

Лиза МакКормик. Музыка как социальный перформанс

MCCORMICK L. MUSIC AS SOCIAL PERFORMANCE // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 121–144.

*Мария Поликашина**

Аннотация. Лиза МакКормик обращает внимание на то, что музыка как объект исследования предстает главным образом в рамках двух дисциплин: музыковедения и социологии музыки. Если музыковеды в своих исследованиях основываются на анализе элементов музыкального текста, то внимание социологов концентрируется преимущественно на структуре производства и потребления музыки в целом. Но, как отмечает автор, ни в музыковедении, ни в социологии музыка не рассматривается в качестве исполнительского искусства. МакКормик предлагает поместить в центр внимания музыкальное исполнение, понимаемое как социальный перформанс. В такой исследовательской перспективе исполнение музыки — это прежде всего деятельность, обнаруживающая черты ритуала, т. е. социального взаимодействия, соотносимого одновременно с набором представлений (текстом) и со стандартизированными образцами поведения. В качестве наиболее релевантного ресурса для решения поставленной задачи автор указывает на теорию «культурного (социального) перформанса» Джеффри Александера, в рамках которой концептуализировано именно такое видение социального взаимодействия.

Ключевые слова. Социальный перформанс, ритуал, музыкальное исполнение, музыковедение, социология музыки, музыкальный текст, многослойная система коллективных представлений, акторы, аудитория, средства символического производства, мизансцена, социальная власть.

Музыковедение и социология музыки являются традиционными сферами исследования музыки. В каждой из дисциплин разработаны определенный взгляд на музыку и подход к ее изучению. Музыковеды изучают композиционную структуру нотной записи, игнорируя условия исполнения. Социологи сосредоточены на природе производства и потребления музыки. Лиза МакКормик¹ предлагает поместить в центр внимания *музыкальное исполнение* (musical performance)², замечая, что ни в музыковедении, ни в социологии музыка не рассматривается в качестве исполнительского искусства. При этом она не отказывается от упомянутых подходов, а при изучении музыкального исполнения выделяет три важных аспекта: смысл музыкаль-

* Поликашина Мария Александровна — студентка факультета социологии ГУ-ВШЭ, сотрудница исследовательской группы по культурсоциологии Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ. Email: marpol90@yandex.ru

© Поликашина М., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Лиза МакКормик — специалист в области философии и социологии музыки. Читает учебные курсы в Хаверфорде.

² В статье «performance» упоминается в определении социального перформанса и музыкального исполнения. Предлагается два перевода слова «performance»: «исполнение» (музыкальное) и «перформанс». Предполагается, что музыкальное исполнение включает в себя определение социального перформанса, поэтому содержательные различия между этими понятиями отсутствуют.

ного текста, структуру производства и потребления и акт музыкального исполнения. Последнее автор трактует как форму *социального перформанса* (social performance), в определении которого опирается на концепцию «культурного перформанса» (cultural performance), принадлежащую Джеффри Александру [1]. Эта концепция не случайно выбрана в качестве ключевого теоретического ресурса. В основании такого выбора лежит эксплицированная автором параллель между обозначенной дилеммой в сфере исследования музыки и классическим противостоянием структуралистского и прагматистского подходов в рамках культурно-ориентированной социологии. В обоих случаях дилемма состоит в том, является ли смысл дериватом самого текста, или же он проистекает из внешних по отношению к тексту обстоятельств ситуации взаимодействия. Разница лишь в том, что для музыки, в отличие от культурсоциологии, контуры этой дилеммы повторяют контуры дисциплинарного деления.

Концепция «культурного перформанса» Дж. Александра позиционируется как компромисс между двумя конкурирующими модусами культурсоциологического осмысления социальной жизни. Это попытка объединить в рамках единой теоретической конструкции коллективные представления, мифы и нарративы, понимаемые как текст, и ориентированные на них социальные взаимодействия и практики, обнаруживающие черты ритуала. Под социальным перформансом предлагается понимать процесс, в котором акторы стремятся передать смысл социальной ситуации. В основе социального перформанса лежит *деятельность, обнаруживающая черты ритуала* (ritual-like activity). Под *ритуалом* (ritual) здесь подразумеваются такие эпизоды культурной коммуникации, в которых участники социального взаимодействия разделяют общее убеждение относительно содержания сообщений. В процессе социального перформанса акторы используют различные действия, жесты и символы, чтобы сформировать определенное понимание смысла передаваемого сообщения.

Социальный перформанс и, как следствие, музыкальное исполнение состоит из шести взаимосвязанных элементов: *многослойной системы коллективных представлений* (the layered system of collective representations), *актеров* (actors), *аудитории* (the audience), *средств символического производства* (the means of symbolic production), *мизансцены* (mise-en-scène) и *социальной власти* (social power). МакКормик подробно рассматривает каждый элемент и для каждого приводит примеры из классической и современной музыки.

