

ВИКОНАВСЬКА І ПЕДАГОГІЧНА ТВОРЧІСТЬ

УДК 781.6: 316.454.52 : 159.9 : 78

Лариса Опарик

МУЗИЧНЕ СПІЛКУВАННЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СТИЛЮ СПРИЙНЯТТЯ

У статті аналізуються комунікативні механізми творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів як чинники формування стилю слухацького сприйняття у процесі музичного спілкування.

Ключові слова: музичне спілкування, стиль сприйняття, музичне висловлювання, комунікативно-інтерпретаційна позиція слухача.

Різке посилення ролі інформаційних процесів у житті сучасного соціуму та пов'язані з цим загострення боротьби ідеологій, протистояння світоглядів актуалізує проблему взаєморозуміння, діалогу, спілкування людей. Музика як спосіб творчого спілкування служить одним із дієвих засобів внутрішньої організації культурного життя та духовної еволюції соціуму, постійної динамічної взаємодії суспільства та особистості. Тому новітні завдання реалізації консолідуючого потенціалу музичного спілкування у сучасній композиторській, виконавській, слухацькій, музично-педагогічній практиці спонукають до наукового осмислення комунікативних механізмів творчої взаємодії ключових суб'єктів музичного мистецтва.

Пошук оптимальних методологічних підходів до вивчення особливостей музичного спілкування передбачає, насамперед, термінологічну визначеність наукового опису. Зокрема, питання змістовного наповнення понять «спілкування» та «комунікація» в сучасному музикознавстві досі залишається дискусійним, про що свідчить аналіз останніх досліджень вітчизняних та зарубіжних авторів – О. Берегової, Л. Березовчук, Г. Макаренка, Б. Смірнова, О. Черемісіна та ін. Визначаючи відмінності між термінами «спілкування» та «комунікація» в науковій літературі, О. Берегова вказує на тенденцію зближення цих понять, хоча їх спільні й відмінні риси все ще різняться: «За спілкуванням, в основному, закріплюються характеристики міжособистісної взаємодії, а за комунікацією – додаткове значення інформаційного обміну в суспільстві» [4, с.8].

Спробу створення цілісної теоретичної картини музичного спілкування здійснено автором статті у дисертації та низці інших праць, де, зокрема, сформульовано дефініцію поняття музичного спілкування [14]. При розмежуванні понять «музична комунікація» та «музичне спілкування» у визначення останнього покладені критерії інтерактивності, вмотивованості, цілеспрямованості інтонаційно-мовленневої діяльності основних суб'єктів комунікативного процесу в музиці. Таким чином, музичне спілкування ми розглядаємо як принципово відмінний від нейтрального інформаційно-пізнавального процесу комунікації акт співтворчості, необхідною ланкою котрого є індивідуальна музична діяльність, спрямована на активну міжособистісну взаємодію з метою розкриття смислу музики, тобто її сприйняття та розуміння на вищому, художньому рівні цілісного осягання музичного твору.

Титульним репрезентантом цілісності в мистецтві виступає, як відомо, художній стиль, котрий поряд із жанром є носієм алгоритмів соціальної адаптації музичного твору. Отже, стиль в системі музичного спілкування детермінує, насамперед, мовленнєві механізми впорядкування художньої інформації як в індивідуальній, так і в суспільній свідомості та сприяє адекватному осягання відповідної музичної дійсності. Наукові засади дослідження мовленнєвої природи музичного сприйняття, що може проявляти себе в тих чи інших стильових вимірах, закладені в працях Б. Асаф'єва, О. Костюка, В. Медушевського, Є. Назайкінського, А. Сохора, М. Старчеус, Г. Тарасова, Л. Черкашиної та ін. Ці праці містять цікавий нам досвід теоретичного синтезу двох підходів у дослідженні специфіки музичного сприйняття, що полягає, з одного боку, у вивченні психологічних механізмів музичної діяльності індивіда, з іншого – у розкритті комунікативних принципів спрямованості музичного твору на реципієнта. Такий системний підхід визначив наші подальші пошуки оптимальних шляхів музикознавчої формалізації складних механізмів стилетворення в системі музичного спілкування.

© Опарик Л., 2015.

Мета статті – висвітлення комунікативних механізмів творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів як чинників формування індивідуального стилю сприйняття у процесі музичного спілкування.

