

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет
Кафедра культурології

ДИСКУРС ПРО «СКЛАДНУ» ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНУ АКАДЕМІЧНУ МУЗИКУ
В ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ЛЬВОВІ

Студентки ІV курсу
групи ГКУ 17/Б
Бундзяк Ксенії Іванівни

Науковий керівник:
Богдан Шумилович

Львів 2021

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ I «Визначення понять: експериментальність, академічність, складність»	5
1.1 Експеримент як практика.....	5
1.2 Риси і засоби експериментальності як окремої течії.....	7
1.3. Експериментальна музика і авангард.....	10
1.4. Поняття складності і академічності.....	12
Розділ II «Аналіз дискурсу»	18
2.1. Експеримент і його місце в розвитку традиції.....	19
2.2. «Складність» музичного твору і його сприйняття.....	23
2.3. Середовище експериментальної музики та дії для його формування.....	26
Висновки	34
Список використаних джерел і літератури	37

ВСТУП

Експериментальні музичні практики, що з'явилися в кінці XIX – на початку XX століття, до сьогодні переосмислюються і використовуються в різних течіях та мистецьких колах. Авангардна традиція — складна і наповнена різноманітними засобами, які відрізнялись навіть між собою, є основою для сучасних експериментальних практик, в академічному середовищі зокрема. Зважаючи на насиченість процесу розвитку музики в XX столітті, деякі поняття та терміни, які виникли або змінились в той час, зараз можуть інтерпретуватись по-різному або ж навіть накладатись між собою в деяких значеннях. Але визначення цих понять в межах певного середовища і спілкування однією мовою їх розуміння дозволяють створити кращі умови для співпраці та розвитку цього середовища. А дослідження дискурсу експериментальної академічної музики може стати такою сходинкою і новим етапом для спільноти Львова, тобто для різних музичних інституцій та проектів, діяльність яких пов'язана з цим музичним напрямом.

Метою роботи є дослідити та описати те, як розуміються і використовуються поняття складності та експериментальності в академічній музиці представниками головних сучасних музичних інституцій міста. Об'єктом дослідження є дискурс про експериментальну академічну музику, її риси, розвиток, значення, а також про поняття складності і процес формування судження про мистецький твір. Предметом дослідження є висловлювання Тараса Демка, Богдана Сегіна та Остапа Мануляка — представників активних та важливих музичних інституцій і проектів Львова (Львівський будинок камерної та органної музики, Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика, фестивалі «Контрасти», «VOX ELECTRONICA», ансамбль сучасної музики

«ConstantY»). Джерело їх висловлювань — інтерв'ю, що проводились особисто при зустрічі та в онлайн-форматі. Розмови зафіксовані та збережені в аудіоформаті.

Робота складається з двох розділів. Перша частина має назву «Поняття експериментальності, академічності, складності», і у ній найважливішим завданням є описати різні теоретичні підходи для розуміння та визначення цих термінів, зрозуміти їх співставлення, а також обрати той кут погляду на них, через який і до якого апелюватиметься в другій частині роботи. Розділ складається з чотирьох пунктів:

- експеримент як практика;
- риси і засоби експериментальності як окремої течії;
- експериментальна музика і авангард;
- поняття складності і академічності.

В другому розділі, що має назву «Аналіз дискурсу», увага приділяється висловлюванням респондентів. Завданням цієї частини роботи є описати та зрозуміти тенденції, спільні та відмінні ідеї, що стосуються понять експериментальності і складності в академічному полі. Матеріал для основи цього розділу був створений за допомогою методу глибинних інтерв'ю. Розділ складається з трьох пунктів, які представляють головні теми висловлювань:

- експеримент і його місце в розвитку традиції;
- «складність» музичного твору і його сприйняття;
- середовище експериментальної музики та дії для його формування.

РОЗДІЛ I

ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТЬ: ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІСТЬ, АКАДЕМІЧНІСТЬ, СКЛАДНІСТЬ

1.1 Експеримент як практика

There is nothing in the human experience of the world that cannot be a symbol, metaphor, analogy, cipher, allusion, intimation, or mask of something else. Music epitomizes this doubling. It is the symbol par excellence.¹

Ще до винайдення мови люди використовували такі звуки для комунікації, які можна аналізувати через призму поняття музикальності. Музика продовжує бути інструментом для вираження не лише знаків, але й емоцій, в подальшому розвитку людства і до теперішніх днів. За словами авторів книги «Музика і мозок: як музика впливає на емоції, здоров'я та інтелект», музика створює об'єднання, бо її сприйняття є зрозуміле для всіх, і це є її базовою функцією, що закладена глибоко в наших генах, біології та мозку².

Про те, що музика є якісною комунікацією, оскільки містить в собі артефакти і символи, писали також автори есеїв зі збірника «Philosophical and Cultural Theories of Music».

Музику як антропологічну цінність на рівні з мовою (і навіть вище), вважає також і Джон Ранделл:

Музика — це наш антропологічний дар... Це спрямована назовні і практикована смислом насичена форма людського вираження, яка вибухає у тривимірно створених стінах звуку, що включають уявне творення, міжсуб'єктивні модальності, де весь спектр почуттів та емоцій є доступним. Можливо, врешті-решт, все, що нам слід зробити, це сидіти, стояти, співати, танцювати, стукати ногами — створювати, відтворювати або слухати музику і, бути зрушеним нею, - незалежно від її жанру та стану почуттів, які вона викликає. Іншими словами, музика передає багату щільність і багатоголосність внутрішнього і зовнішнього життя, і нам потрібно слухати цю

¹ De La Fuente E., Murphy P. *Philosophical and Cultural Theories of Music*. Brill Academic Pub, 2010, с. 2.

² Бреан А., Скейе Г. *Музыка и мозг. Как музыка влияет на эмоции, здоровье и интеллект*. Альпина Паблицер, 2020. 295 с.

щільність, не відвертаючись від неї. Більше того, можливо, «музичне спілкування» зрештою подібно до кохання... Вигляди і звуки, які слова ніколи не можуть передати. Музика — це невимовне.³

Експериментальність, як прояв креативності та спосіб пошуку нового, завжди була присутня в етапах розвитку музики і мистецтва загалом. Створення та фіксування нових традицій не відбулося би, якби композитори використовуючи лише попередні усталені канони в їх основному вигляді, не добавляючи щось нове в засобах, формах та інструментах вираження. Тобто, якщо б не було новизни (яка вимагає практики експериментальності) в межах традицій, не було б розвитку музичного мистецтва взагалі.

Експериментальність, яку можна оцінювати вже не таким абстрактним значенням, перейшла у значення феномену всередині ХХ століття. Деякі дослідники і автори музичної теорії та історії вирізняють експериментальну музику як окремий жанр і сходяться в думці, вважаючи її початком 50-ті роки. Цей прихід відбувся зокрема через суспільні зміни, спровоковані Другою світовою війною. Трансформації в суспільстві та в мистецькому середовищі вимагали ще радикальнішого розвитку і створення нової реакції на те, що відбувається навколо. І експериментальна музика стала такою відповіддю.

Першою хвилею експериментальності, менш масштабною і яка не виходить за рамки традицій, можна назвати період після винайдення електроенергії та відповідно нових інструментів та засобів для створення музики. Така хвиля дала можливість для розвитку авангарду, який в свою чергу своїми винаходами у вираженні стимулював створення основ для напряму експериментальної музики.⁴

³ De La Fuente E., Murphy P. *Philosophical and Cultural Theories of Music*. Brill Academic Pub, 2010, с. 150.

⁴ Leigh L. *What's the Matter with Today's Experimental Music*, Harwood Academic Publishers, 1991. 328 с.

