слухачем її ідейно-художнього <...> змісту» [5, с. 58].

Те, що О. Костюк обрав орієнтиром сприйняття мелодію, – не випадково, бо для нього робота слуху, почуттів і думок слухача, у процесі якої формується внутрішній образ музичного твору, має, передусім, мелодичну основу. Саме «в перцепціогенезі, в актуальному становленні сприйняття музики, мелодія – “душа музичного твору” (Д. Шостакович) – є природнім вузлом, де складно перетинаються зовнішні умови і внутрішні рушійні сили слухачького пізнання музики» [7, с. 162]. Сам О. Костюк наукову новизну свого дослідження бачить «у побудові суспільно-теоретичної моделі мелодії як рухомої сили процесу музичного сприймання» [4, с. 2]. Він «уперше здійснює спеціальне дослідження мелодичної активності музичного сприйняття» [4, с. 2] й послідовно продукує й обґрунтовує такі ідеї: необхідності врахування в музично-теоретичних аналізах мелодії сукупності додаткових характеристик, обумовлених багатоетапністю заглиблення слуху в музику; варіантної множинності суб'єктивного мелодичного образу, стійкого й оновлюваного у сприйманні мелодії; мелодії як музичного явища, що шукається слухачем (внутрішній пошук мелодії); звуковисотного контуру як продуктивної музикознавчої абстракції і реальної якості мелодії, що звучить; послідовності «зрізів» (від динаміки, тембру, темпу → відношення між інтонаційним стержнем та іншими шарами музичних засобів → джерела формування інтонаційності звукової матерії); мотивно-поспівкового структурування тощо. При цьому О. Костюк уперше ввів у науковий обіг

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

музикознавства чимало доти не вживаних наукових термінів і понять, як-от: «звуквисотний контур», «мелодична активність музичного сприймання», «нормативне сприйняття мелодії» та ін.

Водночас, як доступніше тлумачить І. Юдкін, «ядро вчення про “мелодичні параметри” сприйняття або “о мелодической организации музыкального восприятия” <...> – це те, що іменується суб’єктивною мелодизацією або ритмізацією. Людина знаходить своєрідну ариаднину нитку в лабіринті звукових образів, виходячи з власного досвіду. Вона може бути більшою або меншою мірою адекватною звучанню, може піддаватися тренуванню <...> З цим пов’язане <...> поняття так званого комітантного або супровідного <...> сприйняття» [13, с. 5].

Аналіз ідейного набуtku О. Костюка свідчить про виразну співвіднесеність його ідей з поглядами відомих попередників. І хоча частих відсилань до їхніх думок у текстах ученого не знаходимо, у багатьох питаннях погляди О. Костюка «збігаються» або є близькими до думок О. Потебні, І. Франка, С. Людкевича.

У цьому контексті звертають на себе увагу певні паралелі, зокрема спільне з О. Потебнею (1862) акцентування хоча б таких важливих аспектів: 1) «сприйняття музики невіддільно належить *духовному світу*» слухача [5, с. 42]; 2) «сприйняття мелодії як найпершого представника *національної своєрідності музики*» [5, с. 8]<sup>8</sup>; 3) необхідність *підготовленості* реципієнта до процесу адекватного сприйняття<sup>9</sup>; 4) *єдність естетичного і художнього* у сприйнятті [5, с. 44]<sup>10</sup>; 5) «*співтворчість* характеру перцептивної діяльності» [5, с. 44–45]<sup>11</sup>, посередником і визначником якої є 6) мислення, зокрема музичне<sup>12</sup>. В акцентуванні мисленневої природи музики і її головного виразника – мелодії – О. Костюк продовжує національну традицію трактування музичних сенсів, що вже було розроблено О. Потебнею в його лінгвістичній концепції.

Певні паралелі спостерігаються також між поглядами О. Костюка та пізнішими щодо часу появи (у порівнянні з дослідженнями О. Потебні) Франковими (крім тих, що

збігаються з «потебнянськими») думками (1898)<sup>13</sup>. Тут передусім привертає увагу екстраполяція обома сприйняття на цілість художнього процесу<sup>14</sup> з урахуванням особливостей функціонування психіки людини.

Водночас О. Костюк виявився послідовником поглядів І. Франка щодо бачення останнім двоякої природи мистецького твору, вираженої, з одного боку, відображенням ним дійсності, а з другого – перебуванням об’єктом пізнання. Урешті, О. Костюк, як і І. Франко, вирізняв сприймання «симетричних згрупувань», «пов’язання тонів» як у творця, так і в слухача [1, с. 74], чому присвячений спеціальний розділ «Інтенаційний слух і висотні співвідношення музики» [5, с. 113–126].

