

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ПЯСКОВСЬКИЙ І. Б.

ПЛЮРАЛІСТИЧНІ ТА ЄВРОПОЦЕНТРИСТСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ У МУЗИКОЗНАВСТВІ

На сучасному етапі прояву плюралістичних та європоцентристських концепцій у мистецтвознавстві (і музикознавстві) відзначимо складне переплетіння різних тенденцій. З одного боку, це:

а) заперечення нав'язування євро-американської моделі культури культурам країн, які розвиваються;

б) збагачення досвіду дослідження неєвропейських культур на сучасному етапі, яке підтверджує своєрідність, унікальність неєвропейських культур, що раніше не підлягали європейському впливу.

З іншого боку, це:

а) обстоювання ізоляціонізму у розвитку культур як нібито єдино можливої форми збереження їх самобутності;

б) заперечення закономірного характеру музично-історичного процесу;

в) утвердження інтуїтивізму, необмеженої свободи у творчому процесі, підкріплених плюралістичними концепціями множинності музичних культур народів.

Досить проаналізувати матеріали VII Міжнародного музичного конгресу в Москві (1971), III Міжнародної музичної трибуни Азії (1973) в Алма-Аті, Міжнародного музичного симпозіуму (1978) у Самарканді, щоб переконатись у складності проблем розвитку музичних культур світу, у необхідності правильно оцінювати музично-історичний процес на сучасному етапі, для якого характерні значна активізація неєвропейських культур у результаті їх динамічного соціального розвитку, вихід на світову історичну арену, включення у сучасну масову комунікативну систему.

Алан Даніелу у доповіді «Традиція і новаторство в різних музичних культурах світу» на VII Міжнародному музичному конгресі¹ висловив загальноправильну думку про неможливість європейської гармонізації іранського дастгаху. Однак він дійшов суперечливого висновку про згубність взаємодії різних культур. Такій позиції протистояв виступ Д. Д. Шостаковича («Національні традиції й закономірності їх розвитку»)², у якому видатний композитор на багатому досвіді розвитку багатонаціональної композиторської школи тодішнього СРСР довів плідність взаємовпливу та взаємозбагачення різних національних культур.

¹ Даниелу А. Традиция и новаторство в различных музыкальных культурах мира / Алан Даниелу // VII Международный музыкальный конгресс : Музыкальные культуры народов: традиции и современность. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 86–90.

² Шостакович Д. Национальные традиции и закономерности их развития / Дмитрий Шостакович // VII Международный музыкальный конгресс : Музыкальные культуры народов: традиции и современность. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 166–170.

Розвиток плюралістичного підходу в мистецтвознавстві багато в чому пов'язаний з новими поглибленими дослідженнями культур неєвропейських народів. Утвердженню плюралістичних концепцій багато в чому сприяли й етнологічні структурно-антропологічні дослідження Клода Леві-Строса. Так, у його праці «Сумні тропіки»¹, присвяченій культурі американських індіанців, дослідженню звичаїв та обрядів, елементів художньої культури племен кадівуеу, бороро, намбіквара, тупі-кавахиб (матеріали автор зібрав у 1935–1938 рр.), увага сконцентрована передусім на структурних елементах культури, які виконують функцію своєрідних кодів комунікації в кожному етнокультурному середовищі. Причому умовність такого коду – максимальна, вона ніяк не залежить від соціально-історичних, економічних передумов. Не заперечуючи певної абстрагованості матеріальних компонентів художньої культури від їх соціально-економічних передумов, усе ж відзначимо, що абсолютизація такого підходу К. Леві-Строса, виражена у відмежуванні від соціально-економічних факторів, створює благодатний ґрунт для плюралістичних концепцій розвитку культур, що усвідомлюється тільки на рівні стохастичної (імовірнісної) множинності кінцевих результатів – специфічних обрядів, звичаїв, елементів художньої культури.

Елементи структуралізму, які сприяли розвитку плюралістичних концепцій, широко задіяні у мистецтвознавчих (зокрема й музикознавчих) дослідженнях, вони збагатили традиційні методи теоретико-інформаційного підходу. Тут досить згадати такі дослідження, як «Теорія інформації та естетичне сприйняття» А. Моля² і «Формалізована музика» Я. Ксенакіса³. А. Моль, звівши естетичне сприйняття до інформаційних процесів у тому вузькому значенні, якого вони набувають у технічній кібернетиці, звузив розгляд художніх явищ до рівня суто кількісних, зовнішньо формальних характеристик: повторюваність, періодичність структурних елементів, їх статистична передбачуваність за законами «математичного очікування» тощо. Це не означає, що такий підхід не можливий: він плідний для з'ясування деяких загальнологічних механізмів художнього мислення, однак він ніяк не може претендувати на універсальність його опису. Художні явища постають перед нами як набори комунікативних знаків, які так інтерпретують своєрідність цих явищ, як можна говорити про ступінь їх структурної складності, інформаційної надлишковості. Усе, що може бути сприйняте за допомогою інформаційних каналів і відповідає необхідній кількісній мірі інформації, певному рівню її надлишковості («зрозумілості»), передбачуваності і непередбаченості («оригінальності») – усе може бути зараховане до художнього явища, ширше – до естетичного сприйняття, ще ширше – до будь-якого інформаційного повідомлення. Експериментальний розподіл (за допомогою «фільтрації») семантичної та естетичної інформації музичного повідомлення, коли першу розуміють як універсальну загальнодоступну логічну структуру, а другу – як частину інформації, яка є загальною тільки для «приймача» та «передавача», привів А. Моль до висновку, що «естетична інформація» розкриває соціально-культурний аспект музичної структури і що «закони» теорії музики – це всього лише «догми певної цивілізації, зобов'язані своїм походженням традиціям і культурі»⁴. Такий висновок дослідника цікавий тим, що його «плюралістична сутність» (заміна поняття «закономірно-