В загальному вираженні експериментальна музика підхоплює настрої мистецтва з початку ХХ століття, що виражається у просуванні ідеї переходу від форми до змісту. Намір композитора, який працює в цьому напрямку полягає не у вдосконаленні музичних виражень, а в розвитку самої ідеї, де вони набувають інноваційних форм. Експеримент — це пошук нового шляху для реалізації смислу.

В такому випадку можна згадати про поняття «кінець мистецтва» Артура Данто, адже експериментальна музика в своїх формах могла сприйматись не як музика взагалі⁵. Її засоби та інструменти настільки відійшли від традицій, виставляючи абстрактність та ідейність на перший план, що також в певному значенні набуває рис філософії. Таку ідею підтримав би сучасний ірландський композитор Девід Флінн, який стверджує, що експериментальності в академічному середовищі немає місця, якщо вона руйнує класичні форми і засоби: «Композитори-експериментатори вбивають класичну музику, піддаючи її аудиторію своїм експериментам»⁶.

Зрештою, ці взаємозв'язки експериментальності з музикою яка звертається до класичних традицій, я і намагатимусь визначити в своїй роботі. Для того, щоб цілісно сформулювати означення експериментальної академічної музики варто спершу поглянути на експериментальність як на окремий напрям та на його суть.

1.2 Риси і засоби експериментальності як окремої течії

Визначення поняття експериментальності є таким же нестійкими, як і сама музика цього напрямку. Та все ж деякі автори теоретичних праць, посилаючись на есеї

⁵ Danto A. C. *The End of Art: A Philosophical Defense* // Journal «History and Theory», 1998, с. 127-143.

⁶ Flynn D. *Is experimental music killing classical music?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.rte.ie/brainstorm/2019/0717/1063606-is-experimental-music-killing-classic-music/> (29.07.2019).

композиторів та основних практиків експериментального напрямку, виокремлюють певні риси, за якими таку музику можна визначати.

Загальний мотив (чи то навіть місія) зародження напрямку має антиелітарну функцію, як і деякі практики початку ХХ століття. Та в першу чергу експериментальна музика як напрям формується на *протиставленні* до попередніх мистецьких законів і розширює рамки стилю, жанру і форми. Вона їх не видозмінює, а відкидає. Також можна назвати експериментальним поєднання різних, навіть усталених і звичних практик, але які цим своїм поєднанням також створюють розширення і формують нові значення в формах чи засобах. Основна орієнтація цього напрямку спрямована на звук, а не на композиційний метод.

Одним із основних представників експериментальної музики був Джон Кейдж, який, окрім композиторської діяльності, займався також визначенням теоретичних аспектів напрямку. Його головною ідеєю, яка визначає дію експерименту, є результат *непередбачуваності*⁷. Автор, тобто композитор чи/ї виконавець, в такому разі не мають чітко сформульованої мети в композиції твору. Другою ознакою є *спонтанність* в самому процесі творення чи у виконанні (що в свою чергу підсилює ідею непередбачуваності)⁸.

Засоби, як і інструменти вираження, в цьому напрямі є необмеженими. Хоча можна сказати, що джерелом до експерименту стали практики та ідеї, народжені на початку ХХ століття, такі як творчість Арнольда Шенберга та його винахід додекафонії; алеаторика, яка має прямий зв'язок з ідеєю спонтанності; атональність та використання електронних засобів.

⁷ Leigh L. What's the Matter with Today's Experimental Music, Harwood Academic Publishers, 1991. 328 с.

⁸ Там само.

Що стосується основних понять, які важливі в сприйнятті музики, вони змінюються теж в своєму розумінні під впливом хвилі експериментальності. Просторовість та сприйняття часу набувають нових форм завдяки інноваційним засобам: «... виміри часу (ритм, темп), динаміка і навіть тембр зазнали цієї форми розширення»⁹.

Музику в першу чергу називають часовим мистецтвом, а його основне вираження — ритм — порівнюють з пульсом людини і природи¹⁰. Зіммель натомість співставляв функцію метронома з ритмом індустріального життя¹¹. Тобто нові ритмічні практики авангарду можна пов'язати з розвитком індустріального суспільства, при якому суспільні вимоги до музики змінюються. Натомість експериментальні засоби ритму, в поєднанні з композиційними та звуковими, ще більше їх трансформують.

Експериментальну музику важко оцінювати, якщо брати до уваги не лише її форми вираження, але й ідеї. Абстрактність, яка завжди була притаманна музиці, набуває ще більшого масштабу завдяки концептуальній меті експерименту. Вона в свою чергу провокує на формування безлічі інтерпретацій, і в цьому також проявляється характерна для експерименту невизначеність.

З іншого боку сама по собі інноваційна форма може стати прямим вираженням якоїсь ідеї. Але в будь-якому разі експериментальна музика, через відсутність чогось знайомого і близького для слухача, вимагає більше рефлексивності та зусиль у сприйнятті і декодуванні.

Експериментальна музика набуває рис перформативності — увага акцентується на процесуальності, що є деяким парадоксом, так як музика сама по собі і є часовим мистецтвом. Тенденція змін акцентів з об'єкта мистецького твору на процес його створення можна було простежити в різних видах мистецтва в ХХ столітті. І як зазначає

⁹ Leigh L. What's the Matter with Today's Experimental Music, Harwood Academic Publishers, 1991, с. 8.

¹⁰ De La Fuente E., Murphy P. Philosophical and Cultural Theories of Music. Brill Academic Pub, 2010. 325 с.

¹¹ Там само, с. 129.

с своїй статті Ольга Муха: «Питання процесуальності тісно пов'язана зі ще однією проблемою сучасності — змінами темпоральності переживань, так званою «тиранією моменту», яка забирає і економить час на процес, тим самим збільшує його цінність»¹². Процесуальність в експериментальній музиці зокрема проявляється, як вже було згадано, в фокусі на сам звук, тобто на тому, як він виражається в часі та просторі.

Нові засоби змінюють навіть саму практику слухання, змінюючи цим самим і публіку. Участь слухача в творенні композиції стає важливішою (що також має риси антиелітарності), ніж раніше, а інколи і чи не найважливішою, наприклад, як в роботі Кейджа «4'33», де сам звук (який все ж є найважливішою одиницею музики) творять люди. З іншого боку, нові практики, в силу своєї антиелітарної місії можуть навпаки позбавляти публіку попередньо усталених правил слухання, таких як дистанціювання між слухачами і виконавцями, як прояв ідеї недосяжності високого з епохи Романтизму, чи необхідність непорушної тиші.

Отже, основні риси експериментальної музики як окремої течії є такими: спрямування на звук, а не композицію і процесуальність, непередбачуваність, спонтанність, невизначеність.

1.3 Експериментальна музика і авангард

Експериментальну і авангардну музику з іншого боку розглядають і під одним ключем, не відокремлюючи одне від іншого. Питання в такому разі полягає в самих визначеннях і також в погляді на експериментальність не як на окремий напрям, а як на саму практику створення чогось нового та інноваційного. Отже, розрізнення може звучати так:

¹² Муха О. *Китч и кэмп как новое высокое и низкое. Революция бинарных отношений в эстетике* // Вестник Самарской гуманитарной академии, 2013, с. 3-20.

авангард є експериментальним по своїй суті, але експериментальна музика, як окремий напрям, не є авангардом у своєму вираженні.

Спільним між цими течіями є відхід від традиції. Але авангард все ж залишається в її межах, він дотримується строгого процесу написання твору, хоча і створює нові форми і засоби. Авангард в такому розумінні традицію оновлює. Натомість експериментальність, на думку деяких теоретиків, лежить поза межами будь-якого канону, оскільки інноваційність є більш вираженою, ніж в авангарді: «... Дуже загально авангардна музика може розглядатися як така, що займає надзвичайне положення всередині традиції, тоді як експериментальна музика лежить поза нею»¹³.

