

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО У ДИСКУРСІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті зроблена спроба екстраполяції естетичних принципів постмодернізму на музично-виконавське мистецтво. Тут вперше в музичній україністиці виявлений постмодерний дискурс у музичному виконавстві крізь культурологічну призму.

Дослідження сучасних явищ завжди було атрактивним, але складним завданням музикознавства. Нарощування аналітичного дискурсу музичного виконавства, до якого, окрім традиційних, сьогодні залучаються герменевтичні, етнонаціональні, ментальні, синергетичні, психологічні та інші підходи, є знаком часу. Антропософська сутність культурологічного методу, репрезентованого в музичній україністиці працями О.Самойленко, О.Маркової, О.Чеботаренко, О.Катрич, О.Александрової, О.Котляревської та ін., на наш погляд, вивершує один із кардинальних векторів наукового пошуку. Саме тому культурологічне осмислення деяких проблем професійного музичного виконавства в ситуації постмодернізму визначає мету нашої статті.

Як відомо, у другій половині ХХ століття відбувається принципова зміна соціокультурної ситуації, що спричинює утвердження нових уявлень про світ та місце людини у ньому [21]. Культурна парадигма, яка панувала впродовж чотирьох минулих століть, вичерпується і втрачає актуальність. Відбувається становлення так званого постмодерністського дискурсу, і духовна культура «входить» у новий постмодерністичний стазис [6, 238].

Показово, що передчуття постмодерністичної доби виразно фіксується у музикознавчому дискурсі. Так, палкий адепт модернізму Т.Адорно в одній із лекцій у Франкфуртському університеті констатує «відчуття відсутності змін, котрі оволоділи усією музикою... Більшість значних творів новітньої музики вже не можна сприймати як розвиток – вони видаються завмерлими на місці кадансами. У перспективі реальною стає музика соціальної ентропії» [1, 160]. Симптоматику нового стазису музики у 70-х роках ХХ ст. діагностували й інші провідні музикознавці. «Неможливо заперечувати винятковість теперішньої ситуації у порівнянні з усіма відомими нам історичними епохами... ми увійшли у зовсім неможливу раніше фазу розвитку, коли вже нічого підкорювати» [22, 86], – зазначав Ю.Холопов.

У травні 1968 р. в Парижі Лючано Беріо (один з метрів музичного авангарду і приятель Умберто Еко) творить «Сінфонію», у третій частині якої скерцо з Другої симфонії Малера стає тлом, на яке інкрустуються десятки цитат з історії музики від Баха до Штокгаузена. Це і була «перша ластівка» музики постмодернізму. Починається «розгерметизація» музичного мистецтва та інтенсивний розвиток тих його компонентів, що були окреслені А.Веберном – «параметр експресії» та ритмочасу. Багаторівневість музичного твору, поліпараметровість стають визначальними ознаками постмодерністичної композиції.

Поділяючи думку О.Катрич про те, що музичне виконавство як вид культуротворчої діяльності і композиторська творчість є абсолютно рівноправними сферами діяльності людського духу, сферами взаємопов'язаними і взаємозалежними [12, 16], можемо висунути припущення: музичне виконавство, принаймні якимись загальними рисами повинно відреагувати на нову соціокультурну ситуацію. Підтвердження цього маємо як у кількісних (глобалізація концертних турне музикантів-виконавців по всій земній кулі, ріст численних міжнародних конкурсів і фестивалів, стрімкий розвиток музичних телевізійних програм і музичних файлів мережі Інтернету, вражаючі масштаби тиражування звукозаписів, музичних відеофільмів тощо), так і в якісних параметрах. «Мистецтво інтерпретації за останні двадцять років досягло виняткової висоти» [11, 179], – авторитетно резюмує німецький музиколог Г.Зедльмайр.

