

УДК 78.491
78.1

Наталія Рішко (Львів)
Антоніна Рішко (Львів)

СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ

Рішко Наталія., Рішко Антоніна. Соціологічний аспект камерної музики

Досліджується соціологічний аспект камерної музики з моменту її виділення як жанру та кристалізації сонатної форми (від Й. Гайдна) до початку ХХІ століття. Основний акцент зроблено на виконавстві, розглядаються сфери функціонування камерної музики, умови її звучання.

Ключові слова : соціологія музики, камерна музика, виконавці-аматори, виконавці-професіонали, сонатна форма.

Ришко Наталія., Ришко Антонина. Социологический аспект камерной музыки

Исследуется социологический аспект камерной музыки с момента ее выделения как жанра и кристаллизации сонатной формы (от Й. Гайдна) до начала XXI века. Основной акцент делается на исполнительстве, рассматриваются сферы функционирования камерной музыки, условия ее звучания.

Ключевые слова : социология музыки, камерная музыка, исполнители-аматоры, исполнители-профессионалы, сонатная форма.

Rishko N., Rishko A. The sociological aspect of chamber music

This article is devoted to the historical foreshortening and the sociological aspect of chamber music from the moment of its selection as genre and crystallization of sonata form (from Y. Gaydna) to beginning of XXI century. A main accent is done on performance and functioning of chamber music, the conditions of its sounding

Keywords : music sociology, chamber music, performers-amateurs, professional performers, sonata form.

Соціологія музики – це, насамперед, вивчення взаємовідносин між слухачами музики як усупільненими індивідуумами і самою музикою. Для виділення соціологічного аспекту камерної музики, соціологи беруть за основу не аналіз самого жанру, рамки якого досить розмиті, не аналіз слухацької аудиторії, а насамперед виконавців. Поняттям “камерна музика” Т. Адорно означає в основному ті твори епохи сонатної форми від Й. Гайдна до А. Шенберга і А. Веберна, для яких характерний принцип поділу тематичного матеріалу між різними партіями в процесі розвитку [1, с. 79]. Цей тип музики за своєю внутрішньою будовою, своєю фактурою конституюється розподілом виконуваного між декількома людьми, що спільно музикують. Зміст такої музики в першу чергу звернений до виконавців так само, як і до слухачів. Саме цим камерна музика, а до неї можна зарахувати і велику частину пісенної творчості XIX ст., відрізняється від духовної музики, сфера дії якої визначена її роллю в церкві, також від широкої галузі діяльності віртуозів і оркестрів, розрахованої на публіку. Аналіз міркування Т. Адорно про камерну музику, викликає запитання - що означає все це з соціальної точки зору. Задумом камерної музики, на думку соціологів, було об'єднання об'єкту і публіки хоч би в дуже обмеженій соціальній групі. Об'єкт і публіка почали відокремлюватися від тоді, коли музика перейшла до повної автономії. Соціологія розглядає камерну музику

як симбіоз рівноваги мистецтва і його сприйняття, засвоєння, в чому суспільство в інших випадках відмовляло мистецтву [2, с. 600]. Камерна ж музика відновлює цю рівновагу, відмовляючись від моменту гласності, від суспільного звучання. Продовжуючи думку Т. Адорно, Ф. Шеллінг фіксує певну кореляцію між розквітом камерної музики і епохою лібералізму: *“Камерна музика характерна для епохи, коли приватна, особиста сфера рішуче відмежувалася від суспільної та професійної сфери, проте вільний час ще не використовується суспільством”* [4, с. 52].

Безумовно, що камерна музика вимагає від виконавців високого рівня ерудиції та компетенції. Якщо вже в самому змісті камерної музики закладено звернення до виконавців, то вона розрахована на таких музикантів, які, виконуючи свою партію, сповна осягають твір в цілому, і визначають значення та функції своєї партії. Хто правильно інтерпретує камерну музику, той ще раз творить композицію [1, с. 80].

Поведінку виконавців камерної музики постійно порівнюють зі змаганням чи бесідою. Про це потурбувались уже партитури: розвиток тем і мотивів, поперемінне виділення голосів і їх відхід на другий план. Виконавці настільки очевидним чином конкурують один з одним, що неможливо відкинути думку про механізм конкуренції в суспільстві, манери чисто музичного розвитку подібні до течії повсякденного соціального життя [4, с. 52]. Окрім такого трактування поведінки музикантів камерного ансамблю, існують і інші, зокрема Т. Адорно трактує її як гру за певними правилами, які набирають різної ваги при зміні характеру поведінки учасників [1, с. 81].

