

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

Перформативність в музиці: філософсько-естетичний аналіз

Performativity in music: philosophical and aesthetic analysis

Кваліфікаційна робота за освітньо-професійною програмою
«Прикладна філософія»
за спеціальністю 033 Філософія
на здобуття освітнього ступеню магістра філософії

Студент-виконавець:
Дмитренко Софія Вікторівна
II курс, ОС - Магістр

Науковий керівник:
Тормахова Анастасія Миколаївна
кандидат філософських наук,

(підпис)

Допущено до захисту:
на засіданні кафедри етики, естетики та культурології
протокол № 8 від 8 грудня 2021 р.

Завідувач кафедри етики, естетики та культурології,
доктор філософських наук, доцент
Маслікова Ірина Ігорівна

(підпис)

Зміст

Вступ.....	3
Розділ I. Теорія перформативності.....	8
1.1. Поняття перформативності Джона Остіна.....	8
1.2. Перформативний поворот у соціальних та гуманітарних науках	12
1.3. Перформативна дія у філософії культури Джудіт Батлер.....	18
Висновки до першого розділу.....	22
Розділ II. Музичний твір (work), виконання (performing, performance), вистава (performance, play).....	24
2.1. Специфіка музичного виконавства XVIII-XIX ст.....	24
2.2. Філософсько-естетичні погляди на музику мислителів XIX ст.....	28
2.3. Статус музичного твору в аналітичній естетиці.....	34
Висновки до другого розділу	42
Розділ III. Перформативний поворот у мистецтві та перформативні дослідження музики XX ст.	44
3.1. Перформативний поворот в мистецьких практиках.....	44
3.2. Перформативність як метод аналізу культури в етномузикознавстві та performance studies.....	51
Висновки до третього розділу.....	58
ВИСНОВКИ:.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:.....	62

Вступ

Музика — унікальний спосіб зв'язку людини зі світом, передачі емоцій та ідей. Музика не розташована у просторі та часі, як скульптура чи живопис, вона не обмежується текстом, подібно до літератури. Можливі неповторні варіанти виконання одного твору. Що взагалі слід вважати музикою: зафіксований письмово музичний текст чи його виконання? Інтерпретувати їх спільно чи окремо? Чи є нотний запис безпосередньо твором або просто інструкцією/рекомендацією для виконавця і що означає правильне виконання? На ці питання намагались відповісти музичні критики, починаючи з XVIII століття.

Під впливом ускладнення виконавчих традицій, появи нових музичних жанрів, оригінальних систем нотування, актуалізувалась проблема інтерпретації музичних творів. Отже, з'явилась потреба у формуванні нових підходів до аналізу музичних творів. Одним з малодосліджених у межах українського естетичного дискурсу термінів є «перформативність». Слово, яке з'явилося у теорії мовленнєвих актів, поширилось на філософію культури та естетику у 90-х роках і відобразило зміну парадигм у музиці ХХ ст. Дана робота покликана дослідити феномен перформативності та його потенціал до вирішення проблем філософії музики.

Таким чином **актуальність** дослідження зумовлена науковим трендом на розгляд культурно-мистецьких феноменів як перформативних, а також потребою у винайденні нових методів аналізу музики внаслідок сутнісної трансформації музичних практик.

Об'єкт дослідження — перформативність у музиці.

Предмет дослідження — філософсько-естетичні аспекти перформативності у музиці.

Мета даної роботи полягає у визначенні філософсько-естетичних аспектів перформативності та особливостей трансформації теорії та практики музичного виконавства в ХХ-ХХІ ст.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- дослідити історію вжитку поняття «перформативність»;
- висвітлити специфіку «перформативного повороту» у соціальній та гуманітарній областях наукового знання;
- проблематизувати питання сутності музичного твору та його виконання;
- окреслити перформативні практики мистецтва ХІХ-ХХ століття;
- дослідити роль поняття «перформативність» у формуванні нових музикознавчих напрямів ХХ-ХХІ ст, таких як етномузикологія та *performance studies*.

Ступінь наукової розробки теми:

Аспект перформативності у контексті теорії музики сучасними вченими досліджується з двох боків. По-перше, філософи музики в рамках аналітичної традиції звертають увагу на фундаментальні проблеми відношення твору та його виконання. Наприклад, Пітер Ківі (*Introduction to Philosophy of Music*, 2005), Джерольд Левінсон (*Philosophy and Music*, 2009). Такі дослідники, як Лідія Гер (*The Imaginary Museum of Musical Works*, 1992) розглядають вказані проблеми в історичному контексті. По-друге, виникають міжгалузеві дослідження музики як перформансу у рамках *performance studies* (засновник і розробник теорії — Віктор Шехнер) та *етномузикології*, яка орієнтується на перформативну соціологію (Сванібор Петан, Джеф Тайтон, *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*). Головним теоретиком і автором поняття «естетика перформативності» є Еріка Фішер-Ліхте. Вона вперше поєднала теорії перформативності в гуманітарних

науках з перформативними практиками та появою театральних вистав нового типу у XX-XXI столітті.

Слід сказати, що існує деякий розрив між традиціями вживання слів «перформанс» та «перформативність» у контексті музичної теорії. В той час як одні вчені застосовують слово «перформативність» (performativity) у значенні здатності твору бути виконаним перед публікою, інші використовують термін для позначення можливості предметів виступати у якості перформансу (вистави).

Перформансом (performance) у музиці традиційно називають виконання музичного твору. Інколи також ним позначають завершені вистави чи театральні дійства. Такі дослідники як В. Шехнер розширюють сенс поняття та говорять про будь-яку дію напоказ, яка має риси вистави (перформансу). Наприклад, ритуалізованість, декоративність, гра, імпровізація. Це можуть бути побутові практики, церемонія одруження тощо. У тому числі виконання музики як вистави, але не лише на сцені, а в різних життєвих контекстах. Різниця у трактуванні та застосуванні цих понять ускладнює дослідження перформативності в музиці та можливість говорити про перформативну естетику як дещо цілісне.

У даній роботі здійснено спробу розрити різні погляди на проблему перформативності за допомогою наступних **методів**:

- Компаративний та генетичний підхід дозволили прослідкувати історію виникнення та вжитку таких понять як «перформативність», «виконання», «музична вистава», «музичний твір» тощо, а також порівняти їх вжиток у різних історичних контекстах;
- За допомогою загальнонаукового аналізу було розмежовано позиції у визначенні відношень між твором, виконанням, виставою, перформансом;
- Метод абстрагування був використаний для прояснення онтологічних питань філософії музики;
- Встановлення міжпоняттєвих зав'язків у структурах різних дисциплін допоміг всебічно розглянути поняття «перформативність»;

- За допомогою синтезу була здійснена спроба поєднати різні теорії для отримання цілісного погляду на предмет дослідження.

Новизна дослідження полягає у концептуалізації потенційно трансдисциплінарного інструментарію у структурі дослідження музики, комплексному розгляді перформативності в музиці, відборі та поєднанні концептів, як предметно не розглядалися у рамках одного дослідження. Вперше було пов'язано перформативний поворот з критикою перформативних практик XX-XXI століття, а також з музичною теорією XVIII-XIX століття і сучасною аналітичною естетикою, яка продовжує її традиції.

Структура роботи: Робота складається з вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків та списку використаних джерел.

У межах першого розділу визначено поняття «*перформативність*» у філософії мови, соціології, філософії культури та гендерних дослідженнях. Визначено передумови та особливості «*перформативного повороту*» 1960-х років.

Другий розділ присвячено розгляду фундаментальної проблеми зв'язків *тексту і виконання*, а також *виконання і вистави* через вивчення практик виконання музики XVIII-XIX ст, а також предметний розгляд сучасної аналітичної філософії музики.

Третій розділ розкриває зв'язок між проблемами виконання та перформативними практиками XX ст. Також в ньому розглянуто нові напрямки досліджень музики (*етномузикологія* та *performance studies*), для яких перформативність є центральною категорією.

Слід наголосити, що дана робота порушує нові питання у філософії музики та потребує подальшого трансдисциплінарного дослідження. Зокрема, етномузикологію та *performance studies* можна розглядати як такі дослідження, що мають риси трансдисциплінарності-2, тобто передбачають зближення дослідника з предметом дослідження, взаємодію дисциплінарного знання та особистого досвіду

дослідника, передбачають його безпосередню участь у перформативних практиках. За рахунок цього збільшується прикладний потенціал філософії та теорії музики.

РОЗДІЛ I. ТЕОРІЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ

1.1. Поняття перформативності Джона Остіна

Як пише американський режисер, театрознавець та засновник performance studies Річард Шехнер, «перформативність усюди»: у щоденній поведінці, професійному житті, в інтернеті та медіа, у мистецтві та мові» [48, с. 123].

Проте саме поняття з'явилося не так давно — у 60-х роках ХХ ст. у філософії мови, а вже з 90-х років слово стало частиною масштабного наукового дискурсу. У цей час у гуманітарних науках відбулась кардинальна зміна у підході до розуміння людини та культури. Виявилось, що неможливо описувати людський світ як текст, набір сталих знаків, які можна зчитувати та надавати їм конкретні оцінки. Першими до цієї думки прийшли художники на початку ХХ століття. Вони звернули увагу на особливий процесуальний характер людського життя і неможливість його передачі через сталі форми. З часом «перформативність» стала новим науковим інструментом та навіть призмою погляду на світ та людину [7, с. 62].

Даний розділ присвячено визначенню походження даного поняття, ключовим теоріям, що з ним пов'язані, а також його зв'язку з мистецтвом. Як відомо, слово «перформатив» (performative) для позначення особливого типу висловлювань вперше застосував філософ-лінгвіст Джон Остін, розробник теорії мовленнєвих актів та філософії повсякденної мови. Він ввів поняття «перформативні висловлювання», а також означив їх характеристики та умови успішності у лекціях, прочитаних у 1955 році в Гарвардському університеті. Згодом ці матеріали вийшли друком збіркою під назвою «Як робити речі за допомогою слів» («How to Do Things with Words»).

У більш ранніх роботах Остін намагався застосовувати термін «перформаторний» (performatory), але вирішив зупинитись на слові «перформативний» (performative), оскільки вважав, що воно більш лаконічне та природне. Основою неологізму стало дієслово to perform («представляти»,

«здійснювати», «виконувати») у поєднанні з іменником action (дія). Ці складові мають підкреслювати дієвість, що притаманна даним висловлюванням [18, с. 40].

Серед близьких за значенням Остін виділяє слово «діючий» (operative), яке використовується в юриспруденції. А саме, у правовій документації проводиться розділення між преамбулою — частиною, в якій відтворюються обставини певної події та діяльною частиною документа, тобто частиною, яка сама по собі є виконанням дії, яка була узаконена. Ця дія і є кінцевою метою юридичних документів. Тому, підкреслює Остін, слово «діючий» є близьким до слова «перформативний» [14, с. 265].

«Перформативним висловлюванням» або *«перформативом»* Остін називає висловлювання, яке слугує не просто для опису певного стану речей або констатації фактів, а також для здійснення конкретної дії [18, с. 41]. Перформатив «вказує на те, що озвучене висловлювання означає виконану дію і в даному випадку невірно буде думати, що має місце просте вимовляння слів» [13].

Для прикладу Остін наводить такі висловлювання як «Я беру цю жінку у законні дружини» або «Я називаю цей корабель Королевою Єлизаветою» чи «Я готовий поставити десять доларів на те, що завтра буде дощ». Як бачимо, у даних випадках сказати щось означає зробити це.

Таким чином Остін підкреслює, що в процесі вимовляння певних речень люди можуть здійснювати дію. Обіцянки, ставки, прокльони, контракти та судження не описують або представляють дії: вони є діями. Таких висловлювань дуже багато в повсякденній мові, а тому перформативи (перформативні висловлювання) є невід'ємною частиною життя людей. Навіть більше: перформатив є найбільш давнім мовленнєвим актом, що виник із дієслів і супроводжувався ритуалами [11].

Авторитетний дослідник перформативного повороту Єва Доманска вважає, що «перформативність можна визначити як віру в те, що мова не лише репрезентує дійсність, але також змінює. Крім цього, деякі явища існують тільки

тоді, коли вони перформативно повторюються подібно до ритуалу і повинні повторюватись для того, щоб існувати» [6, с. 227].

У свою чергу, авторка відомої книги «Естетика перформативності» Еріка Фішер-Ліхте робить акцент на тому, що такі висловлювання є «автореферентними», тобто містять в собі співпадіння значення та дії. З іншого боку, вони також формують дійсність, оскільки впливають на соціальні статуси людей. Вона підкреслює, що таким чином Остін підтверджує інтуїтивні здогадки дослідників мови стосовно світозмінюючої сили мови [18, с. 41].

У теорії Остіна перформативні висловлювання протиставлені констативним, тобто висловлюванням, що описують дійсність і можуть бути хибними або істинними. З іншого боку, перформативні висловлювання не можна оцінити за таким принципом, оскільки вони не виказують фактичного стану речей. Скоріше, вони створюють нове положення справ: кораблю присвоюється ім'я «Королева Єлизавета», конкретна пара одружується [18, с.41]. Такі висловлювання є спокуса хибно зрозуміти як констатацію деяких внутрішніх духовних актів, які просто озвучуються у повідомленні [14, с. 266]. Також слід зважати на те, що перформативи не просто є судженнями стосовно того, який акт відбувається, а ясно показують, що це за акт [14, с. 274].

Замість оцінки перформативів через значення «істина» та «хиба» Остін пропонує використовувати критерії «успішність» (happy) та «неуспішність» (unhappy). Серед головних умов успішності висловлювання Остін виділяє [Як **производить**]:

1. Наявність процедури, що має конвенційний характер та ефект, що передбачає використання слів у конкретних обставинах;
2. Обставини не повинні суперечити даній процедурі;
3. Учасники повинні поводитись послідовно, а повинні мати щирі ідеї, переживання та наміри стосовно дії та процедури, яка її супроводжує.