Важливо зауважити, що хоча вже є достатньо праць з питань постмодернізму, у вітчизняному музикознавстві означена проблема перебуває біля начал наукової рефлексії. Вперше національна музична мова в дискурсі постмодернізму досліджується О.Козаренком. Автор залучає поняття

«постмодернізму» з метою вирішення ряду вельми принципових питань, а саме: «щоб збагнути усю складність музично-семіотичних процесів останнього сорокаріччя, «схопити» в словах небувале багатство і розмаїття авторських стильових парадигм, виявити загальні параметри національної музичної мови на зламі століть» [15, 218]. Щоправда, охоплення категорією постмодернізму творчості Г.Майбороди, В.Кирейка, О.Коломійця, М.Дремлюги та ін., а також таких реалій українського соціуму, як «хрущовська відлига» та «брежнєвська стагнація», було, на наш погляд, достатньо несподіваним. Зрештою, виникало питання: чи все, що пишеться зараз нашими композиторами, можна і варто осмислювати крізь призму естетики постмодернізму?

У монографії Л.Кияновської, присвяченій двохсотлітній стильовій еволюції галицької музики, постмодернізм артикулюється як більш цікавий, плідний і важливий період, аніж авангард. «Та як би ми не намагались дати точне визначення категорії постмодерну, – слушно твердить автор, – знайти струнку теоретичну концепцію «того, що діється сьогодні», пошук спільного знаменника... ще триває. Поставангард, постмодерн – явище, яке ще не знайшло свого завершення, динамічне і незбагнено парадоксальне, а тому можемо разом з творчим процесом шукати логічні точки опори і переконуватись, що творча практика кожен раз їх спростовує» [13, 293-294].

Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. стали предметом дисертаційного дослідження О.Берегової (першого в українському музикознавстві щодо означеної проблеми). Розглядаючи постмодернізм як соціокультурну модель «нового гуманізму», як домінуючий, хоча і не єдиний, тип світогляду в мистецтві кінця ХХ ст., автор робить важливий висновок стосовно того, що постмодернізм досить специфічно виявляється в музичному мистецтві, структуруючись переважно на двох основних рівнях, а саме: 1) культурний плюралізм, діалог та полілог стилів, епох, художніх і національних світів; 2) поглиблення і розвиток ідей, композиційних технік і стильових систем, вироблених у попередні часи. При цьому відбувається відторгнення модерністських цінностей; що ж до класичної культури минулого, то тут має місце переосмислення, запозичення, експлуатація вироблених раніше форм. «Діалог епох, стилів, національних світів, що утворюється при цьому, активно резонує з сучасною концепцією метаісторії як зіставлення всіх історичних епох, переплетення минулого і майбутнього в сьогоденні» [2, 8].

Плідні висновки щодо тенденцій розвитку постмодернізму у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. робить М.Северінова. Так, до характерних художньо-світоглядних рис творчості сучасних українських композиторів автор відносить: *інтертекстуальність* як одну з можливостей нового «прочитання» художньо-світоглядних традицій; *«гру з традицією»* на рівні часових епох, стилів, жанрів, музичних форм, а звідси діалогічність композиторської творчості; *полістилізм* як універсальний стиль, мету-мову, що об'єднує усі культурні надбання минулого і сучасного; *постійне прямування до універсальних категорій* [20, 15].

Таким чином, експозиційний розділ про започаткування постмодерністичного дискурсу в музичній культурі можемо узагальнити посиленням на концептуальну сентенцію: «у 70-х роках формується нова естетична парадигма, яка ґрунтується на почуттєвій природі людського буття, працює з глибинними емоційними компонентами і через трансформацію традицій і відбудову майбутніх можливостей культури трансформує саму духовність як універсальне ціле (світ людини), що дає змогу протистояти кризовій ситуації часу» [18, 208].

Пристаюючи до розробки задекларованої проблеми, почнемо з того, що сьогодні не всіх науковців влаштовує сам термін «постмодернізм». Його полемічність, невиробленість усталеного визначення ініціюють пошук більш універсального поняття, хоча численні словесні надбудови «нео-», «транс-», «мета-» маркують, певно, кожне інше формулювання.

