

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 78.072:781.62

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219681>

ЧЕКАН Ю. І.

Чекан Юрій Іванович — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

y.chelan@gmail.com

© Чекан Ю. І., 2020

МУЗИЧНА СФЕРА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ: ВИМІРИ ТА КОНФІГУРАЦІЇ

Сучасна культура та мистецтво переживають добу глобальних трансформацій, зумовлених, зокрема в аудіальній сфері, як іманентно-музичними (зміна комунікативних каналів, примноження номенклатури звучань), так і зовнішніми щодо музики (процеси міграції капіталу) факторами. Формування релевантної новому стану культури конфігурації музичної сфери визначається як актуальне завдання сучасного музикознавства. У статті зазначено, що сучасна ситуація принципово відрізняється від зовні подібних аklasичних періодів історії музики. На відміну від ієрархізованих систем Бароко та Романтизму, сучасна ситуація постає як інтонаційно поліукладна та позбавлена ієрархічної впорядкованості. Розглянуто та охарактеризовано поширені у музикознавстві ієрархічні конфігурації музичної сфери, що базуються на жанровому принципі. Уточнено, що в музикознавстві здійснено спроби вийти за межі жанрових конфігурацій («типи музики», «пласти»). Зазначено, що в останні десятиріччя іманентно-музичний підхід не дає повної та відповідної реаліям музичного процесу картини, оскільки не враховує важливих для сучасного стану культури позамузичних вимірів та чинників (зокрема, маркетингових). Беруться до уваги додаткові виміри мистецької (музичної) сфери, запропоновані американськими та канадськими дослідниками. У результаті узагальненого розгляду існуючих підходів робляться висновки про те, що: 1) система належить до музичної сфери за умови її аудіальної природи, та інтонаційно організованого звука як головного носія інформації; 2) сучасна музична сфера є інтонаційно поліукладною; 3) інтонаційна поліукладність сучасної музичної сфери відповідає характеристикам хаотичних систем (зворотній зв'язок та ітерація), а відтак — сучасна музична сфера є хаотично інтонаційно поліукладною.

Ключові слова: інтонаційна практика, жанр, хаотична інтонаційна поліукладність.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Протягом останніх десятиліть у світовому й вітчизняному культурному просторі відбулися глобальні тектонічні зсуви. Процеси, спільні для всієї культури, у музичній сфері піддаються суттєвій корекції внаслідок дії кількох специфічних факторів. По-перше, це кардинальна зміна комунікативних каналів, що зумовила автономізацію музики від її творців і споживачів.

По-друге, це безпрецедентне розширення і примноження номенклатури звучань, що створює нові конфігурації усїєї музичної сфери. По-третє, це процеси міграції капіталу, що трансформують колишні ціннісні ієрархії. Усе це потребує панорамного погляду на музичну сферу сучасної культури, аналізу й усвідомлення тих її вимірів, що сформовані в музикознавстві і є релевантними нинішньому стану музичної сфери, а також тих конфігурацій, яких вона набуває у різних дослідницьких системах координат. На підставі цього можна узагальнено охарактеризувати її сутність, що й становить актуальне завдання сучасного музикознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До розгляду зазначеної проблеми звертаються представники різних галузей гуманітаристики. Ключовими для нас стали: дослідження музикознавців Манфреда Букофцера, Валентини Конен, Едуарда Алексєєва, Арнольда Сохора; представників школи Юрія Холопова (зокрема, Тетяни Чередниченко і Михайла Сапонова). У роботах цих учених здійснені спроби сегментувати музичну сферу, виходячи переважно з міркувань жанрової теорії. Натомість у працях вчених Вищої школи економічних студій Монреалю (Канада), афільованих з Колумбійським коледжем у Чикаго (керівник Франсуа Кольбер), американської економістки Елізабет Гіршман і британської дослідниці Джоанни Беррі запропоновано додаткові соціокультурні координати, що дають можливість більш об'ємно і повно розглянути досліджуваний об'єкт — не тільки в суто мистецькому, а й в інших вимірах.

Мета статті — охарактеризувати сутність музичної сфери сучасної культури, спираючись на узагальнення її вимірів та конфігурацій, відрефлектованих у гуманітаристиці.

