

УДК 1:81+316

Лігус М. В.,
магістр, Київський національний університет
ім. Тараса Шевченка (Україна, Київ),
maria-ligus@yandex.ru

ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПОВОРОТ У МУЗИЦІ (ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ)

Музичне виконавство розглядається із позицій концепції культурної прагматики Джефрі Александера. Крізь призму історії виявляються передумови постання музичного виконавства в епоху Відродження та його трансформації у ХХ столітті. Значна увага приділяється аналізу взаємодіючих компонентів комунікативної тріади «композитор–виконавець–публіка», зміні соціальних ролей цих акторів у сучасному музичному житті. Автор визначає особливості сучасного музичного перформансу та специфіку його складових. Через аналіз історичних змін елементів музичного виконавства як соціального перформансу формується відповідний образ музики як соціального перформансу в різні історичні періоди. Автор звертається до аналізу сучасного європейського, зокрема, українського досвіду музичного виконавства, флешмобів та артмобів. Це дозволяє зробити висновок про якісно новий музичний перформанс, починаючи із ХХ століття.

Ключові слова: культурна прагматика, перформанс, музика, *opus–музика*, музика *opus–posth*, актор, мізансцена, аудиторія, засоби символічного виробництва, соціальна влада, колективні уявлення, просьюмер, флешмоб.

Дослідження соціальних аспектів сучасного історико–культурного процесу нерозривно пов'язане з проблемою перформативної природи соціальності. Вивчення цієї проблеми дедалі набуває актуальності в суспільних науках, виходячи далеко за межі мистецтвознавчих дискусій у творчості Дж. Остіна, Дж. Батлера, Р. Шехнера, С. Діксона, Г. Блау. На межі ХХ – ХХІ ст. виникає чимала кількість теорій перформанса як теорій суспільства. Серед них – концепція культурної прагматики Дж. Александера, згідно з якою будь–який перформанс можна розглядати як соціальну подію [1, с. 32].

За словами Дж. Александера, дії є перформативними, якщо вони розуміються як такі, що сповіщають смисл аудиторії [7]. Відповідно, перформанс є подією, яка уможливує виявлення культурних смислів. На думку цього дослідника, кожний соціальний перформанс вирізняється наявністю шести елементів:

- колективних уявлень (*collective representations*);
- акторів (*actors*);
- аудиторії (*audience*);
- засобів символічного виробництва (*the means of symbolic production*);
- мізансцени (*mis–en–scene*);
- соціальної влади (*social power*).

Така структура перформанса дає змогу виявити його зв'язок із культурними практиками, до яких, зокрема, належить музичне виконавство. Ця сфера видається доволі показовою щодо прояву в ній ознак перформативної соціальності, оскільки за своєю природою музичне виконавство є соціальним феноменом, що передбачає наявність комунікативної тріади: автора, публіки та виконавця–медіатора. У зв'язку із цим є підстави звернутися до музичного виконавства як явища соціального перформанса. Таким чином, метою даної статті є розгляд музичного виконавства з позицій концепції культурної прагматики Дж. Александера, що дозволить виявити та проаналізувати структурні елементи музичного виконавства як соціального перформансу.

Осягаючи історію музичної культури, необхідно зауважити, що ознаки перформативності у виконавстві простежуються ще з часів епохи Відродження, тобто, з появою авторської музики, яка сприймалася як

універсальна мова почуттів, а сам музичний твір – як «висловлювання, що обов'язково має бути почутим і сприйнятим адресатом–сухачем» [4, с. 91]. Саме з цього часу музика перетворюється із простору відображення універсуму, своєрідного фону світу на повідомлення зі смислом, що передбачає аудиторію. На відміну від пануючої до Нового часу музики анонімної (*res facta*), яка базувалася на принципі бриколажа і мала суто прикладний характер, авторська музика створювала нову естетичну реальність, знаменуючи перехід зі сфери сакральної у світську.

