

М. В. Лігус

аспірантка

МУЗИЧНИЙ ПЕРФОРМАНС ЯК ФОРМА КОМУНІКАЦІЇ

Розглянуто музичний перформанс із позицій соціальної філософії з метою обґрунтування комунікативного характеру взаємодії його учасників. Виокремлено три рівні комунікації у межах музичного перформансу: рівень трансляції інформації, рівень обміну та творення сенсів, а також рівень трансформації соціальної дійсності. Відповідно, музичний перформанс може виступати повідомленням, що передається через супроводжувальний текст або втілюється у музичній формі; платформою обміну ідеями за допомогою музики або медіумом соціальних трансформацій.

Ключові слова: музика, перформанс, музичний перформанс, комунікація, музикування.

Музика присутня на всіх етапах та в усіх сферах життя людини і суспільства. Не зважаючи на невіддільність розвитку музичного життя від суспільних процесів, упродовж довгого часу розгляд категорії музичного у філософських дослідженнях був обмежений сферою естетичного або ж пізнавального: музика розумілася зазвичай як ізольований від соціальної дійсності вид мистецтва (філософія Середньовіччя), або як шлях пізнання справжнього буття (філософія Античності, А. Шопенгауер).

Водночас невід'ємним виміром існування музики є вимір соціальний, адже музика є продуктом людської творчості та соціальних відносин, що виникають із цього приводу, а також традиційно є формою комунікації композитора, виконавця та публіки. Соціальне значення та роль музики, а також комунікація композитора, виконавця і публіки уможливується музичним перформансом як різновидом соціального перформансу – рефлексивним актом самопрезентації перформера та аудиторії у процесі комунікації. Хоч музичний перформанс як форма комунікації майже не досліджувався з позицій соціальної філософії, Е. Фішер-Ліхте, І. Гофман, Р. Шехнер, П. Фелан, Д. Конкергуд та Дж. Александер присвятили свої роботи розгляду перформансу як соціального феномену, що можуть стати фундаментом осмислення музичного перформансу як соціального явища.

Наприклад, у своїх дослідженнях Л. Маккормік апелює до концепції соціального перформансу Дж. Александера у контексті аналізу музичного перформансу як різновиду соціального перформансу [1], К. Смол також звертається до розгляду музичного перформансу крізь призму поняття музикування ("musicking") [2], інтерпретуючи музику як соціальний процес колективного творення, а С. Фріс обґрунтовує концепцію музичного перформансу як соціальної події та форми риторики [3]. Щодо наукового доробку вітчизняних дослідників, розгляд музичного перформансу як соціального феномену у ньому не представлений. Окрім того, жоден із авторів не наголошує на комунікативній природі музичного перформансу, не розглядає музичний перформанс як акт комунікації. Хоч у вище згаданих соціально-філософських концепціях розуміння цього феномену не обмежується сферою мистецтва, а навпаки розширюється до меж публічного простору, автори все ж не акцентують увагу на комунікативному значенні цього феномену.

Водночас музичний перформанс вирізняється комунікативним потенціалом, адже він може стати вихідною подією створення суспільного нарративу, а також платформою взаємного обміну думками та переживаннями у вербальній та невербальній формах у процесі його реалізації. Саме тому метою даної статті є обґрунтування явища музичного перформансу як форми комунікації. Для реалізації такої мети видається доцільним

виокремлювати три рівні комунікації у межах соціального перформансу, зокрема і музичного: 1 – рівень трансляції інформації; 2 – рівень обміну та творення сенсів; 3 – рівень трансформації соціальної дійсності. На першому рівні певні обсяги інформації є одиницями обміну, на другому відбувається символічний обмін та колективне творення сенсів, що полягає у комунікації не стільки фактів, скільки вираженні себе учасниками комунікації – самопрезентації. Третій комунікативний рівень є процесом створення і трансформації дійсності через комунікацію, що відбувається у перформансі.

Музичний перформанс як повідомлення

Музика, як і мова, являє собою універсальний людський комунікативний засіб. Музика є універсальним засобом фіксації, збереження та трансляції інформації за допомогою метафоричної мови музичних символів. Це дозволяє розглядати музичний твір як комунікативний медіум, що передає певну інформацію, а тому виступає як повідомлення. Соціально-комунікативна влада музики як повідомлення полягає у переконанні публіки у тих ідеях, які вона втілює (вербально чи за допомогою форми музичного твору, що виконується у перформансі), адже слухання музики є інтерпретацією повідомлення.