¹ Леві-Стросс К. Печальные тропики / Клод Леві-Стросс. – М. : Мысль, 1984. – 220 с.

² Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М. : Мир, 1966. – 349 с.

³ Xenakis J. Formalized music. Thought and mathematics in composition / J. Xenakis. – Bloomington ; London : Indiana University Press, 1971. – 388 p.

⁴ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М. : Мир, 1966. – С. 226.

сті» поняттям «догми») витікає не з позиції самого автора, який дотримується переважно «європоцентристських» поглядів, а з використаного ним структуралістського методу аналізу. Звідси всі суперечності концепції: правила побудови мелодії, гармонії, виражені в нотному тексті (тобто належать до європейської традиції), називаються «істинною схемою музики», носієм семантичної інформації¹, і водночас «закони» теорії музики є «догмами даної цивілізації», тобто втрачають свій універсалізм і виражають «естетичну інформацію».

Ідеї стохастичної музики Я. Ксенакіса, які ґрунтуються на законах теорії ймовірностей, по суті, визначають будь-яке історико-стильове явище (музика античності, середньовіччя, ренесансу, бароко, класицизму, романтизму, сучасного періоду) як реалізацію множинних імовірнісних можливостей звукового відбору, у якому обмеження такої свободи у кожен конкретну епоху, у кожному стилі, жанрі, творі зумовлює специфічну будову і звучання. Таким чином, плюралізм музичних стилів у стохастичній концепції – це результат умовних у кожен епоху «правил обмеження». Зняття цих обмежень зумовлює досягнення творчої свободи, незалежності від традицій, від стереотипів мислення. Звідси пошуки Я. Ксенакіса у «позамузичних» галузях – архітектурі («Метастазис» – музична композиція, структурні ідеї якої втілені в архітектурній будові – у павільйоні фірми Філіпс на Брюссельській виставці), у термодинаміці («Пітопракта», композиція, яка моделює у звуках закон максвелівського розподілу частинок газу, який став основою для формули інформації Больцмана-Шеннона).

Таким чином, безсумнівний зв'язок структуралізму і плюралістичних концепцій культурних проявів унаочнюються передусім у їх яскраво вираженій «позасоціальної» специфіці, у пошуках закономірностей не у сфері соціально-історичної еволюції та її визначальній ролі у формуванні типів художнього мислення, а безпосередньо у зовнішньо формальних, структурних проявах художньої культури.

Окрім спроби мистецтвознавства (зокрема музикознавства) пов'язати художні явища з соціально-економічними, географічними, природними факторами позначені певною вульгаризацією і також призводять до плюралістичних ідей. Так, у дослідженні американського етномузиколога Алана Ломакса («Стиль народної пісні і культура»)², докладно розглянутого у статті І. Земцовського («Вульгарний соціологізм в етномузикознавстві»)³, використані «точні» комп'ютерні «кантометричні» методи аналізу великого пісенного масиву з різних регіонів світу. Його систематика в результаті такого аналізу не виправдана через вузький добір пісень із кожного регіону, а також через увиразнення випадкових, далеко не найважливіших і не найбільш визначальних ознак: поділ стилів за континентами (пан-європейський, пан-американський, пан-африканський, пан-австралійський стилі), за мірою суспільної централізації (тут наводяться сольні індивідуалізовані та хорові групові стильові моделі), за характером трудових відносин тощо. Причому кожен стильовий поділ конкретизується структурно: то відзначається характер, манера виконання, то підкреслюються особливості ритмічної організації, то акцентується склад виконавців із прямим виходом на характер трудових відносин, соціальну структуру. У результаті – випадково вихоплені соціально-економічні характеристики, так само випадково (на основі гранично вибіркового

¹ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М. : Мир, 1966. – С. 211.

² Lomax A. Folk song style and culture / Alan Lomax. – Washington, 1966. – 363 p.

³ Земцовский И. Вульгарный социологизм в этномузыкознании / И. Земцовский // Советская музыка. – 1986. – № 6. – С. 97–104.

аналізу) поєднуються з ознаками музично-мовного порядку, що призводить до плюралізму стилєвих типів та їх «непов'язаного» співіснування.