Виклад основного матеріалу. Джерелами знання про сучасний стан музичної культури можуть бути тексти різної природи. Перш за все, це артефакти — музичні твори та їх конкретні виконання. Таких артефактів, створених і створюваних у наші дні, неозора кількість. Крім них, в тоносфері сучасності присутні творіння попередніх епох. Друга група джерел — зафіксовані результати рецепції артефактів, зокрема критичні відгуки, епістолярні й мемуарні матеріали тощо. До третьої групи можна віднести тексти, що узагальнюють певні процеси сучасної музичної культури, наприклад, наукові дослідження. Четверта група — документи, які свідчать про функціонування музичних інститутів. Перелік потенційних джерел можна продовжувати безкінечно, а їх систематика може стати предметом окремого дослідження. Однак якими б критеріями ми не керувались, класифікуючи джерела знання про стан культури, пройти повз художню літературу неможливо. І справді, письменники і поети, тонко відчувачи інтенції сучасного їм світу, залишають нащадкам часом метафоричні, однак завжди дуже точні характеристики своєї доби і її музичних проявів. Тож для з'ясування однієї з багатьох можливих візій стану сучасної музичної сфери звернемося до тексту знакового автора в сучасній українській літературі.

Ідеться про відомого львівського літератора, прокуратора Бу-Ба-Бу Віктора Неборака у якого є невеликий есей під назвою «Про музику у Львові і про львівську музику»¹. Він розпочинається такими словами: «Львів — це величезний музичний інструмент. Музика Львова — це резонування міста на те, що в ньому відбувається і що відбувається довкола нього». Далі письменник рефлектує над тонатмосферою Львова, зазначаючи, що усі звучання сьогоднішнього міста Лева поділяються на «музику

¹ Неборак В. В. Про музику у Львові і про львівську музику // «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак). Вибрані твори: поезія, проза, есеїстика. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. С. 376–377. Подальші цитати з есею у тексті статті наведено за цим виданням без зазначення сторінок.

Львова» та «нелвівську музику», яка «сама про себе голосить з усіх можливих акустичних отворів», перетворюючи «мембрани наших вух на звалища аудіопродукції».

Яка ж вона, «львівська музика», за В. Небораком? І чим вона відрізняється від «музики у Львові»?

Почнемо з другого. «Музика у Львові», — на переконання автора, — усе те, що є зовнішнім, завезеним, неорганічним для *genius loci* міста. Саме тому в есеї вона характеризується як «виття», як «рейвах», як така, що «сповістить нам все, що завгодно, тільки не те, що стосується долі міста, у якому нам жити...».

На іншому полюсі запропонованої В. Небораком бінарної конструкції — «львівська музика» — те, як звучить Львів. І тут маємо шалене інтонаційне розмаїття живого міста, тонко почуте-відчуте письменником. Це:

— «сліпі вуличні баяністи — останні скалічені лицарі міста в навалі зовнішніх звучань»;

— звукова атмосфера закладів «ресторанно-бордельного типу» — «щось на зразок “файдуліфай”», тобто міський фольклор, батярські пісні;

— «п'їкардійці», «півні» і «плачі», які заповнюють своїми голосами «богемні кнайпи», тобто йдеться про музику акапельного чоловічого секстету «П'їкардійська терція» та рокових гуртів «Мертвий півень» і «Плач Єремії»;

— божественні літургії, що лунають з церков;

— і, нарешті, музика концертних залів, у яких звучать «наші — Скорик, Камінський, Ланюк, Небесний, Козаренко....».

Як бачимо, музика живого Львова — це музика різних інтонаційних практик¹: від міського фольклору (як первинно-вуличного, так і адаптованого) — до поп-рокових звучань у їх жанрово-стильовій різноманітності, від культової музики — до академічної композиторської творчості... Письменник схопив тут одну з характерних особливостей сучасного музичного світу — його подрібненість, фрагментарність, мозаїчність.

Чи є ситуація, відтворена В. Небораком, унікальною? Очевидно, ні. Типологічно подібні процеси вже відбувались в історії музики, особливо в перехідні, аklasичні періоди. Розглянемо один загальновідомий приклад.

У 1689 році *maestro di cappella* собору Санта-Марія Трастевере в Римі Анджело Берарді (1636–1694), характеризуючи сучасну йому музику, писав: «...старі майстри мали тільки один стиль і одну практику, сучасники ж мають три стилі: церковний, камерний і театральний стиль, і дві практики, першу і другу»².

У читача може скластися думка, що три стилі і дві практики, згадувані А. Берарді, створюють подібну до сьогоднішньої, схоплену в наведеному на початку статті описі В. Неборака, подрібнену, мозаїчну конфігурацію музичної сфери. Так усвідомлений простір барокової музики принципово відрізняється від простору музики ренесансної — цілісного, такого, що характеризується, говорячи словами А. Берарді, «одним стилем і однією практикою».

