
ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.07

ББК 85.310.00.4

Ірина Чернова

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЙ СУЧАСНОСТІ

Стаття присвячена дослідженню метаморфоз, що їх переживає академічне музичне виконавство в контексті культурних реалій сучасності. Основною метою є вивчення процесу трансформацій музично-виконавського мистецтва в парадигмі культури ХХ століття.

Ключові слова: музично-виконавське мистецтво, соціокультурна ситуація, симулякр, кітч.

Актуальність теми даної статті окреслюється кількома параметрами. По-перше, музичне виконавство знаходиться сьогодні на авансені мистецького простору й посідає особливе місце в глобалізованій культурі сучасності. Усі новації в музичному мистецтві нашого часу: виникнення нового творчого напрямку, композиторської техніки, музичного інструментарію тощо – насамперед виявляються в музичному виконавстві та завдяки йому [1, с.163]. Музикант-виконавець і його інструмент стають героями розмаїтих художніх інтерпретацій, серед яких, зокрема, такі кіноверсії: “Піаніст” Р.Поланського та “Піаністка” М.Генке, літературні рефлексії “Альтист Данілов” В.Орлова, “Контрабас” П.Зюскінда і “Піаністка” нобелівської лауреатки Е.Слінек та ін.

По-друге, склалася парадоксальна ситуація: музичний світ справді перенасичений звуковою інформацією, утім у його лабіринтах усе відчутніше дається взнаки духовна порожнеча, банальність та навіть відверта халтура. На музичному Олімпі, який у постмодерному просторі знаходиться поряд з арт-ринком, “тусується” і розкручується безліч “зірок” різної величини, а головне – якості. Водночас високе мистецтво, де, власне, і йде пошук, перебуває на маргінесах суспільної уваги.

Тимчасом виконавське музикознавство, як особлива й відносно молода галузь музичної науки, переживає сьогодні період інтенсивного нарощування наукового потенціалу. Це, зокрема, засвідчує серія “Музичне виконавство”, у 12-ти книгах якої опубліковано понад 300 статей, присвячених широкому спектрові виконавської тематики в усьому її фаховому розмаїтті. Фундаментальні напрацювання Г.Курковського, В.Апатського, М.Давидова, В.Москаленка, В.Сумарокової, О.Лисенко, Ю.Вахраньова, О.Котляревської та інших являють собою вагомий і методологічно вартісний науковий масив.

Дослідження культурологічних аспектів музичного виконавства та тих інноваційних процесів, котрі визначають поступ виконавського мистецтва сучасності, залишається пріоритетним полем музикознавчої рефлексії. Корисні й вельми відверті матеріали містить книга всевітньо відомого скрипаля Гідона Кремера “Инородный артист” [2]. Ефект “зірваної” бомби мали також бестселери Нормана Лебрехта “Хто вбив класичну музику? Історія одного корпоративного злочину” [3] та “Маестро Міт. Великі диригенти у боротьбі за владу” [4], в яких англійський соціолог, психолог і журналіст, автор монографій і фільмів про музику та музикантів, чи не вперше в історії наважується показати механізми музичного бізнесу, темні грані карколомних кар’єр, безсоромний фестивальний рекет, триумф і занепад гігантів рекорд-індустрії та систему “зірок” у сучасному виконавському мистецтві.

Мета даної статті має суто культурологічне спрямування, а саме: висвітлити трансформації, що їх переживає академічне музично-виконавське мистецтво в сучасній соціокультурній ситуації.

Почнемо з того, що культурна ситуація останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століття позначена зростанням впливу масової свідомості на всі сфери людської діяльності, зокрема й музичної. Стратифікований арт-простір сучасності характеризується вражаючою контроверсійністю: з одного боку, успішні “гравці за моделями”, “вершники без голови” (як говорила про них М.Юдіна) та майстри виконавського “фрістайлу” (за влучним виразом Г.Кремера), з іншого – виконавці-універсали, майстерність яких підноситься до вершин “надінтерпретації”.

Думається, складні метаморфози виконавства, як і всієї музичної культури, пов’язані з глибинними парадигмальними змінами в духовному житті постіндустріального суспільства.

Про ці явища з розпукою пише Г.Кремер: “Змушений констатувати: у цілому світі все більше тих, хто не дихає, не живе музикою, а радше – між іншим – її споживає. Нескінченна всепоглинаюча усмішка оточуючого світу реклами діє як транквілізатор, притуплюючи сприйняття, заганняючи досередини величезні проблеми і страхи хворої душі. Радіо- і телеефір переповнені класичними хітами, розщепленими на елементи симфоніями й операми, обробками в жанрі кроссовер, які “роблять споживачеві приємність” [2, с.698].

