

УДК 821.112.2:781.42

МУЗИЧНИЙ КОНТЕКСТ „КОНТРАПУНКТОВОГО ЧИТАННЯ” ЕДВАРДА САЇДА

Світлана Павлівна Маценка

orcid.org/0000-0003-1373-2887

Svitlana.macenka@t-online.de

Доктор філологічних наук, доцент

Кафедра німецької філології

Львівський національний університет імені Івана Франка

Вул. Університетська, 1, 79000, м. Львів, Україна

Анотація. Розглянуто метод контрапунктового читання, запропонований американським літературознавцем, музикантом і музичним критиком Едвардом Саїдом, розроблений ним на основі рецепції музики і покликання на творчість видатних композиторів та музикантів. Виділено важливий принцип переступання меж, під яким мислитель розуміє здатність музики чи літератури пристосовуватися одне до одного, їхню можливість включати у себе і приєднувати суспільні структури, змінювати виражальні засоби залежно від ситуацій і публіки, владних і статевих констеляцій. Тож звернено увагу на те, що для літературознавця абсолютно органічне аргументування щодо окремих поетологічних аспектів літературного твору, опираючись на закономірності музичного мистецтва, і навпаки, ведучи мову про музичні твори, він ефективно залучає літературний контекст. Вказано, що програма контрапунктового читання характеризується, по-перше, зв'язком естетичного концепту з енергійним політичним визначенням напрямку „contra”, по-друге, об'єднанням різних форм мистецтва і діяльності у спільний всезагальний концепт, який претендує на те, щоб бути водночас метафоричним і методологічним. Аналізованим матеріалом слугують есе про музику Е. Саїда, опубліковані у книгах “Musical Elaborations” (1991) та “Music at The Limits” (2007).

Ключові слова: взаємодія літератури і музики, принцип переступання меж, метод контрапунктового читання, контрапунктове розуміння, Е. Саїд, Т. Манн, Г. Гюльд.

Поняття „поліфонія” і „контрапункт” часто вживаються в сучасному літературознавстві, позначаючи багатоголосся, передусім, у сферах наратології чи інтертекстуальності. Філологічним підґрунтям їхнього тлумачення слугує теорія М. Бахтіна [1], який синонімічно використовує також поняття „діалогізму”, а до важливих елементів поліфонії відносить поняття „голосу”, „поєднання свідомостей з їхніми світами”, „незлитість”, завершальну єдність події, що вказує на суттєві зв’язки бахтінської концепції з теорією музики. З музики походить і метод „контрапунктового читання” Едварда Саїда, яким активно послуговується постколоніальна критика (наприклад, [7]). Дослідники переконані, що завдяки методам інтертекстуальності, інтерлінгвальності, інтермедіальності, за допомогою діалогічності й багатоголосся література здатна зіставляти розмову про „інше” з іншими голосами, у такий спосіб реалізуючи постколоніальний потенціал. Обґрунтовуючи свій метод, Е. Саїд демонструє переконання у спорідненості як музики та літератури, так і музикознавства та літературознавства. Бо його власні міркування ґрунтуються на запозиченому з вчення про фугу принципі стрети, що означає проведення теми, коли вона ще продовжується в іншому голосі. Тому звернення до конкретних технік контрапункту, важливих з музично-історичного погляду, якими так захоплювався Едвард Саїд у своїх музико-критичних працях, увиразнює стрету між музичним аналізом і філологічним підходом. Як засвідчують вагомі праці дослідників, актуалізація наукового доробку самого Е. Саїда (зокрема [9]), орієнтування на критичну музичну історію контрапункту від початків поліфонії у Середньовіччі до сучасності [6], конкретизація в інтермедіальній сфері [11], дискурсивно-теоретична реконструкція [12] сприяють уточненню поняття контрапункту для літературознавчого і культурознавчого аналізу.

Американський літературознавець палестинського походження, літературний і музичний критик, культуролог і талановитий піаніст Едвард Саїд (Edward Wadie Said, 1937–2003), праці якого заклали основу постколоніальної культурологічної школи, значну увагу приділяв взаємодії літератури та музики. Для амбівалентного сприйняття феноменів культури і відповідного підходу до їх опису

вчений запропонував метод „контрапунктового читання”, розуміючи контрапункт відповідно до його тлумачення музичною теорією. Тим самим він виступив проти однобокого сприйняття культурного архіву: слід, вважав мислитель, перечитати канон, щоб виявити в ньому поліфонію голосів. У музичній сфері Е. Саїд переклав для слухачів діалектику сонатної форми і вертикальну структуру фуги, відзначив занепад музичної педагогіки і концертної культури, представив піаніста як прототип для зображення основоположного розвитку протікання часу, сприяв зміненню уявлення про оперу, яка в його інтерпретації перетворилася на місце суспільного дискурсу. Все це спричинилося до застосування запропонованого Е. Саїдом методу і в літературознавстві, і в мовознавстві (див.: [10]).