В хронології розвитку музичного мистецтва експериментальність знаходиться після авангарду, але це місце також стосується не лише часового аспекту. Від естетичної ідеї до концептуальної, від структури до невизначеності - це одна з ліній розвитку музики ХХ століття, і на ній експериментальність стає наступним кроком після авангарду, вона масштабує його ідеї і завдяки цьому стає окремим напрямом в кінці цієї лінії так званої еволюції¹⁴.

Невизначеність в експериментальній музиці може бути підтвердженням відходу від традиції також. Якщо, як каже Кейдж, неможливо передбачити результат, то це означає відсутність прямого наміру створити «твір мистецтва», поняття якого також є традиційним. Те, що буде в результаті створення, може бути чимось іншим.

В цьому випадку є можливість поставити під сумнів майстерність композитора і виконавця експериментальної музики. Але щоб вийти за рамки традиції, зазвичай треба спершу її пізнати і осягнути. Майстерність набуває нового виміру, бо в такому разі музиканти намагаються подолати сформовані кліше у формах, жанрах і навіть в засобах.

¹³ Benitez Joaquim M. *Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music* // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 9, no. 1, 1978, с. 53-77.

¹⁴ Pfalz A. *Towards A Method for the Analysis of Experimental Music*. East Carolina University, 2014. 48 с.

Головне правило — не дотримуватись усталених раніше правил. Це часом є навіть проблемою для музикантів, які отримали академічну освіту, адже усталені норми у виконанні і сприйнятті стають глибоко вкоріненими фізичними навиками.

Розмежування експериментальної і авангардної музики на різні течії все одно залишається дуже розмитим і нестійким, незважаючи на аргументи згаданих авторів. Погляди на історію та теорію музики можуть, мабуть, і можуть бути без чітких визначень в силу абстрактності процесів, які в музичному мистецтві відбувались, і особливо в ХХ столітті. Але ці аргументи, що автори використовують для розрізнення, дають можливість побачити принаймні якісь сторони в цих визначеннях чіткіше, тому їх варто брати до уваги, щоб краще зрозуміти дискурс Львова.

1.4 Поняття складності і академічності

В цьому підрозділі я маю намір описати такі значення академічної та складної музики, на які опираюся в першу чергу, вживаючи ці терміни в своїй роботі. Вже частково було згадано поняття академічності в контексті його зв'язку із традицією, і саме цей аспект є найважливішим для даної теми. З іншого боку «академічний» може поставати в значенні того, що стосується академії, тобто освітньої діяльності. Ці означення зазвичай співпадають, але важливо звертати увагу на контекст, в якому вони вживаються. «Дискурс в пострадянському Львові» є ще одним контекстом, де спершу варто звернути увагу на різні варіанти взаємодіяння цих понять і припустити, як і чому вони можуть поєднуватися або ж не співпадати.

«Академічна» музика в значенні тієї, яка продовжує традицію і спирається на канони є більш широким поняттям. Часто «академічна» в значенні тієї, яка існує в академіях (умовно назвемо її «академічна освітня») проявляється певно частиною цієї більш

широкої академічної традиційної (вони співпадають, бо в академіях навчають звертаючись до канонів). Для наочності можна уявити менше коло всередині великого цього «канонного» кола. Але в цьому великому колі є ще багато простору навколо меншого «академічного-освітнього», де існує багато інших понять, що позначають жанри, стилі чи контексти музики. Можна розглядати також ситуацію, коли «академічне освітнє» коло знаходиться поза межами «академічного традиційного». Але таке означення в моїй роботі до уваги не береться.

Якщо відступити ще далі, щоб поглянути масштабніше також на поняття «традиції» та її розвитку, варто згадати слова Жана Бодрийяра з його праці «Символічний обмін і смерть»: «Традиція не є переважанням старого над новим: вона не знає ні першого, ні другого, — ці два поняття винайшла сучасність, вона завжди є разом і нео, і ретро, новація й анахронізм. Діалектика розриву за новітньої доби дуже швидко стає динамікою відображення й повторного використання. В політиці, в техніці, в мистецтві, в культурі вона визначається прийнятним для системи коефіцієнтом змінності, — ця змінність має бути такою, щоб в основному устрої системи нічого не мінялося»¹⁵. Ця теза може ще більше заглибити в погляді та спробі розрізненні традиційного від того, що ним не є, але в цій роботі термін вживатиметься в його класичному і загальному розумінні.

Отже, в будь-якому разі через понятійне накладання, «академічна» музика означатиме ту, яка базується на традиції. Тепер тут постає питання: де на цих уявних колах можна було б помістити експериментальну музику? І як, зважаючи на згадані риси експериментальної і академічної музики окремо, можна сформулювати означення «експериментальної академічної»? Звісно, що в понятті «експериментальна академічна

¹⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Добросвет, 2011, с. 173.

музика» слово «експериментальна» не є цим чітким відокремленням від традиції. Але зважаючи на те, що основним інструментом експериментальної музики як окремої течії є експеримент як практика, то з'являються деякі неузгодженості. В такому разі виникає одне з важливих питань на рівні понять, до якого варто звертатись, аналізуючи дискурс: чи не містить визначення «експериментальна академічна» заперечення в самому собі, якщо основою «академічності» є традиція, а суттю «експерименту» — відхід і новизна?

Поняття «експериментальної» музики можна помістити окремим колом в межах великого «традиційного», але тоді її теоретичне значення буде тим самим, що має авангардна (якщо брати до уваги розрізнення їх на окремі течії деякими теоретиками). В практичному вимірі може бути по-іншому, тобто музика може вважатись «експериментальною» і не авангардною, але визначати це можна лише аналізуючи кожен окремий випадок. Якщо помістити «експериментальну» в коло «академічної освітньої» — те ж саме.

Але чи є місце для експериментальності в академічному освітньому колі взагалі? Звернення до традиції і її розвиток — це масштабний процес великого кола, а навчання зверненню до традиції має свій темп, який відрізняється від цього процесу. Часом «академічна освітня» може не одразу приймати те, що відбулось в розвитку традицій. І, можливо, експериментальна академічна музика, в силу своєї новизни, лежить поки в межах великого кола, або ж навіть поза ним, далеко від «академічного освітнього». Це, звісно ж, може відрізнятись в ситуаціях різних держав. Але в будь-якому разі, говорити про кращу ситуацію, ніж на Заході, українська академічність не може через низку багатьох історичних причин, які цей і так затриманий процес гальмують ще більше. Культ і система, в якій не просто прийти до нової мови¹⁶ і «секта, яка не має жодного

¹⁶ Шпудейко О., Шмурак О. *Что не так с современной академической музыкой?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://anchor.fm/ashosh/episodes/ep-evm8hc> (26.04. 2021).

відношення до реальності»¹⁷, — так називає консерваторії в Україні сучасний композитор експериментальної музики Олексій Шмурак. І для формулювання такого порівняння, скоріш за все, є багато причини, і про деякі з яких я згадаю надалі.

Окрім новаторства і відсутності достатньо довгого проміжку часу, щоб цю новизну прийняти, ще однією причиною повільного прийняття ймовірно є «складність» (поняття якої зазвичай формуються в першу чергу загальною публікою). Розрізнити музику на «просту» і «складну» можна різними шляхами, беручи до уваги аналіз форм, музичних засобів, ідей, словом, розбираючи твір на маленькі частини. Проблемою простоти і складності і займаються століттями філософи мистецтва і мистецтвознавці, починаючи з питання, що саме можна назвати твором мистецтва. Але в своїй роботі питання «чому деяку музику називають «складною» я переформулюю на таке: чому сприйняття деякої музики називають «складним»?