Вихідним пунктом дослідження обирається «комунікативна форма, тобто твір, що безпосередньо звучить» (за В. Москаленком). Саме в процесі виконання музичного твору для слухачів водночас реалізуються основні вектори музичної комунікації – «виконавець ↔ композитор», «виконавець ↔ слухач», «композитор ↔ слухач». Це знаходить своє віддзеркалення в структурі озвученого твору, його тексті, контексті й підтексті та відповідно уможливорює спостереження за комунікативними проявами головних суб'єктів музичного спілкування. Таким чином, актуальне буття твору (за Є. Назайкінським) потенційно містить у собі можливості аналітичного декодування, по-перше, основних компонентів музичного сприйняття – емоційно-перцептивного, інтелектуально-смыслового, творчо-діяльнісного та, по-друге, тих чи інших стилів музичного спілкування, серед яких найбільш загальними з точки зору ставлення суб'єкта до музичного твору вважаються спілкування-знайомство, спілкування-осмислення, спілкування-творчість [див.: 20].

Питання буттєвого статусу музичного твору в системі художнього спілкування є ключовим, адже воно безпосередньо пов'язане з проблемою зворотного зв'язку між суб'єктом творчої діяльності та твором мистецтва – головною умовою впливу музики на цілісність людської свідомості, відтак і на формування стилю музичного сприйняття. Ряд визначень музичного твору, зокрема, як «особливого виду музичного висловлювання» (В. Медушевський), «цілісного знакового предмета» (С. Раппопорт), «самостійної знакової одиниці» (А. Сохор) дозволяє стверджувати, що семіотичний статус музичного твору в системі художньої комунікації корелює із загальносеміотичною природою висловлювання, котре визначається в лінгвістиці «як реальна одиниця мовленнєвого спілкування» (М. Бахтін), що передбачає також ситуацію «висловлювання – розуміння» [див.: 3, с.250-296].

Обґрунтування висловлювання як універсальної форми організації інтонаційно-мовленнєвого матеріалу в різних видах творчої діяльності має на меті осмислення стилю музичного сприйняття як цілісного феномена у тому числі й шляхом узагальнення через вербальні мовленнєві жанри. Правомірність такого підходу підтверджується працями Б. Асаф'єва, В. Васіної-Гроссман, Є. Назайкінського, К. Руч'євської та ін. Таким чином, розгляд композиторського, виконавського, слухачького висловлювання-сприйняття в їх діалогічній взаємодії у процесах музичного спілкування вводить у сферу функціонування прообразів різноманітних мовленнєвих жанрів.

Слід зауважити, що висловлювання як музикознавча метафора має безпосереднє відношення до мовленнєвої предметності музичного змісту. Мова йде про так звані комунікативні архетипи (зокрема, архетипи заклику, прохання, запитання, гри, медитації) або базисні форми музичних висловлювань, що лежать в основі універсального психомузичного словника сприйняття. «Комунікативний архетип належить цілком до царини соціальної взаємодії, тобто взаємодії між окремими особистостями та групами людей; він – спонукальна причина, що викликала до життя базисну форму з її моторно-руховими та протоінтонаційними якостями. Аналіз основних архетипів показує ті опори, котрі використовує інтонаційний слух для розшифровки музичного змісту, для емоційного витлумачення музичного висловлювання» [15, с.105].

Музичне висловлювання, втілене в межах конкретного твору, може розглядатися, передусім, як виражена оригінальною художньою мовою та спрямована на сприйняття смислової цілісності¹⁵. Відповідно формування стилю сприйняття уявляється як пошук певної цілісності в процесі осягання та розуміння музичного твору, тобто як творчий акт породження смислу музики.

Смисловий аспект у музиці як сфері творчої діяльності вкорінюється в її інтонаційній природі. Б. Асаф'єв підкреслює: «Інтонація – якісна сторона звуковиявлення, «осмислення», «одухотворення» звучань. У цьому сенсі інтонація... складає найважливішу ознаку музики як живого виразного мовлення» [2, с.55]. Розвиваючи думку Б. Асаф'єва, В. Москаленко конкретизує поняття «інтонування», котре трактується ним як «психологічний процес самого «продукування» музичної думки». Таким чином, «інтонування... виражає сутність усякого музично-творчого процесу, незалежно від того, чи маємо ми справу з композиторським, виконавським (ширше – інтерпретаторським) або слухачьким його різновидами» [11, с.15]. Відтак вступ «звукоінтонаційної свідомості» (О. Сокол) у взаємодію з інтонаційними проявами музичного мислення інших людей є

¹⁵ У лінгвістичному розумінні, згідно з М. Бахтіним, головною ознакою висловлювання поряд із цілісністю та смисловою вичерпністю є його адресованість, скерованість до когось [3, с.290].

