

<https://doi.org/10.15407/fd2025.03.223>

УДК 130.2;140+78.01

Аліна КАГАЛО,

аспірантка (культурологія),

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського,

вул. Архітектора Городецького, 1—3/11, Київ, 01001, Україна

alina_kahalo@outlook.com

<https://orcid.org/0009-0009-7322-6602>

ДЕЩО ПРО ФЕНОМЕНОЛОГІЮ МУЗИКИ

*У статті розкрито необхідність дослідження феноменології музики, яку автор розуміє як пропедевтику до побудови онтології музики як специфічного культурного феномену. Вводиться поняття «концептуального дефіциту» щодо спроб дослідити музику в філософії та культурології. Автор аналізує існуючі підходи до музичної феноменології в контексті філософії музики, яка, на відміну від коректного феноменологічного дослідження музики, є радше набором імплікацій, що неминуче виникають, якщо за основу феноменологічного дослідження беруть традиційні та буденні уявлення про музику. Розглядаються деякі з важко розв'язуваних суперечностей, до яких приходить традиція музичної феноменології в процесі спроби побудови онтологічних моделей. На думку автора, це суперечить гусерлівському «*zürück zu den Sachen selbst*». У статті намічено шлях переходу від феноменології музики до справжнього дослідження парадоксів і проблем онтології музики як специфічного культурного феномену.*

Ключові слова: *музика, культура, концептуальний дефіцит, феноменологія, онтологія.*

Цитування: Кагало, А. (2025). Дещо про феноменологію музики. *Філософська думка*, 3, 223—232. <https://doi.org/10.15407/fd2025.03.223>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2025. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

«...halten wir uns an unmittelbare Gegebenheiten,
nach ihnen unsere Begriffe orientierend
(дотримуймося того, що дано безпосередньо,
орієнтуючи на це наші поняття)»

E. Husserl

Музика є реальністю. Ми зустрічаємо її поруч із мовленням всюди, де зустрічаються люди. Існує припущення, що музика виникла раніше, ніж мовлення (Christensen, 2000). Вона давно стала знайомим елементом життєвого світу людини, але ми так само мало її розуміємо. Отже, нам потрібна онтологія музики.

Масив літератури, присвяченої побудові музики, її функціонуванню та корисному застосуванню, майже не містить у собі спроб зрозуміти, що таке ця сама музика. Ендрю Канія (Kanیا, 2011: р. 5) прямо каже, що пошуки філософського, тобто коректного визначення музики, — це те, чим можна займатися суто заради цікавості, бо оркестрантам, наприклад, байдуже. Однак, з погляду *Culture Studies* (а в нашому розумінні вони мають і можуть бути розширеною версією філософії культури), необхідно, незважаючи на *la belle indifférence*, прекрасну байдужість музичного співтовариства, все-таки зрозуміти, що є музика в її специфічній культурній функції. Починати пошук, безумовно, необхідно з феноменологічного аналізу.

За Едмундом Гусерлем, початком аналізу є безпосередній досвід. Ця його настанова потенційно небезпечна, тому що її можна прочитати як заклик до емпіризму. Але ж для Гусерля досвід є те, на що повинні бути зорієнтованими поняття¹ — інструменти, за допомогою яких суб'єкт має справу з реальністю. Це вже передбачає щось інше, ніж поклоніння чуттєвим подразникам (саме в такому, надмірно емоційному ставленні до чуттєвого лежить психологічна сутність будь-якої емпірично орієнтованої моделі). Ідеться про те, що, почавши з «безпосереднього досвіду» (*unmittelbare Gegebenheiten*), ми маємо звернутися від речей (*Die Dinge*), які за наївністю сприймаються нами за реальність, до сутності та суті справи (*Die Sache*). Саме такий рух думки відповідав би відомому заклику Гусерля «*zurück zu den Sachen selbst*».