Аналогом поведінки виконавців камерної музики є ідеал *fair play* (*чесна гра*) в старовинному англійському спорті: одухотворення конкуренції, яка переміщається в сферу уяви, — передбачення таких умов, де гра, як змагання, була б вільна від усього агресивного, злого, де праця виступала б як задоволення [1, с. 81]. Хто поведився так, того у XVIII-XIX столітті уявляли людиною вільною від примусової праці, аматором. Виконавцями камерної музики, аматорами, були або дворяни, що не потребували праці за винагороду, або, пізніше, ті, хто не визнавав оплачувану професію сенсом свого існування, і все краще в житті бачив за межами свого робочого часу. Саме тому, камерні твори цього періоду, зокрема ранні струнні квартети віденських класиків, серед яких три останні квартети, написані В. А. Моцартом для пруського короля, були задумані для непрофесійних музикантів. У сучасних умовах важко уявити той час і таких аматорів, які долали б технічні вимоги тих творів. Така констеляція, ймовірно, пояснить

характерні риси виконавця камерної музики. Він залишав для свого особистого життя таке заняття, яке вимагало професійної кваліфікації. Аматор камерної музики, що відповідав всім вимогам, міг би бути і професійним музикантом. До останнього часу було немало прикладів, коли аматори ставали концертуючими музикантами. Метафізичну та соціальну суть камерної музики Т. Адорно визначав через розуміння втраченої об'єктивності, що знов здобута в суб'єктивно обмеженій галузі [1, с. 82].

Соціальні образи камерної музики XVIII - початку XX століття, які не можна усунути з практики домашнього камерного музикування — це слухач, що перегортає листи фортепіанної партії, та інший, що уважно стежить по нотах за музичним розвитком. Тут можна простежити певне початкове протиріччя. Музика, завдяки місцю свого виконання і завдяки своїм виконавцям, закріплена за сферою приватного життя, водночас трансцендувала цю сферу завдяки своєму змісту — об'єктивуванню цілого. Відсутність будь-якої думки про широку сферу дії музики була закладена в самому принципі, в самому приватному характері музики, і це прискорювало процес автономного становлення камерної музики як наслідок такого змісту. Це повинно було зламати соціальні рамки такої музики і змінити коло її виконавців. Раніше, аніж жанр музичної приватності розвинувся, він уже погано почував себе в домашніх умовах. Л. Бетховен зауважив про кінцеву редакцію Шести квартетів ор. 18, першого твору, в якому він упевнено користувався технічними прийомами, — що лише тепер навчився посправжньому писати квартети [4, с. 62]. До цього вислову треба поставитися з особливою увагою, тому що у цього опусу не було жодного прототипу; його прийоми мають мало спільного навіть з великими квартетами В. Моцарта, присвяченими Й. Гайдну. Л. Бетховен виводив критерій справжнього струнного квартету з внутрішніх, іманентних вимог жанру, а не з моделей, що стали традицією. Але цілком можливо, що саме ця обставина, яка вивела камерно-музичну творчість за рамки її тодішніх і ще дуже нових архетипів, і перешкодила її адекватній інтерпретації аматорами. Музиканти-професіонали економічно були змушені шукати багато чисельнішу публіку, а тому зверталися до форми концерту, а не до домашнього музикування.

Оскільки Т. Адорно належить до Франкфуртської школи неомарксизму, для нього центральним питанням є співвідношення виробничих відносин та продуктивних сил. Стосовно камерної музики він твердить про антагоністичну суперечність, що рано виявилася між продуктивними силами і виробничими відносинами, і до того ж не як про

зовнішню диспропорцію між структурою творів і їх сприйняттям, засвоєнням в суспільстві, як про іманентно-художнє протиріччя [1, с. 85]. Ця суперечність йшла далі і зруйнувала останній простір — приміщення, яке забезпечувало сприйняття і розуміння, засвоєння музики; але водночас ця суперечність прискорила розвиток жанру і сприяла його піднесенню та величі. Камерна музика, без будь-яких ілюзій тотальної гармонії, відповідала антагоністичному стану суспільства кінця XIX – початку XX століття, організованого згідно принципу індивідуалізації, і водночас залишала далеко позаду себе будь-яке уподібнення до суспільства завдяки тому, що вона виражала. Згідно закону своєї форми камерна музика все гостріше відточувала свою зброю, виступаючи проти машини ринково-музичного господарства і проти суспільства, якому це господарство було цілком підпорядковане [1, с. 90]. Ця суперечність теж знайшла своє видиме вираження у вигляді малого залу. Невеликі зали були і раніше в замках, але тепер в одній будівлі з великими концертними залами, призначеними для симфонічних концертів, почали планувати і малий зал, який своєю акустикою і своєю обстановкою ще відповідав в певним чином камерно-музичній приватності, але вже розкривав перед суспільством дорогу до неї і погоджував її з умовами ринку. Малий зал був місцем, де музика і суспільство уклали між собою перемир'я [1, с. 92]. Проте малий зал став не надто вигідним демократичному та капіталістичному розвитку суспільства, адже був доступним лише обраним, а це суперечило суспільним настроям рівності. Т. Адорно вважає, що камерна музика і пошвавлення капіталізму погано співіснували. Тенденції камерної музики, яка колись приводила всіх учасників концерту до ефемерної згоди, привели до відмови від суспільного визнання раніше, ніж це відбулось з іншими типами музики. Еволюція нової музики почалася саме в цьому жанрі. Найважливіші нововведення А. Шенберга були б неможливі, якби він геть не відвернувся від помпезності симфонічних поем свого часу і не вибрав своїм до багато чого зобов'язуючим зразком квартетний стиль Й. Брамса.