необхідною передумовою формування стилю сприйняття в процесі художнього спілкування, що стає фактом музичної дійсності в момент синхронізації композиторських, виконавських та слухачьких інтонаційних проявів в актуальному бутті твору.

Інтонаційна взаємодія між суб'єктами музичного спілкування здійснюється на підставі комунікативної програми твору. Для того, щоб мати здатність служити засобом художнього спілкування, «структура музичного твору повинна віддзеркалити в собі всі сторони художнього спілкування: умови, скерованість, цілі комунікації, закони та властивості сприйняття» [9, с.150]. Окреслені комунікативні параметри характеризують музичний твір і з точки зору його сценічності, тобто здатності функціонувати в конкретних місці й часі музичного спілкування. Виявлення параметрів цілісності музичного сприйняття як стильового утворення потребує редукування поняття «процес музичного спілкування» до поняття «акт музичного спілкування», яке вказує на збігання музичної комунікації в певних часових межах і умовах.

Аналітичне виокремлення акту музичного спілкування із загального музично-комунікативного потоку має принципове значення для дослідження стилю музичного сприйняття. Насамперед в акті спілкування фіксується відчуття музичного часу, яке досягає граничної концентрації на рівні окремо взятого твору. Перцептуальне спливання музичного часу має певні закономірності, які Є. Назайкінський визначає як «фази входження в музику, перебування в ній та виходу з неї» [12, с.106].

Часова координата, як відомо, виявляє себе через просторову і навпаки. В образному світі музичного твору перебіг музичного часу та формування музичного простору усвідомлюється через ряд подій, адже «позбавлена якісно визначених і відмінних одного від одного моментів, подій, зрушень, музика не сприймалася б як рух (єдність часу і простору)» [17, с.9]. Сприйняття «події як сюжетної одиниці» (Є. Назайкінський) становлення музичної образності в художньому просторі й часі твору відбувається в реальному просторі й часі акту музичного спілкування. При цьому «коли обдарований слухач піддається силі впливу музики, він осягає як «подію», так і ідеалізацію «події»: він, так би мовити, всередині цієї «події», навіть якщо музика витримує ...свою «психологічну дистанцію» [7, с.109-110]. Подібна подія набуває неповторності в конкретній ситуації музичного спілкування.

Ситуація музичного спілкування на основі озвученого твору зумовлюється як суб'єктивними факторами – авторською волею композитора, творчою програмою виконавця щодо обраного твору та характером скерування виконавського висловлювання до слухачів-адресатів, музичним тезаурусом слухачького сприйняття, так і об'єктивними – історично усталеними умовами побутування музики, які викристалізувалися в результаті її жанрового функціонування. Жанрово-комунікативна ситуація в музиці, за Є. Назайкінським, зумовлює, по-перше, психологічну настройку на певний спосіб або тип сприйняття та виконання, характерний для конкретного жанру; по-друге, забезпечує умови, за яких загальний просторово-часовий досвід та досвід словесного мовлення слухача підключається до власне музичного жанрово-комунікативного досвіду [див.: 13, с.272-283].

Віддзеркалене в структурі озвученого твору явище ситуації музичного спілкування охоплює всі форми комунікативної взаємодії музикантів і слухачів, а саме: контактні – безпосереднє музичне спілкування «віч-на-віч» в обстановці концертного музикування та дистантні – опосередковані технічними засобами (радіо, телебачення, аудіо- та звукозапис). Історично усталені форми публічної взаємодії між музикантами та аудиторією – концертні форми музичного спілкування – унаочнюють одночасне поєднання різноманітних типів та рівнів взаємодії композиторів, виконавців і слухачів¹⁶. Перебування можливих векторів музичного спілкування в різних площинах не виключає спроби їх зближення та співвіднесення в структурі інтонаційного контексту твору.