В будь-якому разі поняття простоти і складності стосується твору. Але щоб зрозуміти, яку саме музику так назвали і чому, варто аналізувати і її, і контекст, в якому вона виконувалась. Натомість моє питання змінює фокус із твору на процес його слухання та формулювання судження на цій основі. Здавалось би, усі звуки ми сприймаємо під час однакового фізичного процесу, але чомусь одне називають складним для сприйняття, а інше — простим. Часом це розрізнення може проявлятися в схожій дуальності: «важке» - «легке», яка ще більше вказує на процес сприйняття, а не на сам об'єкт для слухання.

Як стверджує український композитор Олег Шпудейко, «складним» слухачі зазвичай називають те, що є новим для них¹⁸. Не знайоме звучання чогось виражається судженням про «складність». Зважаючи на те, що більшість того, що ми чуємо з дитинства і що називають «музикою», має функціональну гармонію, то на фізіологічному рівні почути

¹⁷ Вишницька А. *Композитор Олексій Шмурак: Те, чого вчать у консерваторії, не існує* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/08/15/225878/> (15.08.2017).

¹⁸ Шпудейко О., Шмурак О. *Что не так с современной академической музыкой?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://anchor.fm/ashosh/episodes/ep-evm8hc> (26.04. 2021).

твір, де її немає, може бути незвичним, і навіть фруструючим. Окрім того, вважається знайомим і більш зрозумілим те, що створене на основі мелодичності. Наприклад, мелодійні засоби з барокової теорії афектів, такі як *Lamento* чи *Dies irae*, є зрозумілими для сприйняття завдяки доступності та універсальності їх емоційного вираження.

Здебільшого це судження виникає майже одразу, зважаючи на швидкість фізичного сприйняття звуків, тому ці поняття зазвичай використовуються при перших відгуках чи в неформальних розмовах. Те, що роблять критики, знавці чи слухачі надалі — аналізують сам твір, тому слова «складність» і «простота» замінюються іншими, вже більш релевантними до аналізу форм чи ідей. Натомість поняття складності чи важкості фігурує в описі самого процесу слухання і загального враження, тобто описує досвід сприйняття твору — «це було складно» або ж «це було важко сприймати».

Судження про складність експериментальної музики також може виявлятися в погляді на концептуальність, до якої вона тяжіє, та новаторства її форм та ідей. В такому випадку «складність» виникає тоді, коли відсутня інформація про твір чи основа для розуміння його смислу. Але аспект фізіологічного сприйняття є базовим, тому саме його я в першу чергу беру до уваги. Цей момент також був би корисним в аналізі публіки та фактів її прийняття чи неприйняття чогось нового, коли відсутні аргументовані причини, які стосуються безпосередньо самого твору.

Отже, підсумками Розділу I можуть стати наступні тези. Деякі теоретики та дослідники музичного мистецтва, такі як Бенітес Хоакім, Ендрю Фальц, Ленді Лі виокремлюють експериментальну музику як течію, що лежить поза межами авангарду і традиції загалом. Визначення основних рис такої музики та формулювання її загального образу може допомогти зрозуміти зокрема академічну експериментальну музику. І такими рисами, на думку цих авторів є спрямування на звук, а не композицію (процесуальність), непередбачуваність, спонтанність, невизначеність.

Звісно ж, в понятті «експериментальна академічна музика» слово «експериментальна» не означає окремий напрям, що традицію заперечує. Але зважаючи на те, що основним його інструментом як окремої течії є сам експеримент як практика, то з'являються деякі неузгодженості: як співіснує поняття експерименту, що може руйнувати усталене, з академізмом, який існує на основі традиції, і чи не містить визначення «експериментальна академічна» заперечення в самому собі.

Поняття складності в музиці виникає в силу новизни, яку експеримент як практика створює. В першу чергу воно використовується по відношенню не до самого твору, а до його сприйняття.

Про те, як ці поняття розуміються і використовуються полі академічної музики сучасного Львова, буде йтись наступному розділі.

РОЗДІЛ II

АНАЛІЗ ДИСКУРСУ

Щоб проаналізувати дискурс про «складну» та експериментальну академічну музику варто звернутися до висловлювань представників найбільших та найактивніших музичних інституцій Львова. Через велику кількість проведення концертів та організації актуальних проєктів такими закладами можна вважати Львівський будинок камерної та органної музики і Львівську національну філармонію імені Мирослава Скорика. Представниками цих інституцій та моїми респондентами відповідно стали Тарас Демко — заступник директора Органного залу, один із засновників організації Collegium Management, директор Галицького музичного товариства, Богдан Сегін — композитор, комерційний директор з питань розвитку сучасної музики Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика і виконавчий директор Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти». Ще однією постаттю, яка безпосередньо пов'язана з формуванням середовища, а значить і дискурсу є Остап Мануляк — композитор, співорганізатор і учасник Мистецького об'єднання «НУРТ», директор Фестивалю електроакустичної музики «VOX ELECTRONICA» та координатор Ансамблю сучасної музики «ConstantY».

В їх діяльності як менеджерів культури відводиться окреме місце для проєктів, що стосуються експериментальної академічної музики. Про приклади таких подій я згадаю надалі. Аналіз висловлювань складається з трьох тематичних частин, в яких розкриваються тези про експеримент і його місце в розвитку традиції, «складність» музичного твору і його сприйняття, середовище експериментальної музики та дії для його формування.

2.1. Експеримент і його місце в розвитку традиції

Об'єктом першої частини аналізу дискурсу стали поняття експерименту як практики і як окремої течії, а також місце та роль цього феномену в розвитку музичного мистецтва. Відповіді респондентів щодо даної теми виражають загалом дуже позитивне ставлення до практики експериментальності в музиці. Вона в їх розмовах постає у вигляді джерела розвитку та вдосконалення форм, засобів і навіть музичної мови.

«Без експерименту з музичною мовою не можна отримати нового. Наприклад, без експериментування не можна було б отримати розширених технік, які надзвичайно збагачують звучання»¹⁹, — каже Тарас Демко і додає те, що новизна породжується на стику міждисциплінарності²⁰. Аспект міждисциплінарного підходу для створення музичного твору, коли є поєднання різних феноменів з непоєднаних на перший погляд течій чи практик, є серед згаданих рис, яких надавали експериментальній музиці як окремій течії теоретики. Але в такому разі теза про відхід від традиції має менше підстав, бо вже існуючі елементи, які поєднуються під час експерименту, є її частинами.

Експеримент, на думку Демка, дає новий поштовх і «освіжає» розвиток музики. Він порівнює ці практики з героями віршу Костянтина Кавафіса «В очікуванні варварів», де експерименти - це ті варвари, які необхідні для оновлення під час культурного штилю²¹. Про конкретний намір експериментальності як практики згадує вже Богдан Сегін: «Експеримент - це коли відбувається щось, що з'являється суто імпульсивно та інколи без якогось теоретичного підґрунтя. Часом він створюється заради самого

¹⁹ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

²⁰ Там само.

²¹ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021.

експерименту»²². Він додає, що однією з функцій такої музики є розширення навиків сприйняття²³.

Якщо говорити про експериментальну музику як про окрему течію, яка виходить за рамки традиції, то респонденти такий погляд на неї не визнають. Для Тараса Демка заперечення традиції неможливе на рівні понятійному: «Якщо ти щось заперечуєш, то в першу чергу ти визнаєш те, що заперечуєш. Якщо експериментальне заперечує традицію, то чому воно не є традиційним, якщо воно і далі рухається в рамках тієї традиції? Ми входимо у дискусію того самого, що ми заперечуємо. Заперечення є продовженням заперечуваного»²⁴.