¹ Обґрунтування цієї категорії є у статті: Чекан Ю. И. Интонационная практика: сущность и структура // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Вип. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Київ, 2009. С. 128–143.

² Цит. за: Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York : W. W. Norton & Company. Inc., 1947. P. 4. Манфред Букофцер наводить цей вислів як приклад усвідомлення музикантами тієї доби глибоких стильових відмінностей між ренесансною і бароковою музикою, що виявляються, зокрема, у співвідношення слова й музики, у трактуванні дисонансів тощо.

З одного боку, це справді так. Проте з іншого боку, в ширшому контексті, такий висновок можна піддати сумніву. Усі згадані Берарді музичні прояви, як Ренесансні, так і Барокові, на нашу думку, **належать до однієї інтонаційної практики**. Ключовою її конститутивною ознакою є зв'язок з потужним соціальним інститутом. Для теоцентричного Середньовіччя і його завершальної, Ренесансної фази таким домінуючим інститутом була, як відомо, церква. Для антропоцентричного Нового Часу, зокрема його початкового етапу — Бароко, домінуючим соціальним інститутом, що забезпечував існування письмового композиторського професіоналізму, було насамперед придворно-аристократичне середовище. При цьому культура не втрачає і старих інститутів, тих патронів музичного мистецтва, які були ключовими в попередню добу. Вони продовжують функціонувати¹ — і конфігурація музичної сфери збагачується новими жанрово-стильовими вимірами — окрім церковного, з'являються театральний і камерний «стилі». Однак сказане не означає, що ці «стилі» належать до засадничо різних множин або ж інтонаційних практик — усі вони репрезентують професійну європейську композиторську творчість письмової традиції.

Те ж саме стосується і згаданих Берарді «двох практик». Тут ідеться про поділ композиторів на тих, хто належав до нідерландської школи (Окегем, Жоскен Дебре, П'єр де Ларю, Жан Мутон, Гомберт, Адріан Вілларт), і представників нових тенденцій (Чіпріано де Роре, Маренціо, Верта, Лудзаскі, Пері, Каччіні)². Однак, належачи до «першої» чи до «другої» практик, і композитори традиційної нідерландської школи, і їх молодші колеги працювали в межах однієї парадигми, а згадані італійським теоретиком барокової доби «стилі і практики» утворювали різні у стильовому і почасти жанровому відношеннях субмножини однієї системи, однієї інтонаційної практики.

Подібну ситуацію спостерігаємо і в іншу перехідну, аklasичну добу — епоху романтизму. Однією з головних новацій тут було відкриття місцевого колориту — відповідно, у музику «професійну» проникають елементи музики «фольклорної» (за відомим висловом Михаїла Глінки, «Створює музику народ, а ми, композитори, її тільки обробляємо»).

Проте якими б кардинальними не видавались новації барокового чи романтичного музичного мистецтва, вони не зачіпали сутності системи, залишаючи письмову професійну композиторську культуру і весь пов'язаний з нею інфраструктурний комплекс її центром, ядром. Інші інтонаційні практики (наприклад, селянський фольклор для культури романтизму) перебували на периферії системи, не створюючи ядру конкуренції, а лише підживлюючи його інтонаційно. Це підтверджує, зокрема, практика концертного життя, де в репертуарній політиці «академічних колективів» на зламі ХІХ–ХХ століть сформувались три напрями: «висока класика» — «аванградна музика» — «популярна класика».

Музикознавці, відчуваючи і розуміючи, що звуковий (музичний) світ не обмежується тільки композиторською творчістю, прагнуть виробити певні системи координат, які дадуть змогу організувати й осягнути музичну сферу культури.

¹ Прикладом тут може бути, зокрема, штатний розклад капели святого Януарія в Неаполі, який наводить Патрік Барб'є: «3 кастрати сопрано, 3 кастрати альти, 4 тенора, 3 баса, 39 скрипок та альтів, 3 віолончелі, 3 контрабаси, 9 гобоїв та 9 труб, загалом 76 музикантів, плюс капельмейстер та органіст» (Барб'є П. Празднества в Неаполе: театр, музика и кастраты в XVIII веке. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. С. 269). Наведений у праці П. Барб'є перелік штатних музикантів капели стосується 1753 року — доби розквіту оперного жанру, коли патронат придворно-аристократичного середовища (особливо в Неаполі з його театром Сан Карло) набув чи не максимальних виявів. Тим більш показовим є наведений штатний розклад, що свідчить про потужну підтримку музичного мистецтва церквою.