Для того, щоб перформативне висловлювання вважалось успішним, потрібні не лише мовленнєві, але й інституційні та соціальні умови, оскільки воно завжди адресоване до присутніх у даній ситуації, які представляють собою суспільство. На думку Е. Фішер—Ліхте, висловлювання «є інсценіюванням деякого соціального акту, за допомогою якого, наприклад, одруження не тільки здійснюється, але і розігрується на манір вистави» [18, с. 42].

Повернімось до початкового розділення на констативні та перформативні висловлювання. У книзі «Три способи пролити чорнила» Остін вказує на умовність цього розділення. Він пропонує подивитись з інших сторін на названі мовленнєві акти. Для успішності багатьох перформативних висловлювань, таких як «я попереджаю вас...», «я раджу вам...» окрім названих умов, потрібні також додаткові. Для того, щоб адресат прийняв пораду, він повинен відчувати довіру до слів мовця на основі співставлення їх з тим чи іншим фактом, який він оцінює як істинний [14, с. 279]. З іншого боку, існує дуже невелика кількість висловлювань, для яких істинність чи хибність є встановлюваною і достатньою оцінкою. Якщо, як говорить Остін, зробити наші уявлення про істину та хибу більш гнучкими, то виявиться, що висловлювання, будучи оцінюваними з точки зору їх стосунку до фактів, не так сильно відрізняються від актів, що виражають попередження, пораду, вердикт тощо. В результаті слід відійти від розділення висловлювань та їх оцінювання за старою системою. Скоріше, слід зрозуміти, в чом полягає сила (force) висловлювання [14, с. 280].

Остін розбиває опозицію і замість цього ділить висловлювання на три нові категорії: локутивні, ілокутивні, перлокутивні мовленнєві акти. Цим він підкреслює, що мова — це завжди дія [18, с. 42]. Слід сказати, що Остін, подібно до Платона, не вважав мистецькі висловлювання успішними. Театральні постановки, на його думку, не є «справжніми» діями: персонажі одружуються або укладають парі, але не роблять цього по-справжньому. В подальшому це розмежування зазнало критики серед соціологів та теоретиків культури, що

вважали елемент вистави частиною повсякденної дійсності, так само як і театральну виставу як таку, що містить в собі елемент щирості.

Як вважає Шехнер, Остін недооцінював силу театральної постановки, втіленої в життя. Персонажі, на його думку, стають реальними в унікальному часі та обстановці. І актори, і глядачі під час вистави ідентифікують себе з персонажами та співпереживають ним, можуть відчувати реальні емоції, проливати реальні сльози над долею персонажів [48, с. 124]. З ним погоджується Е. Фішер-Ліхте: у сфері мистецтва неможливо користуватись вище означеними критеріями успішності/неуспішності.

Інституційні умови та процедура, в рамках яких відбувається вистава не є такими ж визначеними, як при заключенні шлюбу або хрещенні дитини. «В межах інституції мистецтва майже неможливо сформулювати критерії, за якими можна було б обґрунтовано визначати те, чи слід вважати, наприклад, втручання окремих глядачів у дію як успіх чи провал перформанса [18, с. 44].

Отже, в полі естетики поняття перформативних актів та їх оцінки потребує доробки та трансформації, відповідно до мистецького контексту.

1.2. Перформативний поворот у соціальних та гуманітарних науках

У попередньому підрозділі було розглянуто появу поняття перформативності у теорії мовленнєвих актів, розтлумачено його значення, а також пов'язані з ним проблеми оцінки висловлювань. Приблизно у той час, коли Остін ввів поняття у філософію мови, у вчених в інших галузях науки, таких як антропологія, етнологія, соціологія, культурологія з'явився інтерес до поняття «перформанс», яке з часом набуло доволі широкого значення. У 1990-х роках слова «перформанс» та «перформативний» стали трендовими у філософії та теорії культури. Нарешті, сьогодні теоретики виділяють ці явища у так званий «перформативний» поворот у гуманітарному знанні [6, с. 226]. У цьому підрозділі

ми спробуємо з'ясувати що таке перформативний поворот, які його витoki, масштаби та вплив на сучасні теорії.

Головними дослідницями цих історичних подій Єва Доманська, польська історик та теоретик науки, а також вже згадана Еріка Фішер-Ліхте, німецька дослідниця театру. Обидві наприкінці ХХ століття звернули увагу на те, як інтерпретативний підхід у соціальних та гуманітарних науках поступився перформативному. Під першим тут мається погляд на культуру «як текст», тобто розгляд культурних феноменів як побудови зі знаків, яким можна присвоїти різні значення. Інтерпретацією або «прочитанням» в такому разі називаються спроби опису та тлумачення культури. У світлі цього завданням культурології є, перш за все, читання та тлумачення текстів, пошук в них сенсів через деконструкцію [18, с. 45].

Така модель має свої недоліки: не враховує динаміки культурних явищ, їх контексту, схильна до спрощення та однобокого погляду на культурні та соціальні явища. Деякі вчені називають її «текстуальним позитивізмом», підкреслюючи її схильність до редукції [1, с. 124].

Але, з 1950-х років у соціальних науках, а з 1990-х у дослідженнях культури відбулась зміна перспективи. Вчені почали звертати увагу на перформативні риси соціальних чи культурних явищ та описувати їх у терміні «перформанси». У цей час смислові зв'язки, уявлення про «культуру як текст» поступилося інтересу до виражених дій та створюваних подій через інсценювання. Метою цього стала можливість практичного застосування культурного досвіду [1, с. 122].

Отже, виникла нова метафора «культура як перформанс». Ева Доманська дає два визначення цьому поняттю [6, с. 227]:

- 1) У вузькому сенсі перформанс означає живе представлення деякої дії, що має всі ознаки театралізованого дійства;
- 2) У широкому сенсі це повсякденна практика суспільного життя, що проявляється в ритуалах, парадах, фестивалях та інших речах.

Термін дуже широко розповсюдився в гуманітарних науках; за його допомоги вчені намагались розкрити особливий характер подій у сфері культури, які неможливо тлумачити в межах традиційної текстової культури.

Доманська виділяє характеристики перформативного повороту [6, с. 230]:

- фокус на дії та змінах в дійсності;
- екстраполяція концепта дії на нелюдські форми життя;
- між- та антидисциплінарні дослідження;
- відмова від метафори світу як тексту;
- апеляція до метафори світу як множини перформативних дій та перформансу, в якому хтось чи щось бере участь.

Центральними категоріями повороту є:

- зміни як цінність;
- активний, діяльний суб'єкт, який з'являється у змінах і несе за собою конкретні зміни у дійсності.

Доманська підкреслює, що поворот дає можливість перейти з режиму споглядання дійсності до її зміни, впливу на неї. Питання зв'язку з дійсністю особливо актуальним видається після поширення постмодерністських, постструктуралістських теорій з проблемами «смерті автора», «слабкого суб'єкта», який конструюється дискурсом, визначеним владою і позбавлений сили впливу на світ. З іншого боку, перформативний поворот з його акцентом на дії може стати чимось на кшталт «повернення сильного суб'єкта», який не просто рефлексує, а взаємодіє з навколишньою дійсністю [6, с. 232]. У цьому підрозділі у загальних рисах буде розглянуто витоки такого повороту.

У попередньому підрозділі було окреслено теорію мовленнєвих актів Остіна, яка поширилась у 1960-ті роки. Звісно, його теорія у подальшому зазнавала критики, наприклад з боку Ж. Деррида або трансформації у теорії Дж. Батлер, яка додала аспект вимушеної повторюваності, ритуалізованості у своїй

перформативній теорії гендеру (замість перформансу як одиничної події). Проте, теорія Остіна створила умови для того, щоб поняття перформативності, яке спочатку стосувалось мови, здійснило «культурологічний поворот» у бік культурного перформансу. Культурологічне «відкриття перформативного» полягає, відповідно, у тому, що всі висловлювання можна розглядати як інсценювання, постановки, тобто перформанси [1, с. 126].

Одночасно, витoki перформативного повороту можна прослідкувати в уявленнях про перформанс як соціальну категорію, що з'явилися у 1940-50-х роках. Ця лінія має антропологічне походження і може назватись драматургічною моделлю. Кеннет Берк у 1945 році виклав «драматичний підхід» до аналізу мотивів, які лежать в основі таких явищ як комунікативні дія й історія філософії. Слідом за ним, антрополог Віктор Тернер (1959) вивчав вираження культури у театральних постановках та ритуалах. Нарешті, надзвичайно впливовою виявилась теорія Ірвіна Гофмана («Презентація себе у повсякденному житті», 1956), у якій соціолог використовує образи театру, щоб описати соціальну взаємодію між людьми. Гофман вважає, що коли людина у повсякденному житті вступає в контакт з іншими людьми, вона намагається керувати враженням, яке інші можуть справляти про неї, змінюючи свою поведінку, обстановку, зовнішній вигляд та манеру. Людина свідомо та несвідомо «підлаштовується» під очікування аудиторії, надаючи певні знаки людям, з якими в даний момент спілкується.

В рамках перформативного повороту драматургічна модель перетворилась із класичної концепції «суспільства як театру» у більш широкую категорію, яка розглядає культуру як перформанс.

Ще однією важливою лінією відкриття перформативного в культурі є зсув до перформативного безпосередньо в мистецтві та арт-критиці, перш за все у театрознавстві. У мистецтві перформансу 1960-х років — акціонізмі, хепенінгу та експериментальному театрі змиваються межі між мистецтвами, підкреслюється дієва частина на противагу текстуальній, сценарній [1, с. 126]. Споглядач, який

традиційно залишався пасивним, тепер опиняється в ситуації між «смиислами» і «діями», «репрезентацією» і «присутністю»: тепер для нього змінюється модус сприйняття мистецького твору [21, с. 111].

Отже, перформативний поворот створив новий аналітичний словник, слова з якого душе швидко поширились через різні теорії. Поняття «перформативний» виявилось доволі універсальним. Проте слід сказати, що цьому словникові досі бракує ясності та конвенційно утверджених визначень. Змішування згаданих слів з теорії мовленнєвих актів, антропологічних вивчень ритуалу, культурології, мистецтвознавства, мистецьких практик відбувається не завжди послідовно і логічно [1, с. 128].

Зокрема, дослідники по-різному проводять різницю між поняттями «перформативність» та «перформанс». Деякі вчені використовують їх як синоніми, в той час як інші вважають, що поняття позначають різні явища. Неоднозначність викликана, здебільшого, множинністю значень англомовного слова *performance*, яке може означати виконання (музичного твору), виступ (на сцені), дію, вчинок, гру, виконання ролі [11, с. 3].

У цій роботі уже було дано визначення поняттю «перформативність» у зв'язку теорією мовленнєвих актів. Далі, у мистецтвознавстві та естетиці слова «перформанс» та перформативність часто використовують як синоніми. Цю традицію заклали засновники *performance studies* (дослідження перформансу). Наприклад, Річард Шехнер (Richard Schechner) — американський театрознавець та режисер був одним з перших, хто надав перформансу статус базової категорії. Він розрізняє два види перформансу: *as-performance* та *is-performance*. Прикладами першого типу перформансів може бути сценічна дія або політичний спіч. Визначення *is-performance* залежить від конкретної культури в конкретний відрізок часу [58].

З іншого боку, говорить Шехнер, застосовуючи методи аналізу *performance studies* ми можемо розглядати будь-який феномен як перформанс. Наприклад,

процес споживання їжі сприймати або захід Сонця. Це відбувається коли ми беремо феномен і ставимо до нього особливі, перформативні питання: що в даний момент відбувається? Які наслідки матиме те, що відбувається? Яка була підготовка до цієї дії? У що вдягнені учасники дії і як декорований простір? Перформативні питання здатні перетворювати предмет на as-performance. [58]

Отже, так само як будь-що може бути проаналізоване як фізичне явище або соціологічне, воно може бути розглянуте як перформанс. Така універсалізація перформативного створила деяку плутанину в розумінні поняття. Сучасні дослідники дійсно підкреслюють, що «перформанс» і «перформативність» мають багато спільного: обидва мають стосунок до виконавства і зв'язок з такими поняттями як дія, мистецтво, дистанція, ритуал. Обидва вказують на подію виконання чогось, процес зміни та створення дійсності. Ці відтінки визнають теоретики віх дисциплін: лінгвістики, соціальних та гуманітарних наук, мистецтвознавці [11, с. 4].

З іншого боку, сучасні теоретики намагаються розмежовувати вищеназвані поняття. Наприклад, німецькі дослідники, такі як лінгвіст М. Шуєграф відрізняють три поняття: англійське слово performance, німецьке Performanz – перформанс та Performativität – перформативність [11, с. 5].

- *Performance* вживається у значенні виконання театральної п'єси або музичного виступу на концерті. Це виконання у так названих performing arts (музика, танець, драматичний твір), які, на відміну від visual arts, передбачають виконання перед аудиторією. Сутнісною характеристикою performance є наявність не лише акторів (музикантів, танцюристів), але і глядачів, які інтерпретують дії виконавців.

- *Performanz* є аналогом англійського слова Performance. Перформансами можна назвати також мовні висловлювання або повсякденні дії. Тобто слово чимось схоже на as-performance Шехнера.

- А от *Performativität* — перформативність стосується результатів соціальних дій або висловлювань, тобто близьке до успішних/неуспішних висловлювань Остіна.

Зрештою, слід ще раз підкреслити відсутність однозначного трактування названих термінів, розмежування їх застосування по відношенню до конкретних явищ. Також існує тенденція до зливання понять «перформанс» та «перформативність» [11, с. 5]

1.3. Перформативна дія у філософії культури Джудіт Батлер

У 1990-х роках, коли слово «перформативність» вже закріпилось у філософії мови та соціальних науках, Джудіт Батлер заклала початок його використанню у філософії культури. Філософиня написала статтю «Перформативні акти та гендерне конструювання: есе з феноменології і теорії фемінізму» (*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*) у 1988 році. У есе вона використала Остіновське поняття перформативності для того, щоб показати, що гендерна ідентичність, так само як і біологічна ідентичність (стать) не визначається природою, а виникає у результаті перформативних дій (перш за все висловлювань) у сфері культури [18, с. 46]. Перед тим, як перейти до визначення поняття перформативності за Батлер, будуть розглянуті витоки її теорії: постмодернізм та фемінізм.