Традиційно музичний твір і музичний перформанс вважаються соціально резонансними, якщо текст, який супроводжує музику, стосується нагальних соціальних проблем, відображає настрої маргінальних прошарків соціальної ієрархії, є втіленням духу протесту проти існуючого соціального порядку тощо. Ці риси повні втілила "Марсельеза" – гімн Французької революції, гімн сучасної Франції, а також неофіційних гімн революціонерів усього світу. Її слова підсилювали революційність музики, спонукали звільнити пригноблений народ від свавілля аристократії і ствердити ідеали Свободи, Рівності і Братерства. Патріотичне забарвлення, налаштованість на безкомпромісну боротьбу та перемогу, революційність – усі ці риси тексту пісні сприяли її популяризації та символізації. Невипадково "Марсельезу" співали під час "Весни народів" у 1848 році, революції 1871 року у Франції, на початку ХХ століття під час революційних подій у Росії. Таким чином, ця музика стала уособленням боротьби і революційного піднесення у всій Європі.

Протестною є і музична традиція афроамериканців, що зароджувалася як форма спротиву пригнобленої соціальної групи. Музика була для афроамериканських рабів можливістю відчувати приналежність до своєї культурної спадщини та виразити протест проти гніту, який цей народ переживав упродовж своєї історії. Тексти пісень були втіленням рішучого протесту. Основна вимога свободи фігурує у багатьох назвах спірічуелів – основного жанру афроамериканського фольклору, зок-

рема "We'll Never Turn Back", "Steal Away", "O Freedom" тощо, які зрештою стали символами боротьби за громадянські права і свободи у США.

Тож музичний твір, що у колективному виконанні перетворюється на соціальний перформанс, здатний виступати як повідомлення завдяки супровідному тексту, який виконує інформаційну, комунікативну, освітню функції, привертаючи увагу широкої аудиторії до конкретних соціальних проблем. Цей текст зазвичай містить гасла руху, а тому є політичним та ідеологічним. Водночас повідомлення може міститися не лише у вербальній компоненті музичного твору, а бути втіленим у його мелодії, у звукових образах, що не зменшуватиме його інформативність. Сама форма музичного твору може виражати актуальні соціальні ідеї. У такому випадку музичний твір необхідно сприймати як цілісність, не вичленовуючи структурні елементи, не звертаючи увагу на супровідний текст, адже у такому випадку, аргументація розгортається завдяки музичній формі твору.

Ідею музичного твору як повідомлення стверджує у XIX столітті видатний віденський класик Л. ван Бетховен своєю Дев'ятою симфонією, яка втілює тему героїчної боротьби – ключову тему творчості композитора. Присвячена королю Пруссії Фрідріху-Вільгельму III, герою національно-визвольної боротьби німецьких князівств проти військ Наполеона, вона втілює дух свободи, цінності єднання людей, толерантності, національного самовизначення. Ці мотиви розвиває і введена у симфонію ода "До радості" Ф. Шиллера, що на межі XVIII-XIX століть надихала прогресивні інтелектуальні кола Європи, зокрема і самого композитора.

Дев'ята симфонія стала сміливим викликом, нагадуванням про те, що провідні ідеали свободи, рівності, єднання продовжують жити навіть у часи соціальних катаклізмів і негараздів; що шлях до свободи лежить через об'єднання людей у спільній боротьбі. Драматургія Дев'ятої симфонії втілює ідею аргументативності музичного твору. Музика у цій симфонії рухається від "темряви" до "світла", стверджуючи необхідність боротьби за краще майбутнє, що на найвищому рівні єдності аудіального і вербального досвіду втілює "Ода до радості". Таким чином, Л. ван Бетховен у музичній формі зміг передати соціальні ідеї та цінності, що ніколи не втрачать своєї актуальності. Невипадково тема фіналу Дев'ятої симфонії стала основою гімну Європейського Союзу та Ради Європи і вважається одним із європейських символів.

Музикування як творення музики разом. Виникнення певних відносин між людьми у процесі участі у музичному перформансі є докомунікативним базисом взаємодії ("precommunication basis of interaction") [4]. Цей концепт, запропонований А. Шютцем, розкриває соціальну природу музики та потенціал її соціального впливу у формі музичного перформансу. Під докомунікативним базисом взаємодії А. Шютц розуміє таку взаємодію, яка засновується не на змісті символів, а на часовій взаємоузгодженості через жести, координацію рухів тощо. Згідно з А. Шютцем, будь-яка можлива комунікація передбачає "взаємоналаштувальні стосунки між комунікатором та адресатом. Такий стосунок народжується через взаємообмін досвідом у режимі внутрішнього часу, через переживання єдності у "Ми" [4]. Така взаємодія композитора, виконавця і публіки, яка передусім вербальної комунікації, можлива тому, що переживання музичних подій належать до виміру внутрішнього часу.