Виявляючи зв'язок звукового матеріалу з реальністю, Є. Назайкінський витлумачує контекст як «дзеркало комунікативної ситуації – середовище залу», а підтекст як результат аперцепції: «В момент сприйняття музики ці сліди (попереднього досвіду – *Л.О.*) оживають, набувають характеру реально існуючого, ...переносяться на звучання» [12, с.29]. Підтекст у лінгвістиці визначається як внутрішній, прихований зміст висловлювання. Отже, ситуативний інтонаційний контекст озвученого

¹⁶ Серед них Ю. Капустін виокремлює: прямі (сугестивно-емоційний контакт артиста і публіки) та непрямі (спілкування композитора із слухачем через музичний твір), міжособистісні (взаємодія окремих слухачів між собою та кожного з них із виконавцем) та міжгрупові (тобто між окремими спільностями слухачів), художні (спілкування автора і виконавця між собою та із слухачами за допомогою ідейно-емоційної інформації, яка міститься в музичних образах) [6, с.32].

твору в процесі розгортання музичного спілкування насичується багатозначністю емоційно-сміслові взаємодії підтекстів виконавського вираження та слухачького сприйняття. З позиції сприйняття цей процес можна охарактеризувати як прояв інтенції (від лат. *intentio* – прагнення) слухача, тобто момент активізації його внутрішнього мовлення в емоційному полі «відчуття стилю в музиці» (Є. Назайкінський).

Сміслова взаємодія індивідуальних активностей у ситуації живого контакту з музичним твором передбачає певні суперечності. Так, С. Раппопорт доводить принципову неможливість тотожності між ідеями, сформованими у свідомості автора твору, їх об'єктивацією в нотному записі та ідеями, добутими з нотного запису споживачами (виконавцями та слухачами) твору [16]. Відтак музичне спілкування по відношенню до письмового чи озвученого тексту твору відіграє роль роз'яснювальної, інтерпретаційної системи із своєю функціонально обумовленою композиторською, виконавською, слухачькою специфікою.

Реалізація музичного спілкування як тлумачної системи здійснюється завдяки «інтерпретуючій діяльності музичного мислення, що проявляється як в особистісно-відособленій формі, так і в масштабі суспільно-колективного відношення-сприйняття» [11, с.23]. Це дозволяє говорити про спільність перцептивного рівня для всіх суб'єктів музичного спілкування, (адже «...музика й полягає й існує в єдності та у співвідношенні творчості, виконавства і «слухачтва» через сприйняття та уможляд» [1, с.495]), а значить, і про універсальність структури початкових змістовних уявлень.

До них належать «уявлення естетичні (оцінка музично-звукових уявлень і переживань з точки зору прекрасного чи потворного, піднесеного чи низького, трагічного чи комічного), моральні (оцінка тих же уявлень з точки зору їх приналежності до світу добра, справедливості чи несправедливості й зла) та світоглядні (цілісне уявлення про світ, який переживається та усвідомлюється у вигляді світовідчуття, світоспоглядання, світосприйняття та світогляду). Нарешті, це уявлення асоціативні – результат порівняння почутого, пережитого та усвідомленого з уже відомим...» [5, с.16]. Формування початкових змістовних уявлень забезпечується дією нейропсихічних механізмів мислення, які характеризуються співвідношенням конкретного та узагальненого, інтуїтивного та раціонального, емоційного й інтелектуального начал тощо.

Отже, усвідомлення початкових змістовних уявлень у процесі особистісної інтерпретаційної діяльності музичного мислення відбувається під впливом як об'єктивних (таких, що містяться в самих розумових операціях встановлення подібності та відмінності, умовиводах та передбаченнях, в естетичних та моральних уявленнях), так і суб'єктивних (таких, що не залежать від соціального досвіду та норм) факторів. Тут постає проблема адекватного сприйняття, котре В. Медушевський визначає як «прочитання тексту у світлі музично-мовних, жанрових, стилістичних та духовно-ціннісних принципів культури» [10, с.143]. Таким чином, система аксіологічних критеріїв, сформована в ході історичного розвитку музичної практики, служить об'єктивним орієнтиром побудови індивідуальної інтерпретаційної стратегії.

Стратегія – певна евристична установка, що «організує психологічну структуру слухання музики: в одному й тому ж матеріалі, який звучить немов би проставляються різні курсиви, котрі загострюють ті чи інші риси того, що слухається та перетворюють його в почуте» [18, с.39]. Отже, інтерпретаційна стратегія сформованого музичного мислення полягає у виробленні смислових установок на осягання змісту музичного твору як проблеми співвідношення цінностей, тобто характеризується ціннісно-орієнтувальною вибірковістю, відтак – впливає на формування стилю сприйняття, що виражає особистість «в усталених способах, навиках, ідеалах та результатах музичної діяльності, у використанні неповторного індивідуального коду розпізнавання, у художніх симпатіях та антипатіях тощо» [10, с.150].