Учений надзвичайно широкого діапазону, Едвард Саїд відзначався тим, що шукав і знаходив зв'язки між різними, на перший погляд, непов'язаними дисциплінами. Музику він не тільки поміщав у суспільний контекст, але й використовував музичні концепти в своїх літературних та політичних аналізах і навпаки. Особливо часто він звертався до композиційної техніки контрапункту, яка так захоплювала його у творах Й. С. Баха. Міцна дружба поєднувала Едварда Саїда з аргентинсько-ізраїльським піаністом і диригентом Даніелем Баренбоймом, найважливішим досягненням якої стало заснування обома митцями оркестру „Західно-східний диван”.

Його надзвичайне розуміння людської душі і людської природи виросло, ймовірно, з цікавої тези, що паралелі поміж ідеями, темами і культурами, якими б парадоксальними вони не були, не мають суперечити одні одним, а повинні взаємозбагачуватися. Це одна з ідей, яка, на мою думку, становить величезне значення Саїда, – згадував Д. Баренбойм [13, с. 9].

Широко відомий, передусім, завдяки своєму критичному концепту орієнталізму (“Orientalism”, 1978, укр. пер. [5]), Едвард Саїд запропонував у пізніх працях (“Culture and Imperialism”, 1993, укр. пер. [4]; “From Silence to Sound and Back Again: Music, Literature and History”, 2000; Said E. W., Barenboim D. “Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society”, 2004; “Music at The

Limits”, 2007; “On late Style: Music and literature against the grain vintage”, 2007) форму звертання до панівного літературного канону, яку він назвав *методом контрапунктового читання* (“contrapuntal reading”). Ідеться про аналітичний і войовничо налаштований принцип одночасного демонстрування всередині панівного дискурсу західних метрополій протилежних маргіналізованих голосів, витіснених колоніалізмом і глобалізацією на периферію. Програма контрапунктового читання характеризується, по-перше, зв’язком естетичного концепту з енергійним політичним визначенням напрямку „contra”, по-друге, об’єднанням різних форм мистецтва і діяльності у спільний загальний концепт. Метод Е. Саїда спрямований на розуміння того, що культура може слугувати засобом, який здатен вказувати на найскладніші політичні труднощі і тим самим опрацьовувати їх ненасильницьким способом.

Методу контрапунктового читання передують формулювання *принципу переступання меж*. Міркування літературознавця Е. Саїда з цього приводу яскраво демонструють його власний дослідницький метод, який ґрунтується, зокрема, на постійній взаємодії літератури та музики. Так, у праці “Musical Elaborations”, 1991, яка вийшла в німецькому перекладі під назвою „Добре темперований пасаж” („Der wohltemperierte Satz”, 1995), автор звертається до роману „Доктор Фаустус” Томаса Манна як до такого, що продуктивно обґрунтовує цей підхід.

Е. Саїд відзначає своєрідний ефект віддзеркалення в системі лейтмотивів Р. Вагнера, покликаний посилити його музичні й драматичні інтенції, які, вказує він, Томас Манн у „Докторі Фаустусі” відобразив як пряме відбиття тоталітаризму. Тому договір Адріана Леверкюна із чортом добре підходить до історії героя-музиканта. В його музико-теоретичних зацікавленнях віддзеркалюється потенційний паралелізм між музикою як мистецтвом найменш денотативним і водночас таким, форму якого можна визначити якнайкраще, і самим життям (життям, яке, згідно із ніцшеанським розумінням, можна окреслити як морально індіферентне, що знаходиться по той бік добра і зла) [14, с. 70]. Як аргументи Е. Саїд наводить зацікавлення Леверкюна неживими речами, які імітують процеси справжнього життя, його тяжіння до

„елементарного”, яке приводить його до Бетховена, до теології або тризвуку C-Dur; тенденцію мистецтва перетворюватися на пізнання; дисонанс як поліфонію, а відтак як щось, що приховує безліч нових можливостей; відповідності між музикою і теологією, а пізніше музику як сполучну ланку між математикою і теологією. Під час зустрічі з чортом Леверкюн отримує можливість вийти за межі всього канону класичної музики. Чорт говорить про „обробку” після того, як музика в пізньому романтизмі за усієї її автономії стала надто стереотипною, надто пристосованою до потреб суспільства, а отже, малозначною. Оригінальне не могло більше пробудитися зі здорового, бо музична форма канону, яка в її організованій пермутації слугувала для Томаса Манна символом керованого Богом минулого світу, вичерпала всі можливі звукові комбінації. У такий перезрілий і виснажений час по-справжньому новими виявляються тільки пародія і критика, а їхніми еквівалентами в житті справді здібного стають хвороба і варварство елементарного.

