

ДЕЯКІ АСПЕКТИ МЕТОДИКИ АНАЛІЗУ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

Богдан Сюта

Ускладненість соціокультурного середовища накладає відбиток на всі аспекти осмислення сучасних музично-культурних процесів і музичної творчості зокрема. Вибір оптимальних методів, дієвої методики аналізу найчастіше зумовлює нині й результативність аналітичних дій. Тому формування ефективних підходів в осмисленні сучасної музики є актуальною проблемою як фундаментально-наукового, так і науково-прикладного й педагогічного звучання.

Найскладнішим завданням у ході аналізу сучасної музики як для вчених-дослідників, так і для обох сторін – наставника й вихованця – у навчально-виховному процесі є оптимальність вибору методології аналітичної роботи, яка б максимально відповідала специфіці аналізованого матеріалу й поставленій меті, а також – згідно з метою та завданнями – вибору відповідних методик. Для сучасного молодого дослідника, який повинен уміти розглянути будь-яке вагоме мистецьке явище в широкому соціокультурному контексті, здатність обрати необхідну методологію та використати набуті знання в потрібному ракурсі є *conditio sine qua non*. Саме тому доцільно зупинитися на розгляді особливостей методологічних настанов, найчастіше використовуваних в аналізі, зокрема теоретичному, культурологічному, текстовому й дискурсивному, сучасної музики.

Правильність обрання аспектів дослідження значною мірою зумовлює нині специфіку використання як інструментів ряду концептуально важливих понять і термінів. Ці ж останні у свою чергу ще й досі не сформувалися в струнку поняттєву й термінологічну систему. Метафоричність або багатозначність уживаної термінології, а чи й відсутність остаточно сформованих специфічних музичних категоріальних понять, найчастіше є суттєвою перешкодою для ефективної реалізації аналітичних розглядів. Деякі з використовуваних понять є цілковито новими й недостатньо апробованими в щоденній

практиці. Значна частина з-поміж них широко використовується в суміжних галузях наукової гуманітаристики, набуваючи в кожному окремому випадку іншого значення-наповнення, що також не сприяє їхній прозорості. Саме тому виявлення та відбір відповідних наукових понять і наймісткіших та максимально точних термінів, а також методика їх застосування стають першочерговими завданнями в процесі аналізу сучасної музики. У межах цієї невеликої статті зупинимося на з'ясуванні деяких аспектів цієї важливої проблеми.

Одним із головних завдань музичної аналітики вважають, як правило, вирішення проблеми дешифрування змісту сучасного музичного твору. Питання ускладнюється значною мірою тим, що впродовж тривалого часу в радянській музикознавчій науці безроздільно панувала ідеологічно вмотивована думка про те, що музика є образом об'єктивної реальності, відображенням оточуючої дійсності. Апологети цієї позиції запекло критикували прихильників панівної в попередній період теорії Е. Гансліка про те, що предметом і змістом музики є вона сама, її художня структура. Зауважимо, що обидві теорії хибували на істотну односторонність. Нині "права громадянства" в мистецтвознавстві й музикознавстві зокрема здобула альтернативна до цих двох позицій думка. "Як зміст виступає в ньому [мистецтві. – Б. С.] не художня структура, не матеріал (вміст), не об'єкт творчості (відображуване), а саме художнє відображення, втілювання – перетворювання – перероблення явищ дійсності як єдність суб'єктивного й об'єктивного. Зміст мистецтва – ідеальна, суб'єктивна реальність. Ідеальне в ньому виявляється як зв'язок даного тексту з дійсністю – позамузичною, позахудожньою і художньою, музичною зокрема. До останньої належить вся область утілених у творі мовленнєвих інтонацій, жанрової та стилістичної різноманітності мистецтва в його зв'язках та трансформації, вся звукова сфера реальності й т. п."¹

На жаль, інерція мислення в музикознавстві є настільки сильною, що новіша, хоч і значно ефективніша теорія, з труднощами завойовує собі місце під сонцем, зайняте “традиційною” теорією-попередником. У ході аналізу змісту сучасної музики остання теорія, як правило, демонструє свою гнучкість, дієвість і універсальність, не будучи водночас побудованою на принципі негації (сукупності заперечних лем щодо іншої чи інших теорій: це в попередньому вченні не так, це також не так, це зовсім недосконале, це застаріле, а так взагалі не можна говорити й т. д.). Інакше кажучи, новіша теорія не повинна відмовляти старій (і не робить цього!) у праві на існування. Із цього посилання слід виходити і в практичній аналітичній діяльності щодо сучасної музики, і в науково-педагогічній. Адже різні теорії і різні люди володіють тільки фрагментами знання, які доповнюють один одного (так званий принцип доповнюваності, сформульований уперше Нільсом Бором). Таку ситуацію спостерігаємо не тільки в музиці: “А й справді, чому віддати перевагу – квантовій механіці Шредінгера, чи квантовій механіці Гейзенберга? Обидві, зважаючи на різні передумови, пропонують адекватний опис химерної фізичної дійсності, де світло – і частинка, і хвиля. Саме разом, доповнюючи одна одну, вони утворюють міцне знання”². І власне тут ми підходимо до важливого положення про те, що в сучасному музикознавстві, як і в науковій гуманітаристиці взагалі, фактом є одночасне існування багатьох наукових парадигм, яке повною мірою відбиває одночасне функціонування в сучасній музичній культурі багатьох творчих парадигм³.