Якісно інші причини зумовили відродження європоцентристських концепцій на сучасному етапі. Раніше (до кінця XIX ст.) ці концепції були пов'язані з багатьма факторами – більш динамічним соціально-економічним розвитком європейських культур, їх колоніальним поширенням на всіх континентах земної кулі (причому прилучення неєвропейських культур до «цивілізації», у європейському розумінні, часто призводило до знищення самобутніх культур), місіонерським поширенням ідей християнського світу, що зумовлювало впевненість у перевагах європейської культури над неєвропейськими і підкріплювало думку про нецивілізованість, варварство та примітивізм неєвропейських культур. На сучасному етапі, який характеризується активною глобалізацією культурних процесів в умовах «інформаційного суспільства» та динамічним розвитком раніше «відсталих» культур, європоцентристські концепції мають політичний характер економічного підкорення. Сучасні форми прояву європоцентристських концепцій виявляються насамперед у нав'язуванні євро-американської моделі культури країнам, які розвиваються, з метою збереження геополітичного впливу. Зокрема, у системі шоу-бізнесу мирно співіснують плюралістичний та європоцентристський підходи: європейському й американському споживачу пропонуються «екзотичні» форми культур неєвропейських народів (це дало змогу дещо «амортизувати» протест проти буржуазної цивілізації, виявлений у літературі й поезії «бітників», у молодіжній рок-музиці); неєвропейським культурам нав'язується масова поп-культура євро-американського зразка з метою підкорення свідомості цінностям тієї культури, яка є панівною в сучасному світі.

Рецидиви європоцентризму мають ще й іншу причину, притаманну не тільки зарубіжному, а й вітчизняному музикознавству – відсутність чітко вироблених методів і критеріїв оцінювання різноякісних явищ європейської та неєвропейської музики з єдиних позицій. Адже зіштовхується вивчення писемних та усних традицій, які передбачають, у першому випадку, традиційний «аналітичний» розгляд творів європейської музики, у другому випадку, – осмислення скоріше інтуїтивне у складній синкретичній цілісності (наприклад, у музичному фольклорі – дослідження явищ усної традиції у фольклористичних працях за спеціально розробленою складною методикою розшифрування, специфічних методів аналізу тощо). Звідси – певна складність включення явищ неєвропейських музичних культур у загальну історико-стильову концепцію музичного мистецтва, яка і досі ґрунтується на історії європейської культури. Дослідження неєвропейських культур поки що залишається на рівні доведення їх якісних відмінностей від європейської, тобто вони пізнаються у порівнянні з нею. Це дає змогу лише окреслити окремі типологічні ознаки. Одна з них – доведення «динамічної» властивості (інтенсивність стилєвих змін, індивідуалізація творчого процесу) європейського мистецтва і «статичного» неєвропейського, яке спирається на позаособистісні канонізовані форми музикування. Таке протиставлення підтверджується і відмінністю соціальної динаміки євро-американських і афроазійських культур. Так, у статті французького спеціаліста з питань держави і права Поль-Марка Анрі¹ розглядається складна динаміка взаємодії «розвиненого» і «нерозвиненого» суспільств, суспільства «споживання», «домінуючої техніки», і суспі-

¹ Поль-Марк А. Культура и развитие: процесс роста современного общества / Анри Поль-Марк // Культуры [ЮНЕСКО]. – 1982. – № 1–2. – С. 77–103. Русское издание осуществлено издательством «Прогресс».

льства «природної економіки», яке обмежує своє споживання. В умовах демографічного вибуху, який зумовлює пріоритет науково-технічної революції, прийняття «західної моделі споживання», вважає автор, не є обов'язковим (цим автор виявляє своє ерідну поступку плюралізму). «Неокультура», на його думку, має динамічно пов'язувати минуле і майбутнє¹. Таким чином, автор ніби дотримується плюралістичної концепції в усвідомленні двох можливих альтернатив культурного розвитку. Проте у цій статті також проявився універсалізм європоцентристського підходу, він виражений у максимальному укрупненні, зведенні до двох типів культур – європейської та неєвропейської, еквівалентних «розвиненому» і «нерозвиненому» суспільству. Причому, «неєвропейська» культура розуміється як певна недиференційована цілісність, а не множинність якісно відмінних культур. Автор не зупиняється на проблемі історично-закономірного взаємозв'язку двох типів культур, не розглядає їх як результат нерівномірного соціально-історичного розвитку європейських та неєвропейських культур. Він не акцентує на еволюції європейської культури, яка також пройшла фази «нульового» та «нединамічного» розвитку, не пояснює причин її якісного стрибка до «динамічного», «технологічного» типу.

