

Наталія Семененко

**АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ
ІНТЕРФЕЙСУ
“КОМПОЗИТОР – ВИКОНАВЕЦЬ – МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР”**

В статті здійснено аналіз функціонування нової інтерпретативної парадигми в сучасному музичному континуумі. Акцентується увага на новітніх модусах музичного виконавства в мультимедійних проєктах і сучасних композиціях академічного сегменту, зокрема фонематичної музики в умовах трансформацій інтерфейсу “композитор – виконавець – музичний простір”. Розкривається роль просторових рішень для адекватного виконання й сприйняття сучасної музики.

Ключові слова: інтерфейс, музичний простір, фонематична музика, інтерпретативна парадигма, ендофазія.

В статье осуществлен анализ функционирования новой интерпретативной парадигмы в современном музыкальном континууме. Акцентируется внимание на новейших модусах музыкального исполнительства в мультимедийных проектах и современных композициях академического сегмента, в частности фонематической музыки в условиях трансформаций интерфейса “композитор – исполнитель – музыкальное пространство”. Раскрывается роль пространственных решений для адекватного исполнения и восприятия современной музыки.

Ключевые слова: интерфейс, музыкальное пространство, фонематическая музыка, интерпретативная парадигма, эндофазия.

The article demonstrates an operation analysis of new interpretative paradigm in modern musical continuum. Special attention is devoted to the most up-to-date moduses of musical performance in multimedia projects and modern arrangements of academic segment, particularly in phonematic music in terms of transformations of the ‘composer – performer – musical space’ interface. The article describes a role of spatial solutions for an adequate performance and perception of modern music.

The key words: interface, musical space, phonematic music, interpretative paradigm, endophasia.

Переважаючий масив аналітичних спостережень загального стану еволюційного поступу порубіжжя ХХ–ХХІ століть зводиться, як відомо, до констатації факту прогресуючої глобальної цивілізаційної кризи. Можливо, певною мірою втішним моментом у цій ситуації може послугувувати та обставина, що впродовж останніх 10–15-ти тисяч років історії людства кризові явища неодноразово вражали осередки стародавніх цивілізацій і природним чином продукували низки негативних і водночас позитивних зрушень, виступаючи каталізаторами й запорукою наступного розвитку. При цьому визначальним чинником подолання цивілізаційних криз в історії людства завжди ставав прорив у застосуванні нових технологій. Однак на відміну, скажімо, від досить віддалених епох, коли основою виживання людських спільнот тривалий час залишався принцип елементарного споживання існуючих природних благ, в останні декілька століть за умов прискореного розвитку науки й урізноманітнення інформаційного простору трансгресивні технології завжди народжувалися із нового знання, із нових наукових і культурних парадигм.

Якщо просуватися історичним шляхом цивілізаційного поступу, то неважко переконатися, що саме із глобальних криз людство виходило озброєним новітніми знаннями, запліднене новітньою інформацією. Обходячи стороною специфічні проблеми чистої науки,

залишимо в якості ключового поняття власне для культурного простору, для мистецької, зокрема музичної сфери поняття парадигми. Позаяк саме на основі нової культурної парадигми відбувається сучасний, надзвичайно прискорений процес створення в мистецтві новітніх, буквально проривних, часом відверто трансгресивних технологій. Розуміння парадигми як широкого теоретичного концепту, узагальнюючого базові настанови людського світобачення, пов'язаного з певними типами свідомості й раціональності, котрі у свою чергу визначають структуру художньої культури й всього спектру закладених в ній дискурсів (за О. Дугіним), гарантує певну константу, з якою співвідносяться конкретні мистецькі явища та прояви, втягнуті до широкої амплітуди асоціативних планів.