Проте, досліджуючи музику, науковці доволі часто залишаються на теренах досвіду, тобто нікуди не виходять за його межі. Замість того, щоб бути відправною точкою, досвід стає обмежувальним фактором, і більшість висновків щодо природи музики мають на собі його відбиток. Це, у свою чергу, означає, що всередині культури як людської діяльності є сліпа пляма, концептуальний дефіцит, який, якщо його залишити без професійної уваги, призведе до концептуального дефіциту в науках про культуру загалом та зробить культурологічне теоретизування неповним,

¹ «...nach ihnen unsere Begriffe orientierend» (Husserl, 1912).

щонайменше з точки зору логіки. Щоб заповнити цю неповноту, необхідна робота із *Wesen der Dinge*, тобто з поняттями.

Починаючи пошуки сутності музики з так званого музичного — слухового, аудіального, емоційного, безпосереднього, загалом — чуттєвого досвіду, необхідно прямувати до дослідження власної специфіки музики. Отже, варто пам'ятати, що жодна річ, яка дана нам як досвід, не є не випадковою. Досвід, ще до свідомості, лише трапляється з нами (*occurs to us*) і саме тому є не-суттєвим, таким, що не виражає суті справи. Св. Августин каже нам: «*Noli foras ire...*» — і пояснює, чому: «*in interiore homine habitat veritas* (не ходіть назовні... у внутрішньому людини домує істина)» (De vera rel. 39, 72). Це означає, що справжня структура досвіду, позбавлена випадкових, наносних доповнень і обставин, лежить усередині людської свідомості, а не на сенсорній периферії, і тільки тому здатна вказати нам на сутність речі. Утім, часто в сучасній літературі про це не йдеться.

Феноменологічний пошук сутності музики найчастіше (наприклад, у Романа Інгардена (Ingarden, 1989)) підміняється «феноменологією музичного твору». Навіть якщо залишити за межами розгляду змішання пропедевтичного феноменологічного дослідження зі сталою онтологічною теорією, яка в царині музики набуває інколи форми класифікації предметів та їхніх властивостей в інтересах творців software (див., напр.: Raymond et al., 2007), така підміна фальсифікує саму ідею феноменологічного дослідження, спираючись на наївно-реалістичне і тому вкрай суб'єктивне уявлення не тільки про «музичне» саме собою, а й, імпліцитно, про те, що «музичне» само собою всім і так зрозуміло. Кант називав це узурпацією понять (*usurpirte Begriffe*) (Kant, 1919: S. 138).

У найближчому результаті ми спостерігаємо блискучу демонстрацію помилки *definitio per idem*: неможливо побудувати коректну феноменологію (і онтологію, звісно, також), розпочавши з, наприклад, гіпотези, яку вводить Брюс Еліс Бенсон: «*Let us assume for now that there are musical works* (припустімо, що музичні твори існують)» (Benson, 2011: p. 38). Розповідаючи про проблеми з музичною онтологією, Бенсон цим своїм припущенням робить логічний наголос на існуванні, а потім доволі довго обговорює різноманітні труднощі, пов'язані з музичним платонізмом та його альтернативами. Справді, чи існує «музичний твір» поза виконанням і, якщо так, чи є його існування вічним? Правильніше було б зробити логічний наголос на *музичності* твору. Адже для того, щоб запитувати: «*To what extent is the composition distinguishable from the score that preserves it in written form?* (наскільки композиція відмінна від нотного запису, що зберігає її в письмовій формі?)» (Benson, 2011: p. 585), — про що й запитує Бенсон, обговорюючи концепцію Інгардена, — необхідно, щоб це був якийсь особливий твір, твір зі специфічним предикатом, що його специфікує. (Щоправда, щодо твору з предикатом «літературний» навряд

чи комусь спаде на думку запитати про те, наскільки роман може відрізнятися від свого ж тексту.) Що стосується специфічної для музики діяльності виконавця, то, наприклад, Інґарден говорить про те, що саме через розмаїття варіантів цієї діяльності ми ніколи не впізнаємо «музичний твір» сам по собі, «у всій його повноті»² (Ingarden, 1989: p. 108). Ідея про «*Unbestimmtheitsstellen*», *indeterminacies* (точки невизначеності) (Ingarden, 1989: p. 90) навряд чи допомагає; на практиці невизначеність є свого роду ліцензією для довільного виконавського трактування тексту твору і не пояснює нічого, залишаючись іграшкою віртуозів.