Прежде всего автор исследует *многослойную систему коллективных представлений* (the layered system of collective representations). Первым слоем такой системы является сценарий, состоящий из общепринятых и распространенных символов и значений. В музыке сценарием служит музыкальный текст (musical text)³. Он представлен либо в устной форме, либо в виде партитурной записи, либо хранится в памяти композитора. Музыкальный текст имеет отношение к так называемому акту музыкального исполнения, наделяя его определенным смыслом.

Второй слой системы коллективных представлений — фоновые структуры (background structures), которые формируют у аудитории отношение к исполнению

³ Различают два вида музыкальных текстов: в графической фиксации (нотный текст) и акустической фиксации (аудиозапись). В работе МакКормик под музыкальным текстом имеется в виду только нотный текст.

музыкального произведения. Фоновые структуры создают определенный контекст: музыка может быть исполнена и услышана по-разному, в зависимости от того, где она исполняется: в публичном пространстве, таком как концертный зал, или в частном, например, дома или в машине. Музыкальное исполнение сопровождается также символическими структурами, в частности, мифами (myths). В классической музыке подобными мифами выступают идея музыкальной карьеры как призвания, образ непреклонного перед критикой и политической идеологией музыканта, образ одаренного ребенка. Многие мифы связаны с сакральными местами исполнения, такими как Вена, «Карнеги-Холл»; для панк-музыки это клуб CBGB (Country, Blue Grass and Blues)⁴.

Следующий необходимый элемент социального перформанса — *акторы* (actors), т. е. люди, которые кодируют смысл сообщения, используя определенную знаковую систему, а также воплощают идею и смысл сообщения перед аудиторией. *Акторами* в музыке является исполнитель музыкального произведения, композитор или и тот и другой одновременно. Музыкальный актер должен знать правила композиции, владеть вокальной или инструментальной техникой. При рассмотрении *актора* как элемента музыкального исполнения МакКормик уделяет особое внимание ситуации, когда исполнитель не является композитором. Как правило, музыкальное произведение исполняет музыкант, а не композитор, что сопряжено с проблемой точной передачи смысла, заложенного в музыкальном тексте.

Роль третьего элемента социального перформанса — *аудитории* (the audience) — МакКормик иллюстрирует с помощью высказывания Игоря Стравинского о том, что произведение искусства не существует само для себя. В творчестве композитора наступает момент, когда ему, «закончившему работу над своим шедевром, необходимо поделиться своей радостью» [3, р. 131] с аудиторией. Иными словами, в музыке слушатель играет такую же роль, какую играют композитор и исполнитель. *Аудитория* может быть либо реальной (в концертном зале), либо в воображении актора во время репетиции, либо вообще отсутствовать, если речь идет об аудиозаписи. Как отмечает автор, наличие аудитории на концерте, где происходит непосредственная культурная коммуникация между публикой и исполнителем, позволяет музыканту добиться от слушателя адекватного понимания музыкального произведения. Неслучайно внедрение звукозаписывающей техники вызвало недовольство у исполнителей, считающих, что в отсутствие музыканта, смысл музыкального произведения может быть понят по-другому.

Согласно МакКормик, слушатель исполняет роль критика, который способен иначе воспринимать передаваемые музыкантом смыслы. В современных условиях существуют различные типы слушателей. Среди слушателей симфонического оркестра можно встретить критиков, профессиональных музыкантов, друзей и членов семьи композитора, представителей музыкальных учебных заведений, концертмейстеров и т. д. Каждый из них по-разному воспринимает исполнение. Тот факт, что на одном концерте присутствуют разные слушатели, ставит перед музыкантом выбор:

⁴ CBGB (Country, Blue Grass and Blues) — клуб, основанный в 1973 году в районе Манхэттена в Нью-Йорке. Считается источником зарождения движения панков. Собственником и основателем является Хилли Кристалл.

стремиться к многозначности и ориентироваться на всю аудиторию, что повлечет за собой неизбежные изменения в характере исполнения произведения и в его тексте, или отдавать предпочтение одной, но наиболее значимой аудитории. В некоторых случаях аудитория может быть намеренно ограничена узким кругом музыкальных специалистов.

Ещё одним важным элементом социального перформанса являются *средства символического производства* (the means of symbolic production) — необходимый набор материальных принадлежностей. В музыке к таким средствам относятся одежда музыканта, его инструмент и место, где исполняется музыкальное произведение.

Архитектура концертных залов имеет непосредственное значение для музыкального исполнения. Конструкция здания словно диктует людям, как они должны использовать пространство концертного зала. Для исполнителя оно сконструировано таким образом, что музыка как бы отделена от мирской жизни. Место, отведенное исполнителям для приготовления к выступлению, изолировано от различных звуков, разговоров и всего, что может помешать подготовке.

На восприятие исполнения влияет и гардероб музыканта, причем он важен для исполнителей не только популярной музыки, но и классики. Так, играющие в симфоническом оркестре всегда соблюдают строгий стиль одежды. Впрочем, среди исполнителей классической музыки встречаются и любители неформального внешнего вида, например, скрипачка Ванесса Мей (Vanessa Mae) и виолончелист Найджел Кеннеди (Nigel Kennedy). Оригинальность облика музыканта разные слушатели воспринимают по-разному: одни видят в этом не более чем коммерческий трюк, другие — стремление к новаторству.