Музика насправді матиме соціальний вплив лише тоді, коли усі учасники взаємодії намагатимуться бути співвіднесеними один із одним, створювати музику ра-

зом. Звичайно, аби бути переконливими, музичне повідомлення має бути суголосним цінностям та світогляду учасників музичного перформансу. Водночас раціонально-вербальний вимір не є первинним у встановленні зв'язку перформера та аудиторії. Саме тому найбільший вплив музичний перформанс матиме через активну залученість слухачів до музикування як перформансу.

Таке розуміння музичної комунікації дозволяє розглядати музику як ефективний інструмент переконання: коли чужий (особа, що не є членом певної соціальної групи) розділятиме конкретний досвід членів не своєї соціальної групи через безпосередню взаємодію із ними ("face-to-face relationships"), через деякий час він зможе прийняти їхній культурний патерн, який не завжди можна виразити вербально, адже він спершу переживається на докомунікативному рівні як життєсвіт – світ спільних уявлень, цінностей тощо. Це робить докомунікативну взаємодію первинним джерелом сенсів, адже не дозволяє перекладати символи чужою мовою. Саме тому спільне часове переживання через переживання разом та інтеріоризацію ідей, емоцій і почуттів дозволяє брати участь у творенні колективної історії групи.

Наприклад, люди завжди прагнуть почувати себе у колективі, належати до спільнот, цілі яких відповідають індивідуальним переконанням. Невипадково одним із найефективніших шляхів соціалізації є музика, що дозволяє рухатися у її такт, співати разом у колективі, адже вона є потужним регулятором емоційного стану реципієнтів. Зважаючи на те, що музика – ірраціональний медіум, вона виконує функцію емоційного захоплення краще, ніж вербальні інструменти впливу (промови, публічні лекції, памфлети тощо). Масам складно критично сприймати вербальну аргументацію, тому музика якнайкраще дає можливість зрозуміти та відчувати ідеї соціального руху. Наприклад, музикування "пробуджує емоції колективної солідарності та викреслює особисту фрустрацію, із чим не можуть впоратися слова" [5; р. 152]. Позитивні емоції є свідченням ефективності музичного перформансу, а також єдності усіх його складових (акторів, аудиторії, колективних уявлень, мізансцени, засобів символічного виробництва та соціальної влади) [6].

Така перспектива розгляду музичного перформансу як форми комунікації та засобу соціального впливу утворює розуміння перформансу як процесу постійного творення соціальних смислів у комунікації, неперервної інтерпретації без навернення до авторитету первинного значення твору. Наприклад, у розумінні музики як платформи, комунікативного базису взаємодії важливою є ситуація зустрічі та творення сенсів разом. Музика одночасно виступає і тлом інтерпретації та комунікації, і джерелом сенсів. Вона створює умови для залучення до взаємодії та творення сценарію усіх учасників. Музичний перформанс сприяє встановленню соціальних відносин, бере участь у формуванні культурного патерну, намагається залучити до нього тих, хто не ідентифікує себе із ним. Таким чином, музика виступає і тлом, і ефективним інструментом переконання усіх залучених до музичного перформансу.

Музичний перформанс і соціальні перетворення. Як і мова, музика є інтерактивним та інтерсуб'єктивним медіумом і виконує роль менеджера соціальних відносин. Саме тому музичні перформанси є можливістю для його учасників обмінятися поглядами, взяти участь у дискусії. Музичний перформанс виявляється локусом маніфестації соціальних поглядів та відносин у формі дебатів, де кожен учасник може проявити соціальну активність. У комунікації учасники музичного перформансу відчують себе рівноправними, хоч соціальні

групи, до яких вони належать, є соціально нерівними. Це свідчить про те, що музика як комунікативний форум відіграє важливу роль у реконфігурації соціальної ієрархії, що створює можливість для вільного висловлення оцінок і поглядів. Саме тому музика не лише є медіумом передачі інформації та формою вираження соціальних ідей, але й може виступати рушієм соціальних трансформацій.

Музика відіграє важливу роль у процесі символічно-го визначення та створення соціальної ідеології соціальних рухів, адже завдяки супроводжувальному тексту та музичній формі вона об'єднує, переконує, освічує, розважає, додає хоробрості, створює умови комунікативного форуму для учасників соціального руху. Згідно з Л. Гьор, функція музики полягає у спробі встановити кращий порядок, відображаючи світ таким, яким він є та артикулюючи альтернативний погляд [7, р. 106]. Вона є інструментом трансформації суспільства. Саме тому музика має розумітися як "інтегральна складова загальної стратегії прогресивних змін" [8], а також як впливовий важіль врегулювання взаємодії різних соціальних груп та забезпечення рівноваги у суспільстві.