Ти будеш проводарем, задаватимеш тон майбутньому, твоїм ім'ям присягатимуть юнаки, яким завдяки твоєму божевіллю вже не доведеться самим бути божевільними. Завдяки твоїй хворобі вони втішатимуться здоров'ям, і в них ти будеш здоровий. Мало того, що ти прорвешся крізь гнітючі лабета часу, – ти ще й прорвешся крізь самий час, крізь культурну епоху чи, краще сказати, крізь епоху культури та її культу і зважишся скуштувати варварства, подвійного варварства, бо воно настає після доби гуманізму, після найзаповзятливішого лікування коренів і міщанської витонченості. Повір мені, на теології воно розуміється краще, ніж культура, що відкинула культ, що й у релігії вбачала тільки культуру, тільки гуманність, а не ексцес, не парадокс, не містичну пристрасть, не антиміщанську авантюру, – проголошує чорт Леверкюну [3, с. 273].

Ці види на майбутнє Томас Манн поєднує із жахливою долею Німеччини, якщо не всієї західної цивілізації. Притаманна музиці нон-вербальність дозволяє Леверкюну alias Томасу Манну, як і Т. В. Адорно з його філософією виродження, побачити в імітаційному, контрапунктному і п'яному пізнанні музиканта алегорію катастрофічного розпаду великого цивілізаційного здобутку. Біографія Леверкюна є реалістичним зображенням цього занепаду. Відповідними символами обох полюсів – гуманістичного

оптимізму на початку і кінця у страждальному дванадцятизвуковому дисонансі – є Бетховенська „Ода радості” і початкова фраза „Лулу” А. Берга. Перша в її прямому ствердженні братерства і любові – це апофеоз романтичного потенціалу, з яким людство в радості і відкритості вершить великі справи, остання – крик людського відчаю, в якому звуки нагадують розбещення і відчуження забутого Богом світу. Оскільки музика в її „рєварваризованому” стані, поза часом і без приємної гармонії, може слугувати лише відбитком людської діяльності, вона виявляється формою заперечення, знищення того суспільства, яке її винайшло. Важливо, стверджує Е. Саїд, що якими б не були висновки, зроблені на основі роману і філософії Адорно, вони впливають з комунікаційного розуміння історії й музики, яке при тлумаченні історії опирається на приховані, трансгресивні аспекти музики. І навпаки, інтерпретуючи музику, вказується на детерміністську й „об’єктивну” суть історії. Тому значення і Р. Вагнера, і Т. Манна полягає у тому, що вони репрезентують кризу модерну саме у той момент, коли вперше стає відчутним зростаючий виклик „іншого”, далеко не пасивного об’єкта, а „явища, яке проникало у домінуючу сферу культури” [14, с. 78]. Тому мислитель переконаний у тому, що „жодна суспільна система, жоден історичний образ, жодна теоретична тоталітаризація не можуть вичерпати всі мислимі альтернативи чи всі процеси. Завжди залишається можливість переступання межі” [14, с. 81]. Тож переступання межі є для Е. Саїда найважливішим принципом прочитання будь-якого явища культури. Абсолютно органічне воно для літератури й музики, що яскраво засвідчує спосіб мислення вченого.

Під переступанням межі я розумію зовсім не порушення закону чи божественної інстанції в сенсі „правопорушення”. Переступання означає перейти з однієї будь-якої сфери в іншу, випробувати межі і зсунути їх, поєднати неспівмірне, порушити очікування, просунути до неочікуваної радості, зробити нові відкриття і здобути новий досвід. Якщо зупинити тенденцію до тоталітаризації, то звільниться дорога для цілої низки переступань меж, як з боку класичної музики, так і з погляду на неї, – переконаний Е. Саїд [14, с. 81].