Погляди О. Костюка збігаються також з певними ідеями теоретичного підходу до аналізу мелодики С. Людкевича на початку 1930-х років, що, зауважимо, не були відомі вченому, бо на момент його праці залишалися в рукопису. Це стосується згаданої ідеї внутрішнього пошуку мелодії, яка в композитора визначена як «неповна», бо в ній гармонічна основа і лінія «мусить бути щойно відгадана і зреалізована» [10, с. 156]. Людкевичеве бачення мелодії як організації музичних тонів різної висоти «за законами ладовості і гармонії», коли сам хід тонів мелодії обов’язково передбачає «якусь провідну лінію і думку», її характер та вираз («виразова» естетика) [10, с. 156, 157] збігаються з Костюковим крізь призму ідеї звуквисотного контуру як реальної *якості* мелодії, що звучить. А його ідея мотивно-поспівкового структурування дуже нагадує думку С. Людкевича про умову існування мелодії, якою є певна тональна (гармонічна) основа, «що виявляється у спинюванню голосу мелодії на якихось тонах означеної висоти, скоординованих зі собою тональним (гармонічним) зв’язком» [10, с. 155–156].

Наведені паралелі дають підстави розмірковувати не так про «збіги» в поглядах О. Костюка з визначними представниками української філософської, естетичної та музично-теоретичної думки в їх хронологічній послідовності, як про виразний розвиток давно ним сформованих в українській на-

## ОКСАНА ГНАТИШИН. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ...

уці засад трактування феномену музичного сприйняття, зосібна мелодії. Ці аналогії дають змогу говорити про пряме, до того ж цілком органічне, продовження О. Костюком ідей видатних попередників – світочів національної науки, ще раз демонструючи тривалу перерваність в еволюції ставлення навіть до окремо взятого явища культури. В умовах табуованої науки Вчений зумів не лише залучити, акумулювати важливі для себе світові надбання науково-музичної думки, надавши їм «печатю свого духу» (І. Дзюба). Він уміло використав «забуті» ідеї, переконливо аргументував власні, сукупно організувавши їх у певний складний комплекс, актуалізував багато нових потенційно важливих проблем, здатних збагатити теорію музичного сприйняття. Тому О. Костюк, безсумнівно, – центральна, навіть знакова постать у науковій творчості дослідників цього напрямку в радянський період.

Наше наближення до ідейного спадку академіка О. Костюка мусить продовжуватися й поглиблюватися в інших ракурсах осягнення його наукової творчості (цьому могла б суттєво допомогти повна бібліографія праць ученого) з метою подальшого розвитку теорії музичної естетики.

Нині сформовано ґрунт для «філософської рефлексії над теоретичною дією нашого духу», «пізнання нашого пізнання» з її творчим осмисленням незнаного або мало відомого й переосмисленням недавнього, що передбачає принциповий відхід від спрощено негативних оцінок усіх текстів, виданих за радянських часів. Це зробить музикологію загалом сильнішою, забезпечивши їй справді національну визначеність і почесне місце у світі.

## Примітки

<sup>1</sup> Дещо про внесок О. Костюка у сферу музичного сприйняття вже висвітлювалося в праці О. Гнатишин [див.: 2].

<sup>2</sup> Сам О. Костюк визнавав сучасний йому етап розвитку музичної науки (а точніше – 1980-ті рр.) етапом «марксистського музикознавства» [5, с. 20].

<sup>3</sup> У становленні свого підходу до проблем сприймання мелодії О. Костюк виділяє праці російських

учених Б. Асаф'єва, Б. Теплова, завдяки яким він усвідомив зв'язок музикознавства з психологією, соціологією та естетикою музики [див.: 5, с. 18].

<sup>4</sup> До недоліків тактовно відніс «*нечіткість* методологічних позицій автора, тяжіння до стихійного матеріалізму», відсутність протиріччя між так званою реалістичною і формалістичною музикою [9, с. 11].

<sup>5</sup> О. Костюк згадував, що у 80-х роках ХІХ ст. П. Сокальський спробував пояснити психологічні механізми слухання в статті «О механизме музыкальных впечатлений» (Одеса, 1887) [див.: 9, с. 14].

<sup>6</sup> О. Костюк посилається на праці Б. Яворського у співавторстві з С. Бєляєвою-Екземплярською, у яких було проаналізовано структуру і сприймання мелодії, обґрунтовано доцільність використання поряд з музикознавчим і психологічним підходом.

<sup>7</sup> Це, як бачимо, суперечить погляду І. Франка, який висунув ідею формування образу «ізсередини реціпієнта», з його безпосереднього «душевного поруху», розростання з окремих частин аж до яскраво вираженої цілості образу.

<sup>8</sup> О. Потебня вів мову про власну, не таку, як в інших народів, інтерпретацію музики (подібно до скрипки, яка, відтворюючи ту саму мелодію з іншими інструментами, завжди залишається скрипкою) [11, с. 36], а О. Костюк писав про невловимість у східній музиці європейським слухачем «навіть найзагальніших семантичних відмінностей її ладів, не кажучи вже про тонші емоційні значення мелосу» [5, с. 34].