Станіслав Лем у книзі «Сума технології»² наголошував на феномені «технологічного вибуху», який пережила середземноморська цивілізація, вибуху, що зумовив якісний стрибок у її подальшому динамічному розвитку. Автор підкреслив єдність випадкового й закономірного, імовірнісного і детермінованого. Основний метод такого доведення полягає в тому, що імовірнісний, випадковий характер умов, необхідних для якісного стрибка, не заперечує закономірності його прояву, більше того – посилює цю закономірність. «Технологічний вибух» культури зірвав єдину ланку в ланцюгу множинності інших, причому часто високо розвинених культур. Автор зазначає: «<...> Ланцюгова реакція «технологічного вибуху» починається <...> з наверстуванням одна на одну двох ліній подій, перша з яких (структура надбудови у кібернетичному розумінні) має значно більш виражений масово-статистичний характер, ніж інша (поява емпірико-технічних інтересів в окремих людей). Необхідним є перетин цих ліній, щоб з'явилась імовірність старту техноеволюції. Якщо таке поєднання не відбудеться, неолітичний рівень цивілізації може виявитись нездоланим бар'єром»³. Тим самим, на відміну від плюралістичних та європоцентристських моделей розвитку культури, С. Лему вдалося показати загальнологічний механізм якісного стрибка людської культури – від «нетехнологічного» до «технологічного» типу. Причому, без виходу за межі проблем «технологічної» еволюції суспільства автору вдалося з позицій імовірнісної статистики пояснити і загальнологічні передумови зміни соціально-економічних формацій. Проте таким методом розкриваються лише деякі загальні механізми соціально-історичних процесів, настільки загальні, що вони можуть бути використані і в галузі біологічної еволюції, і в теорії еволюції Всесвіту, але жодною мірою не можуть відобразити всю множинність соціальних явищ, їхнього внутрішнього змісту.

На рівні культурологічної цілісності художніх явищ можна говорити про їх соціально-історичний прогрес, видимий результат якого представлений у європейських музично-професійних традиціях. При цьому слід пам'ятати, що поняття прогресу

¹ Поль-Марк А. Культура и развитие: процесс роста современного общества / Анри Поль-Марк // Культуры [ЮНЕСКО]. – 1982. – № 1–2. – С. 77–103. Русское издание осуществлено издательством «Прогресс». – С. 79.

² Лем Ст. Сумма технологии / Станислав Лем. – М. : Мир, 1969. – С. 62–63.

³ Там само.

в мистецтві не зводяться до художньо-естетичного значення художніх творів. При більш конкретному розгляді музичних явищ у багатьох питаннях помітні суперечності у визначенні стильових пріоритетів. Це питання співвідношення «статичного» і «динамічного» у стилеутворенні, взаємодія остинатно-варіантних і контрастних принципів у процесах звукового структуроутворення та ін. Наприклад, утвердження пріоритету динамічного типу стилеутворення європейської музики над статичним у неєвропейській. Але з таким же успіхом можна доводити протилежне: чому динамізм європейського мистецтва – це перевага? Чи не він (динамізм) неодноразово призводить і, вочевидь, буде призводити до кризових явищ – своєрідних «злоякісних пухлин», вичерпанням можливостей стильових систем на рубежі XIX–XX, XX–XXI століть?

Можлива й інша опозиція: те, що сприймається як «статичність» неєвропейської музики, насправді не є такою, бо поза залежністю від канонічних усних форм передачі традицій провідне значення мають варіантні принципи, імпровізаційна свобода, виведення на перше місце інтерпретаційних виконавських якостей. Вони виявляються більш динамічними порівняно з європейською музикою, яка спирається на стабілізований, письмово фіксований нотний текст, на чітко регламентовану і гранично диференційовану структуру набуття музичних навичок.

Чи сприймає неєвропеєць усі нюанси стильових відмінностей європейської музики? Неєвропеєць сприймає ті загальні інваріантні формули європейської музики, які часто не сприймаються диференційованим у стильовому відношенні європейським слухом. Своєю чергою, європеєць також не може сприйняти всіх нюансів внутрішньої динаміки варіантних змін, динамічної сили накопичення ритмо-остинатних формул, найскладнішої монодичної техніки вокального й інструментального інтонування в неєвропейській музиці. Чи він усвідомлює її історико-стильову еволюцію за відсутності письмової фіксації? Таким чином, саме по собі визнання переважання «динамічного» над «статичним» у стилеутворенні на конкретному музично-мовному рівні не має сенсу. Інший аргумент – «каталітична» дія європейської культури на неєвропейську загалом більш привабливий, бо це підтверджується численними прикладами як у минулому, так і в сучасності. Водночас і цей підхід не слід абсолютизувати: в історії розвитку музичного мистецтва є багато прикладів і протилежної дії неєвропейських культур на європейські, починаючи від витоків формування європейського професіоналізму, який синтезує та інтегрує різностильові явища, аж до наших днів, коли вплив неєвропейських культур на європейську значно активізувався.

Відомий сучасний німецький композитор П. М. Хамель особливу увагу звернув на інтенсивність впливу неєвропейської музики на європейську, починаючи від другої половини XX ст.: «У п'ятдесятих і шістдесятих роках, і навіть раніше, позаєвропейські країни були заповнені втомленими від західної цивілізації людьми, а також хіпі та допитливими етнологами»¹. Він уточнює обставини такого паломництва: «Молоді й допитливі західні музиканти встигли прийти в Азію та Африку саме в той момент, коли місцевим музичним культурам почав загрожувати вплив технічної цивілізації»². Розглядаючи класичну індійську музику, П. М. Хамель відзначає її якісну відмінність від європейської: «Індійська музика, за своєю сутністю лежить зовсім в іншому вимірі <...> Ця музика, порівняно з нашою [європейською], монотонна; тривала за часом композиція часто складається всього з кількох тонів, цілу побудову

¹ Хамель П. М. Через музику к себе. Как мы познаём и воспринимаем музыку / Петер Михаль Хамель. – М. : Классика – XXI, 2007. – С. 51.