У цей історичний період митець уперше усвідомлює себе автором, який створює і водночас, прагне залишити своє ім'я в історії. У цьому сенсі ключовою подією, що ознаменувала перехід до нової епохи, було винайдення І. Гутенбергом друкарського верстату (середина ХV ст.), яке сприяло тиражуванню мистецьких творів, зокрема, і музичних. Це, своєю чергою, уможливило розуміння твору як системи колективних уявлень (що, згідно з концепцією Дж. Александера, є одним із компонентів соціального перформанса, його сценарієм), адже саме музичний текст здатний фіксувати ті смисли, які композитор прагне сповістити аудиторії шляхом відтворення тексту. Невипадково, теоретик сучасного суспільства М. Маклюен називає цей історичний період «галактикою Гутенберга», акцентуючи вагомість тексту як здобутку епохи візуальності. Виходячи з цього, композиторська музика (*opus–музика*) є немислимою без нотного тексту: нотний текст є метою, контекст же – засобом створення музики.

Надалі у процесі еволюції музичної культури музичний твір поступово втрачав необхідність письмової фіксації. Це привело до того, що вже у ХХ ст., внаслідок переходу до «аудіо–візуальної галактики» [3] відбулася нівеляція ролі нотного тексту загалом, що, зокрема, зумовило виникнення так званої «музики *opus–posth*» [4]. Музика *opus–posth* приходить на зміну *opus–музиці* і характеризується відмінним ставленням до партитури. Якщо *opus–музика* постає після винайдення книгодрукування і виняткове значення надає нотному тексту, то музика *opus–posth* характеризується зневажливим ставленням до твору–партитури і сприйняттям музики як простору, тексту без чітко визначеної структури.

У ХХ ст., згідно з В. Мартиновим, дискредитація нотного тексту, відбувається на фоні збільшення ролі контексту: «текст перестає бути предметом слухання, адже предметом слухання стає саме слухання... слухач тепер слухає не текст, що відтворюється, але своє власне слухання» [4, с. 126]. При цьому, потреба музикантів мати сценарій твору не зникає. Однак власне текстовий запис музичного твору стає більш схематичним.

Іншим значущим елементом соціального перформансу є *актор* – виконавець. Він кодує смисл повідомлення, використовуючи певну знакову систему, а також вітлює ідею і смисл повідомлення перед аудиторією. Акторами у музиці є виконавець музичного твору, композитор або ж виконавець і композитор в одній особі. На думку І. Бобовнікової, така сучасна тенденція об'єктивується у трансформації системи нотації: «від необхідності авторських роз'яснень, без яких виконання музичного твору є неможливим... – до зникнення нотного запису взагалі» [1, с. 132]. Виконавець реалізує право самостійно регламентувати своє виконання, не звертаючись до авторитету композитора.

У ХХ ст. роль актора–виконавця (*homo ludens*) значно зростає: він виходить на авансцену – стає співавтором, віддаляючи композитора від аудиторії. Власне, в середині ХХ ст. (1952) і було вперше вжито термін «перформанс» в академічній музиці: саме таке жанрове визначення дали творів–дійству «4'33» американського композитора Дж. Кейджа. Сутність цього твору полягає у тому, що музикант, сидячи за роялем рівно чотири хвилини і тридцять три секунди, не видобуває жодного звуку, розпалюючи таким чином фантазію публіки. Відтоді у практиці музичної композиції та виконавства відбувся перехід від традиційного мистецтва до перформативного. Як пише Мартинов, в академічній музиці загальна музична свідомість стає виконавською, адже виконавство перетворюється на центр музичного життя, посуваючи твір–*opus* на другий план: «твір перетворюється лише у привід інтерпретації виконавства» [4, с. 186].

Ще одним прикладом сучасного твору–інтерпретації є імпровізаційний цикл «*Aus den Sieben Tagen*» видатного німецького композитора ХХ ст. К. Штокхаузена. Характерною ознакою цього твору є відсутність будь-якого нотного тексту, і водночас – наявність віршованих настанов музикантам. Для творів, що передбачають колективне виконання, композитор не визначає необхідний склад ансамблю. Музиканти самі мали перебрати на себе роль співавторів та створити музичні твори, що базувалися б на принципах, які визначив К. Штокхаузен.

