

ВІДГУК

офіційного опонента

дисертації Ії Федорівни Федорової «**World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища**» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»

Заголовковий термін «World music» (далі WM) навіює різні реакції та означення, ставлячи на порядок денний для осмислення сучасної культурної ситуації планетарний масштаб. Відверто метафорична, всеохоплююча назва більше плутає, ніж інформує, і віддзеркалює окрему тенденцію у художньому процесі не ліпше, ніж ярлик торгової мережи, яким первинно і була. Втім поставлена у відповідний контекст, вона набуває сили та інтенсивності, натякаючи на проектування музики нової якості – «світової».

Спостереженнями над тим, як функціонує і оновлюється практика WM, зайняті різні галузі науки. Гостинно пропонуючи власні предметні поля, методологічні підходи, розглядаючи під різними кутами зору один і той же об'єкт, філософія, соціологія, культурологія, а також цілий букет наукових дисциплін із коренем «етно-» створили багатовимірну систему для «уловлення» сутності даного феномену, збігаючись в одному: WM – важливий симптом для діагностування сучасного стану суспільства і культури, а вивчення пов'язаної із цим явищем проблематики є вельми актуальним.

У даній дисертаційній праці концептуалізація уявлень про WM здійснюється у рамках суто музикознавчого дискурсу. Дисертантка рішучим жестом блокує ті семантичні обертони поняття, які ведуть у нескінченність, жорстко обмежуючи його у просторі та часі. Вона вивчає WM як «явище суто європейського типу культури» (с. 16), витoki якого сягають середини 1960-х. Моментом виходу WM на загальносвітовий «ринок відмінностей» вважається започаткування відповідної номінації у премії «Греммі» (1990), що закріпило за певного роду музичними композиціями статус самостійної звукозаписної продукції.

У цих базових координатах розгортається науковий маршрут дослідниці, яка, обходячи очікувані «мантри про Іншого», шукає власні відповіді на «вічні питання»: Що то є? Як існує? Навіщо? Водночас розгляд питань навколо Присутності цього специфічного феномену у мистецтві трансформуються у термінологічне питання: Як про це писати?

Своєрідність предмету дослідження змінює і самого науковця, який замість усамітнення і заглиблення обирає широту контекстних комунікацій. Основний текст і численні додатки рясніють фрагментами інтерв'ю, анотацій до дисків, фільмів, витягами з анонсів, рецензій, слухацьких коментарів, хизуються «гронами» списків, але ця ніби «сміттєва інформація» не залишається в емпіричній площині дослідження, а утворює якісний «фьюжн» із послідовно і систематично дотриманими принципами історизму та засадами типологічного підходу (зокрема, концепцією музичних практик

Т.Чередниченко, теорією цитування в музиці М. Арановського, Л. Крилової, А. Денісова, ідеями картини світу як звалища О. Якимовича, О. Зінкевич).

Дисертаційний текст точно картографує важливі сегменти музичної культури, де укорінена WM. Адже протягом існування вона зберігає родові плями походження з «циганського табору етнографії» (О. Мандельштам) та залежність від джаз- рок- поп – стандартів.

Ключовим елементом WM є етніка, яка виступає, на думку дослідниці, як «чужий текст», своєрідна «цитата» у просторі сучасної композиції, що сприймається як «вільна територія, територія не виконавців, а творців» (с. 227). У зв'язку з цим у дослідний фокус додатково потрапляє болюча проблема авторства. Майже детективне розслідування представлено у підрозділі 2.2, де з'ясовується «авторство» у композиціях із використанням «польових записів» («розуміється як етнографічний музичний аудіозапис, зроблений під час експедиційних досліджень» – с. 83). Зрозуміло, що у такому сенсі питання авторства не статусні, а суто економічні, адже претенденти сподіваються на отримання певної винагороди, особливо після гучного успіху запису. Культивування множинної со-авторизації у принципі потребує перегляду лінійних розмежувань в авторських правах (так, скажімо, в альбомах групи «ДахаБраха» усі учасники числяться як композитори плюс «композитор» В.Троїцький).