Для Богдана Сегіна традицією є все, що вважається музикою. А базовим визначенням музики, на його думку, є вібрація пружного тіла. Тобто те, що резонує зі слуховим сприйняттям, вже є класичним і продовжує традицію, бо «...все це завжди пов'язано з підставовими речами»²⁵. Окрім того, до базового визначення Сегін вважає важливим додати два основні поняття, завдяки яким музика є найбільш абстрактним видом мистецтва, — час та простір. Вібрація звучання і обов'язкова присутність в часі та просторі і є традицією та «класичністю мистецтва» музики за його словами, і «...класичність проявляється в тому, що вібрація пружного тіла резонує із сприйняттям»²⁶.

Отже, на думку цих респондентів, експериментальні практики поза традицією існувати не можуть. І це також означає неприйняття ними експериментальної музики як окремої течії, бо, як вже згадувалось, основним завданням напряму було вийти за межі традиції. «Я для себе не розділяю поняття авангарду і експерименту, тому що авангард сам по

²² Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

²³ Там само.

²⁴ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

²⁵ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021.

²⁶ Там само.

собі і є експеримент. Це є бажання зробити щось таке, чого не було раніше, але зробити це настільки якісно, щоб це сприйнялося вже як нова якість і створило нове сприйняття»²⁷, — зазначає Богдан Сегін. На питання в чому проявляється якість експерименту він відповідає вже з точки зору композитора: «Внутрішнє відчуття. Впевненість того, хто це робить. Сила переконання, бо спочатку треба переконати себе. Все йде від ідеї, концепції і способу реалізації. Це три поняття, які я як митець в собі постійно плекаю»²⁸. Під час сприйняття експерименту слухач, на його думку стикається з чимось новим, чого він не знав раніше, і таким чином експеримент сприяє зламу сприйняття. «Але це людину захоплює, це її мотивує, запалює до того, щоб вона сама ставала креативною»²⁹.

В питанні якості експериментального твору Остап Мануляк погоджується з наявністю поняття «сили переконання», і додає також, що відчутти цю силу можна за допомогою інтуїції. Людина, яка не є мистецьким чи музичним критиком, може розрізнити, на його думку, якісний твір інтуїтивно, навіть коли не в силі пояснити раціонально, що саме на неї справило враження. І чим більше ми слухаємо — тим краще працює така інтуїція³⁰.

Остап Мануляк також привносить свою гіпотезу, яка дозволяє поглянути на процес відокремлення експериментальної течії від традиції. Він підозрює, що такий розрив для деяких міг відбутися через появу багатьох напрямків всередині авангарду, які часом дуже відрізнялися між собою. З одного боку ті, хто міцно тримався серіалістичної традиції (П'єр Булез), з іншого боку — італійська школа (Лучано Беріо, Бруно Мадерна), і ще з іншого — поява соноризму і їх заглиблення в звукову масу (представник України — Леонід Грабовський). Окрім того, відбувається розширення інструментальної техніки, потім — поява алгоритмічної генеративної музики, нової складності (New

²⁷ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

²⁸ Там само.

²⁹ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021.

³⁰ Інтерв'ю з Остапом Мануляком від 22.05.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

Complexity), спектральної музики. «Це все є стилі, які компонують музику, опираючись на різні методики, які дуже відмінні за методом роботи і за результатами звучання між собою»³¹.

У висловлюваннях респондентів можна простежити ще одну спільну ідею, яка дозволяє поглянути на те, як експериментальність проявляється та існує надалі в академічному середовищі. І Демко, і Сегін в своїх висловлюваннях згадали балет Ігоря Стравінського «Весна священна» та неприйняття цього твору публікою в час його прем'єри, тобто в 1913 році. Натомість зараз цей балет є важливою частиною для ознайомлення в академічних програмах («Весна священна» була експериментом. Зараз це класика і на цьому вчать. Класика музичного авангарду»³²).

«Ті твори, які в свій час викликали велике відторгнення, велику неприязнь, обурення, навіть відразу, — вони стали формальною частиною загального освітнього дискурсу»³³, — каже Тарас Демко. Цю тезу можна продовжити такими словами, вже із розмови із Сегіним: «Хоча були речі, які створювались заради експерименту, потім їх брали мистецтвознавці чи музикознавці, розкладали по полицках і вибудовували (теоретичну) концепцію того експерименту. І тоді він вже ставав традицією. Будь-яке новаторство, будь-який експеримент після появи вже стає анахронізмом»³⁴.

Мануляк натомість наводить приклад п'єсу «Метастазіс» французького композитора Яніса Ксенакіса, прем'єра якої відбулась в середині 60-х років і яка одразу не сприйнялась тодішнім академічним авангардним середовищем. Але тим не менш, згодом відбулось переосмислення, через яке і змінилось ставлення: вже в 70-х роках оперували тими алгоритмічними елементами, які в 60-х були повністю відкинутими³⁵.

³¹ Інтерв'ю з Остапом Мануляком від 22.05.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

³² Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

³³ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк

³⁴ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021.

³⁵ Інтерв'ю з Остапом Мануляком від 22.05.2021.

Отже, музичний експеримент, який в будь-якому разі є частиною традиції, може не одразу стати частиною академічного дискурсу. Для умовного «затвердження» і прийняття цінності того, що потім стає канонним в освітньому колі, потрібно більше часу, ніж для загального сприйняття і формування початкового судження: «Все вимірюється і оцінюється з часом. Будь-які процеси, якщо вони залишаються в пам'яті, якщо про них згадують, якщо дослідники ними займаються, залишаються»³⁶.

2.2. «Складність» музичного твору і його сприйняття

Розмірковуючи про поняття складності та простоти в музиці Тарас Демко наголошує на їх неоднозначності, а при формуванні судження — важливості погляду на постать композитора, який її створює. Ці поняття, на його думку, використовуються здебільшого на побутовому рівні, а неоднозначність можна простежити, аналізуючи їх відношення до кожного окремого випадку³⁷. Як приклад він наводить вокальний цикл Валентина Сильвестрова «Тихі пісні»: «Я думаю, що є надмірно ускладнена музика і є музика, яка намагається уникати тієї складності. Дуже цікавим прикладом в тому є Сильвестров, який писав все своє життя музику дуже складну, ускладнену, авангардну, інтелектуалізовану. А зрештою в своїй еволюції прийшов до нової простоти. І він саме винайшов нову простоту, яка також формує сучасний тренд»³⁸. В цих творах композитор використовує тексти, архетипи і образи, які вже знайомі людям з дитинства, але на перший погляд «проста» музика насправді видається складною для виконання, тому визначати складність музики в такому разі будуть ті, хто її береться вивчати і виконувати. Тут варто ввести і взяти до уваги поняття майстерності та професійності,

³⁶ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

³⁷ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк

³⁸ Там само.

які респонденти не раз згадували в розмові про складність в музичному мистецтві, бо «навіть «проста» музика потребує довершеності»³⁹.

Поняття академічного також тісно переплітається із поняттям професіоналізму: «Професійне мистецтво завжди несе в собі зерно художньої цінності. Якщо воно має це зерно, то воно вже є професійним і продовжує традицію класичного розвитку мистецтва». В той же час Сегін наголошує, що це поняття є відносним, «...бо будь-яке серйозне мистецтво в тій чи іншій мірі є професійним»⁴⁰. Припустити що таке «серйозність» в мистецтві можна з інших його слів, повертаючись до питання те, як визначається якість експериментальної практики: «Зараз ми живемо в такий час, що майже будь-то, хто відчуває в собі сміливість, силу переконання (бо якщо людина переконає себе, то переконає і когось), може зробити будь-який акт, яким назве або він, або хтось з однодумців, або хтось зі сторонніх, мистецьким актом»⁴¹.