Водночас звертає на себе увагу некоректне вживання у ролі синонімів «постмодерн» і «постмодернізм», які, аналогічно до «класичний»-«класицистичний», мають дещо різні значення. Нівелювання цих понять передусім спричинює принципову плутанину і семантичну ентропію. Адже постмодерн – це часовий вимір, яким позначається новітній цикл цивілізації, який, на думку видатного історика нашого часу А.Тойнбі, розпочався у 1875 році і збігся з відкриттям Другого закону термодинаміки [16, 88]. Дві світові війни, голокост, екоцид (голодомор тридцятих років в Україні)

остаточно розхитали віру людини у прогрес. Постмодерн – це крах усього, про що немає сенсу говорити після того, що Т.Адорно називає словом-символом «Освенцім». У цьому контексті фраза «ми живемо у добу постмодерну» є цілком правильною. А от явища сучасного мистецтва, які через свою контрверсійність «не вписуються» у жодні усталені естетико-стильові категорії, доцільно визначати як феномени постмодернізму.

Проблематичним є визначення понятійного поля «постмодернізму» – терміна, з якого спочатку глузували, навіть ним лаялись, трактували як кліше, зводили до ролі суцільного карнавалу. Та за якихось два десятиріччя постмодернізм окреслив нову світоглядну парадигму постіндустріального суспільства [17] і став одним із чинників глибокого впливу на сучасне академічне й культурне життя. Прийнятий як літературний термін наприкінці 1950-х років, постмодернізм спочатку набув широкого застосування в архітектурі [23], потім у мистецтві взагалі (кінець шістдесятих) [7, 51-66], далі поширився на філософію (Ж.-Ф.Ліотар, Ж. Бодріяр, Ж.Дельоз, Ф.Джеймсон, Ю.Кристева, Ж.Дерріда, П.Козловський та ін.), втім не як цілісна концепція, а як полілогічна «ситуація» і, врешті, посів місце значущої інтелектуальної течії нашої перехідної доби [5].

У самій його назві (за Ліотаром це дістає вираз у французькій дієслівній формі «попередне майбутнє»), що має відверто часовий характер, до того ж парадоксальний: людство ніби відстає від власної сучасності, женеться за нею і не встигає, – йдеться про розмивання часових кордонів, класичної часової парадигми. Саме ці глибинні явища дістають вираз у зміні музичного хронотопу. «Досить згадати деякі твори Сильвестрова, – зазначає Н.Герасимова-Персидська, – аби відчутти цю атмосферу та головуючу ідею завершення, закінчення, коли з такою гостротою згадується прекрасне, витончене і таке людяне мистецтво минулого» [4, 32].

Відкидаючи історичні міфи про можливе наближення великої мети, постмодернізм (поряд стоять такі його означення, як постсучасність, метастиль, універсалізм тощо) апелює передусім до людини у її сучасному бутті – «тут і зараз». Отож усе, що становило пафос мистецтва попередніх формацій – зіткнення протилежностей, боротьба «ворожих сил», афектована артистична патетика і форсування динамічного діапазону, обов'язковий триумф перемоги у фіналі – стає неактуальним.

Очевидно, явище, у якому існує, яке ще триває, важко надається чіткому визначенню, дифініціюванню (постмодернізм – що це: стиль, течія, принцип, епоха чи «стан»?) «Це не так стиль, як безперервний процес одночасного розпаду та перетворення у межах безлічі *мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій*... він включає у себе цілу низку рухів, іноді несумісних, що виникли в заможних країнах Європи... в мистецтві, архітектурі, літературі, музиці, у суспільних та гуманітарних науках» [8, 11], – вважають автори фундаментальної «Енциклопедії постмодернізму». А світовий класик постмодернізму Умберто Еко бачить в останньому не хронологічно фіксоване явище, а передусім духовний стан, щось на кшталт Kunstwollen [9, 101].

Американський культуролог Айгаб Гассан визначає такі риси постмодернізму, як відкритість, незавершеність, фрагментарність; схильність до деконструкції, колажу, цитування; заперечення канонів, авторитетів, іронічність як форма руйнації; репрезентація ірреального, езотерики і межових ситуацій; апологія гри, алегоричності, діалогу і полілогу; пародія, травесті, пастіш, карнавалізація, дифузія мистецтва і життя; перформенс; конструктивізм, у якому використовується алегорія, фігуральна мова тощо [24, 47-56].