Ці проблеми викликають дискусії саме тому, що зазвичай ідеться про певний об'єкт, який є лише одиничною репрезентацією вкрай специфічної, «музичної» сфери людської діяльності, про яку взагалі та саме в її специфічній якості ми не маємо жодного поняття (*wir haben keine Begriffe*). Справді, неможливо обговорювати відносини між «музичним твором», його текстом і виконаннями ні у феноменологічній, ні, тим паче, в онтологічній площинах, не уявляючи собі справжньої природи феномену, з яким ми маємо справу. Спроба вивести музику за межі естетики і в результаті цього отримати формальну можливість всерйоз обговорювати (Matheson, Caplan, 2011: p. 40) припущення про те, що музикант не створює музику, а лише «творчо виявляє» вже передіснуючий «твір», видається дещо екстравагантною, оскільки в цьому разі ми залишаємо не лише царину досліджень феноменів культури, а й царину будь-яких досліджень узагалі та опиняємось у площини міфології чи теології.

Насправді припущення передіснування «музичного твору» означає відтворення ейдології Платона, що змушує нас запитувати у прихильників такого підходу: чи є вони full-standing платоніками, оскільки не можна бути «музичним платоніком», не визнаючи Платонову ейдологічну концепцію в цілому. Крім того, якщо навіть музичний твір існує як певний ейдос, тоді з'являється наступна теоретична проблема. Можна вважати, що кожний окремий музичний твір у своїй якості ейдоса існує «по істині». Це буде означати, що не можна знайти ейдос «музичного взагалі», а є тільки нескінченна множина ейдосів одиничних речей («творів»), які якимось дивним чином мають спільний предикат. Визнання існування кожного окремого «музичного твору» *in loco intelligibili* є помилкою судження, оскільки ейдос — це завжди, за роз'ясненням Платона, ейдос «коня загалом»; це *quidditas* Дунса Скота, а не ейдос Гнідога, це ніколи не окремий випадок, *haecceitas*, із якими ми маємо справу у світі Платонових тіней.

Якщо припустити теологічну версію концепції передіснування, то доведеться визнати, що кожен окремий «твір» уже завжди існує *ex con-*

² Взагалі, прагнення охопити «всю повноту» зовнішньої щодо свідомості речі дещо нагадує тугу ранніх романтиків за Абсолютом, відібраним у них Кантом і його концепцією речі-в-собі. Варто було б розглянути цю антикантівську лінію окремо.

silio Creatoris, і саме цей Його задум створює «музичність» кожного «музичного твору», — що потім, безумовно, може бути «творчо виявлено» (*creatively discovered*)» музикантом. Але в цьому разі буде тільки послідовним погодитися з тим, що у випадку «музичного твору» ми завжди маємо справу саме з «твором», з переходом із небуття в буття (Symp 205c), тільки композитором є Творець³.

Така гіпотеза може стати в пригоді хоча б тому, що знімає проблему з невизначеностями (*Unbestimmtheitsstellen*), оскільки, як справедливо зауважив Айнштайн, *Gott würfelt nicht*⁴ — Бог не грає в кості. Також цей підхід допоміг би обґрунтувати правильну ідею Гіндемита: «*Even if performers of any kind — singers, players, conductors — were actually the demigods that many of them want us to think they are and some of them believe themselves to be, in reality they are, in respect to the current that flows from the composer's brain to the listener's mind, nothing but an intermediate station, a roadside stop, a transformer house, and their duty is to pass along what they received from the generating mind* (Навіть якщо виконавці будь-якого виду — співаки, інструменталісти, диригенти — насправді були б напівбогами, якими багато хто з них хоче, щоб ми їх вважали, а деякі з них вважають себе такими, насправді вони у відношенні до струму, який тече від розуму композитора до душі слухача, лише проміжні станції, зупинки на узбіччі, трансформаторні будки та їхнім обов'язком є передати далі те, що вони отримали від розуму-генератора)» (Hindemith, 1962: p. 37). До речі, це твердження слушне для всіх випадків музичного твору — навіть для *Klavierstück XI* Карлґайнца Штокгаузена, бо навіть у цьому творі відкритої форми існують інструкції композитора виконавцям, що приписують їм цілком визначений образ музичної дії точно так само, як і в «традиційних» творах.