Аналізуючи музичні явища сучасності, ми змушені підпорядкуватися тій парадигмі, яка, на нашу думку, найповніше відображатиме характерні особливості та передаватиме сутність об’єкта аналізу. Здебільшого музикознавець дотримується правил обраної парадигми в усіх галузях діяльності. Еклектичне поєднання елементів різних парадигм не тільки не дає очікуваних результатів, але часто призводить до викривлення даних, отриманих у результаті аналізу. Адже аналізувати, скажімо, музику американських мінімалістів чи сонористики

Лігеті–Пендерецького, обмежуючись в роботі ресурсами виключно цілісного аналізу, не залучаючи до цього процесу підходів дискурс-аналізу, є абсолютно безперспективною справою. Не слід уникати переходів на методологічні позиції прихильників інших парадигм у тому разі, коли звичні підходи й методи не спрацьовують. Це саме той випадок, коли вартує спробувати. І треба привчати вихованців до того, що зробити такий крок – цілком нормальний і з етичних, і з наукових міркувань. Адже ще 1949 року Макс Планк у науковій автобіографії образно змалював схожу ситуацію в науці, зазначаючи, зокрема, що “нова наукова істина прокладає шлях до тріумфу не переконанням опонентів і спонукуючи їх бачити світ по-новому, а радше тому, що її опоненти рано чи пізно помирають і зростає нова генерація, що призвичаїлася до неї”⁴. Інакше кажучи, теоретики, що виростили і сформувалися на музиці класико-романтичної парадигми й наукових твердженнях інтонаційної теорії Б. Асаф’єва та цілісного аналізу В. Цукермана, *a priori* не зможуть адекватно сприйняти й проаналізувати твори Т. Райлі, К. Вулфа, Я. Ксенакіса чи В. Сильвестрова, не прийнявши засад іншої науково-творчої парадигми⁵. Зауважимо, що на практиці це трапляється доволі рідко без попереднього цілеспрямованого виховання відчуття реальної рецепції одночасного функціонування множинності науково-творчих парадигм у музиці ХХ ст.

Плюралізм наукових парадигм не означає довільного утворення нової парадигми на основі еклектичного поєднання положень різних парадигм. Нова парадигма з’являється для того, щоб замінити традиційну як менш ефективну в провадженні певних напрямів досліджень. Тому слід пам’ятати про те, що основною формою співіснування в часі певної множини парадигм є стан їх перманентного взаємного змінювання. У той самий час, коли утверджується й поширюється нова парадигма, найчастіше поступово зникає чи відходить на другий план усталена або ж традиційна парадигма, школа, науковий напрям. У сучасних умовах, коли групи музикознавців-науковців із кола прихильників тієї чи іншої парадигми

нараховують часом сотні представників (за Т. Куном, мінімальна кількість членів сучасного наукового співтовариства для нормального функціонування парадигми повинна становити 25–30 осіб), не слід говорити про швидке зникнення традиційних чи усталених парадигм. Адже в розпорядженні їх прихильників і далі продовжують перебувати атрибути, необхідні для функціонування парадигми, – спеціальні видання, наукові та творчі товариства, спеціальні курси в академічній освіті, могутні важелі в засобах масової інформації і т. ін. Сприяють такому стану справ і національні та регіональні відмінності традицій музичних культур сучасного світу. Відповідно, процес відмирання традиційних парадигм надовго уповільнюється, старі парадигми продовжують функціонувати ще впродовж тривалого часу. Іноді вони відходять на другий план, стаючи фоновими явищами, але часто зберігають за собою провідне становище. Саме так фактично виглядає шлях усталення плюралізму музикологічних парадигм у ХХ ст.

Згаданий плюралізм та стійкість давніх і традиційних парадигм у музичній науці робить особливо дієвим механізм різнорівневого ієрархізованого функціонування тих з-поміж них, що чинні на даний момент. Так, парадигма тональної функційної гармонії логічно вписується у вищу за ієрархією ладову парадигму розширеного мажоромінору, обидві вони – в парадигму формотворення класико-романтичного зразка, та у свою чергу – у системно-організмичну парадигму художньої цілісності тощо.