Знеособлення способів духовного сприйняття, притуплення відчуття масштабів і новизни, спрощення культурної аудиторії, зокрема слухацької, стають типовими явищами в сучасному інформаційному світі. “Кількість домінує над якістю, гучні імена мають більшу вагу, аніж музичний зміст, а публіка, дезорієнтована мас-медіа, слухняно платить за псевдозадоволення, котрі їй обіцяють ці імена, сприяючи цим сумному розвитку ситуації. Людей, розуміючих, що тільки те мистецтво є справжнім, яке здатне відкрити шлях до глибоких почуттів, стає все менше й менше. Не кожному дано занурюватися до океану – у моді серфінг, а з ним і музика, гарантуюча задоволення і розвагу, музика, супутня дозвіллю” [2, с.698]. Отож вражаючий, бездоганний віртуозно-технічний рівень виконання, з одного боку, а з іншого – гранична його стратифікація в площині “вміння”, “ремесла” і “уявлення” (“craft” і “imagination” за Р.Колінгвудом), до того ж стандартизація, так зване виконання “за моделями”, вичерпання індивідуально-неповторного артистизму, правдивості й щирості виразу тощо стають знаками сучасного виконавства.

У концертній залі часто з’являються “вершники без голови”, яким нема що “сказати”, і вони, лише розпочавши свою артистичну діяльність, в’януть. “Ви це завжди відчуваєте у виконавстві: таку-собі заокругленість, пригладженість, причесаність – не цільність, ні – а просто причесаність” [5, с.299]. Натомість піднесення технічної респектабельності музичного виконавства чи не до головного критерію артистичної майстерності лише переконує в тому, що технічна вишкolenість і вправність є категоріями позастильовими, які самі по собі ще мало що означають.

Принциповим видається, що зміни відбулися не стільки в тому, як ми сприймаємо мистецтво, а в тому, *що саме* ми сприймаємо. Те, що ми сприймаємо завдяки інформаційним технологіям через телевізійні програми, через відео- та аудіокасети, диски, які ми слухаємо, бачимо в рекламі – це лише репрезентації, образи. Ми живемо в суспільстві, в якому наше *сприйняття* спрямоване на сприйняття репрезентацій майже такою самою мірою, як і на сприйняття “реальності”, і саме ці репрезентації складають більшу частину того, що ми сприймаємо як реальність. Окрім того, наше сприйняття реальності також відбувається *за допомогою* цих репрезентацій [6, с.34]. Репрезентація як у науці, так і в мистецтві належить до сфери суб’єктивності. Властиво *репрезентація стає об’єктом сприйняття*.

Утрачено будь-які об’єктивні оціночні критерії. Професійні “гравці”, успішні дафнофори конкурсних випробувань, вдало займаються штукуванням більш чи менш дотепних, вдалих підробок – таких собі мистецьких симулякрів. Імітація творчості (іноді навіть дуже успішна) – є однією з небезпек, що загрожує музичному виконавству. Говорячи про сучасних виконавців, сьогодні з легкістю маніпулюють епітетом геніальний. Цей розповсюджений факт піаніст В.Афанасьєв коментує таким чином: “Нещодавно на концерті в палаці музики грали три “зірки” світового рівня. Люди йшли туди з такими обличчями, наче очікували з’яви не одного Христа, а відразу трьох. Їх обличчя світилися – концерт же був жахливим. Утім ентузіазм слухачів не вгасав. Вони заплатили чималі гроші за білет і навіяли собі, що зірки за визначенням погано грати не можуть – адже цілий світ не обдуриш. Тим часом, на жаль, увесь світ часто помиляється, причому вельми глобально під впливом умілих маніпуляцій менеджерів. Я закликаю врешті припинити огульне захоплення тим, що роблять зірки: треба, зрештою, поставити крапки над “і” [7, с.18].

Реклама і “розкрутка” “зірок” передбачають ремісничу адекватність замовленню продюсера й очікуванням публіки і перетворює її носіїв на маргіналів. До речі, окремі музиканти-виконавці “зірками” так і не стають. Олексій Любімов, наприклад, врятувався від маргінальності завдяки виконанню на Заході (де мистецтво вже давно опановане арт-ринком) концертних програм-монографій Шопена. Розмірковуючи про розповсюджену у світовому мистецькому просторі систему “зірок”, Г.Кремер пише: “Від зірок очікують аби вони грали спритно та голосно, записувалися швидко, виглядали привабливо, і надто багато з них не покладаючи рук працює

на благо свого подальшого процвітання, розчищаючи собі дорогу до ілюзійного безсмертя. Чи пам'ятають вони взагалі про музику в собі? Чи думають тільки про себе в музиці?" [2, с.698].