Однак теологія — це вибаглива дисципліна, і тому доведеться ставити запитання про те, чи може кінцевий людський розум з необхідністю приписувати Творцеві схильність до композиції як Його атрибут.

Утім, жоден із цих підходів так і не говорить нам про феноменологію музики, не відповідає нам на питання про те, як може бути цей феномен людської культури, про те, що є «музичність».

Це відбувається тому, що дослідники, які починають, як і належить, з музичної практики, занадто стурбовані тим, щоб ненароком не применшити її значення. Окремі твердження можна зрозуміти в тому сенсі, що саме музична практика виконує функцію судді та підстави для суджен-

³ Певно саме тому ні в Інґардена, ні в Канії практично не йдеться про композиторів, хоча, якщо ми говоримо про твір, ми маємо на увазі, що він кимось створений, і авторство є його необхідним онтологічним (і феноменологічним) моментом. Навіть григоріанський хорал не виникає з повітря; у всякого тексту є автор(и).

⁴ «Jedenfalls bin ich überzeugt, dass *der* nicht würfelt», — пише Айнштайн до Макса Бора 4 грудня 1926 року. Це перше відоме формулювання цієї ідіоми.

ня про ту чи іншу музичну феноменологію та/або онтологію, як це виглядає, наприклад, у Карла Матесона і Бена Каплана (Matheson, Caplan, 2011: p. 42): «...*the goal of an ontology of music is to handle a much broader range of intuitions concerning... what musicians, music audiences, music critics, and music theorists say and do* (мета онтології музики — працювати з максимально широким спектром інтуїцій щодо того... що музиканти, публіка, критики й теоретики говорять і роблять)». Така наполегливість у *definitio per idem* — феномен музики є «музичною практикою» — виникає, на думку Джека Лундбома (Lundbom, 1978), у тому разі, коли хочуть «*to terminate debate* (припинити обговорення питання)». Взагалі питання припиняють обговорювати, коли втрачають інтерес. Припинення обговорення цього окремого питання відбувається тому, що звична вкоріненість в емпірії зручніша, ніж подолання межі сенсорного. До того ж, як нам вже нагадав Канія, це не цікаво. Простіше зосередитись на безпосередньому. Не дарма музику дефінують як дещо слухове, пов'язане зі звуком та звучанням, як *Tonkunst*. Щоправда, тут виникають труднощі із відокремлюванням тону від інших впливів на орган слуху. Зважаючи на те, що тон, на відміну від інших звуків, найчастіше дефінується як «музичний» (*per idem*), ми не будемо затримуватися на цьому спостереженні.

Що ж насправді відбувається, коли ми «слухаємо музику»⁵? По-перше, це те, що ми беремо цю «музику» в лапки, бо ми ще не знаємо, чи це є тією самою музикою, про яку йдеться. Свого часу дискутували, коли починається славнозвісний «музичний твір»: чи то перші такти, чи то закінчена мелодія, чи то фраза або період, чи то твір загалом. Насправді, почувши перший звук, ми ще нічого не знаємо. Можливо, це березневий кіт, або вітер у пічній трубі, або скрипнули двері. Артур Конан Дойл розповідає про Холмса в «Етюдів у багряних тонах»: «...*he would seldom produce any music or attempt any recognized air* (він рідко грав музику або вдавався до знайомих мелодій)». Уявлення доктора Ватсона про музику взагалі асоційовано з визнаними мелодіями — це, між іншим, побічно ілюструє наше спостереження: ми схильні називати музикою знайоме, але навряд чи можемо сказати, чи є музикою те, що ми чуємо вперше.