Яскравим свідченням поєднання виконавських і композиторських амбіцій і функцій в одній особі актора є творчість німецького електронного музиканта Я. Єлінека, яка, крім того, доводить, що сьогодні цифровий світ та інтернет стають простором народження нових технологій. Цей митець створює нові музичні композиції шляхом комбінуння і комп'ютерної обробки вже створених: він бере фрагменти вже існуючих творів, унеможливаючи визначення первісного джерела. Таким чином, актор є тим посередником, який упродовж гри через музичний текст шляхом латентної комунікації із композитором намагається донести аудиторії закладені у творі смисли.

Отже, соціокультурні зміни Новітнього періоду історії зумовили нівелювання місця і ролі автора у просторі музики, і водночас, возвеличили особу виконавця, який фактично стає співавтором. Філософія постмодернізму, яка стверджується у цей час, проголошує «смерть автора» (Р. Барт), фіксуючи теоретично кінець епохи композиції. Однак цей кінець композиторської епохи не означає зникнення самої постаті композитора: у сфері музичної комунікації відбувається «втрата виключної компетентності автора, що на практиці виявляється через залучення усіх суб'єктів буття–у–музиці у процес «техне»–творіння, або, інакше кажучи, технологізацію взаємостосунків» [1, с. 132].

У сфері музичної комунікації відбувається лише втрата беззаперечної компетентності автора. Сучасний композитор, згідно з естетикою постмодернізму, стає «гостем твору». Він тимчасово долучається до процесу створення тексту, який ніколи не одержує завершеної форми. З огляду на це, творчі відносини автора й виконавця набувають рівноправно–конвенційного характеру, в результаті чого виникає тандем «автор–співавтор».

Зупинимось детальніше на такій необхідній складовій музичного перформанса як *аудиторія*. У ХХ ст. вчені й митці відзначають кризу принципу публічності, який

виявляється в ускладненні взаємовідносин автора і публіки у просторі академічної музики. З цього приводу композитор А. Шенберг стверджував, що публіка є першим ворогом для музики, виконавець, на думку А. Шенберга, завжди виконує музику для когось, а автор – прагне знайти свою аудиторію [4].

Однак, проблема публічності полягає не у відсутності публіки, а в якісній зміні сприйняття публікою академічної музики, зумовленої нерозумінням слухача атональної музики, мінімалізму, модифікації статусу композиції внаслідок руйнації принципу лінійності та партитури. Водночас, сучасний музичний перформанс все ж передбачає наявність слухачів.

Хоч, на перший погляд, здається, що прихильниками академічної музики є лише професіонали, але це не зовсім так. Сьогодні існують різні типи слухачів. Так, серед аудиторії концерту симфонічної музики можна зустріти як професійних музикантів і критиків, так і друзів та членів сім'ї композитора, а також, пересічних слухачів. Кожен із них по–різному сприймає музичне виконавство. До того ж, уся аудиторія тепер може виступати критиком, безпосередньо реагуючим на перформанс. Орієнтуючись на реакцію публіки, актори отримують можливість корегувати сценарій та шляхом імпровізацій змінювати мізансцену.