Спробуємо екстраполювати найважливіші з них у площину музичного виконавства. По-перше, доба постмодернізму висунула на авансцену новий тип виконавця – *інтерпретатора-універсала*, котрий вільно володіє різностильовим репертуаром, має виразну артистичну харизму і сильну духовну інтенцію, волю, енергетику. Сьогодні, наприклад, до них належать Б.Которович, І.Кучер, Й.Єрмінь, І.Кочерга, В.Сіренко та інші видатні музиканти сучасності, які володіють таїною досконалості і вищої майстерності.

На сучасному музичному Олімпі, який у постмодерному просторі знаходиться поряд із арт-ринком, «розкручується» неосяжна кількість «зірок» різної величини та яскравості. Світ перенасичено музичною інформацією, та, у звуковому лабіринті все відчутніше дається взнаки порожнеча й банальність. Складається враження, що меж віртуозної складності просто не існує. У цій ситуації

варто згадати вислів Б.Пастернака: «Талантів – багато, духу – обмаль». Імітація творчості стає однією із найбільших загроз для музичного виконавства. «Потрібний високий духовний внутрішній стимул, тяжіння до «художнього подвижництва», альтруїзм душевної творчості, поза якими усі навички, вміння, знання – даремні» [19, 309], – пише Ю.Некрасов.

Вважаємо, що вирішальну роль у процесі музичного виконання належить рефлексивному, метафізичному поняттю «дух». Саме він є «неодмінним началом будь-якого відкриття, рівно ж – акт, інтуїцією якого ми володіємо щоразу, коли справді щось розуміємо, якої б галузі не торкалося наше розуміння» [10, 125]. Отож, творча індивідуальність, самобутність музиканта-виконавця вимірюється насамперед тезаурусом його духу, що визначає його здатність інтерпретувати музичний твір і артикулюється як найважливіша сторона таланту митця.

По-друге, *феномен гри* набуває в естетиці постмодернізму онтологічного значення. Homo ludens як один із основних архетипів, що визначає зміст психічної діяльності музиканта-виконавця, у ситуації постмодернізму має виключне значення. Адже якщо композитор грає зі стилями, акустичними і синтаксичними ідеями, слухач – звуковими образами, то музикант-виконавець – і тим, і другим водночас [10, 60]. Використання елементів стилів минулих епох як «цеглинок», своєрідне «циткування», але не формальне, а переосмислене, навіть пародуюче; порушення дихотомії «автор-інтерпретатор», коли творче «я» виступає відразу у двох іпостасях (звідси пріоритет цитат, алюзій, мовних кліше, стилізованих зворотів тощо); установка на множинність і виразу, і інтерпретацій; ігрова, багаторівнева організація «тексту» (згідно з Р.Бартом, поняття «твір» замінюється поняттям «тексту») – ось основні принципи, що формують естетичне поле гри. Перспективним видається дослідження у контексті постмодернізму типів ігрових структур «змагання», «мозаїка» і «містифікація», диференціація та аналіз яких, на думку В.Клименко, уможливають створення узагальнюючої теорії гри в музиці [3, 13].

Отже, в естетиці постмодернізму не спрацьовують традиційні бінарні опозиції. Так, принцип цитування – ознака аполлонівського, а принцип гри – діонісійського архетипу. Постмодерністський універсализм передбачає поєднання цих двох начал: опозиції втрачають сенс (як і опозиції на кшталт об'єктивне – суб'єктивне, раціональне – ірраціональне тощо). Таким чином, певною мірою відбувається повернення до *метафоричної синкретичності*, міфологічної свідомості на якомусь якісно новому рівні. Важливо, що транскультурна, транснаціональна тенденція (як вияв глобалізації на мистецькому рівні), носіями якої стають музиканти світу (на кшталт Агасферів) Г.Кремер, Ю.Башмет, М.Ростропович та ін., не заважає специфікації національного звукового ідеалу в етнонаціональній манері виконання. Так само, як зближення в постмодернізмі елітарного і демократичного пластів музичної культури не заперечує витонченої рефлексії духу і вищих мистецьких цінностей. Цією парадоксальністю і цікавий постмодернізм, який водночас говорить і «так», і «ні».