<sup>9</sup> «Шлях у художній світ недоступний для естетично непередготовленої людини», – вважав учений [5, с. 42] і навіть увів у науковий обіг поняття «*культура сприймання*» – «структурно-функціональна його організація, що дає можливість суб'єкту розуміти музику» [9, с. 19]. О. Потебня наголошував на важливості оволодіння хоча б мінімальним «мовним запасом» для зрозуміння запропонованого слухачеві озвученого тексту [11, с. 34].

<sup>10</sup> О. Потебня писав про «надзвичайно мінливу» величину «художності образу і естетичності враження» [11, с. 35], а О. Костюк зауважив «неясність» взаємозв'язку естетичного та художнього рядів [5, с. 44].

<sup>11</sup> На думку О. Потебні, творець не передає слухачеві свою думку, а лише «будить» у ньому його власну; так і О. Костюк пише, що «сприймання музики пов'язано з художніми перетвореннями в духовному світі слухача-глядача» [5, с. 47], і «перебудовуючи лад своїх чуттєвостей, вольових стремлень і думок <...>, об'єкт, що слухає, разом з тим, узгоджує зі своїм внутрішнім світом і художній зміст музики» [5, с. 46]. Понад те, учений наголошує на «двоїстій суті» мелодичного сприймання, яка полягає в «зустрічі» музичного мислення слухача певної якості та досконалості зі звуковим матеріалом, що відображає іншу музичну думку певної складності [9, с. 56].

<sup>12</sup> У О. Потебні «всьяке мистецтво є образне мислення» [11, с. 34], а О. Костюк пізніше скаже про «механізм осягнення образності», причому сприйняття мелодії є «підсумком цілісного слухання» [5, с. 80]. Воно, на думку мовознавця, притаманне підготовленому слухачеві, для якого музичні звуки «з першо-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

го разу уявляються багатим відношеннями цілим» [11, с. 33].

<sup>13</sup> Саме І. Франко вперше в естетиці довів необхідність урахувати в процесі творчості активність реципієнта.

<sup>14</sup> І. Франко писав про «виникнення, існування і функціонування твору мистецтва та сприймаючого цей твір реципієнта» [1, с. 71].

## Джерела та література

1. *Гнатишин О.* Феноменологія естетики Івана Франка і музична творчість / Оксана Гнатишин // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. – Тернопіль ; Київ, 2009. – № 2 (21). – С. 70–75.

2. *Гнатишин О.* Філософсько-музичні підходи українських музикознавців до формування концепції рецептивної естетики // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне, 2008. – Вип. 14. Українська культура: Минуле, сучасне, шляхи розвитку. – С. 88–92.

3. *Деменко Б.* Універсум академіка Олександра Григоровича Костюка / Б. Деменко // Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка) : зб. наук. праць. – Київ : ІМФЕ, 2003. – Вип. 2. – С. 8–11.

4. *Костюк А.* Восприятие мелодии, мелодические параметры процесса восприятия музыки : автореф. ... д-ра искусствовед. – Киев, 1987.

5. *Костюк А.* Восприятие мелодии: Мелодические параметры процесса восприятия музыки : монография / А. Г. Костюк. – Киев : Наукова думка, 1988. – 190 с.

6. *Костюк А.* О теории музыкального восприятия / А. Г. Костюк // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : сб. статей /

сост. А. Г. Костюк. – Киев : Музична Україна, 1986. – С. 7–17.

7. *Костюк А.* Теория музыкального восприятия и некоторые проблемы мелодизма музыки / Александр Костюк // Музыкальное искусство и формирование нового человека / ред. кол.: А. Г. Костюк (гл. ред. и сост.) и др. – Киев : Музична Україна, 1982. – С. 159–172.

8. *Костюк А.* Теория музыкального восприятия и проблема социально-эстетической действительности музыки // Музыкальное искусство социалистического общества: Проблемы духовного обогащения личности. Материалы республиканской научной конференции. – Киев : Наукова думка, 1982. – С. 18–20.

9. *Костюк О.* Сприймання музики і художня культура слухача / О. Г. Костюк. – Київ : Наукова думка, 1965. – 122 с.

10. *Людкевич С.* Основи музичної естетики / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 151–160.

11. *Мельник-Гнатишин О.* Лінгвопсихологічні ідеї філософії О. Потебні в концепції музичної мови й мислення українського музикознавства / Оксана Мельник-Гнатишин // Вісник Прикарпатського ун-ту. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2008. – Вип. 14. – С. 32–39.

12. *Немкович О.* Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / Олена Немкович. – Київ, 2006. – 536 с.