Окрім того, з появою нових соціальних медіа сучасна аудиторія отримує новий топос існування – віртуальний інтерактивний світ. Розвиток комп'ютерних технологій визначив базові трансформації традиційних форм комунікації – і перш за все за рахунок їх глобальної віртуалізації, розширення можливостей соціалізації, ускладнення механізмів формування ідентичності та конструювання моделей суб'єктивності, в результаті чого у простір віртуальних мереж переходять різні види професійної та соціокультурної діяльності. Ці процеси розширюють культурне поле життя, змінюють мислення та ієрархію пріоритетів. Ролі художника і публіки змішуються, мережеві способи трансляції інформації приходять на зміну традиційним просторово–часовим. Аудиторія в інтернет–просторі є дуже активною: слухачі комунікують, співпрацюють між собою та навіть створюють значну кількість аматорського контенту. Згідно з Дж. А. Вуд, цей новий тип авторів–споживачів, інколи означуваний як просьюмери, втілює сучасну демократичну культуру. Цей термін був запропонований Е. Тоффлером для позначення творця та споживача в одній особі (англ. *prosumer* = *producer* + *consumer*). Цифрова революція надала просьюмерам свободу взаємодії із медіа: «вони не лише обирають, що дивитися, читати, слухати або створювати, вони диктують коли, де, як та з ким вони це робитимуть» [10, с. 3].

У сучасному музичному житті широке розповсюдження має культура створення реміксів та перетлумачень. Вдалі ремікси та кавери часто отримують більшу популярність та стають більш успішними, ніж оригінальні твори. Особливо це стосується сфери електронної музики, що не потребує для свого створення багатьох музичних інструментів, професійного устаткування, студій звукозапису. Епоха інтернету подарувала аудиторії ще більше способів взаємодії із акторами. Тепер вона може не лише бути слухачем, але і брати участь у процесі фінансування, співпродюсування, створення та розповсюдження творів. Тому просьюмерів можна розглядати як потужний

додатковий ресурс, що здатний привернути увагу більшої кількості слухачів, змінити та покращити існуючий продукт. Водночас внаслідок цього автор може втратити контроль над своїм твором. Діяльність просьюмерів може призвести до викривлення чи розмивання задуму автора.

Трансформація соціальних ролей композитора, виконавця й публіки, а також, можливість розгортання перформанса у віртуальному режимі, зумовили специфіку реалізації музичного перформанса – його *мізансцену*. Цей необхідний компонент системи музики як соціального перформанса означає практику виконання, стиль виконання загалом та режисуру певного перформанса. Зокрема, практика виконання залежить від характеру виступу, типу слухачів та реакції публіки упродовж виступу. Наприклад, музичні перформанси у концертній залі доволі відрізняються від концертів на камерній сцені чи то в парку, адже сценографія кожного з трьох перформансів відповідає різним цілям, орієнтуючись на різну аудиторію.

Відвідуючи концерт, слухачі традиційно переймають певний тип соціальних ролей, через які вони долучаються до соціально-художнього життя, у якому «я» переходить у «ми». Намір відвідати концерт посилюється бажанням долучитися до спільного емоційного поля художньої комунікації, а також до соціального поля комунікації (до початку концерту, частково під час його реалізації, в антаркті та після концерту). Художня комунікація трансформується, таким чином, у соціальну, що і є одним із основних завдань мистецтва.

Сьогодні з появою нових соціальних медіа та віртуальної аудиторії актор не завжди має можливість взаємодіяти із публікою безпосередньо, сприймаючи її реакції та корегуючи відповідно до цього свій перформанс. У сучасних умовах із можливістю перенесення художньої комунікації актора і аудиторії у площину віртуального, комунікативні засади музики змінюються. При цьому, можливість діалогу слухача та виконавця не втрачається. Однак цей діалог у процесі виконання твору існує як одна лінія серед численних інших відповідно до усіх інших слухачів, а не як спільне поле, у якому перебуває аудиторія під час концерту, об'єднана участю в одній спільній події.

Виконання ж поставленого завдання перформанса – трансляції смислів – забезпечується *соціальною владою*, під якою розуміються особливості статусної стратифікації, що впливають на музичну культуру. Ці особливості виявляються через визначення репутації виконавця, а також, політичних та економічних умов музичного виробництва. У системі елементів перформанса соціальна влада демонструє єдність усіх складових соціального перформанса.