У цьому зв'язку йдеться також про Р. Вагнера, про його „внутрішній імпульс” відчайдушної оповіді з наміром встановити порядок і спокій у світі, „який здавався йому, як і Еммі Боварі, зіпсутим кредиторами і злими пересудами”. Історії фігур циклу „Перстень Нібелунга” – дочок Рейну, Логе, Ерди, Зігмунда – зіштовхуються одна з одною, вимагаючи уваги і простору, а разом їх утримує диригент, справжній оповідач. Велика кількість суперечливих розповідей і владних фігур вказує на нестабільність, яка зріє у внутрішньому світі Перстня, хоча твір демонструє позірну солідарність та імпазантну велич. Вагнер, відзначає Е. Саїд, розпізнав паралель між розвитком симфонічної музики й розвитком буржуазного суспільства конкуренції і використав „Перстень”, щоб виділити цю паралель, надати їй конкретної форми. Проте не слід у зв'язку з переступанням межі сприймати музику як підпорядковану, як таку, що тільки виконує роль віддзеркалення. Бо момент переступання межі музики означає її здатність пристосовуватися, можливість включати в себе і приєднувати суспільні структури та змінювати виражальні засоби залежно від ситуацій і публіки, владних і статевих констеляцій. З такого погляду, саме класична музика є одним із духовних надбань, які зробили свій внесок у виявлення природи західного буржуазного суспільства.

За допомогою композиції з окремих оповідних зразків, стилів та рольового мовлення літературний твір набуває багаторівневого пластичного власного життя. До цього поєднання і протиставлення голосів та способів мовлення додається читання як самостійний резонансний простір. Наслідком є розуміння, що політичний протест та інтелектуальне заперечення можна практикувати й за допомогою протилежно спрямованих елементів мистецьких артефактів. Первісною майстернею таких поглядів для Е. Саїда слугує не глобальне поле політичних протистоянь та економічних інтересів, а значно більше – формальні закони класичного звукового мистецтва і контрапункту.

Мислитель вважає, що ті ж фактори, які конституують зону дії голосу (гармоніка, ритміка, мелодика), діють і в упорядкованому багатоголосі, звичайно, у потенційованій формі, яка тому стає предметом сама для себе. Покликаючись один на одного, голоси можуть повторювати один одного чи протиставлятися один одному,

слугуючи варіантом іншого чи відповіддю на нього. Рухомі частини мелодії можуть бути зміщені, скорочені, розширені, розтягнуті, стиснені, віддзеркалені, останнє – у вертикальних і горизонтальних вимірах. Найпростішою контрапунктно дієвою багатоголосою формою є канон, найскладнішою – fuga. Спільне для обох те, що завдяки прорахованим зміщенням вони набувають вертикальної гармонійної напруги й горизонтальних ритмічно-мелодійних ефектів-кореспонденцій. Контрапункт спричинився для європейської музики щонайменше до двох суттєвих можливостей розвитку: емансипації стосовно ієрархічного порядку гармоніки та звільнення матеріалу в модусі його розробки, який поєднує можливості тематичної і формальної емансипації.

Яскравим прикладом контрапунктового читання є аналіз Е. Саїдом відомої опери „Аїда” (1871) Джузеппе Верді, вміщений у книзі „Культура й імперіялізм”. Необхідність „контрапунктової інтерпретації” зумовлена, на думку автора, особливостями „Аїди” – темою, середовищем, монументальною величчю, на диво поверховими візуальними й музичними ефектами, надмірно розробленою музикою і звуженою локальною ситуацією, дивним місцем цієї опери в кар’єрі Верді. „Аїду”, як і саму оперну форму, критик називає гібридним твором,

що однаково належить історії культури й історичному досвіду закордонного панування. Це складний твір, збудований довкола невідповідностей і суперечностей, які або ігнорувалися, або не досліджувалися, які можна пригадати й накреслити. Вони цікаві самі собою, а ще вони надають більшого сенсу нерівностям, аномаліям, обмеженням і мовчанням „Аїди”, ніж аналізи, сфокусовані винятково на Італії та європейській культурі [4, с. 177–178].

Суттєвою ознакою методу Е. Саїда є те, що, аналізуючи музичний твір, він наголошує на його політичному аспекті, аргументуючи посиланнями на художню літературу. Так, називаючи „Аїду” втіленням імперського панування, він звертає увагу на паралелі із творчістю Джейн Остен. Е. Саїд стверджує, що „твір страждає (або принаймні досить специфічно виглядає) через свою вибірковість, через надання особливого значення тому, що в нього залучене, і (непрямо) тому, що вилучене” [4, с. 178]. Тож нове бачення опери

уможлиблюється саме в полі напружених відносин, яке виникає як наслідок фокусування уваги на різних голосах, які можуть висловлюватися рівноправно.