² Детальніше див.: Конен В. Клаудио Монтеверди. Москва : Сов. композитор, 1971. С. 62–63.

Так, відомий німецький дослідник Генріх Бесселер (1900–1969), учень Мартіна Хайдеггера і Гвідо Адлера та вчитель Манфреда Букофцера, запропонував типологію музичних жанрів, що базується на зв'язку музики з формами її побутування. Відповідно, всі жанри Г. Бесселера поділяє на ужиткові (або прикладні) — *umgangsmusic* і концертні — *darbietungsmusik*¹. До перших, як відомо, належать музика церковної відправи, музика, що супроводжує свята й карнавали, службові, ритуальні жанри, музика дозвілля; до другої — музика філармонічного залу, оперного театру тощо. Орієнтуючись на концепцію Бесселера, що в ескізному вигляді з'явилась 1926 року, а в остаточному — 1959-го, формувались численні **жанрові** конфігурації будови музичного світу, серед них одна з найпоширеніших належить Арнольду Сохору, який виокремлює чотири групи жанрів:

- театральні жанри;
- концертні жанри;
- масово-побутові жанри;
- культово-обрядові жанри².

Однак розвиток музичної сфери у другій половині ХХ століття, збагачення її проявів, поява нових комунікативних каналів тощо виявили певну обмеженість бесселерівської ідеї, хоча вона й стала наріжним каменем багатьох музикознавчих концепцій. Принциповий злам в усвідомленні багатовимірності музичних реалій у другій половині ХХ століття пов'язаний із працями Валентини Конен, одного з найфундаментальніших істориків музики, яка у своїх студіях уникала так званої аристократизації й кодексоцентризму (терміни Михайла Сапонова³) і не обмежувалась музичними практиками виключно мистецької еліти. Досліджуючи джаз і ранню рок-музику, В. Конен вводить поняття «третього пласту», простежуючи його вияви в музичній практиці різних епох⁴. Відповідно, система трансформується з бінарної (ужиткові — концертні) у тернарну, причому вихідна бінарна пара також зазнає корекції. За концепцією В. Конен, у світовій музиці є, принаймні, три традиції: опозиційна пара «композиторська творчість — музичний фольклор» і так званий «третій пласт» — масові жанри. Ідеї В. Конен сьогодні широко розробляються у вітчизняному музикознавстві, формуючи трипласову конфігурацію музичної культури. Така конфігурація була більш релевантна щодо стану музичної сфери культури у другій половині минулого століття; утім, очевидно, її авторка відчувала неповну відповідність запропонованого варіанту новим реаліям, бо в одній із праць вводить п'ятикомпонентну конфігурацію — «структуру сучасної музичної творчості в масштабі всього світу»⁵, включивши до неї «академічну музику», «фольклор», «регіональні жанри, що склались на позаєвропейському ґрунті», «міську творчість масового полегшеного типу» і «новітній авангард».

Сказали своє слово у цій заочній дискусії і фольклористи. Так, відомий дослідник якутського фольклору Едуард Алексеев вважає, що «загальний зріз музичної

¹ Див. про це, зокрема: Назайкинський Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. С. 84–86.

² Див.: Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Т. 2. Ленинград : Сов. композитор, 1981. С. 243.

³ Див.: Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика XXI, 2004. С. 13, 16.

⁴ Див.: Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.

⁵ Конен В. Дж. Музыкально-творческие виды XX века // Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. С. 468.

культури складається <...> з чотирьох досить відокремлених секторів, які відбивають чотири основні типи музичної діяльності», а саме:

- 1) фольклорний шар культури, до якого належить масова народна творчість і любительство в усній традиції;
- 2) народно-професіональний шар (професіонали усної традиції);
- 3) професійна композиторська музика письмової традиції;
- 4) аматорський музичний рух за моделями письмової культури¹.

Очевидно, що сітка, запропонована Е. Алексєєвим, більш тонко диференціює фольклорну компоненту і майже повністю ігнорує масові жанри у всій їх різноспрямованості і культову музику.

Надзвичайно плідною видається концепція Тетяни Чередниченко (1955–2003), обґрунтована видатною музикознавицею в останній прижиттєвій монографії «Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи» (2001)². Т. Чередниченко говорить про «чотири музики», вибудовуючи конфігурації музичної культури за допомогою кількох пар бінарних опозицій:

- 1) усне — письмове;
- 2) атеоретичне — теоретично опосередковане;
- 3) непрофесійне — професійне;
- 4) канонічне — динамічне.