Отже, слід зважати на те, що молодий науковець чи студент, приймаючи певну парадигму, оволодіває відразу теорією, методами й стандартами, найтісніше переплетеними один з одним, а сама парадигма може одночасно визначати різні традиції нормальної науки, які частково накладаються одна на одну, хоч і не збігаються в часі та просторі. І революційні зміни, що відбулися в межах однієї з традицій, зовсім не обов'язково охоплюють такою ж мірою інші. Адже лише відмінності між однорівневими парадигмами, що слідує одна за одною, необхідні й принципіві.

Оскільки нові парадигми народжуються зі старих, вони звичайно вбирають у себе більшу частину словника і прийомів, як концептуальних, так і експериментальних, якими традиційна парадигма раніше послуговувалася. Але молоді парадигми рідко використовують ці запозичені елементи повністю традиційним способом, а найчастіше ставлять їх у нові співвідношення. А саме тому, що в музиці фактично відсутня можливість проведення наукового експерименту, який міг би стати підґрунтям для створення нових парадигм у музичній науці, найголовнішим напрямом наукового дослідження (спільним для всіх музикознавців) є опрацювання другого класу (за Т. Куном) традиційних наукових проблем – зіставлення фактів і теорії.

Щодо парадигмальних ознак способу аналізу сучасної музики необхідно зауважити, що на чільне місце в усіх чинних парадигмах висунуто проблеми структури (тобто об'єкта як суми-співдії ряду елементів) та системності форми (взаємоу залеженості та ієрархізації цих елементів) та змісту й, безумовно, дискурсивний чинник, тісно пов'язаний із проблемами комунікації. Окрім того, що безпосередньо впливає з попередньої тези безвідносно до прийнятої парадигми, однією з кардинальних вихідних позицій аналізу сучасної музики є така: "Художній зміст музики в основному авербальний, не може бути перекладений словесними мовними засобами. Усе, що може бути назване словами, стосується сфери прообразу, сфери стилістичних та жанрових зв'язків, області ідейного задуму, програми"⁶. Тому в кожному конкретному випадку слід чітко усвідомлювати співвідношення власне музичного та неспецифічного рівнів музичної структури.

Взаємопов'язаною в цьому контексті постає проблема застосування поняттєвого апарату, що суттєво відрізняється в працях прихильників різних парадигм. Часто молоді дослідники та студенти, приймаючи правила нової теоретичної парадигми, продовжують послуговуватися поняттєвим і термінологічним апаратом парадигми, актуальної до цього. Часом у них просто немає альтернативи. На тлі неусталеності музичної поняттєвої та термінологічної системи загалом

така позиція часто призводить до істотної плутанини й унеможлиблює нормальну аналітичну роботу. З цього погляду, як зазначає Т. Бершадська⁷, необхідною умовою є цілеспрямоване виховання у студентів чи молодих науковців потреби формування системи понять даної науки та відповідної їй системи термінів. Ця ж остання, будучи системою нижчого рівня, аніж система понять музичної науки загалом, повинна уніфікуватися в межах обраної парадигми. Саме таких принципів рекомендує дотримуватися в навчально-методичній роботі професор І. Котляревський⁸. Лише за умови дотримання вищезазначених умов можна очікувати позитивних результатів аналізу музики. У стосунку до музики сучасної, ускладненої позамузичними зв'язками й контекстною семантикою, таку методику слід вважати єдиною правильною та максимально ефективною.

Окрім того, завжди варто пам'ятати, що, на відміну від загальної мови, терміни не пов'язані з контекстом, а, словесно відображаючи систему понять музичної науки, ними ж умотивовуються. Але через невпорядкованість музичної терміносистеми, в ході аналізу сучасної музики виявляється, що «нерідко одним і тим самим терміном позначаються різні поняття, чи, навпаки, для визначення одного й того самого поняття застосовуються різні терміни (так звані “дублети”)»⁹. Це часто призводить до нечіткого розуміння думки автора, ускладнює співвіднесення положень, що висловлені в різних працях, приналежних, як правило, до різних парадигм. Саме тому одним із головних наставлень педагога, який формує майбутнього музиканта-професіонала, є вміння прищепити вихованцеві навички чіткого структурування системи термінів та відображуваних ними понять. Такий підхід щонайбільше відповідає усталеному нині методу системного дослідження сучасної музики, при якому на чільне місце поставлено функційні зв'язки, системне уявлення про предмет (сучасний музичний твір, його гармонію, форму, темброві особливості тощо), що допомагає розкрити складну структуру музичного твору у взаємодії всіх рівнів – від рівня виразових засобів до рівня змісту.