Так, сьогодні існують певні аргументи на користь того, щоб говорити про функціонування в сучасному музичному континуумі нової інтерпретативної парадигми, що відбиває процес зміщення уваги від фігури автора і тексту художнього твору до суб'єкту споживача продукту мистецтва. Ця тенденція, започаткована у західноєвропейській культурі в другій половині минулого століття (що одержала визначення “рецептивної естетики”), по суті поклала край багатовіковій європейській традиції “фетишизації автора як синоніма автентичності” [2, с. 724].

Дійсно, “впродовж багатьох століть права тексту та його автора здавалися незмінними, а проблема ...реципієнта залишалася на периферії гуманітаристики аж до 60-х рр. ХХ століття, за виключенням спорадичних досліджень в соціології та психології” [2, с. 725]. Своєї черги, естетика авангардного мистецтва з його різко трансгресивними закидами, здебільшого епатажним арсеналом виразових засобів призвела до повної комунікативної поляризації “тандему” автор – публіка, ще більше зміцнивши “міф про те, що справжньому мистецтву публіка не потрібна” [2, с. 725].

Ситуація в цій площині кардинальним чином почала змінюватися в останні десятиліття, що вже традиційно пов'язують із постмодерністським силовим культурним полем: характер взаємин всіх учасників мистецького акту поступово зазнав відчутної трансформації. Принципово новітні звукові моделі, відображаючи сучасну реальність, віднині насичують музичний простір. Паралельно із традиційним акустичним звукопростором тепер існує штучно сконструйований людським інтелектом електроакустичний звукопростір, легітимізований комп'ютерною музикою останнього десятиліття ХХ століття. В зв'язку з останнім формулюється навіть специфічне поняття аудіогіперпростору, в межах якого виникають передумови для реалізації іноді абсолютно фантастичних композиторських проектів академічного профілю, як приміром, пов'язаних із експериментами звуко-світлового синтезу (Д. Лігеті, К. Пендерецький та ін.), аудіовізуальні композиції Я. Ксенакіса “Політоп Монреалю” (1967), “Персеполіс” (1971), “Політоп Мікен” (1978), “Діатоп” (1978) та багато інших [4, 5].

При створенні й виконанні музичних композицій відповідно до застосування інноваційних цифрових технологій та найрізноманітнішого електроакустичного інструментарію спостерігаються й відповідні зміни в інтерфейсі “композитор – виконавець – музичний простір”, що в зв'язку із ускладненим, багатошаровим процесом музикотворення нерідко призводять до фактичного нарощування ланок комунікативного ланцюга: тепер він може розростатися до п'яти й більше учасників: композитор – виконавець – звукорежисер – програміст – слухач... Водночас і домінуюча постать автора сучасної музичної композиції, що централізується в актуальних мультимедійних ракурсах (переважним чином із електронікою, відеорядом, комп'ютерними програмами, здатними реагувати на живий звук тощо) зазнає на собі відчутного впливу функціонування складної системи новітніх технологій, що наповнює інтерфейс “композитор – виконавець – слухач” новим змістом і за новими еталонами прагне організувати музичний простір: його креативна спрямованість поступово підлягає певним корекціям і подекуди – професійній переорієнтації. Нерідко автор мистецького проекту просто приречений поєднувати в одній особі функції композитора, графіка, художника, перформера, а також виконавця-

інтерпретатора тощо. Натомість всі ці моменти природно впливають із інноваційного матеріалу, яким оперує автор згідно ідеї або концепції твору. Зрештою, У. Еко абсолютно мав рацію, стверджуючи, що сам художній текст містить в собі вже певні структурні механізми, які детермінують інтерпретативні стратегії.