Будь-який етнічний матеріал у композиціях WM піддається різноманітним трансформаціям («адаптації») – «від зміни контексту функціонування до суто музичних трансформацій» (с. 165). Через взаємодію із джазом, роком, електронною музикою на шляхах трансформації етніки сформувалася «мікстова» природа WM. Зростання у процесі еволюції стилістичної різноманітності привело до формування певної художньої стратегії, базованої на засадах еkleктики. Дисертантка називає еkleктику «ключовим художнім принципом world music» (с. 120), прояв еkleктизму можливо спостерігати на різних рівнях музичної композиції: від добору музичного інструментарію («декоративна функція» с. 48) до естетичного узагальнення. Спираючись на типологію музичних практик Т. Чередниченко, авторка атрибує прояви еkleктичності у трьох позиціях: «без помітної музично-видової взаємодії», «взаємодія в межах однієї музичної практики» і «взаємодія з виходом в іншу музичну практику» (Розділ 2).

«Цитований» текст-донор, за переконанням дисертантки, в умовах еkleктизму не втрачає здатності апелювати до своєї регіональної традиції («семантичне навантаження етніки у world music» – «у свідомості слухача сформувати образ певної етнічної культури»; с.75). Проте, у форматі «адаптованості» здатність передати той первинний «образ культури», з якої запозичений музичний матеріал, на мій погляд, втрачається, особливо якщо врахувати експериментальну природу WM, яка у дисертації неодноразово наголошується (так, на с. 108 читаємо: «...world music розглядається як явище, спрямоване на експеримент», на відміну від практики «менестрельства», що орієнтується на «моду»).

Можна припустити, продовжуючи міркування дисертантки, що сутність експерименту у WM, за великим рахунком, полягає у випробуванні крізь ілюзорний зв'язок із *екзотичним* і *споконвічним* певних нових цінностей. З наявних ресурсів вони відбираються для «винаходу нової традиції», що транслюється на тій частоті, на яку налаштовані маси. Модернізація, «переінтерпретування» етніки фактично створює «нову етніку», що залишається «чужою» не тільки для творців WM, але й для самих носіїв її етнічного прообразу. (До речі, ось хрестоматійний приклад – вдягнений у російський національний костюм славянофіл К. Аксаков, якого селяни прийняли за перса. Не знаю, за кого приймає учасників «ДахаБраха» українська публіка, але їх образи – суцільно артифікаційний феномен, вигадана фікція, фантом задля нового маркування етнічних меж). Як маркер музичної практики, що носить ім'я WM, експеримент сигналізує про запуск механізму адаптації як динамічного процесу перетворення орієнтованої на минуле етніки реальностями світу, що активно змінюється.

Такого роду адаптація з найбільшою очевидністю проявляється в аудіо-візуальних формах фіксації, тобто у кінематографі. Як зазначається у дисертації, «кіноіндустрія ... зіграла важливу роль у популяризації world music, значно збільшивши його аудиторію наприкінці 1980-х та в 1990-х роках» (с. 76). Вдовольняючи попит кінематографа на новий «саунд», WM пропонувала «новий тип музики, який не був би ані давнім, ані сучасним, який не був би підробкою, але мав чи чітку прив'язку до регіону, традицій і атмосфери, але сам по собі був би живим» (с. 78). Аналізуючи використання етніки у саундтреках фільмів «Остання спокуса Христа» з музикою П. Гебріела, «Сила одного» та анімаційного фільму «Король Лев» (композитор Г. Ціммер), дисертантка переконливо доводить, що хронотоп кінострічки формують запозичені з екзотичної традиції «цитати». Вони виконують «функцію семантичного знаку, який спрямований на формування у свідомості слухача образу далекої, старовинної країни» (с. 78). Саме *якоїсь* країни, а не конкретно Вірменії (мелодія дудука на початку фільму американського режисера Мартіна Скорсезе, с. 77) або Південної Африканської республіки (пісня з діснеївського фільму). В одному випадку відтворюється узагальнений образ Близького Сходу, а в інших – образ Африки (с. 79), точніше європейські візії цих регіонів.

Власне, експериментальний характер WM вказує крім всього іншого на проблемність її естетики, яка з точки зору подальших перспектив і художньої цінності є досить непевною. «Експеримент щось значить у науці, але нічого не значить у композиції», – категорично заявляв Ігор Стравинський (Діалоги, 1971, с. 281). Культивування екстраординарного звучання, як правило, має на меті зробити продукцію масового споживання унікальною, такою, що легко розрізнялася б на тлі іншого. Експериментальними стають записи, в яких перевіряються нові умови виконання, новий тематизм, композиційні прийоми аби у подальшій творчості поставити (або – ні) їх на потік.