Музична форма, розрахована на великий зал, — це симфонія. Не можна недооцінювати ту обставину, що її архітектонічні схеми збігаються з камерно-музичними схемами, і що їх продовжували застосовувати і брамсівський, і брукнерівський музичні напрями ще і тоді, коли від них вже відділилася інша гілка — симфонічна поема. В епоху, що готувала віденську класику, межа між симфонічною і камерною музикою не була строго проведена. Вона залишалася лабільною і згодом: у камерно-музичному тоні

першої частини Четвертої симфонії Й. Брамса так само не можна сумніватися, як і в симфонічному характері його фортепіанних сонат, що відмітив вже Р. Шуман в своїй рецензії [4, с. 32]. Сонатна форма виявилася особливо придатною для зображення суб'єктивно-опосередкованої динамічної цілісності. Ідея цілісності — як ідея самої музики безвідносно до сприймаючих цю музику індивідів, почерпнута з соціального фундаменту, стверджувала свій пріоритет перед яскравіше виявленим, але вторинним розрізненням суспільної, гласної і приватної, особистої сфери. Ця відмінність сама собою не могла претендувати на повну субстанціальність, оскільки музична громадськість не була ні певним народним зібранням, ні справжньою спільністю людей в сенсі безпосередньої демократії, але об'єднувала окремих індивідів, які з нагоди урочистих симфонічних зборів могли суб'єктивно відкинути відчуття своєї роз'єднаності, що зовсім не руйнувало самої основи, яка породжує це відчуття.

У змісті симфонічної і камерної музики були закладені загальні закономірності: діалектика часткового і цілого як синтез становлення контрадикторних інтересів [4, с. 141]. Інколи здавалось, що вибір того чи іншого жанру майже довільний. Звичайно, структурна схожість симфонічної і камерної музики була зобов'язана і тій обставині, що відшліфована протягом довгої своєї передісторії будова сонатного алегро і пов'язаних з нею типів породжувала упевненість в роботі з ними як з давно звичним матеріалом, і одночасно це давало простір для спонтанних музичних імпульсів. Ці форми були присутні, пройшли процес відбору і були технічно відлагодженими. Проте внутрішньої важливості існуючих форм, що є важливим соціологічним моментом у музиці, було б недостатньо, аби два настільки різних (відносно свого простору: у буквальному і переносному змісті) типи, як симфонічна і камерна музика, були структурно пов'язані з однаковими передумовами форми. І якщо П. Беккер говорив про силу, надану цим формам, силу, що створює колектив [4, с. 152], то і мікросвіт камерної музики був націлений на інтеграцію, при цьому відмовлявся від декоративності прикрашення фасаду — експансивності звучання. Симфонії Л. Бетховена об'єктивно були повідомленнями, зверненими до людства: представляючи людству закон його життя, вони прагнули привести його до усвідомлення тієї єдності, яка була прихована в дифузності його існування. Камерна музика і симфонізм доповнювали один одне. Висновок з порівняння симфонічної та камерної музики Т. Адорно робить досить парадоксальний. Якщо камерна музика зовні менше прагне саме до ілюзорної

інтеграції слухачів, ніж симфонія, внутрішньо вона більш цілісна і послідовна завдяки щільній, густій і тонкій мережі тематичних зв'язків, а не завдяки індивідуалізації, що далі проникає, і є вільнішою, менш авторитарною, менш насильницькою, то вона втрачає видимість загальності, відступаючи в сферу приватного і особистого, але виграє завдяки своїй строго закономірній замкнутості — наче простір без вікон. І ця обставина протягом останніх сто років сприяла її засвоєнню та визнанню [1, с. 89].