Відповідно, сектор традиційного фольклору характеризується як усне — атеоретичне — непрофесійне — канонічне, а так званої опус-музики — як письмове — теоретично опосередковане — професійне — динамічне. Крім двох названих секторів, Т. Чередниченко виділяє менестрельну культуру (усне-атеоретичне-професійне-динамічне) і професійну ритуальну музику (усне/письмове — теоретично опосередковане — професійне — канонічне).

Усі названі підходи впливають передусім з музичного матеріалу, з характеристик суб'єктів музичної комунікації і ситуації функціонування. В останні роки до зазначених факторів додалися і кілька позамузичних. Так, американська дослідниця-маркетолог Елізабет Гіршман³ запропонувала доповнити принципи сегментації музичної сфери з'ясуванням спрямованості творчості, її мети й очікуваної цільової аудиторії. Тоді музична сфера набуде нових вимірів і конфігурацій, збагатившись ще трьома сегментами, серед яких перший — творчість, орієнтована на митця, мета якої — самовираження; другий — творчість, орієнтована на фахівців, мета якої — здобуття визнання; третій — творчість, орієнтована на широку аудиторію і має на меті отримання прибутку.

Нарешті, маркетингова диференціація, здійснена групою канадських і американських дослідників, передбачає ще чотири додаткові виміри і формує додаткові конфігураційні моделі шляхом поділу мистецького ринку на підприємства мистецької сфери і креативні індустрії, а також «розведення» виробників мистецького продукту на тих, що *створюють прототип* і тих, що *відтворюють прототип*⁴.

¹ Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. Москва : Сов. композитор, 1988. С. 83.

² Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. С. 405–422.

³ Hirschman E. C. Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept // Journal of Marketing. 1983. Vol. 47. No. 3 (Summer). P. 45–55.

⁴ Див.: Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / пер з англ. Львів : Кальварія, 2004. С. 22–23.

Окрім конфігурацій музичної сфери, орієнтованих на духовну складову художньої культури (конкретні артефакти, типи і види музики, творчі преференції й цілепокладання), в останні роки картина збагатилась додатковими вимірами, орієтованими також на *матеріальну складову музичної культури* — насамперед, на інфраструктуру музичного життя і зумовлені нею комунікативні канали, розгляд яких виходить за межі завдань цієї статті¹.

Висновки. У результаті конспективного розгляду окресленого проблемного поля постає кілька закономірних запитань. Чи вичерпані можливості сегментації сучасного музичного світу? Чи не відкриються завтра перед дослідниками нові виміри? Чи можна обмежуватись наявними конфігураціями? Відповідь очевидна й однозначна: ні.

Але — чи можливі якісь висновки? Ризикнемо стверджувати: так.

Перший висновок стосується меж розглядуваного феномена. Уточнюють і коригують його питання екзистенційного кшталту: які вияви людської культури сьогодні доцільно відносити до її музичної сфери? Відповідь можна сформулювати так: система належить до музичної сфери доти, доки вона залишається аудіальною; доки носієм інформації в ній є певним чином організований звук і доки цей організований звук відповідає інтонаційним принципам, зокрема є виражально-сисловою цілісністю, що функціонує за участі музичних і позамузичних асоціацій.

Другий висновок, що впливає з наведених міркувань, також очевидний: система є **інтонаційно поліукладною**. Уклад тут розуміється традиційно — як порядок, що був установлений або склався. Різні інтонаційні уклади — згадані і такі, що не названі, перебувають в тонасфері сучасності на рівних. Унаслідок технологічної революції, зміни способів фіксації і комунікативних каналів, парадоксального поєднання доцентрових і відцентрових процесів в культурі, глобалізації й автономізації, включення позамистецьких чинників колишня ієрархія інтонаційних практик зруйнована. Кожен уклад, кожна інтонаційна практика є нині самодостатньою і претендує (у певному вимірі) на гегемонію, центральне місце в загальній ієрархії. Однак ці претензії, будучи реалізованими, негайно стимулюють інші уклади/інтонаційні практики, активізують їх — і гегемонія виявляється оманною, марою. Стили, жанри, напрями, течії, модні тренди, технічні новації, фінансові дотації чи державні квоти, креативні рішення й неординарні особистості, щасливі випадковості чи ідеологічні або ж культурні табу — будь що може стати тим чинником, який зруйнує щойно вибудовану ієрархію. Усі зазначені особливості викликають чіткі аналогії з будовою хаотичних систем, для яких, як відомо, характерні дві кардинальні властивості. По-перше, це зворотний зв'язок, тобто здатність взаємодіяти з оточенням. По-друге, — ітерація, іншими словами, численні повторення певної операції або дії². Сказане підводить до **третього висновку**: система є **хаотичною**.