Постмодернізм зруйнував традиційний підхід до розуміння *ідентичності* як чогось фіксованого, стабільного, часто вписаного у бінарні опозиції, такі як «чоловік/жінка», «нормальне/девіантне», «розум/тіло» тощо. Постмодерністи руйнують акценти та розрізнення, задані модерном. Вони відкидають фундаменталізм, пошук «ядра» природи речей та людини та зосереджуються на «надбудовах», змиваючи саме розрізнення істини та нашарувань.

У філософії культури та історії Фуко вводить *генеалогічний підхід*, який не направлений на пошуки історичної істини. Замість цього, генеалогія вивчає певні

події чи феномени як такі, що були повністю сконструйовані в минулому і не мали початкового пункту або початкової ідентичності, яка з часом модифікувалась. Замість цього, генеалогія вивчає формування історичних явищ через диктат влади. Даним методом скористалась також Джудіт Батлер [15].

З іншого боку у 1960-х роках з'явилися перші дослідження гендеру. Феміністський рух висунув тезу про соціальну природу гендеру: «чоловіків» або «жінок» з нас робить не біологічна природа, а соціальні норми, цінності та інституції, які створюють і підтримують різницю між чоловіками та жінками. Проте, не дивлячись на дослідження гендеру, отсанній все ще сприймається як щось окреме від біологічної статі: гендер можна видозмінювати як завгодно, але стать все одно лишається біологічно заданою і такою, що домінує над гендером. Тобто утворюється типова модерністська бінарна опозиція: глибокий, панівний шар статі та другорядний, культурний, змінний шар гендеру [15]: «В обох контекстах існування та фактичність матеріальних чи природних вимірів тіла не заперечуються, а сприймаються як відмінні від процесу, за допомогою якого тіло починає нести культурні значення» [25, с. 520].

Джудіт Батлер, беручи до уваги тези Фуко, звернула увагу на те, як цей дискурс конструює наші уявлення про стать і гендер. В свою чергу, суспільство не здогадується про владу, яку має дискурс, який визначається політикою, наукою та культурою. На думку філософині, навіть якщо існують факти природи, нам потрібно бути уважними до того, яким чином їх описує наука і як її мова формується дискурсом. Батлер пише: «Отже, моє завдання полягає в тому, щоб дослідити, яким чином гендер конструюється через конкретні тілесні акти та які можливості існують для культурної трансформації гендеру через такі дії» [25, с. 521].

Філософиня застосовує ідею генеалогії до понять статі та гендеру. Вона просуває наступні тези: біологічна стать не ж джерелом соціальної статі, вона є продуктом влади. Обидві (біологічна та соціальна) статі продиктовані однією

владою — гетересексуальною матрицею [15]. На думку Батлер, хоч ми і живемо так, ніби «чоловік» та «жінка» — це аксіоми, задані дійсністю, саме поведінка, направлена на створення враження ніби ми є чоловіком або жінкою, створює стать. Тобто остання не є беззаперечною істиною а є, скоріше, явищем, яке постійно відтворюється і набуває рис правдоподібності. Отже, стать є набором регулярних імітацій.

Згадаймо головну тезу Остіна: мова не є лише тим, що описує дійсність. Існують висловлювання, які замість того, щоб описувати чи стверджувати щось, здійснюють дії. Це перформативні висловлювання. Вони мають умови успішності — особливі обставини, які є вдалимими для того, щоб перформативи набували сили. Наприклад, оголошення пари чоловіком та дружиною можливе лише за умови існування інституту шлюбу. Цей інститут існує завдяки повторенню і чим частіше дії повторюються, тим міцніший інститут [15].

Батлер говорить про те, що гендерні ролі, так само як і укладання шлюбу, залежать від постійних повторень (образів чоловіка та жінки). Гендерні ролі створюються у цих повтореннях, в той час як не існує реальних фізичних відмінностей, які змушували б чоловіка чи жінку обирати ту чи іншу поведінку [60]. «Таким чином, гендер є конструкцією, яка регулярно приховує свій генезис. Мовчазна колективна угода виконувати, створювати та підтримувати дискретні та полярні гендери як культурні вигадки затьмарюється вірою в його необхідність і природність» [25, с. 522].

Отже, Джудіт Батлер говорить про перформативність статі — її існування завдяки повторенням, які є за своєю природою імітативними: «У якому ж сенсі гендер є актом? Як припускає антрополог Віктор Тернер у його дослідженнях ритуальної соціальної драми, соціальна дія вимагає повторюваного виконання. Це повторення одночасно є відтворенням і повторним переживанням набору смислів, вже суспільно усталених; це буденна й ритуалізована форма їх легітимації. Коли ця концепція соціальної ефективності застосовується до гендеру, це можна

зрозуміти наступним чином: що хоча існують різні тіла, які впроваджують певні значення будучи стилізованим під гендерні категорії, гендерна дія здійснюється зі стратегічною метою підтримки гендеру в його бінарних рамках» [25, с. 526].

У суспільстві є поділ на чоловіків та жінок не тому, що ми народжуємось з конкретними тілами, а тому, що в культурі існує інститут чоловіка та жінки, що включає в себе як стать, так і гендер. Тобто чоловічність та жіночність імітуються, повторюються знову і знову. Те, що людина народжується з певним типом тіла, ще не є достатньою причиною для того, щоб встановити стать. Стать визначається владою, яка через повторення робить необхідним набуття конкретної статі [15].

Таким чином, *ідентичність постійно формується за допомогою перформативних актів, які залежать від культури*. Гендер і стать задаються суспільством за допомогою повторюваних практик нормалізації, в першу чергу мовленнєвої [60]. Слід зазначити, що Батлер розрізняє стать як *performance* (постановка, вистава) і стать як *reformativ* (перформатив). В першому випадку мається на увазі те, що людина робить, коли виставляє себе світові. У другому ефект, який такі дії мають, коли перетворюються в норму.

Важливо те, що вищесказане не означає, що стать/гендер можна легко змінити. Батлер легко зрозуміти невірно у тому ключі, що якщо стать є уявленням, то вона є лиш уявленням, яке легко змінити у будь-який момент силою волі. Так само як і просто заявити про рівність чоловіків та жінок. Проте це не так, адже проголошення не достатньо для вирішення суспільних проблем [60]. Потрібні сили для того, щоб перевизначити свою ідентичність. Але спершу треба побачити як конструюється гендерна ідентичність і визнати право людей обирати гендерні ідентичності та конструювати їх зручним для себе способом: «Гендер не можна зрозуміти як роль, яка маскує внутрішнє «я», незалежно від того, вважається це «я» статевим чи ні. Як вистава, яка є перформативною, гендер — це «акт» у широкому розумінні, який конструює соціальну фікцію власної психологічної внутрішності [25, с. 526].

Батлер порівнює становлення ідентичності з постановкою п'єси. Подібно до того, як одна вистава може бути поставлена різними способами, а актори вільні в інтерпретації та втіленні своєї ролі, так само і тіло існує всередині деякого простору, який обмежений визначеними рамками і втілює інтерпретації [18, с. 49].

Однак, Батлер не зачіпає виставу, перформанс у стосунку з естетикою, хоча і проводить зв'язок між перформативністю та виставою. Перформативність якраз проявляється у схожості перформативної дії з виставами, про те Батлер, так само як і Остін, не зупиняється на понятті вистави як такої [18, с. 50].

Висновки до першого розділу:

У даному розділі було описано відкриття ХХ століття, яке можна коротко виразити тезою «мова не лише здатна описувати світ, а також змінювати його». На лінгвістичному рівні першим це зрозумів та описав Джон Остін у своїй теорії перформативних актів. Філософи культури (Дж. Батлер) та соціологи (І. Гофман) звернули, слідом за Остіном, увагу на те, як висловлювання змінюють соціальні статуси людей та ідентичності людей. На відміну від Остіна, вони не відкинули відтінок значення слова *performance*, що вказує на повторюване виконання, виставу, постановку. Якщо для Остіна театр є «несправжньою» дійсністю, соціологи та культурологи перевернули схему сприйняття дійсності: явища світу почали вивчати як перформанси, тобто інсценізовані, ритуалізовані, публічні дії. Зрештою, В. Шехнер і дослідники перформансу дійшли до того, що будь-яку дію чи явище можна розглядати як перформанс. Отже, текстуальний погляд на світ постав застарілим, однобоким, надто звужуючим явища дійсності.

Наслідки такого перевороту мають місце також у теорії музики, яка наприкінці ХХ століття сильно зблизилась з соціальними науками та розширила предмет свого аналізу, включаючи в нього недосліджувані раніше форми

музичного виконання, пов'язані з традиціями різних спільнот. Детальніше це розглядатиметься у третьому розділі.

Крім цього, так само, як в культурному аналізі, у музичній критиці можна виділити дві точки зору на її предмет: музика як текст, зафіксований у творі, і музика як перформанс, виконання, вистава. Відповідно, наступні два розділи присвячено аналізу культурно-історичних засад цих позицій та їх можливостям давати відповіді на базові питання філософії музики.

РОЗДІЛ II. МУЗИЧНИЙ ТВІР (WORK), ВИКОНАННЯ (PERFORMING, PERFORMANCE), ВИСТАВА (PERFORMANCE, PLAY)

2.1. Специфіка музичного виконавства XVIII-XIX ст.

Проблема взаємодії *твору (work)* та його *виконання (performance, performing)* — одна з центральних у філософії музики. Сучасні філософи-аналітики, такі як Джерольд Левінсон чи Пітер Ківі активно дискутують з приводу співвідношення перформативного та текстуального аспектів музичного твору. Перед тим, як подивитись на цю проблему з філософської точки зору, важливо прослідкувати культурні джерела традиції протиставляти композиторський задум конкретному виконанню твору автора.

Сьогодні, коли ми говоримо про музику, предметом аналізу постають, частіше за все, музичні твори. Саме сприйняття музики як твору видається очевидним та базовим на сьогоднішній день. Однак, музичний твір як автономна, оригінальна, незмінна одиниця, як результат праці автора — порівняно нова ідея. У музикознавстві є усталений термін *функціональна (funktionale Musik)* або *прикладна музика (angewandte Musik)*, тобто музика, яка має деякі цілі, окрім виконання. Наприклад, супроводження церемоній, подій, здійснення культів або ритуалів тощо. Частіше за все, вона не має чіткої тривалості, стабільного набору інструментів, авторства, містить велику долю імпровізації та не записується. В античних культурах музика мала, здебільшого, функціональний характер, тобто супроводжувала ритуали, танці, обряди, трудову діяльність. Середньовічна музика також слугувала, перш за все, як доповнення релігійних церемоній. У XVIII столітті поширилась світська музика, що виконувалась на святах, світських прийомах. Наприкінці цього століття з'явилась можливість писати автономні, незалежні твори та поширилась ідея про те, що музика повинна бути «очищеною» від зовнішніх цілей.

Функціональна музика почала протиставлятися *автономній музиці*: музиці, яка є «сама собі (*auton*) законом (*nomos*)». Хоч термін «автономна музика»

(*autonome Musik*) введений Т. Адорно вже у 1936 році, до цього в естетичному дискурсі використовувався його аналог — «абсолютна музика» (*absolute Musik*), який вперше зустрічається у програмі до Дев'ятої симфонії Бетховена. У ХХ столітті розділення на функціональну та прикладну музику піддавалось критиці, проте актуальним сьогодні все ще лишається розділення на автономний музичний твір та його виконання, яке пов'язане з появою автономної музики та дискусіями про неї. Тому даний підрозділ присвячено дослідженню того, як соціальні зміни, вдосконалення нотного запису та романтичні ідеали заклали основу для культу автора та автономного авторського твору як естетичної одиниці на фоні традицій виконання музичних творів у XVIII-XIX ст. та їх культурних засад [22, с. 21].

Як вже зазначалось, до кінця XVIII століття пов'язувалась з конкретними подіями: церковними святами, урочистими церемоніями тощо. Музика слугувала, скоріше, фоном, ніж була предметом націленого сприйняття слухачами. Відповідно, вона не мала цілісного та завершеного вигляду, залежала від обставин. Виконання містило велику долю імпровізації — тобто музикант часто був також творцем, композитором. Якщо сьогодні вважається, що хороший виконавець — такий, що найкраще слідує нотним вказівкам, раніше музикант мав більшу свободу. Вільне виконання не протиставлялась строгій композиції та задуму композитора. Кінцевий сценарій виконання залежав від музиканта так само, як і від композитора а композитор нерідко брав участь у виконанні свого твору [31, с. 234].

Як бачимо, музична культура у корені є перформативною в тому сенсі, що споконвіків виникала саме у процесі виконання. Не було думки про те, що музичний твір може існувати окремо від його відтворення. Оскільки не було вдосконаленої детальної системи нотації, не існувало концепції єдиного «правильного» методу виконання. Скоріше, йшлося про більш чи менш допустиму манеру виконання. Як наслідок, майже неможливо було зробити виступ передбачуваним. Побажання замовника стосовно кількості інструментів, голосів,

настрою музики могли видозмінюватись. Завдання музикантів-композиторів полягало у варіюванні музики, залежно від ситуації [31, с. 188].

Слово «твір» не використовувалось для позначення інструментальної чи вокальної музики. У вжитку були слова «le morceau détaché», «la pièce de musique», «die Solo», «die Musik», «das musikalische Stück», які, скоріше, слід перекласти як «частина музики» чи «музична композиція». Ці слова могли стосуватись як імпровізації в цілому, так і певної частини виступу. Проте повністю стандартного слова для позначення окремих закінчених музикальних творів не існувало, як і способу їх чіткого нотування [31, с. 202].