² Там само. – С. 52–53.

інколи передає лише одна окрема нота. Сутність цієї музики полягає в іншому, у вимірі чистої інтенсивності, інші широкі площини їй не потрібні»¹. П. М. Хамель підкреслює особливу акцентуацію в індійській музиці регламентованих емоційних станів: «Для індійської музики, як і для самих музикантів, важливим є не спостереження за плином музики і критично відсторонений “розбір” виконання, а здатність публіки слухати серцем»². І далі: «На характер раг [звукорядних побудов] суттєвий вплив має тип відчуття, з яким пов'язана та чи інша з них. Минуло не одне століття з тих пір, як індійська культура дала назву певній кількості вихідних емоційних станів. <...> Це дев'ять раг, які охоплюють усю гаму людських почуттів <...>»³. Розглядаючи тибетську ритуальну музику, П. М. Хамель особливу увагу звертає на незвичність її сприйняття європейцем: «Тут немає жодного тону, який мав би коріння в особистих почуттях або вимірювався масштабами людських категорій. Значно більшою мірою в цій музиці виражаються шаманські й анімістичні аспекти первісної форми вірувань Гімалаїв»⁴. Розглядаючи «музику магічної свідомості», П. М. Хамель акцентує на значенні барабану шаманів, екстатичного співу в Персії та Монголії, ісламських інструментів, індонезійської музики гамелана, музики Китаю та Японії та ін. Особливу увагу П. М. Хамель звертає тут на ритмічну організацію композицій: «Ритмічну структуру магічної свідомості утворюють нескінченні, повторювані періоди. Барабанний дріб і чергування ударів переносять шамана у центр світу і дають йому можливість <...> літати, заповняти духів»⁵. Розглядаючи періодичну та мінімалістичну музику, П. М. Хамель доводить безперечний вплив музики для ударних інструментів Гани, індонезійської музики гамелану, індійської раги і тибетських «низьких тонів» на американський та європейський авангард останніх років⁶.

Безумовно, наведені спостереження є лише тим «об'єктивним» матеріалом, який живить як плюралістичні, так і європоцентристські концепції. Але такими вони постають не в доведенні пріоритету «динамічної» або «статичної» стилеутворюючої тенденції, а у певному соціокультурному осмисленні загальноісторичних процесів: відмова від визнання закономірного характеру історичної еволюції художньої культури буде підкріплюватись неправомірністю суперечки про переважання одного із типів стилеутворення, і тим самим живити плюралістичну концепцію, а європоцентристська позиція як доведення переваг «європейської моделі культури» будуватиме свою концепцію на переважанні «технологічного» шляху розвитку цивілізації. Тим самим ця позиція естетично протиставляє культурні цінності постіндустріального суспільства культурним цінностям неєвропейських країн, які пізніше стали на дотехнологічний шлях.

Плюралістичні та європоцентристські концепції у мистецтвознавстві доцільно розглядати з погляду діалектики логічного та історичного, логічного та художнього в розвитку культур. Найважливішим досягненням мистецтвознавчої думки стало осмислення історії як розвитку. Витоки історизму намітилися в період ренесансу, який інтегрував множину культур із різними традиціями, звернувся до античної традиції і ак-

¹ Хамель П. М. Через музику к себе. Как мы познаём и воспринимаем музыку / Петер Михаль Хамель. – М. : Классика – XXI, 2007. – С. 55.

² Там само. – С. 61.

³ Там само. – С. 67.

⁴ Там само. – С. 80.

⁵ Там само. – С. 101.

⁶ Там само. – С. 158–171.

тивно переосмислив її, визначивши тим самим історичну дистанцію, динаміку оновлення традицій. М. Барг у книзі «Епохи та ідеї. Становлення історизму» відзначає «широко розсунуті горизонти бачення європейських народів» в епоху ренесансу¹.

Ознаки історизму у музикознавчій думці більш яскраво простежуються у загальноестетичних судженнях, тоді як музично-теоретичні дослідження ще тривалий час були підвладні пошукам універсалізму, системної чіткості, класичної завершеності вчень про музику, гармонію. І лише до середини XIX ст. все більш чітко формується думка про якісні відмінності стильових законів народної та професійної музики (О. Серов), про відмінності історичних періодів розвитку музичного мистецтва (Г. Гельмгольц). Останній у своїй праці «Вчення про слухові відчуття як фізіологічна основа теорія музики» зазначає: «<...> Система гам, тонів та їх гармонічна побудова ґрунтується не тільки на незмінних законах природи, а частково є також результатом естетичних принципів, які зазнали змін у зв'язку з поступовим розвитком людства, якому підлегли і у майбутньому»². Розглянутими історико-стильовими пластами гомофонної (у Г. Гельмгольца це поняття адекватне монодичній музиці), поліфонічної та гармонічної музики він проілюстрував визнання історичної мінливості законів побудови музичного цілого.