Отже, **узагальнюючим висновком** можна вважати таку характеристику музичної сфери сучасної культури: вона є **хаотично інтонаційно поліукладною**.

¹ Ґрунтовний аналіз підприємств музичної індустрії містить дисертація британської дослідниці Джоани Беррі: Berry J. Welcome to the Machine? Changing Music Industry Value Frameworks and the Key Characteristics of New Music Industry Business Models : PhD Thesis / University of Newcastle upon Tyne. Newcastle upon Tyne, 2011. 313 p.

² «Основні принципи хаосу <...> називаються “зворотнім зв’язком” та “ітерацією”. Якщо система демонструє обидві названі якості, вона поводить себе “хаотичним чином”» (Рашкофф Д. Медиавирс. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / пер. с англ. Д. Борисов. Москва : Ультра. Культура, 2003. С. 42).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. Москва : Сов. композитор, 1988. 237 с.
2. Барбье П. Празднества в Неаполе: театр, музыка и кастраты в XVIII веке / пер. з фр. С. Б. Райского и И. В. Морозовой. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. 416 с.
3. Кольбер Ф., Нантель Ж., Білодо С. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / пер з англ. Львів : Кальварія, 2004. 240 с.
4. Конен В. Дж. Клаудио Монтеверди. Москва : Сов. композитор, 1971. 324 с.
5. Конен В. Дж. Музыкально-творческие виды XX века // Этюды о зарубежной музыке. Москва : Музыка, 1975. С. 427–468.
6. Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
8. Неборак В. В. Про музику у Львові і про львівську музику // «Бу-Ба-Бу» (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак). Вибрані твори: поезія, проза, есеїстика. Львів : ЛА «Піраміда», 2007. С. 376–377.
9. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / пер. с англ. Д. Борисов. Москва : Ультра. Культура, 2003. 368 с.
10. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. Москва : Классика-XXI, 2004. 400 с.
11. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : в 3 т. Т. 2. Ленинград : Сов. композитор, 1981. С. 231–293.
12. Чекан Ю. И. Интонационная практика: сущность и структура // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Вип. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Київ, 2009. С. 128–143.
13. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : НЛО, 2002. 592 с.
14. Berry J. Welcome to the Machine? Changing Music Industry Value Frameworks and the Key Characteristics of New Music Industry Business Models : PhD Thesis / University of Newcastle upon Tyne. Newcastle upon Tyne, 2011. 313 p.
15. Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1947. 489 p.
16. Hirschman E. C. Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept // Journal of Marketing. 1983. Vol. 47. No. 3, Summer. P. 45–55.

REFERENCES

1. Alexeyev, E. (1988). *Folclore in the context of modern culture*. [Fol'klor v kontekste sovremennoj kul'tury]. Moscow: Sovetskii kompozitor, 237 p. [in Russian].
2. Barbier, P. (2018). *Festivities in Naples: Theater, Music and Castrates in the 18th Century*. [Prazdnestva v Neapole: Teatr, muzyka i kastraty v XVIII veke]. Saint Petersburg, 416 p. [in Russian].
3. Colbert, F., Nantel, J. and Bilodeau, S. (2004). *Marketing culture and the arts*. [Marketynh u sferi kultury ta mystetstv]. Lviv: Kalvariia, 240 p. [in Ukrainian].
4. Konen, V. (1971). *Claudio Monteverdi*. [Klaudio Monteverdi]. Moscow: Muzyka, 324 p. [in Russian].
5. Konen, V. (1975). Musical and creative views of the twentieth century. [Muzykal'no-tvorcheskie vidy XX veka]. In: *Etudes about foreign music*. [Jetjudy o zarubezhnoj muzyke]. Moscow: Muzyka, pp. 427–468 [in Russian].