Так само, як не було композиторів і виконавців у сучасному розумінні, не існувало також слухняної публіки, зацікавленої у сприйнятті «чистої» музики. Люди, які приходили на подію, далеко не завжди були мовчазними. Наприклад, Моцарт неодноразово жалівся на те, що його музику не слухають, а виступи часто перериваються. «Вихованою» публіка стала лише у XIX столітті, коли з'явилися концертні зали з чітким розмежуванням зони для виконавців і слухачів, з відповідним освітленням та акустикою, яка налаштовує на «чисте» сприйняття музики. Це супроводжувалось також появою особливого етикету поведінки на концерті чи виставі [22, с. 22].

Починаючи з кінця XVIII — початку XIX століття почали відбуватись зміни у традиціях виконання творів. Нове ставлення до музичної культури повністю закріпились у середині-кінці XIX століття. Стався поворот у сприйнятті музики: вона стала не засобом, а ціллю. Великою мірою це пов'язано з розквітом міської культури, зміною соціального статусу композиторів, приєднання їх до «середнього класу» та появою претензій на вільну творчість. По мірі завершення XVIII століття, музиканти все менше лишались служниками аристократії чи церкви [31, с. 206].

Наприкінці XIX століття композитори вже створювали завершені партитури, в яких максимально детально прописувались дії музикантів. Потреба у детальному

записі стала актуальною, коли для музики стало нормою подорожувати незалежно від автора. У свою чергу, музиканти, які не мали змогу контактувати з композитором, усвідомили свою потребу в зрозумілих та точних засобах передачі авторської музики. Розвиток нотного запису дав можливість композиторам звільнитись від участі від виконання. Більше того, багато композиторів стали стратегічно незацікавленими у виконанні своїх творів, слідуючи романтичному ідеалу емансипованого композитора [31, с. 229].

Композитори почали сприймати свої твори як дискретні, ідеально складені завершені твори. Музика набула свого роду недоторканого вигляду: автори стали намагатись якомога більше мінімізувати втручання публіки та виконавця у твір. Твір став чимось подібним до трансцендентної істини, яку композитор як геній розкриває і передає публіці [31, с. 206]. Для інших навпаки твір був вираженням особистих переживань, ідей, сенсів та можливістю їх протиставити побутовому світогляду більшості. Композитор в такому разі виступав як революціонер, особистість, геній [20, с. 170]. Такий ідеал склався багато в чому завдяки переосмисленню творчості Бетховена, чії твори позиціонувались як особисті висловлювання. Бетховен був одним з перших композиторів, що отримали замовлення від музичної організації — Лондонського філармонічного товариства, для якого у 1822 році він написав 9-ту симфонію. Він отримав можливість створювати авторські твори, тим самим наблизившись до ідеї абсолютної чи автономної музики. Коли композитори почали розглядати свої композиції як самоціль, спосіб вираження своєї самості, для них важливою стала свобода від буденності та матеріальних потреб.

Звісно, на практиці не завжди вдавалось досягти повної автономії. Тому деякі композитори писали два види музики: одну для невеликої, «освіченої» публіки, здатної цінувати найвищі прояви музичного мистецтва, а іншу – для «масового» слухача. У першому типі творів увага приділялась безпосередньо музичній мові, у той час як другий тип передбачав додаткові, театральні засоби

виразності та присутність сюжету. У подальшому це розділення стало основою дебатів про абсолютну та програмну музику [20, с. 171].

2.2. Філософсько-естетичні погляди на музику мислителів XIX ст.

Як вже було згадано, у XIX столітті митці, як правило, притримувались двох ідеалів: «мистецтво заради мистецтва» і «мистецтво заради людей». Ці протилежні позиції спричинили появу у музичній критиці дискусії про *абсолютну та програмну музику* [31, с. 211].

Ця полеміка розгорнулася практично відразу ж після того, як Ріхард Вагнер у 1846 році використав термін «абсолютна музика» у своєму коментарі до Дев'ятої симфонії Бетховена. Композитор за допомогою цього слова підкреслював обмеженість суто інструментальної музики і обґрунтував таким чином свою теорію опери [2, с. 16]. Проте ефект, який Вагнер здійснив використанням терміну, вийшов протилежним до його намірів. Про абсолютну музику почали говорити музичні критики, відстоюючи формалізм в естетиці та відкидаючи драматизм у музиці. Найпомітнішою серед них фігурою був австрійський музичний критик *Едуард Ганслік (Eduard Hanslick)*, який у своєму короткому трактаті «Про музично-прекрасне» (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) звеличував здатність музики бути абстрактною, віддаленою від дійсності. Критик відповідає на питання про прекрасне в музикальних творах наступним чином: «*Прекрасне є винятково музичним. Воно полягає у самих звуках та їх художньому поєднанні, і, таким чином, є незалежним від змісту, який є зовнішнім по відношенню до твору. Гармонічне поєднання звуків, правильна зміна одних іншими, переливи і переходи від сильних і наповнених до слабких та завмираючих — ось те, що сприймається нами як прекрасне*» [5, III].

Спроби наповнити музику змістом, який протиставляється матеріальній частині твору, тобто звукам, на думку Гансліка, є безглуздими. Музика не має сенсу, якщо її зміст можна передати словами, а тому додавати драматургічну,

сюжетну частину означає знецінювати красу музичної мови. Тим більше змістом музики не може бути емоційний, чуттєвий світ композитора. Адже його кожен може зрозуміти, відчутти по-своєму. *«Музика складається зі звукових форм, які не можуть мати іншого змісту, крім самих себе»* [5, VII].

Виходячи з такої позиції, наповнення музичного твору є втілення життєвих образів композитором, в той час як ні інтерпретації виконавця, ні враження слухача ніяким чином не впливають на сутність твору і перебувають за його межами. Зміст (що дорівнює формі) конкретного твору зафіксовано у його формі, точно описаний у нотах у може бути прочитаним внутрішнім слухом [16, с. 15].

Таким чином, твір належним чином може бути сприйнятий лише невеликим колом спеціалістів. Ідеальне виконання в даному випадку — це прочитання, а не відтворення звуків на сцені. *При виконанні сценічному, в свою чергу, велике значення має правильність, відповідність звуків нотам. Ганслік, однак, визнає, що виконання передбачає дещо більше, ніж просто передачу нот. «Виконання однієї п'єси викликає нудьгу або захват, залежно від того, наскільки воно дає життя звуковим образам», тобто «вкладає душу в свою гру». Критик визнає, що виконання може викликати сильні чуттєві переживання, які роблять сприйняття більш чи менш яскравим. Проте ця здатність музики пробуджувати емоції є другорядною і не повинна ставитись на перший план [5, V]: «Ми не бажаємо відкидати права чуттів при оцінці музики. Але це чуттєве, яке завжди супроводжує чисте споглядання, тільки тоді можна вважати художнім, коли воно усвідомлює свій зв'язок з іншим, естетичним відчуттям, тобто насолодою від прекрасного».*

У 1840-1850-х роках *Вагнер і Ліст* сформували опозицію до теорії Гансліка. Критикуючи музичний формалізм, вони звеличували здатність музики виражати емоції і стверджували її нездатність відображати поняття. Для того, щоб компенсувати останнє, Вагнер пропонував поєднати музику з іншими видами мистецтва. Якщо це вокальний твір, його необхідно поєднувати з текстом, якщо

інструментальний — доповнювати програмою або промовистою назвою, яка підкаже «про що цей твір». Без цих додатків музика буде надміру абстрактною, позбавленою соціального значення та ізольованою від світу [2, с. 187].

Вагнер вважав *давньогрецьку драму ідеалом*, в якому музика гармонічно поєднувалась зі змістом [3, с. 127]: «У греків досконале мистецтва (драма) синтезувало усе, що сутність грецької духовної культури вважала достойним втілення, було символом всієї глибини грецької культури: сама нація на фоні своєї історії бачила себе зображеною у творі мистецтва, усвідомлювала себе і протягом кількох годин відчувала благородне задоволення від занурення у саму себе. Будь-яке розчленування цього задоволення, розділення сил, поєднаних в дній точці, будь-яка сепарація елементів у різних напрямках могла бути пагубною як для цього завершено-єдиного твору мистецтва, так і для самої держави».

У 1855 році з'явилося поняття «*програмна музика*» і утворило опозицію абсолютній музиці. Термін ввів композитор і виконавець Ференц Ліст в своєму есе «Берліоз і його симфонія про Гарольда» (Berlioz und seine Haroldsymphonie), написаному як критика до симфонії «Гарольд в Італії» Гектора Берліоза. У цьому есе Ліст підняв проблеми змісту інструментальної музики та її виконання [2, с. 291]. Ліст критикував формалістичний підхід у композиторській діяльності та возвеличив поетичну творчість автора програмної музики (Programm-Musik), тобто музики, яка має інший зміст, окрім чисто музичного.

У тому ж ключі Вагнер розглядав фінал Дев'ятої симфонії Бетховена як на поворотний момент в історії музики, оскільки Бетховен винайшов засоби, за допомогою яких можна було подолати експресивні обмеження інструментальної музики. У цьому моменті музика Бетховена стає схожою на мову, відмежовуючись від чистої інструментальності основної частини [2, с. 192]

Повертаючись до *критики абсолютної музики*, Вагнер сприймав останню як обмеження, применшення виразних можливостей музики та творчих здібностей композитора [3, с. 187]: «Перехід від нескінченно хвилюючого, збентеженого

стану до радісно-задоволеного (більш приземленого) може відбутись лише через *танення прагнень в якому-небудь предметі*. Цим предметом може бути лише предмет кінцевий, чуттєво і морально цілком визначений. Такий предмет ставить цілком конкретну межу абсолютній музиці: вона не в стані сама по собі представити ясно і чітко чуттєво і морально визначену людину; вона сама ніколи *не може бути вчинком*, не може вивести один настрій з іншого: їй не вистачає моральної волі».

Мова йде вже про особливий, етичний вимір музичного. Для Вагнера музика — соціальна дія, вбудована в культурно-історичний контекст, що виступає одночасно його репрезентантом.

Слід сказати, що літературні праці Вагнера та Гансліка були опубліковані протягом п'яти років, що минули з часу революції 1848–1849 років. Це був період активних дискусій стосовно місця мистецтва у житті соціуму. Для цього часу характерне розділення німецьких мислителів, діячів культури на «прогресистів» та «консерваторів». Вагнер був одним із багатьох суспільних діячів і критиків, які розглядали мистецтво як каталізатор соціальних та політичних реформ. У той же час Ганслік представляв ідеї теоретиків, які прагнули відокремити мистецтво від повсякденних перипетій [2, с. 189].

Вагнер метою своєї діяльності вважав відновлення давньогрецької концепції *mousiké*. Оригінально ця концепція охоплювала нерозривну єдність і взаємозв'язок логосу або мови, виразу та втілення (танцю, жесту) зі звуковими явищами. Пізніша концепція музики охоплює лише частину всього цього — звуковий феномен — історично відображає процес абстрагування. Вагнер розумів різні окремі мистецтва як історично еволюційні абстракції і протиставляв їх власному терміну *Gesamtkunstwerk*, *тобто завершеному твору мистецтва* [24, с. 15].

На думку Вагнера, історія музики рухається з історико-філософською необхідністю до *Gesamtkunstwerk*. Таким чином «абстрактна» художня форма музики все більше й більше усвідомлює власну неповноту. Дев'ята симфонія

Бетховена стала віхою в історико-філософській еволюції. Вагнер, як вже зазначалось, бачив поворот Бетховена до вербального в останній частині як інстинктивне визнання того, що синтетичний твір може сказати більше, ніж може дати абстрагована музика [24, с. 15]. Для Вагнера «музична драма» вказувала на стосунки й однаково індивідуальну вагу окремих мистецтв, а не їх подолання в новій єдності Gesamtkunstwerk. Сам Вагнер говорив про «*драму*», яка для нього не була суто літературною чи поетичною категорією. Його «драма» — це історико-філософська конструкція, протиставлена раціональності у ХІХ ст. [28, с. 100].

Драма повинна наповнити музичний твір змістом, дати йому предмет вираження. Цим предметом є відчуття музиканта чи актора. На його думку, композитор не повинен давати буквальні знаки, а пробуджувати у глядачеві почуття, сильні емоції. Емоція повинна створити спільність людей через переживання, справжню соціальну ідентифікацію, яка у Вагнера набула національного забарвлення [24, с. 16]. Драма для Вагнера є вищою формою мистецтва, що поєднує в собі окремі мистецтва і таким чином надає їм максимального розвитку і вираження. Драма народжується від прагнення всіх мистецтв бути представленими, розкритими перед спільнотою людей [3, с. 237].

У першу чергу, *драма є можливістю саморозкриття для музики*. Будучи окремим видом мистецтва, музика створила оркестр як «орган, що володіє нескінченними можливостями вираження» [3, с. 243]. «Якщо архітектура і, особливо, пейзажний живопис на сцені здатні перенести драматичного актора в оточення фізичної природи, створити для нього багатий і різноманітний фон, то оркестр, це живе тіло безмежно різноманітних гармоній, буде для індивідуального актора невичерпним джерелом художньої людської природи» [ibid].

Звісно, з цим не погоджувався Ганслік. Він критикував опери Вагнера за надмірну театральність. Критик писав: «Якщо в опері постійно підкорювати музичне мистецтво драматичному, ми цим самим знищуємо оперу і з необхідністю повертаємось до простої драми. У художній практиці ця істина часто

брала верх над теоріями, що їй суперечать» [5, II], маючи на увазі теорії Глюка та Вагнера.

Опера, в якій музика слугує лише базою для драматичного вираження, позбавлена будь-якого сенсу. В будь-якій арії зміни в мотиві, що не послаблюють драматичної виразності слів, може знищити красу мелодії. Якщо ставити почуття в основу музики, то яким чином залишається шукати принцип музичної краси поза чуттями?, — запитує Ганслік [5, II].

У свою чергу, розглядаючи історію різних видів мистецтва в есе «Опера і драма» (*Oper und Drama, 1851*), Вагнер прослідковує їх відокремлення одне від одного. Наприклад, драматургія, віддаляючись від грецької трагедії, перетворилась у «п'єсу для паперу» і перестала передбачати виконання на сцені. Для Вагнера це свідчить про упадок якості твору мистецтва. Єдиний вихід з цього занепаду — повернення до живої, правдивої драми [3, с. 203].