Одне слово, „Аїда” досить точно відтворює обставини свого замовлення й написання та відповідає тогочасному контекстові (який вона так наполегливо намагається відкинути), як луна звукові. Як дуже точна форма естетичної пам’яті „Аїда” втілює (згідно з задумом автора) владу європейської версії Єгипту в певний момент його історії XIX сторіччя, історії, для якої Каїр 1869–1871 років був надзвичайно зручним місцем. Повне контрапунктове розуміння „Аїди” відкриває структуру ставлення й референції, мережу зв’язків, сполучень, рішень і колаборації; їх можна прочитати як такі, що залишили низку примарних знаків у візуальному й музичному тексті опери, – пише Е. Саїд [4, с. 191].

Максима контрапунктового читання, вважає А. Гонольд, розроблена мислителем для того, щоб продемонструвати безодню поміж культурою й імперіалізмом, розв’язати проблему посередництва [8, с. 530].

У контрапункті західної класичної музики різноманітні теми протиставляються одна одній з лише тимчасовою перевагою котроїсь із них; однак підсумкова поліфонія – це злагодженість і порядок, організована взаємодія, що походить із самих тем, а не із суворих мелодичних чи формальних принципів із позамежного твору. Гадаю, у схожий спосіб можна прочитувати й інтерпретувати, наприклад, англійські романи, зв’язок яких (здебільшого прихований) з островами Вест-Індії або Індією, сказати б, сформувала і, можливо, навіть зумовила специфічна історія колонізації, опору і, врешті-решт, тубільного націоналізму. У цій точці виникають альтернативні чи нові наративи, відтак перетворюючись на інституціалізовані чи дискурсивно стабільні сутності, – пояснює Е. Саїд у праці „Культура й імперіалізм” [4, с. 98].

Європейські колоніальні імперії слугують загальними умовами для сучасної романної творчості.

У практичних термінах „контрапунктовим прочитанням” я називаю прочитання тексту з розумінням чинників, задіяних у ситуаціях, коли автор показує, наприклад, що вважає колоніальну

цукрову плантацію важливою для підтримання певного трибу життя в Англії. Мало того, як і будь-який літературний твір, згадані мною романи не обмежені своїми формальними історичними зав'язками і розв'язками [4, с. 116–117].

Проте й історія звільнення, й деколонізації мають, із сучасного погляду, належати до цих об'ємних зв'язків. Завдяки контрапунктовому читанню вона може бути викладена як багатоголоса і контрадикторна історія:

Мені йдеться про те, що контрапунктове прочитання мусить ураховувати обидва процеси: імперіялізм та опір йому. Цього можна досягнути, розширюючи наше прочитання текстів, щоб охопити те, що колись силоміць відкинули, – стверджує автор, окреслюючи свій метод [4, с. 117].

Тож концепт Е. Саїда охоплює опірний потенціал літератури в сенсі задекларованого Вальтером Беньяміном читання „супроти шерсті”. Метод зосереджується на сказаному опосередковано й на багатоголосі в тексті. Цей герменевтичний процес спрямовується на приєднання того, що було виключене через позірну суспільну автономію літератури і тому постійно зазнавало відсторонювання. Панівний дискурс неминуче конституюється з гомогенних і гетерогенних елементів. Від останніх він відмежовується, щоб генерувати ідентичність. Та вони мають бути у тексті, якщо навіть і не безпосередньо. Ці гетерогенні контрапунктні елементи, як і в музиці, утворюють незалежну частину когерентної цілості. Увиразнити їх – завдання контрапунктового читання.

Велике зацікавлення й розуміння контрапункту Едвардом Саїдом – це значною мірою наслідок його особистого досвіду як музиканта, музичного критика і просто відвідувача концертів у відомих концертних залах світу. Написані ним критичні тексти про музику, які він регулярно публікував у журналі “Nation”, витворюють переконливий музичний контекст запропонованого ним методу контрапунктового читання, демонструючи його аргументацію. Есе із цього та інших журналів присвячені піаністам Глену Гульду, Андрашу Шіффу, Рудольфу Сьоркіну, Артуро Бенедетті Мікеланджелі, Мавріціо Полліні, Альфреду Бренделю,