Процеси комерціалізації мистецтва й культури спричиняють суттєву трансформацію уявлень як про самого митця, так і мистецький акт та його естетичний продукт, які в системі шоу-бізнесу стають предметом реклами та споживання. "Жорсткі умови діяльності звукозаписуючих компаній, правила бізнесу, в основі якого лежить не любов до музики і не зацікавленість артистом, а обладнання фінансових засобів. Вдалим вважається диск не за художнім принципом, а за числом проданих екземплярів" [2, с.616]. Ситуація постмодернізму накладає свої "тіні" на творчу індивідуальність музикантів, бренди яких експлуатуються світовим шоу-бізнесом, спричиняючи появу концертів-симулякрів. І це є цілком закономірним при кількості 350 концертних виступів на рік і комп'ютерного графіка концертної діяльності на декілька років наперед. Менеджери ведуть війни за гонорар, за місце запису в чатах, режисують чарівні посмішки й показують напівоголеними своїх підопічних. Філармонії думають, перш за все, про фінансові аспекти заходів, забуваючи про те, що "бути знаменитим негарно", що мистецтву здавна відведена роль "підносити вгору". Реклама, завдяки якій політика й економіка спрощують дійсність, зручно їй "фасуючи", пробралася на музичний ринок. Самі ж митці й артисти, потураючи власному марнославству, перетворюються на "бізнесменів". Служіння Музам стає старомодним.

"Композитори, прислухайтесь до слухача! Адже в сучасних умовах постмодерністського ринку культури саме слухач – як "користувач", "споживач музичної продукції", – стає ключовою, визначальною фігурою. "Консервативний слухач продовжував утримувати право на впізнавання знайомого й цінувати в музиці передовсім себе, свої уявлення про блискуче виконавство і свій комфорт, що не передбачає полеміки [2, с.611]". Це давно зрозуміли "попсовики"; результати їх діяльності загальновідомі й вельми вражаючі. Власне в цьому контексті виникає питання: чого ж очікують слухачі постмодерної доби від музики, яка місія покладається в цьому процесі на музиканта-виконавця?

Парадигмальний зсув у соціокультурному просторі накладається на таке явище, як експансія розважальної культури. Поворот до широкої, масової публіки та її смаків, формування гедоністичної естетики дозволила, зростання ролі естетичних симулякрів, що нейтралізують смакові розрізнення, свідчать, з одного боку, про "демократизацію" культури, а з другого – про ті загрози, що виникають для мистецтва в умовах культурного менеджменту і маркетингу, нівелюючи специфіку естетичного й художнього. Як зазначає Б.Сюта, ми живемо всередині кітч, навіть не усвідомлюючи цього [8, с.138–139]. Кітч передусім пов'язаний із продукуванням і споживанням мистецтва як речі та процесом фетишизації мистецького об'єкта-речі, відчуттям спонтанного задоволення і щастя.

Сучасне інформаційне суспільство, мінімізувавши фізичну працю як таку й значно піднісши середній освітній рівень населення, опинилося в полоні все більш вишуканих за своїм технологічним рівнем розваг, поставивши їх в один ряд з іншими формами "мовних ігор". Цю ситуацію вже на початку шістдесятих років передбачив Т.Адорно, який, диференціюючи різні типи слухачів, дійшов висновку, що найбільш чисельним серед них є той, хто ставиться до музики лише як до розваги. "Розважальний тип історично підготовлений типом споживання культури завдяки відсутності в останнього конкретного зв'язку з об'єктом: музика для нього не є змістовно цілим, натомість лише джерелом подразнень. Тут грають елементи емоційного й спортивного слухання. І все в цілому поглинає й баналізує потреба в музиці як у комфорті, необхідному для того, аби розвіятися" [9, с.21–22].

Симптоматично, що "культура" для буденної свідомості – це простір музеїв, театрів, тобто місце дозволя (де естетичне відчуття заміщується релаксацією). Культуру сприймають зараз саме "на дозвіллі", отож слухачі все частіше йдуть до філармонійної зали відпочивати й відпочивають там навіть під музику Сильвестрова. Безсумнівно, є й інша публіка, утім для значної частини слухачів відвідування концерту – це "вихід у світ", "розривкова практика", і, очевидно, вони не чують Музики. Навіть за умови дуже великого успіху є відчуття, що найважливіше від абсолютної більшості публіки, а часто й від критики, усе ж вислизує. Ми з Дмитром Хворостовським після найважчих концертів... нічого, окрім ейфорії поверхового задоволення, у відгуках слухачів не чуємо. Для них музика – це вже десерт, а не основна пожива" [7, с.10], – констатує піаніст М.Аркадьєв.