Так само музика, відокремлюючись від свого предмету, зосереджуючись лише на самих музичних засобах без цілі, перестає бути музикою і стає порожнім виконанням, карикатурою на справжній твір мистецтва [3, с. 280]. Таке зосередження засобах музичної виразності призвело до складнощів розуміння музики більшістю людей. Для того, щоб розшифрувати мову музики, потрібні особливі пізнання, які вимагають довгої освіти. Відповідно, «музичною вченістю» володіють ті люди, які мають достатню матеріальну забезпеченість, щоб оплачувати навчання. Мистецтво таким чином перетворилось на «особисту власність касті художників» [3, с. 236]. Але чи дійсно ці поціновувачі істинної музики здатні зрозуміти задум митця? Це питання, яке турбує Вагнера.

У своєму есе «Мистецький твір майбутнього» (*Das Kunstwerk der Zukunft, 1861*) композитор висуває думку про те, що митці та критики будуть спільно об'єднуватись заради художнього твору. На хвилі національного романтизму, Вагнер говорить про народ як про творця та споживача мистецтва. Драма як об'єднання різних видів мистецтва супроводжується суспільним єднанням та

відображає його. Адже спільне мистецтво допоможе різним митцям діяти разом і спільно представляти свої твори [3, с. 247]:

«Хто буде художником майбутнього?

Без сумніву — поет. Але хто буде поетом?

Звісно, виконавець. Хто ж буде виконавцем?

Обов'язково — товариство усіх художників».

Отже, в цих дебатах ми бачимо розкол серед теоретиків стосовно поглядів на сутність музичного твору. З одного боку, музичний твір є набором гармонійно поєднаних за допомогою законів композиції нот. Краса твору визначається здатністю автора вміло користуватись музичними засобами виразності. Виконання ж має другорядне значення, його мета — точно передати задум автора. Ідеальний споживач мистецтва — знавець, критик, який володіє нотною грамотою та художнім смаком, вміє зрозуміти мову знаків та побачити у них чисту, власне музичну красу.

З іншого боку, музичний твір є дійством, виконанням. У такому разі завдання композитора та виконавця — передати власні переживання та викликати емоційний відгук у широкого кола глядачів. Для цієї мети музика може і повинна користуватись додатковими засобами, такими як сюжет, програма. Повністю проявити свою силу та красу музика може лише у синтезі зі іншими видами мистецтва: театральним, образотворчим, з танцем, літературою тощо.

2.3. Статус музичного твору в аналітичній естетиці

Дискусія щодо специфіки музичного твору стосується проблем онтології мистецтва. До їх списку можна віднести наступні питання: які предмети є твором мистецтва? Чи всі твори мистецтва загалом або конкретного мистецтва можна віднести до однієї категорії сутностей? Чи є у творі частини або складові? Якщо є, то як вони співвідносяться між собою та твором вцілому? Створюється твір або

відкривається? Чи можна його знищити? З попередніх підрозділів видно, у випадку музики ці питання тісно пов'язані з проблемою виконання твору [41].

На новий, більш професійний рівень полеміка стосовно цих питань вийшла наприкінці ХХ століття. Проблемами музичної онтології займались Роджер Скрутон (Roger Scruton), Стівен Девіс (Stephen Davies), Джерольд Левінсон (Jerrold Levinson), Пітер Ківі (Peter Kivy), Теодор Грацик (Theodore Gracyk). Далі пропонується більш детальний розгляд деяких фундаментальних питань музичної онтології.

Сучасна філософія музики бере собі за предмет, здебільшого, абсолютну музику — «чисту» інструментальну музику, яка не використовує додаткові засоби виразності. У цього є кілька причин. По-перше, чиста музика добре ілюструє найскладніші філософські проблеми (наприклад, як можливо виражати емоції саме музичними засобами?), а також допомагає знайти їх рішення, оскільки спрощує кількість умов, які необхідно враховувати. По-друге, дослідження засобів виразності «чистої» музики також важливе для розуміння «нечистої» музики. Знаючи унікальну специфіку музичних прийомів, вона зможе гармонійно поєднати їх з, наприклад, сюжетною складовою [33].

З тих пір, як у західноєвропейській музиці з'явився нотний запис, існує розрізнення між виконанням та виконуваним предметом. У деякий момент розвитку нотного запису стало можливим говорити про те, що «щось» повторюється від одного виконання до іншого. Саме це стало прийнято називати музичним твором. Очевидно, що музичний твір не є фізичною річчю, подібно до картини чи скульптури, хоча є таким самим твором мистецтва. Однак є два типи фізичних об'єктів, які з фундаментально пов'язані з поняттям музичного твору (у ширкому його значенні): партитури (musical scores) та музичні вистави (musical performances) [36, с. 203].

На початку ХІХ ст. схема партитури вкоренилась у практиці та набула стандартного вигляду. Музична *партитура* — складна зв'язана система нотних

символів. З точки зору виконавця, це *набір інструкцій з відтворення музичного твору*. З іншого боку, партитура є *скороченим описом* того, що насправді відбувається на сцені, у виставі, в якій бере участь велика кількість виконавців [36, с. 204].

Музична *вистава* — це складна *звукова подія*, що складається з множини різних музичних звуків та відбувається протягом певного періоду часу. З фізичної точки зору, це коливання повітря, фізичного середовища. Так само і партитура, вистава — фізичний об'єкт, тобто шматок паперу з відмітками, який можна визначити у просторі та часі [36, с. 205].

З іншого боку, більшість слухачів не сприймають музику як фізичний об'єкт, так само як і філософи не погоджуються з тим, що музична сутність є виключно матеріальною. Далі буде розглянуто кілька позицій стосовно природи музичного твору та його виконання.

Позиція *номіналізму* у філософії музики передбачає погляд на музичний твір як на сукупність конкретних деталей, таких як партитури та виконання. Американський філософ Нельсон Гудман вважав, що можна встановити наступні зв'язки: музичний твір — це клас усіх його виконань (теперішніх, минулих, майбутніх). Клас об'єктів — група об'єктів, об'єднаних спільною рисою. Клас відповідності, для прикладу, симфонії — клас всіх виконань, які відповідають партитурі.

Таким чином, на думку Гудмана та номіналістів, музичний твір є нефізичним неокресленим об'єктом [33].

У цієї позиції є кілька пунктів для критики:

- Яким чином існують музичні твори, які ніколи не виконувались і не будуть виконувались, оскільки партитура була втрачена до виконання?
- Чи вважати твором мистецтва партитуру, яка настільки складна, що ніколи не зможе виконатись належним чином?

- Яким чином визначається правильність твору, якщо його сутність визначається виконаннями, більшість з яких містять хоча б одну помилку, невідповідність партитури?

Натомість домінуючою позицією серед філософів є *платонізм* — переконання в тому, що твори мистецтва є абстрактними об'єктами.

Пітер Ківі порівнює проблему музичного твору з проблемою онтологічного статусу чисел. Число та музичний твір, на його думку, є подібними об'єктами. Якщо слідувати за Платоном, то число є типом (реальною, але не присутньою у просторі та часі річчю), а його втілення, відображення — токеном (матеріальною річчю). Подібно до цього, виконання — це просторово-часові події, токени, а твори — речі, не локалізовані у просторі та часі [36, с. 212].

Крім цього, зрозумілим є те, що токени типу відрізняються один від одного в конкретних межах. Так само діапазон різниці між виконаннями знаходиться під контролем оцінки. Виконання з занадто великою кількістю помилок і неправильних нот, а також навмисне відхилення від партитури не вважається виконанням даної роботи [36, с. 214]. Проте, в даному випадку виникає проблема художньої творчості. Немає сумніву в тому, що числа як вічні абстрактні об'єкти не створюються людиною, а лише відкриваються.

Інші проблеми, пов'язані з позицією платонізму полягають в наступному:

По-перше, якщо музичні твори є чистими звуковими структурами, незалежними від виконання, то яким чином вони пов'язані з інструментами виконання? Адже те, на якому інструменті буде виконуватись твір, визначає його суть, структуру. Тобто відношення твору та його виконання постає більш складним.

По-друге, як вже було сказано, відкриття типів є безособистісним, в той час як музичний твір, як і всі твори мистецтва, несе в собі відбиток особистісний і є особистим способом самовираження художника.

По-третє, типи є поза часовим виміром і не можуть бути знищеними, у той час як при знищенні фізичних носіїв творів, пропадає можливість їх майбутнього виконання. Тобто є твори, які припинили своє існування просторі та часі.

У спробах відповісти на ці питання, позиції теоретиків розділились на «простий платонізм» та «складний платонізм». Перша теорія полягає у тому, що твори мистецтва є вічними сутностями, що не належать простору і часу, але відкриваються людьми. Згідно зі «складним платонізмом», музичні твори виникають у часі в результаті людської діяльності [33]. Проте остання теорія досі перебуває в розробці і не може відповісти на всі поставлені питання.

Одним з теоретиків, які притримується позиції «складного платонізму» є Джерольд Левінсон. Він відносить музичні твори до «ініційованих типів», які створюються через інтенційний намір людини, а не відкриваються. Для прикладу такого ж типу філософ наводить монетку з зображенням Лінкольна. Монетка в кишені — це металевий жетон, а монетка Лінкольна — тип. Так само виконання симфонії є символом, а сама симфонія — її прообраз. Однак ці типи були створені в певний момент історії людства. До того, як їх створення не було ініційоване, їх не існувало. Але чи можна їх знищити? Якщо послідовно дотримуватись філософії Платона, то їх не можна знищити, оскільки навіть після зникнення матеріальних речей, їх тип залишається існувати в світі абстракцій. Монетка може вийти з обороту, всі її носії можуть зникнути. Левінсон не відповідає повністю на питання, однак схиляється до думки про те, що тип музичного твору також існуватиме вічно [40].

Ще одна річ, яка ускладнює полеміку стосовно платонізму — поява електронної музики та можливість імітування звуків, які видають «справжні» музичні інструменти. Таким чином, можна повністю відтворити симфонію Бетховена, зберігаючи структуру і тональність. Чи буде це вважатись виконанням або екземпляром твору? Якщо це виконання, то в якому сенсі і чим відрізняється від «живого» концерту [36, с. 217]?

Принципово по-іншому на ці питання відповідає позиція під назвою музичний *ідеалізм*. На думку ідеалістів, музичні твори є ментальними сутностями. Наприклад, Колінгвуд і Сартр розглядають музичні твори як уявні об'єкти переживання. Таким чином, суть твору не залежить від умов його виконання. Людина може переживати однаково як запис симфонії, так і її живе виконання. Однак що в такому разі буде основою для інтерсуб'єктивних суджень про твір? [33].

У минулому підрозділі з різних точок зору було розглянуто проблему того, що слід вважати музичним твором. Цей розгляд був необхідним для того, щоб зрозуміти, що, в свою чергу є виконанням. Питання виконання у якості першопринципу передбачає те, що виконання повинне відповідати партитурі. Це базова необхідна умова, якщо твір вважати і як класом відповідностей партитурі, і як абстрактним (створеним чи нествореним) типом. У цьому погоджуються всі музичні реалісти [36, с. 225]?

Визначити онтологічний статус твору не завжди означає вирішити проблему «автентичного виконання». Тим не менше, ця проблема викликає навіть більше дискусії і має безпосередній зв'язок з музичними практиками. Вона стосується як філософії музики, так і музикознавців, музикантів і публіки.

Дебати про автентичність, як правило, пов'язані з двома векторами помилок у судженнях. Перша — це ставлення до автентичності як до властивості виконання, а не відношення, яке може проявлятися по-різному. [28, с. 205]. Друга помилка — надання автентичності оціночного значення. Тобто сприйняття автентичного як хорошого, правильного. Таким чином, наша оцінка буде залежати від цінності, яку ми приписуємо різним видам автентичності.

Отож, що означає відповідати партитурі? Найпростіша відповідь — виконуватись відповідно до інструкціям, які втілені у партитурі або нотному записі. Тобто відтворення правильних звуків у правильному порядку.

Стосовно інших аспектів виконання, то питання полягає в тому, які естетичні чи художні якості мають значення для музичних творів. Наприклад, твори Баха, написані оригінально для клавесину, вважається допустимим виконувати на фортепіано, при цьому називаючи виконання автентичним.

Таким чином, питання полягає у тому, які характеристики виконання вважати базовими, тобто такими, які не можна відкинути, якщо ми хочемо, аби виконання відповідало конкретному твору [33].

Позиції з цього приводу знову можна розділити на дві основні: вже відомий нам формалізм та текстуалізм.

Формалісти вважають, що найбільш важливі якості твору є внутрішніми, доступними для слухачів, не ознайомих з історичним чи культурним контекстом, в якому був створений твір.

Контекстуалісти, в свою чергу, відстоюють, що твір пов'язаний з контекстом його створення. Наприклад, Стівен Девіс виступав за строгий контекстуалізм. Він стверджував, що не можна дати однозначну відповідь на питання того, чи потрібні конкретні інструменти для повністю автентичного екземпляру твору [28, с. 205].

Чим більше умов автентичного виконання відтворено у конкретному творі, тим він повніший (thicker) і чим менше, тим він тонший (thinner). Таким чином, для деяких творів (як павило, більш ранніх в історії західної музики) інструментарій є гнучким, в той час як для інших (наприклад, романтичних симфоній) потрібен доволі специфічний інструментарій для повністю автентичного виконання.

Окрім питання про автентичність твору, ведуться дискусії стосовно сенсу її дотримання. Ті, хто не вважають автентичність цінністю, вказують на історичну дистанцію відносно деяких робіт. Ми не можемо володіти системою знаків, якою записаний твір, або відтворити його на інструментах, для яких він був створений. У такому сенсі автентичності неможливо досягнути.

Однак, ті, хто сумнівався у цінності автентичності, заявляють, що хоча ми і могли би отримати дійсний екземпляр твору, ідея про те, що таким чином ми могли б почути твір так, як його чули сучасники, є видаванням бажаного за дійсне, оскільки музична культура, до якої ми належимо, нав'язує нам інші способи слухати музику.