6. Konen, V. (1994). *The third layer. New mass genres in 20th century music. [Tretij plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka]*. Moscow: Muzyka, 160 p. [in Russian].
7. Nazaikinsky, E. (2003). Style and genre in music. [Stil' i zhanr v muzyke]. Moscow: Vlado, 248 p. [in Russian].
8. Neborak, V. (2007). On music in Lviv and on Lviv music. [Pro muzyku u Lvovi i pro lvivsku muzyku]. In: «*Bu-Ba-Bu*» (Yuri Andrukhovych, Alexander Irvanets, Victor Neborak). *Selected works. Poetry, prose, essays. [«Bu-Ba-Bu» (Iurii Andrukhovych, Oleksandr Irvanets, Viktor Neborak). Vybrani tvory. Poeziia, proza, eseistyka]*. Lviv, pp. 376–377 [in Ukrainian].
9. Rushkoff, D. (2003). *Media Virus. How pop culture secretly affects your consciousness. [Mediavirus. Kak pop-kul'tura tajno vozdejstvuet na vashe soznanie]*. Moscow: Ul'tra. Kul'tura, 368 p. [in Russian].
10. Saponov, M. (2004). Minstrels. A book about the music of medieval Europe. [Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoj Evropy]. Moscow: Klassika-XXI, 400 p. [in Russian].
11. Sokhor, A. N. (1981). Aesthetic nature of the genre in music. [Jesteticheskaja priroda zhanra v muzyke]. In: *Questions of sociology and aesthetics of music. [Voprosy sociologii i jestetiki muzyki]*. Vol. 2. Leningrad: Sovetskii kompozitor, pp. 231–293 [in Russian].
12. Chekan, Y. (2009). Intonation practice: essence and structure. [Intonacionnaja praktika: sushhnost' i struktura]. In: *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Kyiv, Vol. 80, pp. 128–143 [in Russian].
13. Cherednichenko, T. (2002). *Musical stock. 70th. Problems. Portraits. Cases. [Muzykal'nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai]*. Moscow, 592 p. [in Russian].
14. Berry, J. (2011). *Welcome to the Machine? Changing Music Industry Value Frameworks and the Key Characteristics of New Music Industry Business Models*. PhD Thesis. University of Newcastle upon Tyne. Newcastle upon Tyne, 313 p.) [in English].
15. Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 489 p. [in English].
16. Hirschman E. C. (1983). Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept. *Journal of Marketing*. Vol. 47. No. 3, Summer, pp. 45–55 [in English].

ЧЕКАН Ю. И.

Чекан Юрий Иванович — доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>
y.chelan@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219681>

МУЗЫКАЛЬНАЯ СФЕРА СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: ИЗМЕРЕНИЯ И КОНФИГУРАЦИИ

Актуальность исследования. На протяжении последних десятилетий в мировом и отечественном культурном пространстве произошли глобальные тектонические сдвиги. Процессы, общие для всей культуры, в музыкальной сфере подвергаются существенной коррекции вследствие действия нескольких специфических факторов. Во-первых, это кардинальное изменение коммуникативных каналов, которое обусловило автономизацию музыки от её творцов и потребителей. Во-вторых, это беспрецедентное расширение и приумножение номенклатуры

звучаний, которое образует новые конфигурации всей музыкальной сферы. В-третьих, это процессы миграции капитала, которые трансформируют бывшие ценностные иерархии. Всё сказанное вызывает необходимость панорамного взгляда на музыкальную сферу современной культуры, необходимость анализа и осознания тех её измерений, которые сформированы в музыкознании и являются релевантными по отношению к нынешнему состоянию музыкальной сферы, а также тех конфигураций, которые она приобретает в различных исследовательских системах координат. На основании этого можно дать обобщённую характеристику её сущности, что представляется актуальной задачей современного музыковедения.

Цель исследования — охарактеризовать сущность музыкальной сферы современной культуры, опираясь на обобщение тех её изменений и конфигураций, которые отрефлектированы в гуманитаристике.

Результаты и выводы исследования. Первый вывод касается границ рассматриваемого феномена. Уточняющими вопросами, которые корректируют его, являются вопросы экзистенциального характера: какие проявления человеческой культуры сегодня целесообразно относить к её музыкальной сфере? Ответ можно сформулировать следующим образом: система относится к музыкальной сфере до того времени, пока она остаётся аудиальной; пока носителем информации в ней является определённым образом организованный звук и пока этот организованный звук соответствует интонационным принципам, то есть является выразительно-смысловым единством, функционирующим при участии опыта музыкальных и немзыкальных ассоциаций.