Аналітична база дисертації містить крім відео- та кінопродукції більше ста вісімдесяти альбомів, офіційно номінованих за категорією WM у США

експертами Національної академії мистецтва і науки звукозапису (NARAS). Враховуючи значний слухацький досвід дисертантки, її широку обізнаність у тенденціях розвитку сучасної музичної культури, хотілось би поставити декілька **запитань** узагальнюючого плану:

1. Характеризуючи феномен WM «з боку типів музичної творчості» (с. 17), авторка (принаймні на момент завершення дисертації) вдовольнилася його визначенням як «явища» (с.15, 17...). Зрозуміло, що у перспективі не виключається подальша категоризація цього поняття. Але на даному етапі з погляду вже встановлених особливостей еволюціонування чи можна вважати це явище типом художньої діяльності, тобто, за А. Ф. Лосєвим, носієм певного смислу (тим, що «*вибито*»), чи все ж таки ми маємо справу із протилежністю – «*морфе*» (читай, «*звалище*»), що являє собою «випадковим фрагментом чогось, що має відповідні якості і властивості»?

2. У дисертації неодноразово підкреслюється, що у просторі WM «музичний фольклор постає не у своєму автентичному вигляді», а «є художньо переосмисленим, адаптованим під смак сучасного слухача» (с. 140). Яким з погляду на специфіку цієї художньої діяльності має бути «зразковий слухач» або «зразковий споживач» її продукції? Сформулювати відповідь можна і на прикладі якоїсь однієї групи.

3. Загалом на сторінках дисертації «*адаптована етніка*» постає як «пастораль» у спільному домі землян. Чи не вбачається за такими ясними горизонтами, більш темний горизонт, що окреслює арену боротьби, скажімо, за напрями подальшого культивування людини? Можливо, у цьому випробуванні різних «програм селекції» і полягає своєрідний експеримент WM?

Зауваження, що виникли у процесі ознайомлення із дисертаційним дослідженням Ії Федорівни Федорової, мають характер уточнення, яке, сподіваюсь, дозволить також додатково зацентувати оригінальність авторського підходу до розв'язання поставлених проблем.

Так, цілком поділяючи стурбованість дисертантки термінологічним розбратом у теперішньому музикознавстві, зазначу, що, дійсно, пошуки адекватних визначень новітнім музичним феноменам є нагальною потребою сучасної науки, і репрезентований у дисертації термінологічний апарат у теоретичному плані можна вважати досконалим. Проте в аналітичних розділах, де не менш важливим є коректне визначення елементів музичного тексту, спостерігається певна двоїстість. У одних випадках дисертантка схильна застосовувати запозичені з певної етнічної традиції екзотичні назви (інструментів, ладових систем, прийомів тощо), в інших, – вдається до «чужорідних» аналогій. Так, наприклад, атрибуція укорінених в індійській та південноафриканській культурах зразків (підрозділ 1.2.) спирається на набір понять та визначень, які функціонують у відповідних етнічних середовищах. Навіть коли є європейські «відповідники», їх «монополія» не поширюється на специфічні форми WM. Скажімо, зулуський спів без інструментального супроводу зовсім інший, ніж європейській спів *a cappella*, хоч *in adjecto* передбачає те ж саме. Саме тому екзотичного походження спів

іменується власною локальною назвою – *ісікатамієй*. Однак у підрозділі 2.3, що висвітлює на прикладі альбому Анушки Шанкар взаємодію традиції фламенко з її генетичним попередником (далеким «пращуром») – індійською культурою, дисертантка, на жаль, не шукає у словнику фламенко визначень для своїх аудіальних вражень, а сміливо застосовує те, що, як то кажуть, знаходиться «під рукою». У композиції «Buleria Con Ricardo» (партію фортепіано виконує іспанський піаніст Рікардо Міньо) «проявом танцювальних елементів фламенко» дослідниця вважає «плескання долонями, що є однієї з типових ознак танців цього стилю» (с. 106). Проте це «плескання долонями» – не танцювальний, а суто музичний елемент – «ритм-секція» інструментального супроводу, яка має спеціальну назву «*пальмас*» (у перекладі з іспанської мови «долоні»), а музиканти, що її виконують називаються *пальмерасами*. До того не впевнена, що взагалі фламенко варто називати «стилем», а самий процес його міксування з практикою гри на ситарі розглядати як зразок «*стильовій взаємодії*» (с. 105).