Соціальна влада тісно пов'язана з поняттям символічного капіталу. Йдеться про репутацію виконавця, створену його талантом та новими соціальними медіа. Водночас, підтримка з боку держави або спонсорів також впливає на соціальну ефективність музичного перформанса. На думку Л. Мак-Кормік, поняття соціальної влади включає в себе, також, «особливості економічної нерівності й політики держави, які можуть як сприяти творчості, так і перешкоджати їй» [8]. Так, доступ до засобів музичного виконавства є обмеженим економічно, адже не кожна людина може дозволити собі купити дорогий музичний інструмент.

Дія соціальної влади проявляється і у фінансовій підтримці музичної діяльності з боку держави. Це видається особливо необхідним у перехідні етапи розвитку суспільства. Експерти відзначають, що держава має компенсувати радикальність переходу від одного етапу до іншого: з «галактики Гутенберга» до інформосфери. З цього приводу Дж. Ласіка пише про необхідність прийняття державою певних законодавчих рішень: «у цифрову еру необхідні нові закони: не скринька безкоштовних льодяників від інтернет-піратів, а розумна політика і моделі бізнесу, які заохочують творчих особистостей і передбачають повагу до них, а не вбивають живі виміри у цифровій культурі» [2, с. 22].

Усупереч думці А. Шенберга, сучасний композитор продовжує спроби завоювання своєї публіки, адже створений композитором твір є у будь-якому випадку його посланням аудиторії (існуючій чи уявній) [5]. Так, кожний автор, бажаючи бути почутим і оціненим, свідомо або несвідомо орієнтується у своїй творчості на тих чи інших слухачів, навіть гіпотетичних, як у випадку І. Стравінського. Цей видатний російський композитор стверджував, що пише музику для себе, а також, для гіпотетично іншої особи. Це твердження не суперечить ідеї про те, що кожна музика і кожний композитор завжди шукають свою аудиторію. Тож автор, який не прагне визнання, навіть сьогодні, у часи розчарування рівнем музичного сприйняття слухачів, є рідкісним явищем. Тож, для привернення уваги публіки він потребує *засобів символічного виробництва*.

Найголовнішим засобом постає музичний інструмент або голос. Окрім того, можна також виокремити місце зустрічі виконавця та аудиторії, зовнішній вигляд виконавця. Сьогодні із появою альтернатив у способах фіксації і передачі музичної інформації місцем зустрічі виконавця та слухача не обов'язково має бути концертна зала. Музика за допомогою будь-якого медійного засобу звучить і доходить до багатомільйонної публіки, яка розпадається на різні мікрогрупи, що об'єднують окремих індивідуумів. Так, можна бути віртуальним відвідувачем концерту у режимі online, або слухати музику в аудіозапису чи по радіо. Тому загалом це немає жодного значення, адже у будь-якому випадку створюється ефект одночасності, відчуття «творення музики разом» [9] у виконавця та аудиторії.

Згідно з Л. Мак-Кормік, до засобів символічного виробництва належать якість музичного інструмента, яскравість звучання, багатоманіття тону. Успішна комунікація виконавця та аудиторії залежить також від стилю виконання, навичок і майстерності музиканта, що виявляються, зокрема, в артикуляції, інтонації, аплікатурі та темпі. Саме ці вміння дають можливість актору донести до аудиторії без викривлень смисл сценарію музичного перформанса [8].

Таким чином, сучасне музичне виконавство як соціальний перформанс трансформується у музично-театральне дійство. Це дійство передбачає новий тип аудиторії, яка готова сприймати гру та креативність виконавця-співавтора нового твору. Невипадково, характерною ознакою сучасного музичного виконавства (і навіть академічного!) є пошук різноманітних експериментів із мізансценою, символічними засобами, що допомагає зосередженню уваги аудиторії. Музичний твір, при цьому, зазнає кардинальних трансформацій:

може змінювати тональність, втрачати або отримувати нові частини. Так, яскравим прикладом перформатизації музичного виконавства у ХХ ст. є творчість данського піаніста, диригента й комедіанта Віктора Борге. У 1946 році він організував власне музичне шоу *The Victor Borge Show* на американському телебаченні. Граючи на фортепіано, він замінював ноти, переходив від одного твору до іншого, творячи перформанс разом із аудиторією, яка була безпосередньо залучена до діалогу з виконавцем.