Музичний перформанс як втілення і вираження колективних уявлень соціальної групи. Музичний перформанс артикулює колективні уявлення, підтримуючи прихильність та згоду ("*commitment*") щодо основних ідей учасників соціального руху. У перформансі створюється семіотична сітка кодів, що дозволяють його учасникам через їхню інтерпретацію відчувати єдність та приналежність до спільної справи. Згідно з Р. Айерманом та Е. Джеймісоном, музика дає учасникам соціального руху теми, смисли та почуття спільності, взаємопов'язаності з іншими [9]. Музика, таким чином, посилює почуття приналежності, адже учасники руху через пісню або творення музики разом висловлюють цілі руху. Наприклад, під час єгипетської революції 2011 року пісня "Irhah" ("Йди геть") Ремі Ессама ще більше об'єднала протестувальників, виразивши їхні колективні уявлення. Автор просто зібрав до купи вигук людей, зробивши із них текст пісні. Таким чином він посилює у аудиторії почуття приналежності до єдиного руху, відданості єдиній меті – встановлення справедливості, демократизації країни шляхом повалення злочинного державного режиму.

Музичний перформанс як творення колективної ідентичності. Музика є корисною для соціальних рухів, зважаючи на те, що вона уможлиблює активну участь прихильників руху в його розвитку та підтримує колективні уявлення, що сприяють згоді учасників. Згідно з С. Фрісом, музика надає нам "суб'єктивний смисл соціальності нашого буття" ("*intensely subjective sense of being sociable*"). Чи то джаз або реп для афроамериканців, чи то камерна музика XIX ст. для німецьких євреїв в Ізраїлі, у будь-якому випадку музика артикулює та спонукає пережити колективну ідентичність" [3, р. 273]. Беручи участь у музичному перформансі, слухачі традиційно переймають певний тип соціальних ролей, через які вони долучаються до соціально-художнього життя, у якому "я" переходить у "ми". Намір взяти участь у музичному перформансі посилюється бажанням долучитися до спільного емоційного поля художньої та соціальної комунікації, під час якої створюється колективний наратив, що артикулює статус учасників соціального руху та їхні цілі.

Музичний перформанс як "навчання неосвічених" [10]. Музика як невербальний медіум здатна змінювати погляди та поведінку індивідів, та впливати на їхню свідомість. Саме тому соціальні рухи можуть вбачати в

музиці інструмент для донесення, обґрунтування певної ідеї з метою підвищення культурного рівня учасників руху, а також залучення нових членів. Виходячи із цього, музичний перформанс у соціальних рухах виконує освітню функцію. Він є рупором соціального руху. Згідно з Джоном Стрітом, соціальні рухи слід розуміти як продюсерів знання, а музику – як форму знання і дії [11]. Наприклад, поп-госпел композиція "We are the World" була покликана привернути увагу до голоду в африканських країнах.

Музичний перформанс як інструмент заохочення нових учасників. З метою привернення нових учасників соціального руху та підтримання солідарності вже наявних прихильників соціальні рухи ініціюють культурні проекти. Серед різновидів культурних проектів – музичний перформанс. Музичні перформанси спонукають людей переходити від інтелектуальної обізнаності та емоційного співчуття до активної участі у колективній діяльності руху і трансформації соціальної дійсності. Музичні перформанси уможлиблюють участь у них кожного слухача, перетворюючи його на творця. Саме тому кожен має можливість висловитися, почути себе зі сторони, позбавитися страху виразити свої погляди.

Музичний перформанс як спосіб мобілізації ресурсів. Неможливо оминати увагою матеріальний аспект корисності музичного мистецтва для соціальних рухів. Останні потребують матеріальних ресурсів для ефективного функціонування, тому музика та музичні події (концерти, фестивалі, перформанси) є чудовою можливістю отримати необхідні кошти. Наприклад, виконавцям вже згаданої вище композиції "We are the World" вдалося заробити 54 мільйони доларів, які були відправлені у благодійний фонд USA for Africa.