Як вважає І. Котляревський, у музикознавчих текстах термінами позначаються поняття, які поділяються всього на три групи: 1) безпосередньо визначені поняття; 2) опосередковано визначені поняття; 3) поняття, що не визначаються в даному тексті¹⁰. Перша група понять найчастіше формується через визначення за якоюсь конкретною дескриптивною (рідше – функційною) ознакою, яка описує поняття без залучення для цього описів та порівнянь інших понять чи їх функцій. Частіше музикознавці використовують опосередковано визначені поняття. Для цього переважно застосовують якусь дистинктивну ознаку, залучаючи укладання опозиції (*консонанс – дисонанс, діатоніка – хроматика, рельєф – тло*, тощо). У цьому разі слід наголошувати на необхідності науково коректного формування опозицій з метою уникнення похибок інструментального походження. Так, поширене поєднання чи протиставлення понять *форма – зміст* не утворює опозиції через наукову некоректність (дистинктивною парою до поняття *форма* могло б слугувати поняття *безформність*, чи – з натяжкою – *хаос*): з однаковим успіхом можна укласти опозицію з кілометрів за годину і кілограмів на вісь. Слід привчати студентів і науковців-початківців до уникнення саме таких похибок в науководслідницькому інструментарії. І власне таке уникання дуже часто приводить до появи альтернативних понять, визначення яких у даному науковому тексті відсутні. Іноді ця група понять і термінів формується завдяки залученню семантики контекстного оточення означуваних понять, нерідко ж – шляхом “припасовування” понять і термінів, запозичених з інших наукових текстів, які часто також “грішать” некоректними критеріями добору та формування або й належать різним парадигмам. У цій групі можна виокремити дві підгрупи понять: 1) ті, які з певних причин не можуть бути визначеними; 2) службові поняття для визначення понять перших двох груп, що не потребують визначення (своєрідні поняття-інтерпретанти). Послаблення уваги до добору понять-інтерпретантів, особливо ж при вивченні ускладнених музичних явищ сучасності, призводить до застосування понять багато-

значних чи метафоричних (тобто таких, які самі потребують ґрунтовного визначення) і, як правило, до більшого чи меншого викривлення отриманих із їх застосуванням результатів досліджень. Інакше кажучи, позірно прозора й начебто легка для вирішення проблема виявляється насправді методологічно скomплікованою. Вирішення її – одне з найважливіших етапів аналітичної роботи.

Таким чином, бачимо, наскільки важливою в науково-методичному плані є порушена проблема аналізу сучасної музики. Вона ускладнюється ще більше через постійне наростання дії позамузичних чинників нинішньої музичної творчості, її текстових трансформацій та аномалій, ускладнень комунікативної природи. Усі ці чинники перебувають у нерозривному зв'язку, а тому потребують постійної та пильної уваги з боку наставника, який формує у вихованця вміння правильно обирати стратегію, тактику й інструментарій аналітичної роботи.

Безумовно, порушена в статті проблематика є надзвичайно складною та об'ємною, і тому завданням цього тексту вважаємо не остаточне вирішення цих актуальних і методологічно ускладнених питань, а швидше

постановку проблеми й накреслення можливих напрямів з'ясування її складників та основних параметрів. І робити це доцільно з обов'язковим урахуванням усталеної плюральності сучасного музично-творчого й музично-наукового континуумів.

¹ Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыковедение: Сб. статей. – Ленинград, 1987. – Вып. 3. – С. 70.

² Войскунский А. Я говорю, мы говорим... – М., 1982. – С. 52.

³ Про специфіку сучасних парадигм докладніше див.: Кун Т. Структура наукових революцій. – К., 2001; Сюта Б. Музична творчість 1970–1990 років: параметри художньої цілісності. – К., 2006. – С. 190–192.

⁴ Цит. за: Кун Т. Зазнач. праця. – С. 163.

⁵ Про це див.: Сюта Б. Формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ ст. // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Зб. наук. праць. – Луцьк, 2007. – Вип. 1. – С. 5–19.

⁶ Сюта Б. Музична творчість... – С. 10, 11.

⁷ Бершадская Т. О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки // Критика и музыковедение: Сб. статей. – Ленинград, 1987. – Вып. 3. – С. 97, 98.

⁸ Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи. – К., 2008. – С. 40–55.

⁹ Бершадская Т. Зазнач. праця. – С. 98.

¹⁰ Котляревський І. Зазнач. праця. – С. 44.

SUMMARY

The violated in this article problem of the analysis of the modern music, complicated through the permanent growth of action of music outside factors of the modern music creation and its text transformations and anomalies, complications of communicative nature, is extraordinarily important in

a scientifically-methodical plan. All these factors are in dissoluble communication, and it is therefore needed permanent and intent attention from the side of tutor, which forms the pupil's ability to correctly select strategy, tactics and tools of the analytical work.