Історизм у музикознавстві був спрямований проти європоцентристських концепцій, та водночас його критика стала тим ґрунтом, на якому розвивалися плюралістичні концепції. Розкриття діалектики закономірного і випадкового пов'язане з розглядом суспільно-історичних передумов, якими визначається зміна різних культурологічних типів художнього мислення. Як відомо, періодизація розвитку європейського мистецтва (античність, середньовіччя, ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, сучасний період) не завжди збігається з періодизацією художніх процесів у різних європейських культурах (особливо у порівнянні Заходу, Півдня та Сходу Європи). І це природно: розвиток художньої культури має свої внутрішні закономірності. Але якою мірою цю періодизацію у розвитку європейської художньої культури можна вважати універсальною? Можна навести чимало прикладів, якими ілюструється поєднання загальних і специфічних моментів у розвитку культур різних народів, але в одних випадках ітиметься про культурний вплив, в інших – про такі специфічні форми, які не відповідають наведеній західноєвропейській типології. Якщо говорити про неєвропейські культури, то там можлива зовсім інша періодизація, яка часом включатиме і деякі подібні до європейської культури моменти, але у гранично специфічному контексті. Особливо це стосується змінюваної динаміки співвідношення народної та професійної творчості, культової та світської художньої культур.

Із загальних типологічних позицій на вищому, абстрагуючому рівні можуть бути розглянуті періоди заперечення і якісного відродження традицій – на рівні «діалектичного зняття», «інформаційного згортання» попередніх стильових явищ у якісно нових стильових проявах. Можуть бути розглянуті періоди соціальної стабілізації і періоди динамічних змін, які увиразнюються у періоди зламу старих і зародження нових культурологічних типів художнього мислення. У цьому зв'язку академік Д. С. Лихачов розглядає первинні і вторинні стилі, які відображають соціальні зміни з їх перехідними періодами. У цьому плані первинними стилями є античність, ренесанс, класицизм, а вторинними, перехідними – готика, бароко, романтизм.

¹ Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма / М. А. Барг. – М. : Мысль, 1987. – С. 218.

² Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц. – СПб., 1875. – С. 334.

Можливий також розгляд історико-стильових пластів музичного мистецтва відповідно до культурологічних типів музичного стиле- та жанроутворення, форми яких мають найбільш загальні, типологічні ознаки, характерні як для європейської, так і для неєвропейських культур. Це найбільш давній фольклорний пласт (побутовий та обрядовий), ранньопрофесійна музика (позакультова та культова), розвинені форми професійної музики (світської та культової), масові види та жанри музичного мистецтва в умовах науково-технічної революції і розвинених засобів масової комунікації. Така періодизація характеризується зростанням рівня професіоналізму, якісною видозміною тріади «композитор – виконавець – слухач», яка розгортається від синкретичної єдності складових шляхом їх диференціювання до якісно-нового інтегрування. Цей процес характеризується переходом від колективних форм музикування (у фольклорі) до поступового виділення професіональних виконавців (народно-професійні жанри, ранньопрофесійна музика), згодом відокремлення суто композиторської творчості, розвиток інструментарію, засобів і техніки виконання, ускладнення системи стиле- та жанроутворення (розвиток форм професійної музики усних та писемних традицій). На сучасному етапі помітна все зростаюча дія науково-технічної революції, засобів масової комунікації на видо- та жанроутворення різних мистецтв, особливо візуальних та звукових (музика, кіно, телебачення) у їх синтетичній взаємодії. При складній диференціації функцій тих, хто створює ці нові синтетичні жанри, відроджуються на якісно-новому рівні «колективні» форми творчості (наприклад, у формі хепенінгів), активізується масово-комунікативний зв'язок авторів та виконавців зі слухачами та глядачами, посилюються «зворотні зв'язки». Усе це зумовлює складну диференціацію естетичних цінностей (наприклад, у поп-феномені, який сфокусувався у рок-музиці).

Як бачимо, розглянута систематика історико-стильових пластів музичного мистецтва тісно пов'язана з характером людської діяльності, опосередковано залежить від соціально-економічного рівня виробничих відносин, рівня розподілу праці, рівнів його диференціювання та суспільного інтегрування (так, наприклад, масові види та жанри музичного мистецтва характерні для індустріально розвинених країн з їх новітньою технологією комунікації).