Уявімо, що в умовах, в яких ми знаходимось сьогодні, наміри композитора, які він мав у свій час, проте не мав засобів їм слідувати, можна втілити. Чи повинні ми використовувати власні засоби для досягнення його замислу? Або дотримуватись його тексту?

Прибічники історично достовірного виконання відстоюють відповідність партитурі композитора та засобам, які він мав у свій час. Але вони часто не враховують те. Що називається «контрфактичними намірами». Іншими словами, чи не повинні ми замість того щоб ставити питання «Як Бах прагнув зіграти цю п'єсу?» спитати «Як би Бах хотів аби її виконували сьогодні?».

Пітер Ківі використовує аналогію: Бах не мав намірів грати свою музику на інструментах ХХ століття, так само, як творці Конституції США не мали здогадки про те, що окремим громадянам США буде дозволено володіти штурмовою зброєю. Але коли ми ставим питання про те, що мали на увазі творці Конституції, коли визнавали право мати зброю, ми маємо на увазі, що хотіли б зрозуміти, що вони хотіли б мати на увазі сьогодні, враховуючи існування сучасної зброї [36, с. 247]?

Так само, ми могли би спитати у Баха: як би він хотів, щоб його музика виконувалась зараз, враховуючи, що у нього є вибір між інструментами свого часу та нашого. Враховуючи більшу довершеність сучасних інструментів, теза прихильників контекстуальної автентичності про те, що слід виконувати музику лише на інструментах, для яких вона задумувалась, є невиправданим [36, с. 247]?

Нарешті, що може бути кінцевим результатом історично достовірного виконання, якщо воно виявиться успішним? Ним можна назвати відтворення

музичних звуків в такому вигляді, як їх могла би чути історична публіка композитора. П. Ківі називає це «історичним звуком». Але що як цей звук — дещо більше, ніж коливання в повітрі? Що як це певний об'єкт, який чує публіка? В такому разі, при прослуховуванні достовірних вистав та реконструкцій минулих традицій, очевидно, сучасна публіка відчує дещо інше, ніж публіка часів Баха? Зрештою, саме сучасний звук є носієм естетичних і художніх якостей музики. Таким чином, ми приходимо до висновку, що найкращим способом відтворити історично автентичний звук Баха — це не виконувати його на інструментах Баха у манері Баха, а у сучасній манері сучасними інструментами [36, с. 248].

Висновки до другого розділу:

Даний розділ було присвячено питанням онтології музики, які вивчають співвідношення твору мистецтва та його виконань, статус різних редакцій музичного твору, автентичного виконання авторського твору, питання появи музики тощо. Розгляд цих питань став можливим, перш за все, завдяки ускладненню практик виконання у добу модерну та появі чіткого розділення на партитуру та її виконання. В цей же час з'явилися дискусії про абсолютну та програмну музику, автономну та функціональну. Виділений критиками «чистий», самостійний, завершений авторський твір, що використовує власне музичні засоби виразності та не презентує унікальну естетичну красу, став свого роду ідеальним предметом філософії музики. Багато фундаментальних питань розглядаються філософами, зокрема, аналітичної традиції саме на прикладі такої музики.

Проте, починаючи з XIX століття, таку «абстрактну», «відокремлену від дійсності та живої публіки» музику, як і теорії, що ставлять її в центр розгляду, піддавали нищівній критиці. Зокрема, у розділі було розглянуто теорію драми Ріхарда Вагнера, який критикував формалізм у музиці, а також концентрацію на партитурах, музичних текстах. На думку Вагнера, музика як набір знаків, що доступні для прочитання лише вузькому колу аристократів, не має сенсу. Тільки

синтез мистецтв, використання драматичних засобів у музиці може зробити її прекрасною. Завдання музики — передати та пробудити емоції у публіки, таким чином об'єднуючи її в дещо цілісне.

Такий акцент на виконанні, виставі, повністю розкрився у наступному столітті, коли розвиток технічних засобів дав змогу утворювати неочікувані мистецькі поєднання та реалізовувати великі перформативні проекти. Цій темі присвячено наступний розділ.

РОЗДІЛ III. ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРОТ У МИСТЕЦТВІ ТА ПЕРФОРМАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИКИ ХХ СТ.

3.1. Перформативний поворот в мистецьких практиках

Розглядаючи питання музичного виконання, неможливо не згадати перевероти у мистецтві двадцятого століття, а також культурні, технологічні і економічні фактори, які сформували традиції виконання музичних творів у цей час. Головний технічний винахід, який змінив музичну індустрію та естетичну парадигму — фонограф, винайдений Томасом Едісоном у 1877 році. З цього часу з'явилась можливість записувати звук, підмінюючи реальну музичну виставу її записом. Це швидко перетворило музичні твори на готові товари, які можна було продавати та прослуховувати незалежно від композиторів та виконавців. Багато хто з останніх отримали нагоду покращити свою майстерність у боротьбі за репутацію [40].

З іншого боку, розвиток транспортних засобів дозволив виконавцям і самим подорожувати між країнами та континентами набагато швидше та безпечніше, ніж будь-коли в історії. Відповідно, майстри змогли давати концерти у будь-якій точці світу [38. с.725]. З'явилися успішні музиканти та колективи з міжнародною славною та власними агентами, які займалися організацією виступів. Це призвело до того, що середині століття виник справжній культ перед оркестрами, а особливо, солістами і диригентами. Леопольд Стокскі, Отто Кемперер та Герберт фон Караян стали справжніми іконами симфонічної та оперної музики [38. с.726]. Зрештою, їх імена перетворились на бренди та дали їм змогу вимагати високі гонорари за індивідуальні виступи, диригентську справу і, найбільше, за звукозапис.

Це забезпечило широкі можливості для працевлаштування музикантів, а разом з ним появу нових музичних ніш, жанрів, музичних подій, стилів виконання. З'явився розрив між шанувальниками західної «класичної» музики та новими традиціями, який поступово розмився до кінця ХХ століття [38, с.727].

На межі століть американські та європейські музиканти вже мали великий досвід виконання музики в різноманітних контекстах: у цирку, в ресторанах, військових структурах. До середини ХХ ст. ця гнучкість дала музикантами можливість переміщатись як між різними історичними, так і сучасними стилями західноєвропейської музики. Вони виконували музику як в оркестровій ямі, так і на студії, під час кінопоказу тощо, а також могли паралельно вести викладацьку діяльність [38, с.728]. Це не могло з часом не розмити розуміння музики та її цілей, які склались у минулому столітті.

З іншого боку, поява звукозапису вплинула на сприйняття музики аудиторією. Вперше слухачеві не потрібно було бути присутнім на виставі для того, щоб оцінити майстерність виконання. Музика стала зафіксованою і доступною для багаторазового прослуховування. Це дозволяло слухачеві більш ретельно прослуховувати виступи, порівнювати стилі та рівень виконання різних музикантів. З часом підвищились вимоги до виконання [38. с.730].

Оскільки звукозапис давав можливість отримати більш якісний звук, деякі виконавці обрали його основним або навіть єдиним напрямком роботи. Наприклад, канадський піаніст Гленн Гульд після 1964 року робив лише записи і перестав виступати у концертних залах. Він пояснював це тим, що архітектура концертного залу сприяла звуковим викривленням через погану акустику.

Спад у вартості електронного музичного обладнання у другій половині століття призвів до швидкого поширення популярної музики. Синтезатори та семплери, підключені до персонального комп'ютера, стали побутовими речами і дали можливість багатьом людям створювати власну музику, а також виконувати її перед своєю аудиторією. Зрештою, ріст технологій зробив можливою музику, для якої взагалі не потрібен «виконавець» [38. с.737]. Таким чином технології змінили також статус, вигляд автора, дали можливість людям без відповідної освіти створювати музику.

Якщо попереднє століття можна назвати століттям музичного твору, розвитку музичної партитури, у ХХ століття — це час виконання. Тепер різноманіття засобів виконання дозволило музиці вийти з концертних залів та просочитись у абсолютно різні, раніше недоступні контексти.

У цю пору стандарти виконання твору значно змінились. Аналіз записів початку та кінця століття дає зрозуміти, що це дві абсолютно різні культури виконання. Особливо це помітно в оркестровій музиці: більш ранні виконання з теперішньої точки зору демонструють меншу точність, злагодженість між різними інструментами. Наприкінці ХХ століття є твори набагато краще опрацьовувались на репетиціях, склад оркестру став більш точним [38. с.738].

Якщо на початку століття різниця між різними виконаннями одного твору була дуже відчутною, пізніше відбулась гомогенізація оркестрових виконань. Це змусило, в свою чергу, музикантів та диригентів заново відкривати свій унікальний стиль для того, щоб мати більший попит на ринку праці [38. с.739]

Як вже було сказано у попередніх розділах, кілька століть музичний текст був орієнтиром для виконання, складав базу музичного твору. Проблеми ж виконання — це проблеми відповідності замислу автора, дотримання автентичності твору. Розвиток технологій у ХХ столітті дозволив, з одного боку, посилити традицію співставлення виконання з текстом автора, підтримуючи цим самим культ композитора та його твору, точне виконання якого — мета музичних практик. З іншого боку, можливість створювати музичну виставу в різних умовах, поява різнопрофільних музикантів, розмивання меж між академічною і популярною музикою, театральною, музичною, танцювальною, кіновиставою тощо дало підґрунтя для так «перформативного повороту» у музичних практиках, їх осмисленні та теорії музики в цілому.

Теоретики виділяють два витoki повороту 60-х років: італійський футуризм та російський авангард [53], які користувались засобами епатажу для того, щоб розбити шаблони виконання та сприйняття мистецьких творів.

Засновник футуризму Т.Марінетті намагався «розбити стіну» між публікою та музикантами, «розворушити» глядачів та слухачів: продавати на концерти удвічі більше квитків, ніж місць, намащувати сидіння клеєм тощо [53]. Дослідник авангардної естетики Ю. Холопов виділяє два «авангарди»: Авангард-I (1908-1925 рр.) та Авангард II (1946-1968 рр.). Обидва радикально змінили розуміння музичної композиції та її естетичної оцінки [19. с.145].

Головними представниками Авангарду II є П'єр Булез, Калхайнц Штокхаузен, Луїджі Ноно, Джордж Крам, Джон Кейдж, Альфред Шнтке тощо [19. с.145]. Зокрема, перформанс як жанр виник завдяки американським композиторам, художникам, хореографам, які у 1960-х — 1970-х роках захопились ідеєю загального оновлення мистецтва і порушенні традиційної європейської практики виконання творів мистецтва.

Для Холопова головною для перевороту 60-х років є теза про те, що «музичний матеріал — відношення звуків — не використовується, а створюється композитором у процесі творчості та в принципі у процесі його діяльності». Це віра в те, що композитор не просто упорядковує звуки як музичні матеріали, а створює цю базову одиницю — звук, або навіть шум — простір між звуковими тонами [19, с.149].

Найбільш впливовим учасником Авангарду II був *Джон Кейдж*, який ввів у практику творчого акту, що не піддається сценарію та передбаченню. Випадкові дії, на думку Кейджа, мали звільнити музичне мистецтво від модерністських рамок [9, с. 90]. Замість звичних партитур, Кейдж не прописував свої твори через нотний запис. Він давав виконавцям специфічні інструкції стосовно маніпуляцій з інструментами, але не уточнював, якої висоти та тривалості звук має бути на виході. Таким чином, при кожному виконанні твір набував неповторних характеристик. Дії Кейджа добре репрезентують тезу, актуальну для перформативної теорії: автор виражав свою ідентичність не тільки створенням нового твору, а і всіма своїми діями [21].

Однією з провідних думок Кейджа полягала в тому, що «вищою ціллю мистецтва є відсутність цілі». Таким чином, Кейдж намагається відійти від усіх традиційних цінностей і зв'язків у музичному тексті і змістити центр уваги глядача лише на вищу форму краси. Своїм своєрідним маніфестом композитор намагається дати слухачеві спонуку слухати звуки і тільки звуки. Чиста краса, на його погляд, не повинна полягати чи ховатися за глибокими дошукуваннями смислів [53].

На цьому шляху попередником Кейджа можна назвати австрійського композитора Арнольда Шенберга. Шенберг також притримувався теорії, у рамках якої фокус уваги глядача переносився на власне процес створення музичного витвору і, як наслідок, на фігуру творця [53]. Кейдж збирав навколо себе багато слухачів із різних сфер, у тому числі й поетів, художників, танцівників, акторів тощо. Серед них були також й імениті діячі мистецтва, такі як Дж. Брехт, Дж., Мачюанс, Ла Монте Янг, Ел Ханен, Йоко Йоно, і навіть творець «гепенінгу», Анан Капроу. Разом вони створили міжнародний мистецький рух художників, композиторів та дизайнерів *Флюксус* [53].

Етимологічно слово *fluxus* можна позначити як потік чи течію і ця назва цілком розкриває характер діяльності акціонерів. Адже їхня гра часто базувалася на вільній імпровізації. Ця риса суттєво відрізняла їх від післявоєнного авангарду [53].

Партитури *Флюксу* часто мали хаотичний і абсолютно не прийнятний для того часу вигляд: це було просте оформлення, без вираженої структури і навіть без використання нот. Натомість підказками служили текстові чи графічні схеми. Музикантам надавалася такої широти свобода, що виступ просто не міг відбутися без залучення їх креативних, емоційних та тілесних можливостей виконання. Так, інструкція до *Organ Piece* композитора Джорджа Брехта складалася всього з одного слова «Орган» [53].

У цей час виникли також інші мистецькі напрямки, які надихались ідеєю перформативності. Так, у 1950-80-их роках виник інструментальний театр (*«гепенінг»*). Його ідея полягає у перекладі імпровізаційної спонтанності виконавців у зримий стан, тобто у рід безсюжетної сценічної дії. При цьому звичайний візуальний «акомпанемент» перетворюється в самостійний компонент музичної композиції, в те, що створюють з певною ціллю.