В зв'язку з технологічною еволюцією у сфері сучасного музичного komponування поступово увиразнюються три основні тенденції: відбувається створення й вдосконалення систем управління складним процесом, наслідком чого стає поява нових електронних інструментів, що часто перевершують можливості традиційних акустичних інструментів; здійснюється все глибше проникнення до мікрокосму звука, вдосконалення й оптимізація його синтезу; засвоєння й алгоритмізація простору як невід'ємної частини звукочасового континууму. Сучасний простір інтерпретується тепер як комплексний механізм для активного маніпулювання всіма музичними елементами й відповідно як універсальний інструмент безпосереднього впливу на слухача. І хоча перші спроби використання впливу акустичного середовища на сприйняття сягають традицій змагання хорів у Стародавній Греції під час Олімпійських ігор, однак то був досвід, так би мовити, супутнього або пасивного залучення фізико-акустичних умов для створення певного естетичного враження й емоційного впливу на публіку.

Прикметою сучасного музичного наповнення простору стало усвідомлення й утворення гранично розширеного діапазону й вкрай поляризованого наявного звукового середовища: динамічно перенасичений спектр звучань у просторі сучасних дискотек, різного роду й кшталту грандіозних музичних шоу і паралельно – безмежний світ медитативної музики (насамперед – із сегменту академічного мистецтва), що інколи немов би зависає за реальним бар'єром розпізнавання органом слуху звукового джерела. Наприклад, російський композитор Андрій Сігле для досягнення незвичного ефекту “звучащего безмолвия” використовує великі пласкі металеві пластини певного сплаву з незвичною перфорацією, що вільно розвішуються у замкненому просторі паралельно одна одній. Завдяки цьому при торканні до них виникає ефект довготривалого резонансу. Таке нетрадиційне звукове “приладдя” успішно застосовується в кіномузиці, при оформленні відповідного звукового тла в складних аудіовізуальних композиціях тощо. Гостро відчуваючи динамічну полярність сучасного звукового середовища, сучасні композитори досить часто звертаються до прийомів ендofазії, коли артикуляційними рухами губ імітується беззвучне “звучання” голосів. Заглиблючись (скоріше – подумки) у віртуальний, майже мертвий звукопростір, слухач мимоволі вмикає додаткові механізми уяви, асоціацій, і, зрештою, претендує на інтерактивну позицію в інтерфейсі. Особливе драматургічне враження цей прийом (що, звичайно, не терпить “зловживання”) справляє в тих композиціях, де він виступає не виключно епатажним трюком із авангардного інструментарію, а несе в собі певний концепційний заряд. Зокрема, в своєму монументальному фонематичному хоровому полотні Космогонія “Чорний квадрат” Віктор Мужчиль свідомо й органічно застосовує прийом ендofазії, тим самим гранично розширяючи шкалу традиційного сенсорного сприйняття й налаштовуючи на одну хвилю віртуальний модус виконання й слухачького “споживання”: волею автора слухач разом із виконавцями занурюються у нову, позачасову семіосферу образів, смислів і кодів. Йдеться про 9-ту частину Космогонії, що має назву “Чорний квадрат”. Попередні частини цього масштабного хорового концерту відтворюють окремі фази цивілізаційного розвитку людства, в яких композитор фонематичними засобами безжалісно оголює процеси деструкції, деморалізації, деградації сучасного суспільства. І саме перед 9-ою частиною автор ніби “сходить зі сцени”, відсторонюється від того, що відбувається перед ним і всіма нами. Апокаліптична картина сучасного буття, як пересторога можливому завтрашньому небуттю справляє шокуючий вплив на виконавців: солісти хору застигають, ніби не в змозі видобути жодного звуку: їхні губи повільно розтуляються, але жодний звук протягом кількох хвилин не порушує мертвої тиші концертного залу. Взагалі, при виконанні фонематичної музики, що багатогранно репрезентована у