Артуру Рубінштайну, Марті Аргеріх, диригентам Серджу Челібідаке, Георгу Шолті, Саймону Раттле, П'єру Бульозу, композиторам Й. С. Баху, Р. Вагнеру, Р. Штраусу, Дж. Верді, В. А. Моцарту, Л. ван Бетховену, операм, фестивалям, органним і фортепіанним концептам. Зібрані есе вийшли друком у двох книгах під назвами „Музичні напрацювання” (“Musical Elaborations”, 1991); і „Музика без меж” (“Music at the Limits”, 2008). У „Музичних напрацюваннях” автор зазначає, що у західному суспільстві музика виконує багато різних ролей, які виходять за межі позицій, непродуктивних і віддалених від реальності, академічних чи спеціально професійних, що тривалий час їй приписувалися. „Так, якщо подумати про зв'язок між музикою і суспільними привілеями, чи музикою і нацією, чи музикою і релігією, то стане зрозуміло, що я маю на увазі” [13, с. 10]. Тому саме антропологічний вимір музики, цінність музичного споглядання і думок, трансцендентність ідеї, вираженої звуком, – це поняття, які перебували в центрі розмислів Е. Саїда. Класичну європейську музику мислитель називає культурною сферою, особливо цінною для нього як літературознавця і музиканта.

Якщо Е. Саїд і приділяв велику увагу музичній критиці з епіцентром навколо Глена Гюльда та його інтерпретації Баха, то за цим завжди стояло його зацікавлення контрапунктовим принципом, проте значно більше у політичному сенсі, ніж у значенні поліфонії. В есе „Музика як така: контрапунктна версія Глена Гюльда” (“Glenn Gould. Variations”, 1983) критик називає канадського піаніста „явищем неповторним”, чия манера і відтворення звуку розпізнавалися відразу, особливо якщо йшлося про Гольдберг-варіації Й. С. Баха.

Та все ж, на відміну від усіх інших композиторів та їхніх індивідуальних сфер, здається, що в бахівській інтерпретації Гюльда – не менш чуттєвій, безпосередній, окриленій і вражаючій, аніж виконання іншими композиторами – йдеться про жанр особливого виду, формальне усвідомлення загадкового предмету: воно дозволяє нам припустити, що Гюльд, коли грає на фортепіано, пропонує деякі комплексні цікаві ідеї. Оскільки він зробив усе це центральним аспектом своєї мистецької діяльності, то цю його діяльність радше можна сприйняти як естетичний і культурний проект, аніж як короткотривалий акт виконання Баха чи Шенберга [13, с. 21–22].

Критик закономірно відзначає „демонічну техніку” музиканта, в якій темп, точність і виражальна сила підпорядковуються дисципліні й розрахунку, будучи породженими не інтерпретатором, а самою музикою. Більше того, можна відстежити, стверджує він, як ця музика розгортається як компактний щільний твір, майже розчиняється у послідовності переплетених ліній, „які утримують не дві руки, а десять пальців, і кожен з них реагує на всіх інших, до того ж на обидві руки і один дух, який насправді стоїть за усім цим” [13, с. 23]. Едвард Саїд виявляє неабияку майстерність образного опису музики, так званої вербальної музики, за С. П. Шером, який межує з музикознавчим аналізом. Він вказує на те, що таке сприйняття музики радше наближене до мисленнєвого процесу за читанням, аніж виникає під час гри на музичному інструменті.

Спочатку представлено просту тему, тему, яка буде змінюватися 30 разів, розподілену на тональності, теоретична комплексність яких посилюється ще й радістю від їх практичного виконання. На завершення Гольдберг-варіацій тема з’являється знову, але цього разу це дослівне повторення (як сказав Борхес про версію „Дон Кіхота” П’єра Менара), „ідентична слово в слово; і все ж... майже невичерпно багатша”. Цей блискучий процес поступу від мікрокосмосу до макрокосмосу і назад став особливим досягненням Гульда вже під час його першого виконання *Варіацій*: і хоча це відбувається через фортепіанну гру, він передає такий вид розуміння, який ми звично отримуємо, читаючи чи розмірковуючи, але не просто від гри на музичному інструменті [13, с. 23].

Критик вважає, що Гульд „артикулює” музику в особливий спосіб, до того ж суттєво, що йдеться про музику Баха, яка, передусім, контрапунктна й поліфонічна, що надає мистецькому розвитку музиканта неповторної ідентичності.