Першим гепенінгом можна називати відому п'єсу Кейджа «4'33» (1954 р.). Протягом усієї п'єси піаніст має чотири хвилини та тридцять три секунди сидіти за інструментом і нічого не грати [20, с.204]. Кейдж використовував глядацьку залу та аудиторію як творчий матеріал. Він наділяв шуми та звуки зали музичною естетикою, і глядачі часто, як учасники певної музичної акції, стають слухачами власного шуму під час очікування вистави. З цього випливає естетична ціль гепенінгу – перетворити не-музику в еквівалент музики. При цьому не-музика може трактуватися як завгодно [20, с. 204].

У 1970-1990 рр. виникає новий напрям - *музики довкілля*. Його технічна ідея полягає в поєднанні звуків та не-звуків (кольорів, запахів, предметів, природи, людських дій), якби це були звуки у звичайному музичному творі. Одним із перших виразних діячів цього напрямку був Й. А. Рідль та його твір «Кольоро-запахо-звуко-гра» (1977 р.). Концепція полягала в тому, щоб прокласти динаміки, ілюмінатори та «ароматизувати» вулиці міста.

Схожу ідею бачимо в «Пошуках втраченої тиші» Кейджа (1979 р.). Композитор заповнив три потяги пасажирами, які одночасно грали на музичних інструментах та слухали шуми з радіопередачі на коротких хвилях. Так, у музику перетворювалося буквально все навколо: від шуму поїздів, людей на вулицях, станціях, вагонах, до звуків природи. Основна концепція музики довкілля крилася в тому, щоб пережити навколишню дійсність як художній твір, а художній твір як частину життя [20, с.205].

Найдовше проіснував напрям *неофольклоризм*. Для нього характерним було вивчення, дослідження фольклору, народних мотивів. Значний внесок у його розвиток доклав Белла Барток, який вивчав народну спадщину рідної Угорщини з прискіпливістю справжнього етнолога. Композитор намагався поєднати нові музичні тенденції (що проявлялись в ладах, ритмах, мелодіях, способах розвитку думки) з автентичними мотивами. У той же час він прагнув відти від стандарту, укладеного романтиками [20, с. 206]. Представники цього напрямку дотримувалися ідеї, що фольклор у чистому вигляді відображає сутність людської свідомості. Вони називали фольклор вічною істиною, перекритою індивідуалізмом XVIII-XIX століть [20, с. 207].

Можемо зробити висновок про утвердження в другій половині XX ст. перформансу як нової специфічної форми зображення. На відміну від традиційної *музично-театральної вистави*, основою якої лишався сам твір, вистави у вигляді тексту як творчого результату, *перформанс* зміщує акцент на представленні самого творчого акту, його процесу, у якому могли брати участь як перформери, так і глядачі.

Імпресія, як вид занурення глядача у простір, що існує поза межами насущного життя людини (перформативне середовище) стала одним із найважливіших прийомів в музичному та театральному житті другої половини XX ст. Для художників був важливим вплив на людську свідомість, активність всіх учасників творчого процесу. Тут сплітався, як фізичний, так і психологічний досвід відчуття час та простору, власне переосмислення смислів та символів, закладених автором у твір [9, с. 93].

Об'єднує безліч напрямків у ключі перформативного відображення дійсності теза: «Музика – це більше, ніж ноти».

3.2. Перформативність як метод аналізу культури в етномузикознавстві та performance studies

У другому розділі було порушено деякі онтологічні питання, що стосуються музичного виконання, а також проблеми їх розгляду на прикладі «чистих», «партитурних» творів.

З іншого боку, попередній підрозділ в парі з першим розділом присвячений зосередженню уваги теоретиків та митців навколо практик публічного виконання мистецьких творів, а також розмивання меж між сценічним та повсякденним перформансом. До середини ХХ століття перформативним твором, отже, можна було назвати майже все як у мистецтві, так і в інших зрізах культурного життя людини.

Відповідно, поняття «перформанс» та «перформативність» стають частиною й філософсько-естетичного та мистецтвознавчого дискурсу, розширюючи їх методологічний інструментарій. Як синтез перформативних практик, соціальних, антропологічних теорій, музикознавства, етнології у 70-90-х роках ХХ століття в Америці виникла нова галузь досліджень під назвою етномузикознавство або етномузикологія. Етномузикологія утворила опозицію традиційному музикознавству, що вивчає партитури та виконання у відношенні до цих партитур. Такий погляд, на думку етномузикологів, є занадто консервативним, спрощеним і непрактичним, а також не має стосунку до реальних соціальних проблем людства, «закриваючись у кабінеті» [26, с. 10].

Натомість етномузикологічні дослідження надають перевагу вивченню музики як соціальної дії, тобто перформансу, який створюють люди, що діють у групах, об'єднаних соціальними відносинами та спільним культурним бекграундом. Спільність цих груп людей може визначатись спільною мовою, традиціями, територіями, економічним та соціальним статусом, загальним інтересом, хобі тощо [46, с. 27].

Етномузикологія — міждисциплінарна сфера досліджень. Вона може поєднувати в собі різні напрямки соціальних наук, частини музики, антропології, краєзнавства, культурології, гендерних досліджень, расових чи етнічних досліджень тощо [59].

Етномузикологія як сукупність наукових теорій базується на наступних засадах [59]:

1) Вона використовує глобальну точку зору для погляду на музику, тобто вивчає музику на різних географічних точках та територіях, відмовляється від європоцентризму;

2) Музика розуміється дослідниками як соціальна практика, тобто людська діяльність, що залежить, в основному, від соціокультурного контексту;

3) Вчений-етномузиколог обов'язково має брати участь у польових та історичних дослідженнях свого предмету. Він відмовляється від суто спостерігацької позиції, бере участь у створенні музики та процесів, що супроводжують цей процес. Принциповим для етномузикологів є відсутність маркування музики як хорошої чи поганої, плинної чи вічної, достойної розгляду чи ні.

Вони розширюють сферу музикознавства, включаючи до нього жанри і напрямки, які до цього професійно не розглядались. Наприклад, популярну музику. Для етномузикології «проста», «народна», «побутова» пісня має таку саму цінність як «складна» симфонія. Так само музикознавство цього типу звертає увагу на музику усіх народів світу, що очевидно зі складових слова «етномузикологія»: *ethnos, mousikē, logos* [46, с. 2]. Якщо йти далі, то можна сказати, що предметом вивчення етномузикологів є не стільки сама музика, скільки люди, які її створюють, інтерпретують, оцінюють, сприймають тощо.

На появу цієї галузі досліджень багато в чому вплинули політичні події 1960-х років: рухи за громадянські права та феміністичні рухи. У США афроамериканці, жінки, американці азіатського походження почали ставити

питання про свою музику, її історію та значення. Багато носіїв різних культур стали відстоювати свою музику, яка традиційно була виключена з історії музики та не заслуговувала уваги дослідників [46, с. 25].

Для етномузикологів важливим є вивчення конкретних музичних творів репертуарів, жанрів, інструментів, подій або виконавців у контексті їх створення, використання, побутування тощо. Нерідко дослідникам доводиться самим освоювати певні музичні прийоми чи інструменти.

Один з ключових теоретиків етномузикології, антрополог Кліфорд Гірц висунув ідею про те, що культура не схожа на організм, структури і функції якого можна проаналізувати та оцінити: ми не можемо розуміти її як гру з набором правил, байдуже відкритих чи прихованих. Для Гірца культура — це система символів, вбудованих в соціальну дійсність. Опіраючись на ідею Поля Рікера про розуміння «усвідомленої дії» як «тексту», тобто набору символів, які можна «читати», Гірц стверджує, що «культури народів» — сукупності текстів. Але культурні антропологи є не лише читачами, але і творцями, письменниками: вони «випишують соціальний дискурс» [26, с. 177].

Однак, вже у 1990-ті роки ідея культури як тексту, а з нею і музичного твору як набору знаків, зазнала критики з боку Лідії Гоер (*Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, 1992). Авторка висунула проблему твороцентричного музикознавства та зацентрувала увагу на недостатньо глибокому вивченні феномену виконання, підкоренні його концепції твору. Цим самим вона підтримала ініціативу міждисциплінарних досліджень перформансу та етномузикознавства, яке має потенціал помістити у центр своєї уваги музичне виконання [44].

Перехід від текстуального розуміння культури до перформативного багато в чому пов'язаний з поворотом у театрознавстві. Дослідники театру на початку ХХ століття вийшли за межі суто літературних досліджень та почали звертати увагу на постановку, дієвий неповторний сенс театральної вистави.

У той же час, засновники перформансу в музиці Кейдж та Канінгем здійснили переворот від модерністського твору до перформативного, вільного, залежного від обставин та нестабільного. Цим самим вони створили непередбачувані перформанси, які мали велику силу не тільки як мистецьке, але і як соціальне висловлювання [44]. 70-ті роки відомі також появою *performance studies* — міждисциплінарної області знань, яка стала використовувати перформанс як призму погляду на культуру та особистість. Два джерела появи теорії, які було розглянуто у першому розділі: від лінгвістики, теорії мови, мовленнєвих актів та від антропології, філософії культури, гендеру.

Такі дослідники як Річард Шехнер розширили значення слова перформанс [48, с. 3]: перформансом може бути як мистецька традицію, яку прийнято називати таким чином (наприклад, театральна постановка, вечір поезії, музичний концерт тощо), так і культурне явище, яке має ознаки перформативності: ритуали, такі як паради, релігійні церемонії, фестивалі, соціальні, політичні, спортивні події, елементи повсякденного життя.

Першу групу вистав Шехнер називає *is-performance*, другу — *as-performance*. Запитання, які можна поставити до будь-чого, що ми хочемо назвати перформансом, наступні [58]:

- Що відбувається?
- Яка послідовність того, що відбувається?
- Яка була для цього здійснена підготовка?
- Чи було це відрепетирувано?
- У що вдягнені учасники перформансу?
- Яким чином оформлений простір?

Сучасна музикознавча парадигма дослідження перформансу підкреслює ступінь, в якому значення твору конституюється через акт перформансу. Перформативне значення розуміється в даному випадку як таке, що існує у процесі та, відповідно, не зводиться до продукту. [26, с. 209]

Таким чином, розуміти музику як виконання або перформанс означає розглядати її як соціальний феномен, навіть якщо в ній бере участь лише одна людина. Деякі дослідники порівнюють за цією ознакою перформанс з релігійним ритуалом, який передбачає співвідношення своєї поведінки з соціальними нормами, навіть якщо ритуал виконуються наодинці.

Формальні особливості музичних текстів — це лише один аспект, підмножина більш широкого сенсу музичного, який передбачає також прийняття до уваги контекстуального і культурного. Однак, з цієї точки зору термін «текст» має поступитися слову «сценарій».

Сприйняття музики як «сценарію», а не «тексту» передбачає переорієнтацію відносин між нотним записом твору та його та виконанням. Традиційна модель музичної репрезентації, запозичена у філології, — це свого роду генеалогічне дерево, в якому інтрепретації *вертикально* відходять від першого задуму композитора.

Таким чином, традиційна мета критики літературного твору — забезпечити якомога більшу відповідність гілками дерева так само, як традиційна мета історично обґрунтованого виконання — максимально наблизитись до оригінального тексту.

Але парадигма *performance studies* кардинально змінює цю модель, підкреслюючи натомість *горизонтальні* відносини між спорідненими формами, а не пошуку походження за вертикаллю. Іншими словами, музикознавці повинні розглядати та оцінювати виконання в першу чергу по відношенню до інших виконань, а не до партитури; наприклад, конкретне виконання 9-ї симфонії Бетховена має сенс лише у зв'язку з горизонтом очікувань, встановленим іншими виконавцями [26, с. 210].

Таким чином, замість одного твору, розташованого «вертикально» по відношенню до його виконань, ми маємо необмежену кількість екземплярів, в одній «горизонтальній» площині.

Але чи дійсно це означає відсутність оригінального, початкового тексту? У чому тоді полягає роль композитора? Етномузикологи відповідають на питання таким чином: текст конкретного автора існує лише як конструкція, що підлягає інтерпретації; існує безліч текстових джерел, що багато в чому суперечать один одному. Іншими словами, нова редакція одного твору постійно створює нові «оригінали».

Слід взяти до уваги, що хоча історичні тексти мають особливе значення і авторитет у своєму оточенні, вони не вичерпуються цим контекстом.

Друга відповідь полягає в тому, що, хоча ці історично привілейовані тексти мають особливе значення і авторитет у області, що охоплюється 9-ою симфонією, вони не вичерпують можливості твору. Інакше кажучи, твір не існує «над» полем своїх екземплярів, а скоріш охоплює його [26, с. 211].

Оскільки етномузикологія претендує на прикладний аспект, слід також розглянути, чим конкретно можуть займатись дослідники у цій галузі знань. Найбільш базовим способом вивчення музики як перформансу є вивчення її минулих і теперішніх виконань чи репрезентацій. Тобто вчений має працювати з архівами, досліджуючи твори, традиції, контексти створення і виконання музики.

Дослідження перформативності, зазвичай, концентруються на поєднанні дослідницьких методів. Застосування орієнтованих на практику або заснованих на практиці методів дослідження стало поширеним явищем не тільки в англomовному світі. Оскільки такі дослідні проекти поєднують усталені методи, такі як літературне дослідження та усна історія, з виконавською практикою, тобто художніми автоетнографічними підходами та дослівним театром.

Дослідник етномузикознавства може також займатись організаторською роботою: боротись за гранти від імені окремих осіб або спільнот, писати рекламні та прес-матеріали, виступати як організатор вистав, сприяти документації музичного життя певної спільноти, відновлювати записи або музейні артефакти, сприяти розвитку проектам громадської освіти у сфері мистецтва, вивчати історію

музичних традицій спільности, співпрацювати з музикантами та спілками музикантів.