Второй вывод, вытекающий из представленных размышлений, также очевиден: система является интонационно полиукладной. Уклад здесь понимается в традиционном смысле — как порядок, который был установлен или сложился. Разные интонационные уклады — названные выше и не упомянутые, существуют в тоносфере современности на равных. Вследствие технологической революции, изменения способов фиксации и коммуникативных каналов, парадоксального объединения центристических и центробежных процессов культуры, глобализации и автономизации, включения внехудожественных факторов бывшая иерархия интонационных практик разрушена. Каждый уклад, каждая интонационная практика являются сегодня самодостаточными и претендуют (в том или ином измерении) на гегемонию, центральное место в общей иерархии. Однако эти претензии, будучи реализованными, немедленно стимулируют иные уклады / интонационные практики, активизируют их — и гегемония оказывается обманом, иллюзией. Стили, жанры, направления, течения, модные тренды, технические новации, финансовые дотации или государственные квоты, креативные решения и неординарные личности, счастливые случайности или идеологические / культурные табу, — что угодно может стать тем триггером, который разрушит только что установившуюся иерархию. Все отмеченные особенности вызывают чёткие аналогии со строением хаотичных систем, которые, как известно, характеризуются двумя кардинальными свойствами. Во-первых, это обратная связь, то есть способность взаимодействовать с окружением. Во-вторых — итерация, другими словами, многократные повторения определённой операции либо действия. Сказанное подводит к третьему выводу: система является хаотичной.

Итак, обобщающим выводом можно считать следующую характеристику музыкальной сферы современной культуры: она является хаотически интонационно полиукладной.

Ключевые слова: интонационная практика, жанр, хаотическая интонационная полиукладность.

YURII CHEKAN

Chekan, Yurii — Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of World Music History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

y.chelan@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219681>

**MUSICAL SPHERE OF CONTEMPORARY CULTURE:
MEASUREMENTS AND CONFIGURATIONS**

Relevance of the study. Global tectonic shifts have taken place in the world and domestic cultural space in recent decades. Processes common to the whole culture in the musical sphere are subject to significant correction due to several specific factors. Firstly, it is a radical change in communication channels, which has led to the autonomy of music from its creators and consumers. Secondly, it is an unprecedented expansion and multiplication of the range of sounds, which creates new configurations of the entire musical sphere. Thirdly, these are the processes of capital migration that transform former value hierarchies. All this requires a panoramic view of the musical sphere of contemporary culture. Musicology needs to analyze and understand those dimensions of the music sphere that have been formed in research and are relevant to the current state of the music sphere. We also need to study the configurations it acquires in the various coordinate systems of the research. Based on this, we can give a generalized description of its essence, which is an urgent task of modern musicology.

The purpose of the study is to characterize the essence of the musical sphere of modern culture, based on the generalization of its dimensions and configurations, reflected in the humanities.

The results and conclusions. The first conclusion concerns the limits of the phenomenon under consideration. The clarifying questions that correct it are existential questions: what manifestations of human culture today should be attributed to its musical sphere? The answer can be formulated as follows: the system belongs to the musical sphere as long as it remains audible; as long as the information carrier in it is a certain way of organized sound and as long as this organized sound corresponds to the principles of intonation — in particular, it is an expressive-semantic unity, which functions with the participation of musical and non-musical associations.

The second conclusion, which follows from the above considerations, is also obvious: the system is intonationally polypatternal. The pattern here is understood as an order that has been established or formed by tradition. Different intonation patterns — mentioned above and those that have not been named, exist in the tonosphere of modernity on an equal footing. As a result of the technological revolution, changes in the ways of fixing music and its communication channels, the paradoxical combination of centripetal and centrifugal processes of culture, globalization and autonomy, the inclusion of extra-artistic factors, the former hierarchies of intonation practices have been destroyed. Every pattern, every intonation practice is now self-sufficient and claims (in one way or another) hegemony, a central place in the overall hierarchy. However, these claims, being realized, immediately stimulate other patterns / intonation practices, activate them — and hegemony turns out to be a delusion, a dream. Styles, genres, fashion trends, technical innovations, financial grants or government quotas, creative decisions and extraordinary personalities, happy coincidences or ideological or cultural taboos — anything can be a factor that will destroy the newly established hierarchy. All these features are clear analogies with the structure of chaotic systems, which are known to be characterized by two cardinal properties. The first is feedback, that is, the ability to interact with environment. Secondly, iteration, in other words, numerous repetitions of a certain operation or action. This leads to the third conclusion: the system is chaotic.

Thus, the following description of the musical sphere of modern culture can be considered a generalizing conclusion: it is chaotically intonationally polypatternal.

Keywords: intonation practice, genre, chaotically intonationally polypatternity.