13. *Юдкін-Ріпун І.* Олександр Григорович Костюк – видатний український вчений / І. Юдкін-Ріпун // Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка) : зб. наук. праць. – Київ : ІМФЕ, 2003. – Вип. 2. – С. 3–5.

14. *Meyer I.* Emotion and meaning in music. – Chicago, 1957.

15. *Frances R.* La perception de la musique. – Paris, 1958.

## SUMMARY

Academician O. Kostiuk is known Ukrainian scientist-art-studier, who has made a significant contribution into aesthetic and psychological problems of the Ukrainian musical studies with his theory of music perception. This article draws nearer to the revealing of the conceptual essence of the scientist theory owing to the analysis of a large number of important working hypotheses, valuable observations, distinguished from the many-sided saturation of the texts of key ideas.

The character of the scientist's approach to the elucidation of the subject of music perception has been determined with the idea of the knowledge integration, because musical studier believed that music perception helps to combine the interests of different scientific fields: general semiotics of art, historical and theoretic musicology, philosophy, musical acoustics, linguistics, ethnic study of folklore, sociology, music psychology and aesthetics.

The merit of the definition of the independence of the sphere of music perception, its formation and functioning as a subject of the musicological study properly belongs to O. Kostiuk. He has formulated the theoretical model of the given phenomenon-process which provides the comprehensive study of the social and historical, cultural, ethnic, aesthetic, psychological and proper musical contexts of perception.

The conception of O. Kostiuk is dualistic one, since it is created jointly with general ideas

ОКСАНА ГНАТИШИН. ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕОРІЇ МУЗИЧНОГО СПРИЙМАННЯ...

of the music perception and the ideas connected with the specific melodic parameters of this process. Three main *plans*, distinguished and compared by O. Kostiuk, historical, individual and situational (actual), has been used as the ontological background for the crystallization of his conception. The scientist has raised the activity of the listener's attention to music hierarchically, conditionally distinguishing and consistently analysing the levels of intonation, texture and composition, conception and style. In this case he took into account the whole triad (composer – performer – listener) attracted into the process of creation, execution and perception, because he thought that *creation and execution, and perception, by its nature, is the musical knowledge and music exists as a kind of art, as a form of public consciousness only owing to the unity of the mechanisms of these three links, thanks to their functional interconnection.*

The theory of O. Kostiuk has found out several stages in the formation and development of music perception: from the phase of approaching (*appropriation*) of musical art through the birth of the cognitive music and intellectual operations to the sufficient intelligibility of the simpler piece of music (songs) with simultaneous insufficient or reductive perception, or contortion of more complicated compositions. In the cognition of the musical image (the sounded musical thought) O. Kostiuk brought forth the basic thesis (idea) about its trend towards the approaching to the object, deepening into it, or about *the multiphase and by stages formation of the subjective image (percept), the eternal approach of thinking to the object.*

O. Kostiuk has specially researched for the first time melodic activity of the musical perception because for him the work of hearing, feelings and thoughts of the listener, during which an inner image of a musical work is forming, is based primarily on melodic basis. Hence, the theory consistently produces and substantiates such ideas in series: the necessity of taking into account in the musical theoretical analyses of the melody of the totality of additional characteristics conditioned with the multi-stage deepening of hearing in music; the idea of the variant multiplicity of the subjective melodic image; the thesis on stable and renewed in the melody perception; the ideas of the inner search of melody; differentiation of the contour of the pitch as a productive musicological abstraction and the real quality of a sounding melody; the idea of a sequence of melodic *sections*; tune structuring and others. At the same time O. Kostiuk has brought into scientific circulation of the musicology for the first time a good few of untill unused scientific terms and concepts, such as, *the pitch contour, the melodic activity of the musical perception, the normative perception of melody* and others.

The analysis of the heritage of O. Kostiuk affirms not the subordination to the Soviet methodological pointers, but the exposing of own positions through the ideas of the West European theorists of the music perception and especially the expressive correlation of his ideas with the views of famous Ukrainian predecessors like O. Potebnia, I. Franko, S. Liudkevych. The parallels, induced in the article give grounds to speak not about the coincidence in the opinions of O. Kostiuk with the prominent representatives of Ukrainian philosophical, aesthetic, musical and theoretical thought as about the expressive development of the long-established principles of interpretation of the phenomenon of musical perception, particularly the melody, in Ukrainian science. So, in the conditions of taboo science, Scientist has managed not only to attract, accumulate important world acquirements of scientific musical thought, giving them a *seal of his spirit*. He used skillfully the *forgotten* ideas, argued convincingly his own ones, jointly organized in his works in a certain harmonious complex, updated many new potentially important problems able to enrich the theory of musical perception. That's why O. Kostiuk is undoubtedly the central figure in the scientific works of the researchers of this field of the Soviet period.

**Keywords:** musicology, theory of music perception, conception, ideas, system, melody.