Присутність стилю сприйняття, у свою чергу, вказує на пошуки цілісного смислу, котрий у сприйнятті образів музичних творів часто персоніфікується. Так, вищі слухачькі потреби як певна установка спілкування з музичним твором (за Л. Кадциним) ґрунтуються на усвідомленні адресатів спілкування – композиторів, виконавців, інших слухачів. Зі свого боку, музикант-професіонал творить і виконує музику з метою бути почутим публікою, спрямовуючи своє музично-виконавське висловлювання до тих чи інших адресатів музичного спілкування. Торкаючись цього питання, В. Медушевський пише: «В цілому музика являє собою дивовижну зустріч трьох активностей: композитор та виконавець прагнуть висловитись, передати слухачам свої ідеї, думки, почуття; але й слухач також виступає як активна сторона – він не просто поглинає подане йому, він зацікавлено випитує композитора та виконавця, шукає в них задоволення власних інтересів, іноді «вчиняє допит» їм, з'ясовуючи їх кругозір та оцінюючи ступінь їх майстерності, рівень таланту» [9, с.123].

При цьому може відбуватися ідентифікація слухачем своєї особистості з особистістю композитора, виконавця, ліричного героя музичного твору. Про вплив саме цього аспекту слухачького сприйняття на розвиток елементарних музичних здібностей пише, зокрема, Г. Тарасов: «Тут значно уточнюється звуковисотне чуття (це найбільш істотна ланка для встановлення емоційно-інтонаційної спільності «себе» та «іншого»).... Отже, – підсумовує дослідник, – ставлення особистості до музики, комунікативна позиція, яку вона займає в процесі музичного сприйняття як формі художнього спілкування, детермінує якісно своєрідний спосіб організації та регуляції цієї діяльності» [19, с. 66–67].

Таким чином, ефективність розгортання інтонаційно-слухового процесу значною мірою залежить від обрання реципієнтом певної комунікативно-інтерпретаційної позиції стосовно адресатів музичного спілкування, котре стає дієвим чинником об'єктивації особистісного смислу, адже сприйняття та розуміння іншої людини передбачає зустрічне саморозкриття себе як особистості. «Смисл, – зауважує М. Бахтін, – є персоналістичний: в ньому завжди є запитання, звертання та передбачення відповіді, в ньому завжди двоє (як діалогічний мінімум)» [3, с.393].

Відтак персоніфікація в процесі розуміння музики свідчить про появу іншого суб'єкта, тобто про пробудження діалогічної активності інтерпретатора, усвідомлення ним своєї комунікативно-інтерпретаційної позиції, яка потенційно є стильовою, оскільки стиль – це насамперед «цільна чітка позиція в світі, обрана серед багатьох інших, певний ракурс, позбавлене випадковостей особливе бачення світу та ставлення до нього» [8, с.35].

Усвідомлення адресатів спілкування передбачає, що «процес інтерпретації має здійснюватися у трьох аспектах: з точки зору позиції автора твору, виконавця та слухачів-сучасників. Виникаючі в результаті інтерпретації уявлення свідчать про концептуальність змісту, яка віддзеркалює різні позиції, точки зору» [5, с. 16]. Інтегруючим началом тут виступають жанрові концепції як історично усталені типізовані форми суспільно-колективної інтерпретуючої діяльності. Завдяки взаємоадресованості «висловлювання-вираження» та «висловлювання-розуміння», активізованих зустрічними комунікативними позиціями учасників музичного спілкування, в ситуативному контексті акту інтерпретування озвученого твору виникає спільний жанрово-стильовий простір, наповнений інтонаційно-ціннісною «атмосферою духовності» (О. Шпенглер).

У живій інтонаційній атмосфері актуального буття твору акумулюється весь спектр індивідуальних енергій, породжених зустрічними творчо-конструктивними зусиллями інтерпретуючої думки в її як особистісних, так і колективних формах. При цьому діалогічний підхід як певний загальний принцип гуманітарного мислення надає особливого сенсу почасти анонімній інтерпретуючій діяльності суб'єкта музичного сприйняття. По-перше, концептуальний діалог з можливими адресатами музичного спілкування, який передбачає цільову установку на осягання ціннісного світу, позицій, точок зору інших особистостей, стає свого роду стильовою формою самодетермінації інтерпретуючої особистості, способом пізнання власного світу та постійного відродження духовних сил. При цьому в діяльності суб'єкта музичного сприйняття віддзеркалюється кардинальна особливість існування художнього стилю як такого, в першу чергу як національного утворення: поєднання в ній рефлексивної скерованості «назовні» (в сторону інших стилів як відбитків власного буття) та інтроспективної скерованості «вглиб» (до своїх витоків).