Правомірність наведеної систематизації історико-стильових пластів музичного мистецтва підтверджується діахронічним порівняльним аналізом музично-стильових явищ, у яких виявляється типологічна спорідненість історично-давнішніх пластів однієї культури із сучасними проявами іншої. Знаходження плюралізму синхронічних та спорідненості діахронічних музично-стильових явищ може бути пов'язане з нерівномірним характером у суспільно-історичному розвитку різних культур, але може визначати і плюралізм тих стильових явищ, які виявляють відмінності не тільки «вільного стохастичного відбору і закріплення» художньо-виразних засобів, а й формування внутрішніх історико-типологічних механізмів структуроутворення. Унікальність кожної культури забезпечується сукупністю сформованих історичних традицій, неповторних у кожному окремому випадку. Так, Дж. Михайлов відзначає, що «звукоряди більшості африканських музичних культур <...> нерівномірні за температурацією <...>», що тут «типово ладовий розподіл тяжінь як між окремими звуками, так і в межах самої музичної структури»¹. Це, на його думку, принципово відрізняється від традицій європейської музики. Водночас зазначені особливості африканської музики характерні і для низки фольклорних явищ європейської культури (зокрема у східнослов'янських проявах). Таким чином, тут порівнюються не

¹ Михайлов Дж. О музыкальной африканистике / Дж. Михайлов // Очерки музыкальной культуры тропической Африки. – М. : Музыка, 1973. – С. 8.

просто різні культури – європейська та неєвропейська, – а різні культурологічні типи більш давнього, історично законсервованого пласту фольклорного інтонування і розвинених музично-професійних традицій європейської музики.

Розглядаючи «каталітичну» дію в міжкультурних взаємодіях, відзначимо, що вона передбачає такий вплив однієї культури на іншу, за якого відбувається «пришвидщення» процесів розвитку якоїсь однієї культури при взаємодії з іншою, більш розвинутою в суспільно-історичному сенсі. Таким чином, тут ідеться не про простий взаємовплив культур, не про колоніальне нав'язування однієї культури іншій (хоча і цим шляхом зумовлювалося явище «каталізації» – наприклад, колоніальне витіснення культури американських індіанців спричинило врешті-решт найсамобутніший сплеск латиноамериканської літератури), а про закономірний процес їх розвитку, коли «самозародкові» початкові якісні зрушення в якійсь одній культурі, як при ланцюговій реакції, поширюються на інші культури. Цим процесом не тільки не заперечується, а й передбачається безперервна «опозиція» власних традицій каталітичному впливу.

Так, у російській та українській музичних культурах така «опозиція» презентована своєрідністю культури знаменного співу, відмінної від сприйнятої візантійської музичної традиції, своєрідністю партесного співу, відмінного від західноєвропейської традиції, який водночас і культивував цю традицію на власному національно-специфічному ґрунті. Виникнення нових історико-стильових пластів не означає втрати попередніх (хоча і це можливо): вони залишаються, якщо є соціальні носії – окремі класи, соціальні групи, які зберігають свою автономію в нових, якісно змінених соціальних умовах.

Зміна соціальної культури призводить до переосмислення первинних історико-стильових пластів. Так, функції фольклору в ситуації співіснування з розвиненими музично-професійними традиціями значно переосмислюються. Виникають його «вторинні функції», з'являються нові стимули для його подальшого розвитку. Ідеться не про те «вторинне» існування фольклору, яким передбачено його використання у професійних жанрах, а про стимули відродження його побутування у сільському середовищі. Наприклад, у зв'язку з активізацією у наш час фольклорних досліджень, якими «підтримується» зацікавленість фольклорним виконавством у середовищі його функціонування або у зв'язку з появою «аутентичного фольклору», яким активізуються виконавські традиції в якісно іншому – міському (науковому, фольклористичному) середовищі.

Каталітична дія в розвитку культур має ще одне обґрунтування. У взаємодії різноякісних (різнорівневих) історико-стильових пластів звичайні дифузні процеси не відбуваються: більш розвинений тип жанро- і стилеутворення каталітично діє на менш розвинений. Останній, зберігаючи свою автономію, водночас паралельно наповнює новий, більш розвинений тип. Створюється ілюзія, що більш розвинений тип однієї культури «витісняє» менш розвинений тип іншої. Але це не так: процес каталізації сприяє «пришвидщеному» розвитку своїх потенцій культури. Правильне розуміння цього процесу є дуже важливим.

Н. Шахназарова¹, розглядаючи проблему взаємодії принципів «мугамності» і «симфонізму» у творчості азербайджанських композиторів, вказувала значний стильовий вплив Д. Шостаковича, лірико-філософська медитативність музики якого виявила «спільні точки дотику» з монодичним мистецтвом Сходу. Однак знаходження таких «спільних точок», хоч і сприяє реалізації включення мугамно-макомних форм у симфонічну музику і тим самим долучає європейського слухача до самотньої схід-

¹ Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 152 с.

ної музичної традиції, та все ж не дає змоги відтворити всю глибину, справжню самотність першоджерела. І тут дослідниця констатує: «<...> Процес пошуку <...> поки що не привів до кардинальних художніх відкриттів»¹. І це природно, бо відбулася каталітична дія європейського типу професіоналізму, який прискорив розвиток професійних музичних традицій у культурах Закавказзя та Середньої Азії.