Отже паралельно з поняттям складності музики існує поняття професійності, яке безпосередньо пов'язане з академічністю. Але «академічна музика» в будь-якому разі є вужчим поняттям, ніж професійна, особливо на це наголошує Богдан Сегін: «Академізм — це вузьке визначення отриманої чи не отриманої освіти. А в сучасному світі не завжди отримана освіта є показником якості»⁴². Окрім того, він вважає недоречним формулювання «експериментальна академічна музика» і використовує натомість «експериментальна класична»: «Тут є підміна понять. «Сучасне академічне мистецтво» придумали комсомольці в 60-х роках, коли в Європі і в цілому світі відбувалась друга хвиля авангарду»⁴³. Сегін є прихильником того, щоб поняття «сучасне академічне мистецтво» взагалі не вживати, адже для такого формулювання в тому розумінні, яке

³⁹ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк

⁴⁰ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁴¹ Там само.

⁴² Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021.

⁴³ Там само.

нам колись нав'язали — для нього навіть немає перекладу і будь-який іноземець не розуміє, що мається на увазі, коли говориться «сучасна академічна музика»⁴⁴.

Остап Мануляк також стверджує, що межі між цими поняттями є дуже розмитими. На його думку, існує поле академічної традиції і окремо поле не академічної традиції. В такому разі поняття «академічність» вживається теж лише як факт наявності освіти, але ці поля безпосередньо, за його словами, «перетікають» між собою. Традиційні шаблони в цьому розумінні — це започаткована в Ренесансі система головних ступенів ладу (тоніка, субдомінанта, домінанта). І в такому разі межі є нечіткими навіть в розрізненні академічної традиції і не академічного кітчю⁴⁵.

Коли говорити про поняття складності, то Мануляк не вважає, що експериментальність в силу своєї новизни, завжди є чимось складним для сприйняття. Він наводить декілька ситуацій зі свого особистого досвіду, де описує те, як люди, що ніколи раніше не чули експериментальну авангардову музику, сприймають її із захватом: «Не завжди експериментальна музика є важкою для слухання для пересічних людей. Дуже часто це є щось таким, що захоплює слухача. Основне — слухати не упереджено»⁴⁶. Натомість він припускає, що несприйняття таких практик може бути тими, хто є представниками класичної школи, музикантами, які формувались виключно на основі музики ХІХ століття: «Коли вони не чують конвенцій класичних чи романтичних, то вони взагалі не розуміють, що відбувається. Мова йде про падіння, збідніння якогось музичного ІQ, викликане не досить правильним формуванням навчального процесу»⁴⁷.

Остап Мануляк згадував також про те, що саме поле експериментальної музики має представників як академічного середовища, так і неформального чи клубного. Але з

⁴⁴ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁴⁵ Інтерв'ю з Остапом Мануляком від 22.05.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Інтерв'ю з Остапом Мануляком від 22.05.2021.

іншої життєвої історії робить припущення, що ті, хто з академічністю не пов'язаний є більш відкритим до експериментів і розкутішим в практиці їх створення⁴⁸.

Ще одне поняття, про яке можна згадати, аналізуючи «складність», є «інтелектуальна музика». В широкому значенні — це те, що потребує додаткових знань чи інформації для цілісного сприйняття. «Розгадуючи ці речі, ми отримуємо задоволення», — каже Тарас Демко. Але часом надмірна інтелектуалізованість може бути недоречною, особливо в музичному мистецтві. Як стверджує Олег Шпудейко, якщо музика занадто інтелектуальна, у ній немає можливості і простору проявитися емоційній складовій твору для слухача⁴⁹.

2.3. Середовище експериментальної музики та дії для його формування

Останньою темою аналізу дискурсу є питання про львівську публіку та середовище експериментальної академічної музики в місті. «Відкритість до експерименту окремих спільнот визначає здатність розвиватися цілій галузі. Галичина в свій час була дуже замкнутою, тому назагал відомо, що галицька музика і взагалі галицька культура є осередком традиційності, консерватизму»⁵⁰ — вважає Тарас Демко. Він додає, що все ж були прогресивні, авангардні композитори, які писали в додекафонічних манерах. Такими постатями є зокрема Адам Солтис, Юзеф Кофлер або, наприклад, Стефанія Туркевич, яку вважають першою українською композиторкою. З її ім'ям пов'язаний один із нещодавніх проєктів, які реалізовувались в Органному залі в рамках стратегії Ukrainian Live (за підтримки Українського культурного фонду) і під час якого команда

⁴⁸ Інтерв'ю з Остапом Мануляком від 22.05.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁴⁹ Шпудейко О., Шмурак О. *Что не так с современной академической музыкой?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://anchor.fm/ashosh/episodes/ep-evm8hc> (26.04. 2021).

⁵⁰ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

створила записи прем'єрних виконань творів Стефанії Туркевич та онлайн-лекції про авторку від спеціалістів Галицького Музичного Товариства⁵¹.

Тарас Демко розповідає про досвід творення й інших проектів, які стосуються теми експериментальності. Такими можна вважати «Концерт для телеграм-бота»⁵² (авторський проект скрипаля та композитора Олександра Пільчена), який відбувався в Органному залі, а також проект «Нова музика львівських композиторів»⁵³, кураторкою якого є композиторка і лауреатка Шевченківської премії Богдана Фроляк. На думку Тараса Демка, деякі твори сучасного мистецтва вимагають взаємодії та інколи навіть миттєвої реакції від публіки⁵⁴. Тут варто згадати одну із рис експериментальної музики, про яку йшлося раніше, а саме — фокус на процесуальність в творенні через пришвидшення сприйняття часу в ХХ столітті. Необхідність миттєвої реакції також може бути вираженням цього пришвидшення. Окрім того, звідси впливає тема про стосунки виконавця і слухача. Уявний бар'єр між публікою і сценою, як результат філософії високого мистецтва та його «недоступності» в часи Романтизму, повинен зникати зі сприйняття сучасного мистецтва: «Органний зал хоче подолати той бар'єр між виконавцем і слухачем і ми максимально намагаємося подати відсутність того бар'єру. А відновивши історичне Галицьке Музичне Товариство ми стараємося зробити так, щоб самі виконавці і слухачі були об'єднані в одну спільноту, і що важливо, також й з дослідниками»⁵⁵. Ще від початку свого заснування Collegium Management ініціювали

⁵¹ Еспресо. *У Львові організували фестиваль першої української жінки-композиторки* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zahid.espresso.tv/news/2021/01/14/u_lvovi_organizuvaly_festyval_pershoyi_ukrayinskoyi_zhinky_kompozytorky (14.01.2021).

⁵² Бега В., Захарченко С. *Музика із Telegram-ботом: у Львові відбудеться концерт, де кожен може вплинути на виконання* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://hromadske.ua/posts/muzika-iz-telegram-botom-u-lvovi-vidbudetsya-koncert-de-kozhem-mozhe-vplynuti-na-vikonannya> (12.10.2018).

⁵³ Григор'єва С. *У Львові стартував новий проект «Нова музика львівських композиторів»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://city-adm.lviv.ua/news/culture/285230-u-lvovi-startuvav-povuyi-proiekt-nova-muzyka-lvivskykh-kompozytoriv> (20.04.2021).

⁵⁴ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк

⁵⁵ Там само.

ряд проектів, які поступово бар'єр між слухачем і виконавцем ліквідували. Наприклад, захід «Класика в джинсах», де всі бажаючі могли стати на місце диригента або ж концерт для домашніх тварин.