По-друге, комунікативно-інтерпретаційна позиція в творчій діяльності суб'єкта музичного сприйняття містить у собі неабиякий конструктивний потенціал, якщо брати інтерпретацію як один із способів моделювання образного світу твору. Звідси випливає важливий висновок, а саме – становлення музичного твору як динамічно-цілісної стильової моделі відбувається у продуктивних площинах діалогу, полілогу, у безмежній кількості запитань, відповідей, заперечень та порозумінь, тобто за умови включення в неї її адресата-слухача, котрий має відносно самостійно розкрити свій талант музичного співрозмовника та віднайти власний стильовий код осягання музичного сенсу.

Сподіваємось, що запропоновані методологічні підходи до вивчення стилю музичного сприйняття знайдуть застосування в подальших наукових розробках на шляху до системного дослідження стильових механізмів творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у процесах музичного спілкування.

1. Асаф'єв Б. В. О себе / Борис Владимирович Асаф'єв // Воспоминания о Б.В. Асаф'єве. – Л. : Музыка, 1974. – 511 с.
2. Асаф'єв Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий / Борис Владимирович Асаф'єв. – [2-е изд.]. – М. : Советский композитор, 1978. – 200 с.

3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
4. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України. – Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Олена Миколаївна Берегова. – Київ, 2007. – 35 с.
5. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя / Лев Михайлович Кадцын. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
6. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика / Юрий Капустин. – Л.: Музыка, 1985. – 160 с.
7. Копленд А. Музыка и воображение / Аарон Копленд // Советская музыка. – 1968. – №2. – С. 108–113.
8. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / Вячеслав Медушевский // Советская музыка. – 1979. – №3. – С. 30–39.
9. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
10. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» / Вячеслав Вячеславович Медушевский // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 141–152.
11. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации / Виктор Григорьевич Москаленко. – К., 1994. – 157 с.
12. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Евгений Владимирович Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
13. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Евгений Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
14. Опарик Л. До визначення поняття «музичне спілкування» / Лариса Опарик // Музикознавчі студії / Наукові збірки ЛДМА ім. М.В. Лисенка. – Львів, 2004. – Вип. 9. – С. 143–153.
15. Психология музыкальной деятельности: теория практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.Н. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
16. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства / С.Х. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3–39.
17. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Екатерина Александровна Ручьевская. – Л.: Музыка, 1977. – 160 с.
18. Старчеус М. С. К проблеме типологии музыкального восприятия / Марина Сергеевна Старчеус // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 29 – 44.
19. Тарасов Г. С. Музыкальная потребность, музыкальные способности, музыкальное восприятие / Г.С. Тарасов // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 56–69.
20. Тельчарова Р. А. Музыка и культура: личностный подход / Р.А. Тельчарова. – М.: Знание, 1986. – 64 с.

В статье анализируются коммуникативные механизмы творческого взаимодействия композиторов, исполнителей и слушателей как факторы формирования стиля слушательского восприятия в процессе музыкального общения.

Ключевые слова: музыкальное общение, стиль восприятия, музыкальное высказывание, коммуникативно-интерпретационная позиция слушателя.

In the article communicative mechanisms of creative interaction between composers, performers and listeners as factors of creating style of listeners' perception in process of musical communion are analyzed.

Key words: musical communion, style of perception, musical expression, communicatively interpretational position of listener.

УДК 78.071.4

Дзвіна Гусар

ВИДИНІВСЬКИЙ ФЕНОМЕН ВАСИЛЯ КУФЛЮКА КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПТУ «GENIUS LOCI»

Висвітлено соціокультурний аспект музично-педагогічної діяльності галицького педагога-новатора Василя Куфлюка. З метою розкриття механізмів взаємовпливу між певним природним і культурним середовищем та людиною-творцем використано понятійний апарат концепту «genius loci».

Ключові слова: Василь Куфлюк, «genius loci», регіоналістика, музична культура Західної України, гуманістична педагогіка.