творчості В. Мужчиля, взаємовідносини в середині інтерфейсу “композитор – виконавець – слухач” зазнають пластичних корекцій [6, 7]. При сприйнятті інноваційного звукового матеріалу композицій В. Мужчиля (звукові есе “Букви”, хорова притча “Щедрик” та ін.), яким різнопланово й завжди художньо вмотивовано маніпулює автор, вмиканяться певні механізми резонування людського організму. Насамперед відбувається активізація інтелектуального потенціалу слухача (намагання селективного пошуку у здебільшого стрімкому струмі семантичних вузлів, опорних віх, миттєві ідентифікації звукоблоків із шаблонними аналогами традиційного мовленнєвого потоку, вмикання механізму асоціацій, алюзій тощо). Зрештою, при зануренні у фонематичний музичний звукопростір відкривається специфічний канал фонематичного слуху, що зазвичай знаходиться у людини у латентному стані. Невипадково у фонематичних творах В. Мужчиля особлива увага виконавців має зосереджуватися на процесі артикуляції. В живому процесі артикуляції фонем поєднуються і суто фізичний акт звукоформування, вимовляння (звуквисотне або екмелічне) фонем, і напруга інтелекту, запліднені характерною енергетикою цього процесу, оскільки саме професійний рівень артикуляції має уможливлювати семантичну доступність доволі складного та інформативно незвичного для аудиторії тексту. Слухач дійсно потрапляє тут у нешаблонне вербально-звукове “оточення”, і “сприйняти будь-яке явище означає співвіднести його з минулим досвідом” [1, с. 180].

Сучасна музика різними шляхами вводиться до більш широкого звукового контексту, вбираючи у себе все розмаїття існуючого нині в живій природі й техногенному середовищі звукового спектра й тим самим рішуче віддаляючись від канонів класичної естетики.

Чимало сучасних музичних проектів виношуються й реалізуються композиторами із розрахунком на конкретний концертний простір. Позаяк сприйняття слухачем нової музики істотно відрізняється від сприйняття класичного мистецтва минулих епох і потребує більш щільного контакту, активнішого енергетичного взаємообміну між сценою й залом (якщо, звичайно, такі існують). В зв’язку з цим постає нагальна проблема організації такого концертного простору, який повністю нівелював би віртуальний бар’єр поміж виконавцем і слухачем, окреслюючи цілісне вібраційно-енергетичне поле, в якому ступінь активності обох сторін в його утворенні визначатиметься потужним первісним імпульсом-посиланням з боку виконавців і водночас забезпечуватиме адекватне резонування аудиторії на цей комунікативний сигнал.

Саме така ідея, до речі, запліднила новий, “свіжий” проект фестивалю “Другое пространство”, що був реалізований у березні 2009 року у Москві з метою просування сучасної музики, підтримки молодих виконавців і створення оптимально збалансованого інтерфейсу “композитор – виконавець – слухач – музичний простір”. Формат фестивалю насамперед запрограмував активну позицію слухачької аудиторії, всіляко заохочуючи її до участі у творчих дискусіях, критичних обговореннях, влаштовуючи голосування за найкращі твори й цим самим забезпечуючи інтерактивний формат загального музично-інформаційного наповнення концертного звукопростору. Адже не є секретом, що нерідко випускники музичних вузів, виховані переважно на класичній спадщині, не володіють у достатньому обсязі специфічними навичками виконання сучасних партитур. Як правило, вони знайомляться з останніми вже під час самостійної післявузівської концертної практики. В цьому аспекті зустріч і діалоги з сучасними композиторами, участь у майстер-класах по виконавству сучасних опусів є однією з важливих передумов майбутньої переконливої інтерпретації.

По суті, на московському фестивалі ефективно спрацювала модель, що завжди була підсвідомою мрією багатьох сучасних митців: створення єдиного творчого простору для контактування композитора, виконавця і слухача, мовою спілкування й інформаційною компонентою яких стала нова музика. Багато в чому незвичайний резонанс фестивалю уможливили нетрадиційні акустичні параметри концертного приміщення, в якому