Коли ми слухаємо музику, ми просто слухаємо⁶. Коли ми говоримо «ми слухаємо», це означає, що на периферичний кінець слухового

⁵ Приблизно так ставить проблему Рууд Велтен в (Welten, 2009): «Listening to music we do not hear the world, but our soul being touched (Слухаючи музику, ми чуємо не світ; ми відчуваємо, як щось торкається нашої душі)». Його результати цікаві, але, на наш погляд, незважаючи на заявлений у назві радикальний підхід, недостатньо радикальні.

⁶ Усі говорять по мобільному телефону, кермуючи машиною. Однак важко зробити висновок із цього спостереження щодо того, що розмова по телефону — це сутнісна особливість керування автомобілем. На виїзді з данських парковок ставлять плакат із нагадуванням «*kør bil, når du kører bil!* (кермуй машиною, коли ти кермуєш машиною!)»

аналізатора впливає щось зовнішнє, *Ding an sich*, «...*das, was reizt, d.i. die Sinne unmittelbar afficirt...* (те, що дратує, тобто безпосередньо впливає на чуття)» (Kant, 1919: S. 664). Звук, який чується, насправді — це результат нейрофізіологічних механізмів кодування сенсорної інформації, а не наївно-реалістичне «відображення» дійсності. Слуховий аналізатор кодуватиме як «звук» будь-який подразнювальний вплив. Усередині цього нейрофізіологічного процесу немає нічого специфічно музичного. Що стосується речі-в-собі по той бік досвіду слухання музики, то стверджувати, що «музичне» є властивістю речі-в-собі, буде принаймні самовпевненістю.

Звісно, слухання завжди супроводжується іншими процесами. Добре треноване вухо професійного музиканта може за кількома тактами впізнати твір. Але суті справи це не змінює. Це змінює процес слухання: професійний музикант не слухає твір, він рекапітулює свої професійні спогади і антиципує. Він має справу не з музикою, а з *educated guesses* щодо того, що буде далі.

Люди, які мають багату уяву, слухаючи музику, дають волю асоціаціям, але це суті справи не змінює. Вони не слухають музику: вони занурені в уявлення, що виникають автономно, вони дисоціюють. Ні в першому, ні в другому випадку актуальні слухові враження недоступні свідомому досвіду. Усвідомлення їх не може сформуватися саме тому, що свідомість зайнята іншим. Так, «слухання музики» — як і будь-який фізіологічний процес і навіть як (частково) свідомо діяльність — насправді недоступне усвідомленню у своїй специфічній якості, не може бути елементом свідомого досвіду і тому не дає нам жодного особливого уявлення про сутність музики як феномену культури, не наближає нас до *Wesen der Dinge*. Усі ж інші діяльності суб'єкта-слухача, антиципативні або дисоціативні, є випадковостями індивідуально-психологічного, історичного, соціального, педагогічного — загалом, емпіричного штибу. Задовго до Гусерля це називалося *accidentia*⁷. У цьому сенсі всі процеси, що супроводжують слухання музики, є акцидентальними і саме через це також неспецифічними для музики.

Щоправда, самі випадковості, які Гусерль поміщає в дужки, якимось певним чином приєднуються (*accedunt*) до істотного в сутності. Саме це приєднання вказує нам на те, що в істотній, «субстанційній» структурі досвіду є щось, що забезпечує можливість такого приєднання. Це, однак, не має означати, що акциденція сама собою суттєва.

⁷ Див., наприклад, в *Institutio Oratoria* Квінтіліана: «*causa, tempus, locus, occasio ... rerum sunt accidentia...* (причина, час, місце, привід ... справи суть акциденції)» (Quint. Inst. 5 10.23 1 v. viii. 4). Звісно, Гусерль не любив термінів середньовічної схоластики, що частково може бути пов'язаним з його уявленням про філософію як про строгу науку, але суті справи це не змінює.

Суттєвим є те, що, поки слухаємо музику, ми, по суті, не зайняті жодною музичною діяльністю. Ми не робимо нічого музичного. Отже, музика з'являється тільки після того, як ми припинили її слухати, тобто після того, як вона перестала звучати. Певний процес, що вислизає від нашого свідомого сприйняття, формує враження, яке частково є доступним усвідомленню, тільки коли процес його формування завершено. Таким чином, ми судимо про процес, у якому склалося це враження, тільки ретроспективно. Точно так само про наявність сили судять за виробленою нею дією, а сама сила залишається зручною для фізиків математичною абстракцією, без якої за бажання можна обійтися.