Окрім того, академічні виконавці все частіше використовують практику флешмобів. В. Якубіна, зокрема, визначає поняття флешмобу як «різновид симулятивних спільностей, породження й симптом мережевого устрою нинішнього суспільства» [6], які реалізуються у спільній дії. Один із яскравих прикладів музичного флешмобу відбувся у травні 2011 року. Його здійснили музиканти симфонічного оркестру Копенгагена. На Центральному вокзалі столиці Данії вони виконали «Болеро» М. Равеля. Означений флешмоб належить до різновиду арт-мобу, який відрізняється від класичного флешмобу об'язково наявністю режисера, сценариста, а також передбачає необхідність попередньої репетиції.

Практика проведення арт-мобів стала доволі популярним і дієвим засобом впливу в житті сучасного українського суспільства. Так, під час Революції Гідності (2013–2014) масове виконання Державного Гімну України на Майдані Незалежності стало потужним стимулом патріотичного єднання усього українського народу. Ще одним яскравим прикладом арт-мобу відбувся 30 березня 2014 року в різних містах України: Києві, Львові, Одесі, Харкові, Донецьку та Дніпропетровську. Симфонічні оркестри цих міст одночасно виконали гімн Європи, демонструючи тим самим євроінтеграційні прагнення української держави.

Отже, починаючи із середини ХХ ст., музичне виконавство виходить на новий рівень, на якому розширюються межі свободи творчості, інтерпретації та артистизму. У ньому все більше акумулюються ознаки перформансу, що дає змогу виконавцям більше впливати на публіку через розширення меж та засобів творчості, а також стверджувати свої позиції на ринку мистецтва.

Список використаних джерел

1. Бобовникова І. А. Композитор – слухатель: технологизация взаимоотношений / И. А. Бобовникова // Культура народов Причерноморья. – 2007. – №106. – С.130–133.
2. Ласика Дж. Д. Даркнет: Война Голливуда против цифровой революции / Дж. Д. Ласика. – Екатеринбург: Ультра. Культура, 2006. – 407 с.
3. Мак–Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры / М. Мак–Люэн. – К.: Ника–Центр, 2003. – 432 с.
4. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов. – М.: «Классика–XXI», 2005. – 288 с.
5. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – М.: Издательство: Советский композитор, 1975. – 202 с.
6. Якубіна В. Л. Основні тенденції концептуалізації феномену мас в сучасній філософії: автореф. дис. ... канд. філос. наук. 09.00.03 / Якубіна В. Л.; Київ: Б.в., 2008. – 20 с.
7. Alexander J. C. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy / J. C. Alexander // Sociological theory. – 2004. – Vol.22, №4. – P.527–573.
8. McCormick L. Music as Social Performance / L. McCormick // Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts / ed. By R. Eyerman and L. McCormick. – Boulder: ParadigmPublishers, 2006. – P.121–144.
9. Schuetz A. Making music together: a study in social relationship / A. Schuetz // Social Research. – 1951. – Vol.18, №1. – P.76–97.

10. Wood J. The Darknet: A Digital Copyright Revolution [Електронний ресурс] / J. Wood // Richmond Journal of Law & Technology. – 2010. – №14. – Режим доступу: <http://jolt.richmond.edu/v16i4/article14.pdf>.