У соціокультурній ситуації “перетинання кордонів та засипання рівчаків” (метафоричний вислів Л.Фідлера) виформовується нова стратегія музичного виконавства, прикладом якої може слугувати 24-х годинний концертний марафон “Swinging Bach” у Лейпцигу (2000), присвячений 250-річчю від дня смерті Й.С.Баха, під час якого джазові музиканти виступали водночас з академічними колективами, демонструючи слухачам своє бачення музичних ідей композитора. При цьому, окрім академічної сфери, яка домінувала на фестивалі, у його програмі були репрезентовані цикли концертів, об’єднаних назвою “Відображення Баха у джазі і рок-музиці”. До того ж у рамках фестивалю було показано драматичний спектакль “Добре темперований Бах” із підзаголовком “Веселі й пам’ятні сцени з життя Баха” [10, с.210].

Як бачимо, у межево аklasичному плюралістичному арт-просторі постсучасності музично-виконавське мистецтво відшукує такі форми репрезентацій, які дозволяють толерувати плюральні естетичні моделі. Таку стратегію обирає Гідон Кремер із його стильовим “кросовер” на фестивалях у Локенгаузені чи шведський Кронос-квартет, який зробив собі ім’я власне завдяки синтезу у виконавстві традиційно несполучуваних музичних пластів. Цікавий приклад виконавського універсалізму репрезентує Жан Тібодє (лауреат премії “Греммі” за виконання музики М.Равеля), котрий, окрім дисків із концертами Мендельсона, творами Дебюссі, Равеля, записав ще й джазову музику (“Роздуми про Дюка” та “Розмова з Білом Евансом”). До того ж французький піаніст користується великою популярністю в кіно, що засвідчує записаний ним саундтрек до кінофільму “Наречена вітру” (присвяченого Альмі Малер) і два експромти Шуберта до фільму “Портрет жінки” з Ніколь Кідман.

Отже, нова виконавська стратегія, відмовляючись від “академічного пуризму”, що ґрунтувався на класично-романтичному репертуарі й не сприймав музикантів-виконавців альтернативних стилістичних напрямків, упроваджує радикально плюралістичну модель – метастиль. Ілюзійно-реальний і вільно-уявний, заглиблено-психологічний і просторово-космічний, імпульсивно-емоційний і конструктивно-інтелектуальний сучасний метастиль уможливує поєднання будь-яких стильових вимірів. У ситуації “подвійного кодування” (Ч.Дженкс) з її парадоксальним дуалізмом, іронічним зіставленням різних “текстуальних світів”, тобто різних способів семіотичного кодування естетичних феноменів, уникаються будь-які протиставлення: Бах і П’яццола, бароко і рок, класичний інструменталізм і етномузикування співіснують в одному концертному просторі. Зрозуміло, перед музикантом-виконавцем постають нові творчі завдання, найважливіші серед яких: пошук нових виражальних можливостей виконавської стильової моделі та підвищення свободи творчого виконавського вибору.

Таким чином, можемо зробити висновок, що трансформації, які відбуваються в академічному музичному виконавстві, детермінуються тими культурологічними реаліями, що притаманні “суспільству третьої хвилі”. Дослідження сучасних явищ і тенденцій у музично-виконавському мистецтві залишається одним із пріоритетних напрямків виконавського музикознавства.

1. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення / О.Лисенко // Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття : науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К. : [б.в.], 2000. – Вип.7. – С.162–171.
2. Кремер Г. Инородный артист : воспоминания / Г.Кремер. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 720 с.
3. Лебрехт Норманн. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Норманн Лебрехт. – М. : Издательский дом “Классика-XXI”, 2007. – 588 с.
4. Лебрехт Норманн. Маэстро Миф : великие дирижеры в схватке за власть / Норманн Лебрехт. – М. : Издательский дом “Классика-XXI”, 2007. – 448 с.
5. Юдина М. Статьи. Воспоминания. Материалы / М.Юдина. – М. : Советский композитор, 1978. – 416 с.
6. Леш С. Соціологія постмодернізму / С.Леш; пер. з англ. Ю.Олійника. – Львів : Кальварія, 2003. – 344 с.
7. Чередниченко Т. Диалоги о “постсовременности” / Т.Чередниченко, М.Аркадьев // Музыкальная академия. – 1998. – №1. – С.1–2.
8. Сюта Б. Кітч у стильових параметрах українського музичного постмодернізму / Б.Сюта // Записки Наукового Товариства імені Тараса Шевченка : праці музикознавчої комісії. – Львів : [б. в.], 2004. – Т.СХХLVII. – С.138–153.
9. Адорно Т. Введение в социологию музыки : двенадцать теоретических лекций / Т.Адорно // Адорно Т. Избранное : социология музыки / пер. с нем. А.Михайлова. – М. ; С.-Пб. : Университетская книга, 1999. – С.7–190.