відбувалися виступи музикантів. Механізми дії акустичного середовища на разі є доволі ґрунтовно досліджені, зважаючи на панівну сьогодні вібраційно-резонансну теорію природи Всесвіту, і факт, “що психофізіологічний вплив акустичного середовища є набагато сильнішим, ніж оптичної компоненти, що зумовлено його специфічним місцем у структурі біологічного розвитку людини” не може викликати суттєвих заперечень [3, с. 147]. Одним із майданчиків проведення концертів фестивалю “Другое пространство” було обрано так званий “Трюм Мейерхольда”: пристосований для цієї акції колишній двоярусний буфет у фойє Концертного залу ім. П. І. Чайковського. Доречно зазначити, сценічний простір Концертного залу ім. П. І. Чайковського має не лише унікальне архітектурне обличчя, а й непросту історію, переживши епохи модерну, конструктивізму й сталінського неокласицизму. Свого часу сам В. Мейерхольд тут задумував новаторський театр зі сценою-трансформером, переносами ігрових майданчиків у різні кути зали, дахом у вигляді куполу, що мав розсуватися й здійснювати на вимогу режисера природне освітлення, можливістю кінофікації й спрямованого регулювання світла та звуку, безпосереднім зв’язком приміщень для акторів зі сценічним простором, умовами додаткового обслуговування публіки під час спектаклів у форматі нон-стоп тощо. Головною ж метою видатного театрального режисера було облаштування єдиного простору сцени й глядацького залу, знищення умовного розподілу поміж акторами й публікою (майстер планував прибрати завісу, рампу та оркестрову яму), залучення глядача до взаємодії у колективному процесі розгортання театрального дійства. Зразком для наслідування В. Мейерхольд обрав модель давньогрецького театру, де сцена-арена була максимально охоплена простором із трьох сторін, а наявність амфітеатру забезпечувала водночас панорамний огляд сцени.

Сучасне приміщення Концертного залу ім. П. І. Чайковського зберегло ідеї новаторського театру В. Мейерхольда й після реконструкції “трюм” перетворився на сцену-коло, обрамлену рядом глядацьких місць і відокремлених від сцени колон. Те саме планування продублював і верхній ярус. Унікальною є акустика цього приміщення: звук, відбиваючись від стін, злітає до гори, немовби до куполу, а в самому центрі сцени звучання голосу виконавця уподібнюється до тембру, ніби пропущеного через мікрофон. На думку організаторів, саме така акустична модель концертного простору забезпечила адекватні умови виконання сучасної музики й утворення бажаної комунікативної аури. Таким чином зреалізувалася концепція подання сучасних творів (музичних перформансів, аудіовізуальних інсталяцій) молодих російських авторів: В. Воронова, Д. Курляндського, С. Невського, А. Сафронова та ін., а також знаних композиторів – Д. Шелсі, П. Булеза, К. Штокгаузена, Е. Денисова, Г. Уствольської, О. Щетинського та інших авторитетних майстрів в інтегрованому інтерфейсі “композитор – виконавець – слухач – музичний континуум”.

Переконливу життєздатність демократичного формату, подібного до московського форуму “Другое пространство”, вже не один рік поспіль демонструє міжнародний музичний фестиваль “Два дні та дві ночі нової музики” в Одесі. Повна відсутність будь-якої демаркації між сценою та залом, а точніше – єдиний, спільний, однорівневий і для виконавців і для публіки концертний простір, нерегламентована мобільна поведінка всіх учасників проекту – невимушене пересування у будь-якому напрямку цього замкнутого концертного простору й у будь-який момент (так би мовити, унаочнюючи семантичну домінанту сучасності – динаміку у різноманітних її проявах), необов’язковість dress-коду, примхливо декорований та вільно оформлений інтер’єр без натяку на звичне геометричне креслення рядами глядацьких крісел, неперервний струм калейдоскопічної зміни музичних вражень (в режимі нон-стоп) утворюють конгломерат оптимальних передумов для гранично ущільненого у часі й просторі інтерфейсу “композитор – виконавець – слухач – концертне середовище”. Цей максимально наповнений спільною енергетикою звуковий субстрат (передусім завдяки підвищеному емоціогенному тону сучасних музичних композицій) настільки міцно втягує у свої лабеті всіх присутніх, що іноді навіть

упереджено налаштований сегмент слухацької аудиторії мимоволі опиняється в епіцентрі його магічного впливу.