Із не-фізичної точки зору можна було б сказати, що музика виникає після звуків, тобто в тиші. Справді, ми починаємо усвідомлювати те, що відбувалося, тільки коли музика припиняє звучати, що відрізняє досвід слухання музики від сприйняття будь-якого іншого звуку: дзвінок телефону викликає в нас моментальну рухову реакцію; реакція на музику вимагає тиші. Усім добре відома, наприклад, тиша між фінальними акордами і початком оплесків. Непрямим підтвердженням цього може слугувати поява «4'33"» Джона Кейджа.

Однак «музичне» враження усвідомлюється лише частково; як будь-який сенсорний за походженням зміст воно первісно є те, про що ми тільки *aware of*, обізнані. Для того, щоб враження стало дійсністю, а не натяком, його потрібно зрозуміти (*realise*). Реальність враження, таким чином, залежить від нашої здатності схопити його в понятті (*vom Begriff zu begreifen*). Це, своєю чергою, означає висловлювання, одягання думки, що виникає, у слова. Музика, таким чином, для свого справжнього існування (*real existence*), потребує своєї протилежності — мовлення. Мовлення, отже, стає трансцендентальною умовою музики.

Це перетворює спроби говорити про музику як про те, що «виражає невимовне», «розказує без слів» тощо на дещо зів'ялі романтичні метафори, оскільки цей дискурс не стверджує специфічність музичного, а, навпаки, знищує. З іншого боку, такого роду дискурс фактично підтверджує отримані нами результати, оскільки він якраз говорить про музику, і питання вже не у змісті цих промов і не у формальних особливостях дискурсу — справа у факті того, що про музику розмовляють.

Отже, як виявляється, *ratio essendi* музики — це розмова про неї. Рівно наскільки ми говоримо, наприклад, про Баха, настільки існує його музика. Після смерті Баха про нього мало хто згадував. Відновленням інтересу до нього і його поверненням у музичну практику ми зобов'язані монографії Форкеля «Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke» 1802 року.

Підсумовуючи, констатуємо, що, оскільки музика для самого свого існування як «специфічної чуттєвої людської діяльності», як феноме-

ну культури, потребує мовлення, в якому вона, музика, тематизується, вона стає (або за своєю субстанційною природою завжди є?) особливим предметом розмови, темою мовлення, яка має дуже незвичайний спосіб буття й таким чином потребує окремої онтології.

Як «музичний досвід», через що їй приписується дефініція *sound-in-time*, музика втрачає власну специфіку і в цій самій якості позбавлена власного специфічного смислу, сутнісно *асемантична*. Тут лежить точка переходу від феноменології до герменевтики. Адже результати феноменологічного дослідження самі собою ще теж нічого не значать. Вони є поки що пропедевтичними. Чисті структури досвіду ще мають стати структурами-для-нас, тобто набути людського, а отже, культурного смислу.

Саме тому асемантизм музики не просто дає можливості для інтерпретації — він вимагає до себе інтерпретації як трансцендентальної умови існування музики. Не варто бачити в цьому чергову ілюстрацію до теорії «відкритого твору». Зовнішня щодо відношення до сенсорних вражень семантизація феномену необхідна хоча б тому, що людський розум не терпить відсутності сенсу. Однак мова має йти не про інтерпретацію окремих «музичних творів», а про інтерпретацію самого феномену музики, переведення його до онтологічного контексту. Саме тут необхідні онтологічні зусилля, оскільки будь-яка інтерпретація є не відтворення, а творення; не підрядник, а коментар, у якому якраз й створюється онтологія людського світу.