Варто також зазначити, що в епоху кризи камерної музики іманентна історія жанру знову змінюється зі зміною соціальних умов. Можна вказати детермінанти на абсолютно різних рівнях абстракції, починаючи із загальної тенденції розвитку суспільства аж до найочевидніших і найвідчутніших обставин. По-перше, криза камерної музики нагадує про кризу індивіда, під знаком якої вона розвивалася. Передумови автономії і незалежності, які відбилися в камерній музиці скрізь, аж до найтонших нюансів її композиційної техніки, — ослаблені; у минуле пішов той твердий порядок володіння власністю, при якому така крихка і тонка діяльність, як камерне музикування, могла почувати себе в безпеці, - вона знаходить притулок у привілейованих груп.

Занепад домашнього навчання музиці сприяв занепаду камерної музики. Інфляція після Першої світової війни привела до того, що кваліфіковані уроки музики стали недоступними для обмеженого в засобах середнього стану; але, за несистематичними спостереженнями, і економічний бум 50-х років не приніс з собою нового піднесення. Природно вбачати провину у поширенні масових засобів. Але так чи інакше вони поширюють музичні знання, і самі собою здатні однаково і завоювати нових прихильників домашнього музикування, і звільнити їх від необхідності витратити на нього свої сили. Впливи масових засобів, ймовірно, швидше можна шукати у такому явищі, яке модний термін соціальної психології іменує *“перенасиченість подразниками”* [2, с. 603]. Важливо не стільки те, що фанатичні радіослухачі відвикають від власної музичної активності, а те, що їх власна гра здається їм дуже блідою і скромною порівняно з тим *“люксовим”* звучанням, яке лунає з репродуктора.

Занепад культури інтер'єру, або відсутність її в багатьох країнах збігається з потребою в грубших плотських стимул-реакціях; про них забуває лише той, хто пізнає духовне в музиці, але саме цьому і перешкоджають, коли подають музику як споживчий товар. Це знижує внутрішній потенціал камерно-музичної активності. У всіх випадках йдеться

про колективні форми реакції; мало сенсу в тому, щоб проповідувати велику камерну музику одній людині. Досить вже і того, аби люди взагалі знайомилися з камерною музикою і помічали, що вони оминають. Навряд чи умови дозволять їм справді глибоко і внутрішньо засвоїти її. Знову зовнішнє стає символом внутрішнього. У сучасних квартирах з невеликими кімнатами, низькими стелями, де люди квапляться оселитися, навряд чи вже можливий струнний квартет (чисто акустично), тоді як популярна музика, що пульсує в репродукторі з акустичної точки не потребує будь-якого зменшення звучності і, крім того, менше докучає сусідам, що вже адаптувалися до неї, ніж велике сі-бемоль мажорне тріо Л. Бетховена.

Проте камерна музика, змінивши певною мірою свої традиційні постулати, розвивається і нині, набуваючи нового характеру і нового бачення. Стосовно сучасного українського контексту розвитку камерної музики варто відзначити, що у Галичині наприкінці ХХ століття камерне виконавство набуло значної популярності. Цьому сприяють значною мірою численні широкомасштабні акції, які проводились у Львові: “Музика українського зарубіжжя” (1990), фестиваль “Контрасти” регулярно з 1995 року, в якому камерна музика посідає доволі значне місце [3, с. 191]. Участь беруть ансамблі найрізноманітніших, іноді досить незвичних складів. З огляду на інтенсивну задіяність камерно-інструментальних ансамблів у масових заходах: виступах на відкриттях художніх виставок, наукових конференціях, оформленні поетичних вечорів, ансамблеве мистецтво поступово втрачає свою елітарність, принаймні на Львівщині. З’явилась ціла низка камерно-інструментальних колективів не тільки у філармонійному середовищі, а й у вищих навчальних закладах Львівщини. Змінюється репертуар, музиканти часто виконують ультрасучасну, модерну, джазову та естрадну музику. Популярності набувають ті колективи, діяльність яких стає помітним явищем на ґрунті не лише вітчизняного, й світового мистецтва, збільшується слухацька аудиторія.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Избранное. Социология музыки / Т. Адорно. – М. : СПб. : Университетская книга, 1999. – 445с.
2. Гіденс Е. Соціологія / Е. Гіденс. – К. : Основи, 1999. – 726 с.
3. Дика Н. Камерне виконавство у Львові кінця ХХ століття / Н. Дика // Музичне мистецтво і культура: Науковий висник. – Одеса : Друк, 2003. -

Вип. 4. Кн.1. – С. 191 - 199. - (Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової). – До 90 – річчя ОДМА ім. А. В. Нежданової.

4. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1961. – 496 с.