Важливим напрямком діяльності також є педагогіка, розробка навчальних програм, запрошення музикантів у школи на демонстраціях, підготовка колективних концертів, перформансів, облаштування спеціальних майданчиків для проведення музичних заходів. Етномузикознавці активно працюють над тим, щоб зробити музичну діяльність більш інклюзивною, пробуджуючи інтерес до місцевих музичних виконавців і традицій, окремих культурних та етнічних груп. Таким чином, музика сприймається як спосіб поглиблення міжкультурного взаєморозуміння. [45, с. 7]

Але вирішальне значення має ще один момент, що стосується етномузикознавчого дослідження. Мета літературознавця — спробувати пояснити текст. Проте роль актора, хоч і пов'язана з художнім текстом, зовсім не полягає у тому, щоб пояснювати цей текст» [46, с. 213]. Етномузикологія наголошує на необхідності польової роботи, яка розуміється як тривале перебування в цільовій культурі, під час якої музичні практики будуть спостерігатися в контексті, за допомогою чого є більший потенціал до розуміння місцевої культури [46, с. 214].

При цьому польові дослідження більше не розглядаються в основному як спостереження та збір даних (хоча, без них не обійтись), а як переживання та розуміння музики. Нові польові дослідження змушують нас поставити питання, що означає для людини створювати музику та пізнавати її як життєвий досвід. Цим підкреслюється особиста участь дослідника у перформативному генеруванні сенсу, яким є музика [39]. Основна мета такого музикознавства — зрозуміти музику як відображення та генератор соціального сенсу. Інакше кажучи, музика стає ресурсом розуміння суспільства.

Таким чином, назвати музику перформативним мистецтвом – значить не просто сказати, що ми її виконуємо. Через перформативність музика реалізовує своє соціальне значення [46, с. 217]

Висновки до третього розділу:

Отже, даний розділ продемонстрував результати, до яких прийшла музична теорія наприкінці ХХ століття під впливом розвитку культури музичного виконання.

Перформативність в музиці, таким чином, — новий засіб як дослідження самої музики, контексту її створення, спільнот, в яких вона виникає, культур, і, нарешті всіх існуючих явищ.

Подібно до постмодернізму, естетика перформативності розриває бінарні опозиції «твір — виконання», «прикладна — чиста музика», «виконавець — глядач», «автор — читач», «теорія — практика», «класика — популярна музика», «масова — елітарна музика», «автентичне — неавтентичне виконання», «музика — вистава», «виконавець — дослідник» тощо.

Зрештою, перформативність — це більш широкий погляд на визначення музики. Вона відмовляється від формальних характеристик, музичних виражальних засобів, сюжету чи композиції як ядра, яке об'єднує клас музичних творів. Музикою є не твір мистецтва, а соціальне висловлювання, що виражається через поєднання звуків. Етномузикознавство як теорія музичної перформативності відмовляється не лише від вертикальних відносин між музичним текстом та його виконаннями, але і від ієрархій між культурами, традиціями, соціальними групами, які виражають себе через мистецтво.

Тому у поєднанні з performance studies, етномузикознавство є однією з найбільш перспективних теорій, в рамках яких можуть продовжуватись дослідження музики у максимально прикладному, живому, інклюзивному, людському, активному, різносторонньому напрямку.

ВИСНОВКИ:

Відповідно до поставлених завдань було зроблено наступні висновки:

У процесі бібліографічного аналізу джерел за темою було виявлено дві групи робіт, що різняться за підходами до розгляду перформативності музики - аналітичні та етномузикознавчі. Відповідно, для робіт першої категорії характерний розгляд проблем перформативності у вузькому сенсі, як виконання музичного твору, для другої — у навпаки найбільш широкому значенні як однієї з базових характеристик людської культури.

У межах даного дослідження було визначено поняття «перформативність» як:

- 1) Властивість висловлювання слугувати не лише для опису певного стану речей, але і для здійснення конкретної дії (Дж. Остін);
- 2) Здатність дії, виконуваної людиною, мати риси вистави (перформансу), такі як публічність, ритуалізованість, елемент гри, імпровізація тощо;
- 3) Можливість твору бути виконуваним (музикознавство);
- 4) Можливість твору бути виконуваним як драматична вистава;
- 5) Метод дослідження музики, що зосереджується на процесі її виконання, причому останнє оцінюється не у стосунку до музичного тексту, а у можливості соціального вираження певної групи людей;
- 6) Характеристика культури, яка послуговується перформативністю як центральною естетичною категорією;
- 7) Процес створення гендерної ідентичності через серію імітативних повторень, що визначаються пануючою культурою (Дж. Батлер).

Таке різноманіття визначень дає, з одного боку, простір для вкладання у поняття «перформативність» власних сенсів, робить його гнучким у використанні. З іншого боку, ускладнює дослідження та встановлення зв'язків між різними теоріями, які послуговуються цим поняттям.

Найбільш важливим для даної роботи було окреслення перформативності як методу, принципово нової позиції у вивченні філософських питань, пов'язаних з виконанням музичних творів. В рамках цієї традиції музичний твір є виконанням, яке містить елементи вистави, тобто соціального жесту, ритуалу, перформансу. У цьому значенні перформативне дослідження протиставляється аналітичному дослідженню, зосередженому на вивченні «чистої», тобто інструментальної, самостійної, безсюжетної музики, яка проявляється у музичному творі.

Звернення до естетики перформативності було зумовлене так званим «перформативним поворотом» у соціальних та гуманітарних науках, виконавчих практиках, мистецьких напрямках 1960-х років з його акцентом на змінах, активній позиції творця, дослідника та слухача, відмовою від метафори світу як тексту, розмивання меж між мистецькими жанрами та дослідницькими дисциплінами, орієнтацією на соціальні зміни.

Перші музикознавчі витоки цього повороту можна прослідкувати у філософських поглядах Ріхард Вагнера стосовно суті музичного твору та можливостях його виконання. У час поклоніння абсолютній музиці, Вагнер відстоював право музики бути програмною — містити сюжет, тобто користуватись додатковими драматургічними засобами. Він не приймав музику як сукупність автентичних формальних засобів поєднання звуків. Натомість Вагнер підкреслював соціальне значення твору та необхідність залучення всіх можливих мистецьких засобів для його вираження.

У ХХ столітті, з розвитком технологій передачі звуку та зображення, ідеї Вагнера стосовно синтезу музичних засобів з немuzичними отримали по-своєму реалізуватись у різноманітних перформативних практиках. Наступним кроком застосування естетики перформативності є використання її засобів для аналізу та участі у прикладних етномузикологічних дослідженнях.

Прикладна етномузикологія — дослідницьке залучення у життя певної спільноти з метою допомогти вирішити їй певні проблеми. Одним з прикладних

напрямків, які вже активно розробляються є медична етномузикологія. Вона вивчає вплив музики на біологічне, психологічне, емоційне здоров'я. Наприклад, музика вже застосовується при лікуванні аутизму, деменції, може слугувати когнітивною терапією, а також сприяти духовному відновленню людини у практиках молитви та медитації.

Отже, теорія перформативності в музиці має великий теоретичний та прикладний потенціал, і потребує подальших міждисциплінарних та практичних досліджень.

Список використаних джерел:

1. Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре: пер. Ташкенов. М.: Новое литературное обозрение. 2017. 504 с.
2. Бондс М. Э. Абсолютная музыка: история идеи. Дело Год. 2019. 473 с.
3. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.- 695 с.
4. Галинская И. Эстетика на переломе культурных традиций. Вестник культурологии. 2004. №2.
5. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики. пер. Ларош. Москва. 1895
6. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании. Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки, отв. ред. М. А. Кукарцева. М. : «Канон+». 2011. С. 226–235.
7. Зиннатуллина Р. Возникновение понятия «перформативность» в научном дискурсе XX века., Екатеринбург: УрФУ. 2017. С. 62-64
8. Золтаи Д. Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Москва: Прогресс.1977. 366 с.
9. Кисеева Е. Музыкально-эрафический перформанс как актуальная форма музыкального театра. Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. №4
10. МакКормик Л. Музыка как социальный перформанс. Социологическое обозрение. 2010. №2.
11. Мироненко С. Определение понятий «Перформативность» и «Перформанс» в научно-исследовательском дискурсе. Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2014. №1 (134).
12. Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов: пер. с англ. Макеевой Л., Руднева В., М. : Идея-Пресс : Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 13–135.

13. Остин Дж.Л. *Слово как действие*. – В кн.: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986
14. Остин Джон. Три способа пролить чернила: философские работы. СПб.: Алетейя, Изд. дом СПб. ГУ. 2006. 335 с.
15. Пулькинен Т. О перформативной теории пола. Проблематизация категории пола Юдит Батлер, пер. Гаврюшкина О., Герменевтика и деконструкция. Санкт-Петербург. 1999.167 с.
16. Соколов, О. О понятии содержания в музыке (в диалоге с Э. Гансликом и Г. Ларошем): учеб. пособие для студентов муз. вузов. Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2013. - 40 с.
17. Федотова Н. Основные тенденции и задачи искусства в труде Р. Вагнера «опера и драма». *International scientific review*. 2016. №4 (14).
18. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: «Канон». 2015. 376 с.
19. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. М.: *Musica theórica*. Вып.8. 2001. С. 6-19.
20. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. М.: Аллегро-Пресс, 1994. 429 с.
21. Шматова Г. Активизация зрителя в современном театре: семиотический и перформативный аспекты. *Вестник РГГУ*. 2016. №2 (11).
22. Appelqvist, H. (2012). *Music in German Philosophy: An Introduction* edited by Sorgner, Stefan Lorenz and Oliver Fürbeth. Book review. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(2), P. 245-247. https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01515_8.x
23. Auslander P. (2007). *Theory for Performance Studies: A Student's Guide*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203944837>

24. Bent, I. (Ed.). (1994). *Music Analysis in the Nineteenth Century* (Cambridge Readings in the Literature of Music). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511470257
25. Butler J. (1990). *Performative Acts and Gender constitution: an essay in Phenomenology and Feminist theory*. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. by Sue-Ellen Case. Baltimore. London, P. 270–282.
26. Clayton M. (2003). *The Cultural Study of Music*, New York: Routledge, 482 pp.
27. Davies, S. (1991). *The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances*, *Noûs*, 25(1): 21–41. doi:10.2307/2216091
28. Davies, S. (2003). *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press, 292 pp.
29. Davies, S. (2003). *Ontologies of Musical Works*. 30–46.
30. Giovannelli, Alessandro, "Goodman's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/goodman-aesthetics/>>.
31. Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*. Oxford University Press, 368 pp.
32. Gracyk, T. Kania A. (2011). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York: Routledge.
33. Kania, A., "The Philosophy of Music", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/music/>>.
34. Kania, A. (2013). *Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology*. Oxford Scholarship Online. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199691494.001.0001
35. Kivy, P. (1995). *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

36. Kivy, P. (2001). *New Essays on Musical Understanding*. Oxford: Oxford University Press, [ISBN 978-0-19-825083-8](#).
37. Kivy, P. (2007). *Music, Language, and Cognition And Other Essays in the Aesthetics*. Clarendon Press; 1st edition, 280 pp.
38. Lawson, C., Stowell R. (2012). *The Cambridge history of musical performance*. Cambridge University Press; 1st edition, 932 pp.
39. Levinson, J. (1990). Authentic Performance and Performance Means: pp. 393–408.
40. Levinson, J. (2011). *Music, Art, and Metaphysics*. Oxford University Press, 440 pp.
41. Livingston, P., "History of the Ontology of Art", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/art-ontology-history/>.
42. Moore, A. (2003). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction edited by Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton*. London. Routledge, 368 pp.
43. Müller, O. (2015). *Balancing the Ideals of Werktreue and Originality in One's Activity as a Musician*. Degree Project. Academy of Music and Drama, University of Gothenburg, 41 pp.
44. Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign: University of Illinois Press.
45. Pettan S., Titon J. (2015). *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford University Press, 864 pp.
46. Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 168 pp. ISBN-13: 9780199794379. DOI: 10.1093/actrade/9780199794379.001.0001
47. Schechner, R. (2003). *Performance Theory* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203426630>

48. Schechner, R. (2020). *Performance Studies: An Introduction* (S. Lucie, Ed.) (4th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315269399>
49. Schechner, R., Stucky, N., Wimmer, C. (2002). *Teaching Performance Studies*. Southern Illinois University Press; 1st edition, 312 pp.
50. Schopf, F. (2015). *Werktreue and Regieoper*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 8-27.
51. Scruton, Roger (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 530 pp.
52. Wetzel, L., "Types and Tokens", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/types-tokens/>>.
53. АНТОН СВЕТЛИЧНЫЙ. How To Do Things With Music [Электронный ресурс] — журнал ТЕАТР №29, 2017. Назва з екрану: <http://oteatre.info/how-to-do-things-with-music-br-chast-vtoraya/>
54. Дж. Батлер. Заметки к перформативной теории собрания. [Электронный ресурс] — журнал Дискурс. Назва з екрану: <https://discours.io/articles/chapters/dzhudit-batler-zametki-k-performativnoy-teorii-sobraniya-telesnost-demokratii-i-dostoynaya-zhizn>
55. Джудит Батлер. Заметки к перформативной теории собраний [Электронный ресурс] — журнал Сигма. Назва з екрану: <https://syg.ma/@sygma/dzhudit-batlier-zamietki-k-pierformativnoi-tieorii-sobranii>
56. Информационный портал «трансдисциплинарность» [Электронный ресурс]. Назва з екрану: <http://www.td-science.ru/>
57. Рихард Вагнер. Произведение искусства будущего [Электронный ресурс]. Назва з екрану: <http://wagner.su/node/867>
58. Performance Studies: An Introduction [Электронный ресурс]. [Companion Websites](#). Назва з екрану:

https://www.youtube.com/watch?v=OsVuWAE1OCs&list=PLFWxFB3yd58kXPhX4J-G6_4bgBIBheusI&index=9

59. The society for ethnomusicology [Электронный ресурс]. Назва з екрану:
<https://www.ethnomusicology.org/default.aspx>

60. К. Мартинов. Гендер и политика в работах Джудит Батлер.
ethnomusicology [Электронный ресурс]. Назва з екрану:
<https://postnauka.ru/video/54963>