На исполнение музыкантом произведения серьезное влияние оказывают качество инструмента, яркость звука, эластичность, многообразие тонов и маневренность. Более того, существует невидимая связь инструмента с музыкантом, неслучайно многие музыканты берут свой инструмент на гастроли и никому не дают им пользоваться. Понимание музыкального произведения зависит от стиля и исполнительских навыков, в частности, артикуляции⁵, интонации, аппликатуры⁶ и темпа. Обладание этими навыками позволяет донести до слушателя без искажения смысл музыкального текста.

МакКормик предлагает включить в изучение музыкального перформанса *мизансцену* (mise-en-scène), под которой она понимает практику исполнения (performance practice) музыкального произведения и традиции исполнения (performance traditions).

Практика исполнения формирует представления о стиле. Стиль, с одной стороны, определяется особенностями жанра и композицией музыкального текста, а с другой — складывается благодаря реакции слушателей и их оценкам. Некоторые импровизации и «проявления свободы» могут восприниматься публикой негативно. Стиль изменчив: техническое новшество, вызывавшее ранее удивление или возмущение, со временем воспринимается нейтрально. МакКормик приводит в пример ис-

⁵ *Артикуляция* — способ исполнения последовательного ряда звуков на инструменте или голосом.

⁶ *Аппликатура* — способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте, а также обозначение этого способа в нотках.

пользование техники вибрато⁷. В XIX веке это техническое новшество взволновало многих консервативных теоретиков и музыкальных педагогов. Но ближе к двадцатому столетию вибрато не вызывало негативной реакции и воспринималось как само собой разумеющееся.

Под традициями автор понимает исполнительские навыки, наследуемые музыкантами от своих преподавателей. Речь идет, в частности, о воспроизведении манеры поведения своих педагогов на сцене. Как правило, музыкант контролирует свое поведение, но бывают непредвиденные ситуации: нежелательный резонанс в зале, внезапно лопнувшая струна и т. д., что влияет на восприятие музыкального произведения.

Последним элементом музыкального исполнения, рассматриваемым МакКормик, является *социальная власть* (social power). Автор имеет в виду особенности статусной стратификации, влияющие на музыкальную культуру, которые раскрываются через определение репутации и политических и экономических условий музыкального производства. Одно из проявлений социальной власти — репутация музыканта. Будучи формой символического капитала (symbolic capital) [2, p. 75], репутация может конвертироваться в другие формы капитала, к примеру, доступ к дорогим музыкальным инструментам, возможности звукозаписи и т. п.

Понятие социальной власти включает в себя особенности экономического неравенства и политики государства, предоставляющих новые возможности и создающих барьеры для творчества. К примеру, доступ к средствам музыкального исполнения ограничен экономическими рамками, ведь далеко не каждый может позволить себе приобрести инструмент. Социальная власть проявляется и в финансовой поддержке музыкальной деятельности со стороны государства. Вместе с тем политика государства может быть направлена и на ограничение развития музыки. Таким образом, факт воздействия социальной власти на развитие музыкального творчества позволяет понять, как некоторым исполнителям удается в отличие от других преуспеть в музыкальной деятельности.

В современной социологии изучению социальной власти и условий производства и потребления культуры уделяется существенно большее внимание, нежели смыслу произведения искусства, — именно в этом усматривается существенный недостаток господствующей парадигмы производства и потребления. В заключение МакКормик переходит к критике этой парадигмы, указывая на преимущества концепции, рассматривающей музыку как социальный перформанс. В качестве главного оппонента она выбирает Говарда Беккера, автора концепции конвенций (conventions). По мнению МакКормик, одним из недостатков данной концепции является отсутствие в конвенциях культурного и смыслового содержания. Тем не менее она не считает правильным полностью игнорировать изучение структуры производства и потребления и склоняется к многомерному теоретическому подходу.

⁷ *Вибрато* — исполнительский прием на струнных инструментах, связанный с периодическим колебанием высоты, силы и тембра звука. Вибрато является «украшением» в романтическом стиле в музыке. Использование вибрато исполнителями в XIX веке вызвало негативный отклик у музыкальных специалистов. Введение вибрато в активное использование музыкантами привело к изменениям в композиционном стиле и в конструкции музыкальных инструментов.

Литература

1. *Alexander J. C.* Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy // *Sociological Theory*. 2004. Vol. 22. № 4. P. 527–573.
2. *Bourdieu P.* The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods // *Bourdieu P.* The Field of Cultural Production: Essay on Art and Literature. New York: Columbia University Press, 1993. P. 74–11.
3. *Stravinsky I.* Poetics of Music: In the Form of Six Lessons / trans. by A. Knodel and I. Dah. Cambridge: Harvard University Press, 2003 [1942].