ДЖЕРЕЛА / REFERENCES

- Benson, B.E. (2011). Phenomenology of Music. In: T. Gracyk, A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Taylor & Francis e-Library.
- Christensen, E. (2000). Music Precedes Language. *Nordic Journal of Music Therapy*, 9:2, 32—35. Routledge.
- Einstein, A. (2018). *The Collective Papers of Gesammelte Schriften*. Vol.15 (Ed. by K. Buchwald, D. Illy et.al.). Princeton: University Press.
- Gracyk, T., Kania, A. (Eds.). (2011). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Taylor & Francis e-Library.
- Hindemith, P. (1952). *A Composer's world: Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press.
- Husserl, E. (1912). *Einleitung in die Phänomenologie. Vorlesungen aus dem Sommer, B II 19/8a*. Retrieved from: <https://hiw.kuleuven.be/digitalhusserl/items/show/1605>
- Ingarden, R. (1989). *Ontology of the Work of Art: The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film*. Athens: Ohio University Press.
- Kania, A. (2011). Definition. In: T. Gracyk, A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Taylor & Francis e-Library.
- Kant, I. (1919). *Samtliche Werke. Bd. 1. Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig: Verlag von Felix Meiner.
- Lundbom, J.R. (1978). God's Use of the Idem per Idem to Terminate Debate. *The Harvard Theological Review*, 71(3/4). Cambridge University Press.
- Matheson, C., Caplan, B. (2011). Ontology. In: T. Gracyk, A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. Taylor & Francis e-Library.

- Raimond, Y. et al. (2007). The Music Ontology. In: *Proceedings of the 8th International Conference on Music Information Retrieval (ISMIR 2007)* (pp. 417—422). Vienna: ISMIR.
- Welten, R. (2009). What do we hear when we hear music? A radical phenomenology of music. *Studia Phaenomenologica*, 9(January), 269—286. Bucharest; Romanian Society for Phenomenology & Humanitas.

Received 08.04.2025

Accepted for publication after review 10.06.2025

Signed for printing 18.08.2025

Alina KAHALO,

PhD Student (Culture Studies),
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1—3/11,
Architect Gorodetsky St., Kyiv, 01001
alina_kahalo@outloo.com
<https://orcid.org/0009-0009-7322-6602>

SOME REMARKS ON PHENOMENOLOGY OF MUSIC

The paper shows the necessity to investigate the phenomenology of music, which the author understands as a propaedeutic to the construction of an ontology of music as a specific cultural phenomenon. One cannot proceed towards the task relying solely on experiential descriptions of what music is perceived to be and on excessively metaphoric language commonly in use with music studies. Unlike the natural science, which starts inductively from experience to dive afterwards into a sort of theory backed by rigorous experimentation, understanding cultural phenomena has to begin not with empirical impressions, but with a grounded concept. Otherwise, one risks finding oneself in quest for some other unintended entity. These grounded concepts are still wanted in the field of musical culture studies. Therefore, the notion of conceptual deficit is introduced, denoting the state of affairs in the attempts of philosophy and cultural studies to investigate music. The author analyses the existing approaches to musical phenomenology in the context of philosophy of music, which, unlike the correct phenomenological investigation of music, is rather a set of implications that inevitably arise when traditional and commonplace ideas about music are accepted as the basis for phenomenological research. Some of difficult-to-resolve contradictions to which the tradition of descriptive musical phenomenology comes when attempting to construct ontological models are examined. In the author's opinion this state of affairs contradicts Husserl's guidance «zurück zu den Sachen selbst», which suggests it is necessary to turn away from naïve impressions of some thing to the very thing as it is, towards «to ti ên einai», «the what it was supposed to be», that is, to the solid concept and not a partial example of the thing. The article charts a path of transition from the phenomenological study of music to a genuine investigation of the paradoxes and problems of the ontology of music as a specific cultural phenomenon.

Music as the very thing appears to have to be conceptualised not as an acoustic phenomenon, not as an immediate emotional experience, not as a sentence with obscure and fluid meaning from a language purportedly capable to express the inexpressible, but as a radically different thing, an entity that exists as an enigma, a problem to be talked about and to be solved, perhaps analytically, to ensure the sound ontology of music as a cultural phenomenon.

Keywords: *music, culture, conceptual deficit, phenomenology, ontology.*