Значні досягнення в розвитку музичних культур цих республік тодішнього СРСР, високохудожні прояви національно-самотніх традицій засобами нового типу професіоналізму доводять, що цей тип – не чужий «європейський» вплив, а природний закономірний процес у розвитку музичної культури, який сприяв її виходу на світову арену. Зрозуміле й інше: новий тип професіоналізму не може виразити всієї повноти образно-інтонаційного змісту, закладеного у традиційних формах. Відбувається переключення явища не тільки на мовно-структурному рівні, а й у сфері його функціонування у соціальному середовищі, тобто повністю змінюється його цілісний культурологічний тип. Різні типи професіоналізму часто співіснують в одній національній культурі (чи буде це співіснування східних та європейських музично-професійних традицій, чи співіснування народно-професійних і сучасних професійних форм музичної творчості). У їх активній взаємодії, незалежно від її глибини, завжди зберігається цілісність кожного типу. Інтонаційна взаємодія різностильових пластів приводить до безперервного збагачення музичної мови при домінуванні одного з типів професіоналізму, причому розвинений тип професіоналізму більш активно інтонаційно перероблює різностильові компоненти. Але не слід недооцінювати й іншого: наприклад, можливого впливу на традиційну східну монодію інтонаційних компонентів європейського типу професіоналізму.

Наведеними прикладами ілюструється складний процес різностильових культурних взаємовпливів. Множинність стильових явищ – невичерпне джерело безперервного оновлення, розвитку культур у процесі їх взаємодії. Стохастичні процеси взаємодії культур детерміновані соціально-історичними передумовами, які формують різні культурологічні типи мислення, певну типологію історико-стильових пластів музичного мистецтва, історичний розвиток типів професіоналізму. Саме таке розуміння динаміки процесів у взаємодії культур є методологічною основою критики європоцентристських та плюралістичних концепцій у сучасному музикознавстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма / М. А. Барг. – М. : Мысль, 1987. – 348 с.
1. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц. – СПб., 1875. – 592 с.
2. Даниелу А. Традиция и новаторство в различных музыкальных культурах мира / Алан Даниелу // VII Международный музыкальный конгресс : Музыкальные культуры народов: традиции и современность. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 86–90.
3. Земцовский И. Вульгарный социологизм в этномузыкознании / И. Земцовский // Советская музыка. – 1986. – № 6. – С. 97–104.
4. Леви-Стросс К. Печальные тропики / Клод Леви-Стросс. – М. : Мысль, 1984. – 220 с.
5. Лем Ст. Сумма технологии / Станислав Лем. – М. : Мир, 1969. – 607 с.
6. Михайлов Дж. О музыкальной африканистике / Дж. Михайлов // Очерки музыкальной культуры тропической Африки. – М. : Музыка, 1973. – С. 3–29.

¹ Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 143.

7. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М. : Мир, 1966. – 349 с.
8. Поль-Марк А. Культура и развитие: процесс роста современного общества / Анри Поль-Марк // Культуры [ЮНЕСКО]. – 1982. – № 1–2. – С. 77–103.
9. Хамель П. М. Через музыку к себе. Как мы познаём и воспринимаем музыку / Петер Михаэль Хамель. – М. : Классика – XXI, 2007. – 246 с.
10. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 152 с.
11. Шостакович Д. Национальные традиции и закономерности их развития / Дмитрий Шостакович // VII Международный музыкальный конгресс : Музыкальные культуры народов: традиции и современность. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 166–170.
12. Lomax A. Folk song style and culture / Alan Lomax. – Washington, 1966. – 363 p.
13. Xenakis J. Formalized music. Thought and mathematics in composition / J. Xenakis. – Bloomington ; London : Indiana University Press, 1971. – 388 p.

Пясковський І. Б. Плюралістичні та європоцентристські концепції у музикознавстві. Розглянуто плюралістичні та європоцентристські концепції у музикознавстві кінця ХІХ–ХХ століть, які відбили складні процеси активізації взаємодії європейської та неєвропейських культур на сучасному етапі. Запропонований підхід до розгляду цих процесів протистоїть як плюралістичній, так і європоцентристській концепціям і характеризує діалектику загальнозакономірного та індивідуально-специфічного, логічного і художнього у розвитку культур.

Ключові слова: плюралістичні та європоцентристські концепції, європейська та неєвропейські культури, взаємодія культур.

Пясковский И. Б. Плюралистические и европоцентристские концепции в музыковедении. Рассмотрены плюралистические и европоцентристские концепции в музыковедении конца ХІХ–ХХ веков, которые отразили сложные процессы активизации взаимодействия европейской и неевропейских культур на современном этапе. Предложенный в статье подход к рассмотрению этих процессов противостоит как плюралистической, так и европоцентристской концепциям и характеризует диалектику общезакономерного и индивидуально-специфического, логического и художественного в развитии культур.

Ключевые слова: плюралистические и европоцентристские концепции, европейская и неевропейские культуры, взаимодействие культур.

Pyaskovsky I. B. Pluralistic and Eurocentric Conceptions in Musicology. Pluralistic and Eurocentric conceptions of musicology in the late 19th and 20th centuries that have reflected complex processes of activation of interaction between European and non-European cultures at the present stage are considered in the article. The approach aimed to observe these processes that have been proposed in the article is opposite to both pluralistic and Eurocentric conceptions; it characterizes the dialectic of general regularity and individual specificity, the logical and the artistic in the development of cultures.

Key words: pluralistic and Eurocentric conceptions, European and non-European cultures, interaction of cultures.