Отже, ми можемо стверджувати, що постмодернізм як феномен культури і генералізуюча тенденція художнього мислення останніх тридцяти років вивершує естетичні параметри сучасного музичного мистецтва, які актуалізуються і в музичному виконавстві. Трактуючи світ як множинну альтернатив, постмодернізм, для якого не існує кордонів між просторово-часовими шарами культури, між «високим» і «низькими» жанрами, іпозією і реальністю, допускає співіснування множинності у будь-яких вимірах і поняттях. До відкриттів постмодернізму належать метафоричність дискурсу, синкретичність думки, інтертекстуальність, принципова недоконцептуалізованість понять, експерименти зі стилем, зв'язки між світами культури – ментальностями – і внутрішніми світами людей. І, можливо, його дух «Fin de siecle» є водночас і духом «Debut de siecle»?

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Теодор. Избранное: Социология музыки. – М.-СПб., 1999.
2. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ століття: Автореф. дис... канд. мистецтвозн. – К., 2000.
3. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). – Харьков, 1994.
4. Герасимова-Персидська Н. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. – Вип. 28. – К., 1998.

5. Гуменюк Т. Жак Деррида и постмодернистское мышление. – К., 1999; Меднікова Г. Культура постмодернізму // Українська і зарубіжна культура ХХ століття: навч. посібник. – К., 2002. – С.119-137.
6. Гуменюк Т. Постмодерністська естетика: до визначення питання // Українське музикознавство. – Вип. 29. – К., 2000.
7. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи // Syntagmation: Зб. наук. статей на пошану докт. мистецтвозн. С.Павлишин. – Львів, 2000.
8. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; перекл. з англ. В.Шовкун. – К., 2003.
9. Эко Умберто. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. – 1988. – №10.
10. Жюліа Д. Интуиция // Философский словарь. – М., 2000.
11. Зедльмайр Ганс. Проблемы интерпретации // Искусство и истина. – СПб., 2000.
12. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. – К., 2000.
13. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль, 2000.
14. Клименко В.Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: Автореф. дис. канд. мистецтвозн. – К., 1999.
15. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.
16. Козловський П. Современность постмодерна // Вопросы философии. – 1995. – №10.
17. Леш Скот. Соціологія постмодернізму / Перекл. з англ. Ю. Олійника. – Львів, 2003.
18. Личковах В.А. Авангард – постмодернізм – універсалізм: зміна парадигм неklasичної естетики // Філософська і соціологічна думка. – 1999. – №7-8.
19. Некрасов Ю. Комплексне навчання піаністів в музичному вузі: принципи та їх реалізація // Музичне виконавство: науковий вісник. – Вип. 26. – Кн. дев'ята. – К., 2003.
20. Северинова М.Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис. канд. мистецтвозн. – К., 2002.
21. Соболев О. Постмодерністський дискурс про трансформацію сучасної філософії: реконструкція світоглядних парадигм. – К., 1995.
22. Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982.
23. Шліпченко С. Архітектурні принципи постмодернізму. – К., 2000.
24. Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne Schusstexte der Postmoderne Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch. – Berlin, 1994.

Iryna Chernova-Stroy

MUSICAL PERFORMANCE IN POST-MODERN DISCOURSE

An attempt is made to extrapolate the esthetical criteria of postmodernism to the art of musical performance, using broad culturological material. The work is the first such research experience in Ukrainian musical science.

Олена Горбач

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

У статті висвітлюються питання, пов'язані із концертно-виконавською діяльністю В.Барвінського в піаністичному, акомпаніаторському та диригентському аспектах.

У ряді незаслужено забутих та проскрибованих комуністичним режимом імен одним із перших стоїть видатний український композитор, педагог, культурно-просвітницький діяч Василь Барвінський (1888–1963). У багатьох сферах галицької професійної музичної культури він впевнено торував її шлях, у багатьох музичних жанрах він був першовідкривачем, а в деяких – вмілим та неперевершеним репрезентантом. Основні грані його творчої діяльності сучасні музикознавці вже певною мірою висвітлювали (маємо на увазі активних пропагандистів його творчості С.Павлишин,