Далі стосовно композиції «Dancing In Madness» йдеться про «виконання чечітки, що має звукове відображення у композиції». Цю, вибачте на слові, «чечітку» виконує уславлений танцівник фламенко Farguso, якій, напевне, вважає, що виконує *capateado*. Цікаво, що у концертному виступі при відсутності танцівника, ту ж саме «дріб» - «*sapateado*» виконує перкусіоніст, імітуючи її мовно. Схожий прийом існує в індійській традиції. Його назву дисертантка наводить у сносці – «*коннакол*», залишаючи без коментарів той факт, що імітується не «*гра на перкусійному інструменті*», а, як сказали б англійці, *tap-dance* або *step*, тобто фламенковий *capateado*. Ця *дрібна* деталь вказує на важливу для сьогоденної культури термінологічну полілінгвальність («*гібридність*»), яка є не тільки ознакою часу, але й єдиною умовою адекватності термінологічного апарату науки про WM.

Крім того, дивними здалися на с. 159 такі категоричні ствердження: «З погляду фольклору музичні експерименти гурту «ДахаБраха» виступають як чужорідні та протиприродні». І далі – «фольклор функціонував у свідомості українців як практика непорушних традицій (?). Завдяки цьому навіть сьогодні експерименти з фольклором, свідомо або підсвідомо, сприймаються як неприпустимі порушення канонів» (с. 159). Можливо, з погляду деяких представників утаємниченої секти українських етномузикологів це сприймається і так, але навіть вони не стануть заперечувати, що відносно автономне існування метро-ритмічних, (вербальних) і мелодичних парадигм є скоріше правилом, а не виключенням, і у різних регіонах, можна зустріти на одні й ті ж слова різні наспіви, і, навпаки, на одну мелодію, багато різних пісень (чим вільно скористалися, зокрема, учасники українського гурту). Також не рідкість – адаптування в фольклорному середовищі літературних текстів, популярних зразків «опус-музики» тощо. Цей досить поширений звичай став, наприклад, об'єктом пародіювання у відомому фільмі «Йшла собака по роялю» (1978) з музикою О. Рибнікова, де фольклорист («людина з телевізору») намагався у селі записати щось зі старого репертуару, а натомість бабка Маланья заспівала

йому на свій (тобто прийнятий у регіоні) народний мотив арию Князя Игоря («О, дайте, дайте мне свободу»), пісню В. Висоцького і «Хабанеру» («У любви, как у пташки, крылья»). Так само, але без пародійного зниження в альбомі «Аламбарі» (2019) на свій мотив заспівали українські співаки Сонет Шекспіра. Загалом власне мені імponує позиція В. Троїцького, викладена у вміщеному в Додатках інтерв'ю з дисертанткою: «Коли прокидається творча свідомість, ти маєш бути вільним. Ти маєш точку опори – українську музику. Але далі ти повинен чути світ» (с. 227).

Підводячи підсумок, варто зазначити, що дисертація «*World Music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища*» є самостійним, оригінальним дослідженням, де вперше була здійснена систематизація у широкому дослідному полі велетенського масиву даних щодо однієї з найбільш складних і строкатих практик сучасного музичних мистецтва. Виконана на високому професійному рівні у відповідності чинних кваліфікаційних вимог до кандидатських дисертацій, дана наукова розвідка має засадниче значення для подальшої розробки цієї, безумовно, актуальної проблематики, оскільки не тільки реалізує нові методологічні підходи до осмислення цього своєрідного явища, дає низку ефективних знарядь для його аналізу, але й вдало вписує український досвід у світовий канон. Автореферат та публікації у достатній мірі висвітлюють зміст праці та її інноваційні концептуальні засади. Результати дослідження здобули належну теоретичну та практичну апробацію. Авторка дисертації – **Ія Федорівна Федорова** гідна присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор
кафедри історії української та зарубіжної
музики Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського


І. С. Драч