10. Берченко Р. Баховський фестиваль-2004 в Лейпцигу / Р.Берченко // Музыкальная академия. – 2004. – №4. – С.210–213.

The article is dedicated to survey of metamorphoses occurring in the musical academical performance art in the context of contemporary cultural reality. The main objective of the research is studying the transformation process of musical performance art in the paradigm of the culture of the 20-th century.

Key words: musical performance art, socio-cultural situation, simulacrum, kitch.

УДК 78.01

ББК 85.310.713

Андрій Сташевський

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ: СУТНІСНІ ТА СТРУКТУРНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті робиться спроба конкретизувати сутнісні якості та структуру поняття “засоби музичної виразності”. Виявляються різні підходи щодо трактування та типологізації структурних компонентів цього важливого в теоретичному музикознавстві поняття. Надається характеристика основним групам опозицій, що складають його структуру.

Ключові слова: засоби музичної виразності, музична мова, елементи музичної мови, композиторські засоби, виконавські засоби.

Як відомо, засоби музичної виразності, без зайвого перебільшення, складають основу такого могутнього виду мистецтва, яким є власне музика. Однак саме висловлення “засоби музичної виразності” криє в собі певний наліт аморфності, завдяки чому навіть серед теоретиків це поняття стало вживатися ще й у деяких синонімічних варіантах (еквівалентах): “музичні засоби виразності”, “засоби виразності в музиці”, “виражальні (виразні) засоби музики”, “виражальні (виразні) музичні засоби” тощо. Якщо перші два інваріанти практично не змінюють сенсу основного, то два останніх можуть мати дещо інший кут змістовного наповнення, про що мова буде йти далі. Серед інших синонімів до цього поняття в музичній практиці зустрічаються й такі словосполучення, як “художні засоби виразності”, а також “музична мова” й іноді “музичне мовлення”.

Саме повсякденна музично-виконавська практика, в лексиконі якої давно закріпилися ці висловлення, також давно змирилася з використанням їх у найрізноманітніших обставинах, іноді в тотожному сенсі, іноді в різному, але найчастіше – в не строгому, приблизному, що має поверхневий зміст.

Однак у фахових музикознавчих колах ці словосполучення набули статусу спеціальних термінів із більш конкретним смисловим наповненням, про що свідчить як дуже часте їх вживання, так й існування великої кількості похідних від них термінологічних обігів та виразів, наприклад “засоби музичного мовлення”, “мова інтонування”, “поліфонічна мова”, “мова композиторів-авангардистів” і т. ін. Питаннями вивчення категорії засобів музичної виразності та межуючих із ними понять (насамперед мови і мовлення) займалися відомі музичні теоретики різних поколінь і наукових шкіл, зокрема В.Назайкинський, Є.Медушевський, Л.Мазель, С.Шип, В.Арзаманов, М.Ройтерштейн та ін. Але разом із тим навіть у теоретичному музикознавстві, що є галуззю, як відомо, науковою, окрім проблеми “кристалізації” дефініцій цих понять, також залишаються не достатньо розкритими питання їх структурної організації та, здебільшого, їх співвідношення між собою. Тому завданням цієї розвідки постають, насамперед, узагальнення дефініцій поняття “засоби музичної виразності”, конкретизація їх сутнісних характеристик та систематизація їх елементів на основі аналізу різних концепцій та поглядів.

Тож розглянемо спочатку власне поняття “засоби музичної виразності”. Загальновідомо, що воно займає в теоретичному музикознавстві одне з провідних місць, оскільки саме воно дозволяє вникнути в структуру музичного твору, його зміст, проаналізувати деякі грані діяльності композитора та виконавця, виявити аспекти художнього сприймання музики слухачем і т. ін. Однак серед чисельної кількості теоретичних трактатів (враховуючи й роботи найвідоміших музикознавців), що присвячені саме музичним засобам виразності та начебто переконливо й ґрунтовно розкривають їх сутність (праці Л.Мазеля, В.Медушевського, Є.Назайкинського,