Суть контрапункту в цьому есе Е. Саїд пояснює, виходячи з одночасності голосів, надзвичайного контролю засобів, позірної безмежності багатства вигадки, постійного повтору мелодії тим чи іншим голосом, результатом чого є горизонтальна музика замість вертикальної. Тим самим, як він вважає, кожна мелодія здатна перетворюватися до безмежності, бо послідовність переймає то той,

то інший голос, розвиваючи свою дієвість як супроти один одного, так і разом. Бахова контрапунктна музика сплетена водночас із багатьох поглинутих ліній, які розвиваються згідно із суворовими правилами. Контрапункт вочевидь має відношення до есхатології, бо його правила такі вибагливі, такі точні, аж до деталей, що, здається, походять від божественної заповіді. Отже, опанування контрапунктом дає змогу відчувати себе чи не самим Богом, що Е. Саїд підтверджує прикладом Адріана Леверкюна, протагоніста роману „Доктор Фаустус” Томаса Манна. Тож контрапункт – це абсолютний звуковий порядок часу, скрупульозний поділ музичного простору на підрозділи й найвища духовна напруга. Історія західної музики від Палестрини й Баха до дванадцятизвучкової музики Шенберга, Берга і Веберна характеризується завищеною контрапунктною вимогою інклюзивності. Саме на цю обставину, вказує критик, натякає своєю нацистською версією договору із чортом Томас Манн у „Докторі Фаустусі”, „романі про німецького композитора-поліфоніста, в мистецькій долі якого віддзеркалюється безмежне божевілля його нації” [13, с. 25]. Показово, що Е. Саїд тут проводить паралель із Гульдом, чиї контрапунктні інтерпретації найточніше передають розуміння того, про що йдеться в композиції й інтерпретації контрапункту, однак без жодної політичної конотації. Хоч не найменшим з його досягнень критик вважає те, що музиканта ніколи не відлякувала можлива гумористична складова контрапункту, а саме те, що повноцінний контрапункт міг би також бути тільки пародією – чистою формою, яка претендує на роль всевітньо-історичної правди.

Значну увагу Е. Саїд зосереджує на виконавській манері Гульда, яка, переконаний він, розширює, зміцнює, увиразнює інтерпретовані піаністом музичні твори, що не належать до програмної музики. У зв'язку із цим, критик заторкує проблему мовності музики, будучи все ж переконаним, що музика принципово безмовна:

незважаючи на її різносторонні синтаксичні і виражальні можливості, музика не кодує жодних покликань, ідей чи гіпотез дискурсивним способом, властивим мові. Тому інтерпретатор може бути або безмовним (чи грати), або ж, як Гульд, взяти на себе додаткові завдання. Якщо це означає, заволодіти простором виконання,

тобто артикулювати, нав'язуватися оточенню (за допомогою незвичайного, ексцентричного вбрання й образу), диригувати оркестром попри присутність диригента, підспівувати, граючи, говорити і писати так, наче хочеш продовжити діапазон фортепіано через наповненість есе, інтерв'ю, зауважень на конвертах платівок аж до розмовної мови, то Гюльд це робив із захопленням, як маленький пустотливий вундеркінд із невгамовною жагою повідомляти [13, с. 27].

Очевидно, безпосереднє втілення імперського нарративного принципу Е. Саїд побачив у диригуванні та на прикладі Гюльда відзначив його бурлескний характер:

диригування, здавалося, було для Гюльда екстатичним, імперіалістичним розширенням його інтерпретації бурлеску, спочатку через його пальці, тоді через руки і голову, врешті через те, що він із свого особистого фортепіанного простору проникав на територію оркестру. Спостерігати за Гюльдом при тому всьому було незвичайним уроком концентрування на деталі, притому митця вело туди, де його хотів мати одержимий деталями композитор, який наполягав на експансії [13, с. 29].

І знову ж таки, аналізуючи творчу манеру піаніста, літературознавець Е. Саїд вказує на її літературні інтерпретації – роман „Приречений” („Der Untergeher”) австрійського письменника Томаса Бернгарда й есе “Hawk” американської письменниці Джой Вільямс. Критик наголошує, що йдеться про дуже значний музичний світ, який, зокрема, досліджували і тлумачили М. Пруст у „Пошуках втраченого часу” і Томас Манн у „Докторі Фаустусі”, у творах, які є „надзвичайними свідченнями конвергенції літературного, музичного і соціального модернізму”. Як тісно все ще продовжують взаємодіяти ці сфери, засвідчує, переконаний Е. Саїд, той факт, що Гленн Гюльд видається втілення маннівського Леверкюна, а стійка театральність Артура Рубінштайна походить безпосередньо із салонів і домашніх концертів прустівського особняка Германтів у кварталі Фобур Сен-Жермен [13, с. 50]. Тим цікавіше, що сам Е. Саїд потрапив у критичне світло музичного контексту роману „Компас” („Boussole”, 2015) французького письменника Матіаса Енара, в якому його бачення орієнталізму розуміється як таке, що мимоволі поглибило тріщину між Заходом і

Сходом, сприяючи онтологічному розривові між ними й утвердженню „сценарію панування”, проти якого боролася думка Е. Саїда [2, с. 353]. Взаємне аргументування музики й літератури, яке практикує мислитель, особливо продуктивне у сфері інтермедіальності. У цьому зв'язку слід наголосити на процесі смислотворення на міжмистецькій межі чи поміж голосами, тобто шляхом діалогу, зівставлення, посилення, наслідком чого стають оригінальні музико-літературні феномени.