References

1. Bobovnikova I. A. Kompozitor – slushatel: tehnologizatsiya vzaimootnosheniy / I. A. Bobovnikova // Kultura narodov Prichernomorya. – 2007. – №106. – S.130–133.
2. Lasika Dzh. D. Darknet: Voyna Hollyvuda protiv tsyfrovoy revolyutsyy / Dzh. D. Lasyka. – Ekaterynburh: Ultra.Kultura, 2006. – 407 s.
3. McLuhan M. Galaktika Gutenberga: Sotvorenie cheloveka pechatnoy kultury / M. Mak–Luhan. – K.: Nika–Tsentr, 2003. – 432 s.
4. Martynov V. I. Zona opus posth, ili Rozhdenie novoy realnosti / V. I. Martynov. – M.: «Klassika–XXI», 2005. – 288 s.
5. Sohor A. N. Sotsiologiya i muzykalnaya kultura / A. N. Sohor. – M.: Izdatelstvo: Sovetskiy kompozitor, 1975. – 202 s.
6. Yakubina V. L. Osnovni tendentsiyi kontseptualizatsiyi fenomenu mas v suchasniy filosofiyi: avtoref. dys. ... kand. filos. nauk. 09.00.03 / Yakubina V. L.; Kyiv: B.v., 2008. – 20 s.
7. Alexander J. C. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy / J. C. Alexander // Sociological theory. – 2004. – Vol.22, №4. – P.527–573.
8. McCormick L. Music as Social Performance / L. McCormick // Myth, Meaning, and Performance: Toward a New Cultural Sociology of the Arts / ed. By R. Eyerman and L. McCormick. – Boulder: ParadigmPublishers, 2006. – P.121–144.
9. Schuetz A. Making music together: a study in social relationship / A. Schuetz // Social Research. – 1951. – Vol.18, №1. – P.76–97.
10. Wood J. The Darknet: A Digital Copyright Revolution [Elektronnyy resurs] / J. Wood // Richmond Journal of Law & Technology. – 2010. – №14. – Rezhym dostupu: <http://jolt.richmond.edu/v16i4/article14.pdf>.

Лигус М. В., master, Kyiv National University Shevchenko (Ukraine, Kyiv), maria-ligus@yandex.ru

The performative turn in music (philosophic analysis)

The article deals with the investigation of music performance from the perspective of cultural pragmatics of Jeffrey C. Alexander. The premises of music performance origination in the Renaissance and its transformation in XX century are revealed through the prism of history. Much attention is paid to the analysis of the relationships between the components inside of the communication triad «composer–performer–audience», the change of social roles of these actors in modern music life. Through the examination of the historical changes of the elements of music performance as social performance the certain image of music as social performance in different historical periods is formed. The author refers to the analysis of modern European and especially Ukrainian experience of musical performance, flash mobs and art mobs. The author draws the conclusion about qualitatively new musical performance starting with XX century.

Keywords: cultural pragmatics, performance, music, opus–music, music opus–posth, actor, mis–en–scene, audience, the means of symbolic production, social power, collective representations, prosumer, flash mob.

Лигус М. В., магистр, Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко (Украина, Киев), maria-ligus@yandex.ru

Перформативный поворот в музыке (философский анализ)

Музыкальное исполнительство рассматривается с позиций концепции культурной прагматики Джеффри Александера. Сквозь призму истории выявляются предпосылки возникновения исполнительства в эпоху Возрождения и его трансформации в ХХ веке. Значительное внимание уделяется анализу взаимоотношений компонентов коммуникативной триады «композитор–исполнитель–публика», изменению социальных ролей этих акторов в современной музыкальной жизни. Автор определяет особенности современного музыкального перформанса, а также специфику его составляющих элементов. С помощью анализа исторических изменений компонентов музыкального исполнительства как социального перформанса формируется соответствующий образ музыки как социального перформанса в разные исторические эпохи. Автор обращается к анализу современного европейского, в частности, украинского опыта музыкального исполнительства, флешмобов и арт-мобов. Автор делает вывод про возникновение качественно нового музыкального перформанса, начиная с ХХ века.

Ключевые слова: культурная прагматика, перформанс, музыка, opus–музыка, музыка opus–posth, актер, мизансцена, аудитория, средства символического производства, социальная власть, коллективные представления, просьюмер, флешмоб.

* * *