Але наміри та амбіції до створення таких проектів, що мають на меті просувати експериментальні елементи в музиці, не завжди співпадають за масштабами з мотивацією публіки слухати і брати участь в цих проектах (як приклад, на концерт «Код Шелсі» продалось, за словами менеджера, лише 4 квитки). Демко стверджує, що львівські слухачі здебільшого не є відкритими до чогось нового та незвичного, тому такі заходи великою популярністю не користуються. Окрім того, він вважає, що стан середовища експериментальної академічної музики Львова є не таким розвинутим, як у Києві, зокрема через відсутність довгострокових проектів чи цілих інституцій, діяльність яких ґрунтується лише на сучасній академічній музиці⁵⁶. Прикладами таких є музичне агентство «Ухо», арт-простір «Plivka», освітньо-концертна платформа сучасної академічної музики «Kyiv Contemporary Music Days», фестиваль високого мистецтва «Bouquet Kyiv Stage». «В Києві сучасна експериментальна музика має свою аудиторію. У Львові великі осередки лише інколи організують щось такого плану. Є стереотип, що Львів — культурне місто. Але в більшості люди їдуть сюди не за культурою, а «подивитись» на культуру. Що треба для Львова? Класика, класицистичність... Туга постімперська... У Львові люблять «мусолити»⁵⁷, — розмірковує Демко.

Богдан Сегін натомість вважає, що люди, які потребують новаторства, постійно були, є і будуть, бо поняття експерименту існувало завжди і розвивалося з технічними можливостями людства. Але в той же час він також зазначає, що таких людей не є багато,

⁵⁶ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк

⁵⁷ Там само.

бо такі риси творчого мислення як прогресивність, розвиток, експериментальність (або авангардність) притаманні лише певному колу митців⁵⁸.

Незадоволеність спільнотою експериментальної академічної музики Львова присутня також в розмові Сегіна. Тільки причиною цього він вважає те, що до сьогодні акумуляція прогресивно мислячих і креативних людей (а це в першу чергу молодь) і надалі залишається в Києві⁵⁹. Окрім того, підставою може бути також незлагодженість, відсутність співпраці та партнерства великих музичних інституцій під час творення проектів, які стосуються експериментальної академічної музики: «Все погруповано, диференційовано»⁶⁰.

Та все ж, з коментарів респондентів не варто робити висновок, що такого середовища немає взагалі. Проекти експериментальної музики Львова безумовно мають свою якісну та віддану аудиторію, а розширювати її (як і розширювати самі проекти) можна шляхом запровадження та підтримки дієвих культурних політик в цій сфері.

Посилаючись на тези Теодора Адорно і Жака Атталі, Остап Мануляк говорить про важливість безпосереднього впливу держави на розвиток сфери культури зокрема через те, що мистецтво допомагає зберегти активний економічний розвиток суспільства⁶¹. Як приклад він наводить Польщу, яка відкрила студію електроакустичної музики при розпаді соціалістичного режиму, з якою пов'язаний вже згаданий напрям польського соноризму, а також існування великого міжнародного фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь». Відкриття студії, як стверджує Мануляк, було способом задекларувати високу технічність розвитку держави і вступати в світову гонку космічних технологій: «Це все — підтримка культури від уряду, яка має

⁵⁸ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁵⁹ Там само.

⁶⁰ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021.

⁶¹ Інтерв'ю з Остапом Мануляком від 22.05.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

заманіфестувати те, що держава активно розвивається»⁶², бо популярність (чи, принаймні, присутність) на міжнародній арені завдяки культурному розвитку допомагає розширювати міжнародні контакти і залучати інвестиції в державу: «Домінація в культурному просторі тягне домінацію в економічному»⁶³. Отже, державні політики в цій сфері можуть мати великий вплив на розвиток культурного середовища, що в свою чергу приведе стане джерелом змін і в інших напрямках.

Серед тем для таких політик Тарас Демко і Богдан Сегін одноставно називають загальну освіту в державі як чи не найважливіший чинник, який впливає на формування публіки. Демко наголошує на обов'язковості та доступності вивчення англійської мови як основного інструменту кожного громадянина для пізнання світових тенденцій, до яких повинна прагнути і Україна⁶⁴. Сегін вважає освіту основним критерієм виховання людини: «Від освіти залежить те, ким буде наступне покоління»⁶⁵. Коли говорити про спеціалізовану музичну, то навчальні програми, на думку Демка, повинні швидко реагувати на нові зміни, які відбуваються за кордоном: «Український вимір освіти і практиків має включати легітимізацію і прийняття того, що відбувається в світі. Державна професійна освіта повинна рефлексувати на сучасні тренди, а студенти — знати всі новаторства своєї спеціальності»⁶⁶.

Окрім того, на думку Демка, було б корисним створення інституту музичної критики, завдяки діяльності якого експериментальну академічну музику можна було би досліджувати, сприяти її розширенню і популяризації. Варіантами для державних політик стали також поширення культурних ідей та практик через загальнонаціональні канали⁶⁷, а також продовження існування і підтримка Українським культурним фондом

⁶² Інтерв'ю з Остапом Мануляком від 22.05.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁶³ Там само.

⁶⁴ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁶⁵ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁶⁶ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021.

⁶⁷ Там само.

програми «Інноваційний культурний продукт»: «Ми маємо наздоганяти те, що відбувається. Для того, щоб колись, можливо, якщо ми будемо достатньо цілеспрямовано рухатися, самим формувати щось таке, за чим повинні будуть встигати»⁶⁸, — вважає Демко.

Богдан Сегін наголошує на важливості прийняття і розуміння того, що мистецтво є інструментом для впливу суспільної свідомості. Окрім вдосконалення програм загальної освіти в Україні він вважає необхідним реформувати і модернізувати Український культурний фонд. Через занадто складну систему бюджетування, необхідність незалежного аудиту і публічно відкритий список експертів фонд не є досконалим, на його думку. Сегін порівнює УКФ з польським національним фондом і зауважує велику різницю в їх функціонуванні, зокрема в системі експертності та умов при поданні заявок. Також за його словами, варто переосмислювати надання грантів тим проектам, які є схожі між собою, і особливо звертати увагу на цінність, яку проект надає тому регіону, в якому він реалізовується. Одноразові акції, на його думку, не залишають сліду і не впливають на створення середовища⁶⁹.

Остап Мануляк заперечує будь-яку наявність державних політик в культурній сфері на даний час в Україні через трактування уряду культури за залишковим принципом. Він стверджує, що сподіватися на державну підтримку дуже важко, а більше надії є на розвиток приватних ініціатив і підтримку на місцевих рівнях⁷⁰.

Проаналізувавши висловлювання респондентів, можна виділити такі основні висновки, що презентують дискурс експериментальної академічної музики у Львові:

- експериментальність як практика є невід'ємною частиною розвитку музичного мистецтва і джерелом розвитку та вдосконалення форм, засобів і музичної мови;

⁶⁸ Інтерв'ю з Тарасом Демком від 21.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁶⁹ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

⁷⁰ Інтерв'ю з Остапом Мануляком від 22.05.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

- навіть найбільш експериментальні практики не є відходом від традиції; теоретичне відділення експериментальної академічної музики від авангарду відкидається, бо заперечення традиції (яке є суттю експерименту) все одно в своїй основі має її прийняття і є її продовженням на рівні понять, а також через переконання, що традицією є все, що є музикою, тобто вібрацією пружного тіла;
- поняття і окреслення поля академічної експериментальної музики є розмитим, адже його представниками можуть бути ті, хто має академічну освіту або ж ті, хто лише звертається до традицій і усталених шаблонів; останні є більш радикальними в практиках експериментальності;
- прийняття нового і експериментального в загальний дискурс класичного і традиційного є швидшим, ніж в освітнє академічне середовище, яке створене на його основі;
- паралельно з поняттями складності і академічності професійності, існує термін професійності, але яке не завжди означає факт отриманої освіти; у визначенні якості експериментального твору для пересічного слухача важливе інтуїтивне відчуття, сформоване на основі досвіду і спровоковане силою переконання автора;
- середовище експериментальної академічної музики Львова не розширюється через такі вірогідні причини: консервативність львівської публіки, відсутність довгострокових проєктів чи інституцій, діяльність яких ґрунтується лише на сучасній академічній музиці, диференціація і недостатньо активне партнерство великих музичних інституцій міста в створенні таких проєктів, акумуляція активної і прогресивної молоді до у Києві;
- підтримка сфери експериментальної академічної музики з боку держави може проявлятися в таких діях: припинення розгляду культури за залишковим

принципом і всестороннє розуміння того, що розвиток мистецтва є взаємопов'язаний з розвитком суспільства загалом, в тому числі в економічній сфері, вдосконалення системи загальної освіти і доступ до активного вивчення англійської мови, вдосконалення навчальних програм професійної музичної освіти на основі світових і актуальних практик, створення інституту музичної критики, реформація Українського культурного фонду і активна підтримка ним програми «Інноваційний культурний продукт».