Прагнення композитора повністю заволодіти слуховою свідомістю публіки, помістити її у своєрідний звуковібраційний “кокон” яскраво засвідчують, приміром, інструментальні композиції Володимира Рунчака: Квадромузика № 1 “Via dolorosa” для 10-ти інструментів, Квадромузика № 3 “Дуелі” для духових інструментів та інших музикантів оркестру (або як варіант для 12-ти саксофонів): розташування по периметру зали музикантів, які у сукупності утворюють умовний квадрат, в середині якого знаходиться “сектор” публіки, а у фокусі останнього – постать диригента (функцію якого блискуче неодноразово виконував сам композитор) – координатора процесу хаотичного на перший погляд, та насправді досконально вивіреного “вмикання” влучним диригентським жестом інструментальних голосів. Незвичний ефект поринання слухацького сприйняття у звукову стихію цього цілісного звукорезонансного утворення “музиканти – слухачі” примушував публіку відчувати себе безпосередньо причетною до процесу музичного виконавства. На сам кінець підкреслимо: як свідчить історична практика, виникнення й утвердження актуальних запитів у будь-якій сфері невідворотно має призвести до трансформації існуючих норм і діючих правил “гри”, корегуючи відповідним чином вектор їх магістрального розвитку. Адже в системі людських цінностей інформаційні запити посідають одну із пріоритетних позицій. Підсвідоме прагнення людини до сприйняття нового, незвичного, нешаблонного загалом виступає надзвичайно сильною мотивацією пізнання. Як це не шокуюче може сприйматися, та пояснення цьому лежить передусім у сфері біохімічних процесів людської істоти. Позаяк однією із компонент орієнтованої реакції людини на новизну є активація у мозку ендогенних морфінів (ендорфінів), пов’язаних із проявом позитивних відчуттів, емоцій у широкому діапазоні: від елементарного задоволення до справжньої ейфорії.

Сучасний музичний континуум пропонує безліч можливостей та варіантів, де зазначена природна здатність людської особистості як в іпостасі композитора, так і в ролі виконавця-інтерпретатора, а тим більше – споживача сучасної музичної продукції може реалізовуватися й задовольнятися повною мірою. Останнє слово – за безпосередніми організаторами музичного простору, адекватного запитам сучасності. Водночас об’єктивна оцінка багатьох трансгресивних мистецьких явищ, що окреслюють контур сучасного інтерфейсу “композитор – виконавець – музичний континуум”, скоріше всього знаходиться за межами існуючого культурного простору.

Література:

1. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., Музыка, 1976. – 254 с.
2. Новейший философский словарь. Постмодернизм / Главный научный редактор и составитель А. А. Грицанов. – Мн.: Современный литератор, 2007. – 816 с.
3. Раппопорт С. Искусство и эмоция. – М.: Музыка, 1972. – 168 с.
4. Семененко Н. Фрактальність в природі і музиці //Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – К.: Міленіум, 2005. – Вип. 8. – С. 59–66.
5. Семененко Н. Перервана електронна серенада або про віртуальну траєкторію розвитку вітчизняної електронної музики // Мистецтвознавство України. – К., 2007. – С. 98–103.
6. Семененко Н. Преміум-сегмент сучасної української музики: метамовні дискурси у хоровій творчості Віктора Мужчиля //Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наукових статей / Ред.-упорядник М. Ржевська. – К.: Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 224–231.
7. Семененко Н. Від сонорної поезії до фонематичної музики Віктора Мужчиля: вектори й модули // Композитор і сучасне середовище. Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – Вип. 75.