Музичний перформанс як пролонгація соціального значення руху після його завершення. Відродження музики певного періоду відроджує пам'ять про соціальний рух та його ефективність. Музичний перформанс дозволяє розглядати ідеї соціального руху, що втілюються у ній, не як застарілі, а як такі, що можуть стати актуальними у будь-який період історії. Виходячи із цього, традиції не зникають і не консервують нові соціальні рухи, що виникають. Згідно з Р. Айерманом та Е. Джеймісоном, традиція не заважає соціальним трансформаціям, а навпаки як культурний ресурс уможлиблює відродження соціальної дії і сама може зазнавати змін у нових соціальних умовах [9, р. 7]. Наприклад, українські повстанські пісні першої половини XX ст., просякнуті духом української національно-визвольної боротьби, що символізують незламність української, виражали колективні уявлення учасників Революції Гідності. Так само і еволюція композиції "We shall overcome", що з'явилася у XIX ст. як госпел "I'll be alright", а у середині XX ст. стала гімном соціального руху за громадянські права у США.

Таким чином, музичний перформанс як соціальний феномен є також і формою комунікації, що відбувається на трьох рівнях: передачі інформації, творення музики разом, а також соціальних трансформацій. Музика як повідомлення здатна передавати інформацію через музичну форму та супроводжувальний текст, які втілюють певні соціальні ідеали та цінності, що обумовлює можливий значний соціальний резонанс музичного перформансу. Окрім того, музичний перформанс є процесом творення музики разом – колективного творення сенсів, що солідаризує спільноту та уможлиблює комунікацію. Зрештою, музичний перформанс як соціальна подія є не лише процесом передачі інформації та обміну сенсами, але й процесом створення і трансформації со-

ціальної дійсності через комунікацію, що стає платформою для дискусії щодо зміни соціальних і культурних норм, що лежать в основі колективних уявлень і соціальної влади. Такий розгляд музичного перформансу як соціального феномену, що має комунікативний характер, уможливує подальше дослідження мистецького перформансу, як комунікативного медіуму. Окрім того, видається доцільним проаналізувати інші види соціального перформансу, зокрема політичного, з огляду на можливість їхньої концептуалізації як форми комунікації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. McCormick L. Music as social performance / L. McCormick // *Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts* / R. Eyerman, L. McCormick. – Boulder : Paradigm Publishers, 2006. – P. 121–144.
2. Small C. Musicking. The meanings of performing and listening / Christopher Small. – Hanover : Wesleyan University Press, 1998. – 238 p.
3. Frith S. Performing rites: on the value of popular music / S. Frith. – Cambridge : Harvard University Press, 1998. – 352 p.
4. Schuetz A. Making music together: a study in social relationship / A. Schuetz // *Social Research*. – 1951. – Vol. 18, № 1. – P. 76–97.
5. McNeil W. H. Keeping together in time: dance and drill in human history / W. H. McNeil. – Cambridge ; Massachusetts : Harvard University Press, 1995. – 216 p.
6. Alexander J. C. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy / J. C. Alexander // *Sociological theory*. – 2004. – Vol. 22, № 4. – P. 527–573.
7. Goehr L. Political music and the politics of music / L. Goehr. // *The journal of Aesthetics and Art Criticism. The Philosophy of Music*. – 1994. – Vol. 52, № 1. – P. 99–112.
8. Gall S. The power of music in political struggle [Electronic resource] / S. Gall. – 2013. – Access mode : <http://nationalcollective.com/2013/12/01/the-power-of-music-in-political-struggle-part-1-censorship-and-the-social-influence-of-music/>.
9. Eyerman R. Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century / R. Eyerman, A. Jamison. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – 204 p.
10. Rosenthal R. Serving the movement: the role(s) of music / R. Rosenthal // *Popular Music and Society*. – 2001. – № 25. – P. 11–24.
11. Street J. Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation [Electronic resource] / J. Street, S. Hague, H. Savigny. – 2007. – Access mode : <http://www.lse.ac.uk/internationalDevelopment/research/NGPA/researchProjects/pdfs/PlayingtothecrowdStreetetal.pdf>.

Lihus M.

MUSICAL PERFORMANCE AS A FORM OF COMMUNICATION

The article deals with the consideration of the musical performance from the position of social philosophy so as to justify the communicative character of the participants' interaction during the performance realization. The author defines three communication levels within the boundaries of the musical performance: the level of information transmission, the level of exchange and creation of meanings, and the level of social reality transformation. Consequently, the musical performance can be a message that is transmitted via the accompanying text or embodied in the musical form; a platform of exchange of ideas through music, or a medium of social transformations. Much attention is paid to the analysis of the transformative power of musical performance as a persuasive tool in social movements. The author draws a conclusion about the communicative nature of the musical performance and fruitfulness of application of the research results to the analysis of performance communicative dimensions.

Key words: music, performance, musical performance, communication, musicking.