ВИСНОВКИ

Риси експериментальної музики як окремої течії, що може сприйматись як та, яка заперечує традицію та існує поза нею, дозволяють заглибитись в обдумування того, що є експериментальною академічною музикою, тобто тією, яка «за замовчуванням» на основі традиції й існує. В полі такої музики можуть бути дієвцями власне академічні музиканти (які отримали освіту) або ж ті, хто лише звертається до усталеного чи шаблонного. Представники обидвох полів можуть бути і називатись «професіоналами». Для створення ними якісного експериментального твору наявність освіти не є обов'язковою, натомість повинна бути присутня авторська «сила переконання», яку слухач відчуває інтуїтивно.

В понятті «експериментальна академічна музика» можна простежити неузгодженості: зважаючи на те, що основним інструментом експериментальності як окремої течії є сам експеримент як практика, виникає питання, як поняття експерименту, що може руйнувати усталене, пов'язується з академізмом, який існує на основі традиції. За допомогою аналізу висловлювань респондентів довелось з'ясувати, що в дискурсі експериментальної академічної музики Львова поняття експерименту не протирічить академічності як збереженню класики і навіть навпаки сприяє її розвитку. Відмова від традиційного вважається невидимою основою для існування самого експерименту.

Натомість якщо говорити про частину поняття академічності, яке стосується власне освітніх процесів, то прийняття експерименту там відбувається не одразу (як і безпосередньо в ХХ столітті). Отже, експериментальність та академічність активно співіснують в дискурсі, але можуть протиставлятися на практиці. Причиною неприйняття чи затримки розвитку експериментальних практик зокрема у Львові може

бути застарілість навчальних програм в державній музичній освіті і консервативність освітньої системи загалом.

Ще однією причиною, чому може відбуватись такий розрив, — відсутність у Львові великого і цілісно сформованого середовища такої музики, що мало би базуватись на інституції, яка працювала б лише з експериментальною академічною музикою, або ж неактивне партнерство вже існуючих музичних інституцій при реалізації дотичних до цієї теми проєктів.

Богдан Сегін також припускав (посилаючись на тези іншого свого колеги), що експериментальність в мистецтві приймається швидше і загалом є більш притаманною суспільствам, в яких «все в порядку» на побутовому рівні⁷¹. Зважаючи на тривалу війну на Сході України і загалом на стан українського суспільства та його відношення до культури за даними різних опитувань, можна припустити, що експериментальність в музиці та її розвиток поки не є для людей пріоритетом сьогодні. Тим не менш, завжди залишаються інші, також важливі та цінні музичні надбання, в тому числі ті, що не виходять ні за які рамки, а продовжують традицію в її найбільш «класичному» вигляді.

Музичні експерименти ХХ століття спробували знищити мелодію. Придумати щось інше, ніж мелодія. Вийти на "інший рівень". Але зараз, коли я дивлюся на ці експерименти, як у симфонічній музиці, так і в джаз, і року, я приходжу до висновку, що нічого крутішого, ніж мелодія, у музиці немає. Всі інше (саунд, ритм, гармонія і т.д.) — це допоміжні конструкції... Мені здається, справжня геніальність — таки ховається в мелодіях та історіях. Це найбільш незрозуміле в творчості. Ти ніколи не знаєш, що робить геніальну мелодію геніальною. Ти можеш розкласти її аналітично на частинки, створити щось подібне — але воно не зіграє. Наприклад, може бути дві мелодії з однією й тією самою послідовністю акордів — але одна геніальна, а інша ніяка. І вирішує все кілька нот. Чому ми так любимо мелодії та історії? Можливо, тому, що вони — сестри-близнючки? Кожна мелодія - це story, а кожна story - це мелодія? Музика

⁷¹ Інтерв'ю з Богданом Сегіним від 28.04.2021. Аудіозапис з особистого архіву Ксенії Бундзяк.

*екзистенції? Зрештою, і story, і мелодія розвиваються в часі. А час - це і є наше буття*⁷²,
— український філософ, есеїст, перекладач Володимир Єрмоленко.

Мелодія — це той основний прояв традиції, який залишатиметься актуальним надалі.
Але експерименти з нею і в її рамках можуть стати провідниками слухача до інших,
більш абстрактних і, здавалося би, «складних» музичних форм.

⁷² Володимир Єрмоленко. Публікація на Facebook-сторінці [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
<https://www.facebook.com/volodymyr.yermolenko/posts/10158150987378358>

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Добросвет, 2011. 392 с.
2. Бреан А., Скейе Г. Музыка и мозг. Как музыка влияет на эмоции, здоровье и интеллект. Альпина Паблишер, 2020. 295 с.
3. Муха О. *Китч и кэмп как новое высокое и низкое. Революция бинарных отношений в эстетике* // Вестник Самарской гуманитарной академии, 2013, с. 3-20.
4. Benitez Joaquim M. *Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music* // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 9, no. 1, 1978, с. 53-77.
5. Danto A. C. *The End of Art: A Philosophical Defense* // Journal «History and Theory», 1998, с. 127-143.
6. De La Fuente E., Murphy P. *Philosophical and Cultural Theories of Music*. Brill Academic Pub, 2010. 325 с.
7. Leigh L. *What's the Matter with Today's Experimental Music*, Harwood Academic Publishers, 1991. 328 с.
8. Pfalz A. *Towards A Method for the Analysis of Experimental Music*. East Carolina University, 2014. 48 с.

Інформаційні ресурси з мережі Інтернет

9. Бега В., Захарченко С. *Музыка із Telegram-ботом: у Львові відбудеться концерт, де кожен може вплинути на виконання* [Електронний ресурс]. –

Режим доступу: <https://hromadske.ua/posts/muzika-iz-telegram-botom-u-lvovi-vidbudetsya-koncert-de-kozhen-mozhe-vplinuti-na-vikonannya> (12.10.2018)

10. Вишницька А. *Композитор Олексій Шмурак: Те, чого вчать у консерваторії, не існує* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/08/15/225878/> (15.08.2017).
11. Григор'єва С. *У Львові стартував новий проєкт «Нова музика львівських композиторів»* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://city-adm.lviv.ua/news/culture/285230-u-lvovi-startuvav-novyi-proiekt-nova-muzyka-lvivskykh-kompozytoriv> (20.04.2021).
12. Еспресо. *У Львові організували фестиваль першої української жінки-композитрки* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zahid.espreso.tv/news/2021/01/14/u_lvovi_organizuvaly_festyval_pershoyi_ukrayinskoji_zhinky_kompozytorky (14.01.2021).
13. Єрмоленко В. *Публікація на Facebook-сторінці* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/volodymyr.yermolenko/posts/10158150987378358>
14. Шпудейко О., Шмурак О. *Что не так с современной академической музыкой?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://anchor.fm/ashosh/episodes/ep-evm8hc> (26.04. 2021).
15. Flynn D. *Is experimental music killing classical music?* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.rte.ie/brainstorm/2019/0717/1063606-is-experimental-music-killing-classic-music/> (29.07.2019).