Тож творчість і наукова діяльність Едварда Саїда засвідчують продуктивне використання музичної техніки контрапункту у системному аналізі простору сучасної культури в її складних взаємозв'язках і переплетеннях. Літературознавець і музичний критик, Е. Саїд плідно синтезував критичний досвід обох мистецьких сфер, зокрема й для обґрунтування методу інтерпретації суспільних і політичних явищ. Оскільки ідейним досягненням контрапункту є втілення в музичному процесі єдності множинного як розподіленої в собі цілості, він став не тільки засобом реалізації вокальної й інструментальної поліфонії, а й понад це широко поширеною і тривалою в історії культури моделлю синтезу цілісності та розбіжності. Як в атональному концерті, метод Саїда зосереджується на нерівномірностях, розривах і суперечностях. Саме форма есе, яка найбільш схожа, за Е. Саїдом, до фортепіанних інтерпретацій, слугує мислителю для пояснення й реалізації методу контрапунктового читання, демонструючи його власну поліфонічну манеру письма.

1. *Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Бахтин. – Киев : Next, 1994. – 511 с.
2. *Енар М.* Компас / Матіас Енар ; [з франц. перекл. І. Славінська]. – Львів : Вид. Старого Лева, 2017. – 487 с.
3. *Манн Т.* Доктор Фаустус / Томас Манн ; [пер. з нім. Є. О. Поповича]. – Харків : Фоліо, 2011. – 575 с. – (Б-ка світової літ.).
4. *Саїд Е.* Культура й імперіялізм / Едвард Саїд ; [з англійської перекл. К. Ботанова, Т. Цимбал]. – Київ : Критика, 2007. – 608 с.
5. *Саїд Е.* Орієнталізм / Е. Саїд ; [перек. з англ. В. Шовкун]. – Київ : Основи, 2001. – 511 с.
6. *Adorno Th. W.* Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik [1957] / Theodor W. Adorno // *Musikalische Schriften.* – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. – S. 144–168.

7. *Dunkler A.* Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts / Axel Dunker. – Paderborn : Fink, 2009. – 193 S.
8. *Honold A.* Kontrapunkt. Zur Geschichte musikalischer und literarischer Stimmung bis in die Gegenwart / Alexander Honold // Handbuch Literatur & Musik ; [Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold]. – Berlin : De Gruyter, 2017. – S. 508–534. – (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie ; [Hrsg. von C. Benthien, E. Matala de Mazza, U. Wirth ; Bd. 2].
9. *Honold A.* The Art of counter point. Music as Site and Tool in Postcolonial Readings / Alexander Honold // Edward Said’s Translocations. Essays in Sealer Criticism / Ed. by Th. Döring, M. Stein. – Ney York, London : Routledge, 2012. – P. 187–204.
10. *Kreuzinger-Herr A.* Oper als Imperialismus und Giuseppe Verdis Aida / Annete Kreuzinger-Herr // Musik mit Methode: neue kulturwissenschaftliche Perspektiven ; [Hrsg. von Corinna Herr, Monika Woitas]. – Köln, Weimar : Böhlau, 2006. – S. 177–196.
11. Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität. Ein interdisziplinäres Forschungsfeld / Hrsg. von M. Grein. – Aachen : Shaker, 2010. – 184 S.
12. *Previšić B.* Autorität und Autor, Kanon und kontrapunktische Polyphonie. Literaturtheorie in musikalischer Verschärfung / Boris Previšić // Autorität und Moderne. Colloquium Helveticum 41. – 2010. – S. 187–202.
13. *Said Edward W.* Musik ohne Grenze. Mit einem Vorwort von Daniel Barenboim / Edward W. Said ; [aus dem Englischen von Hainer Kober]. – München : Verlagsgruppe Random House, 2012. – 412 S.
14. *Said Edward W.* Der Wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik / Edward W. Said ; [Aus dem Englischen von Christine Mrowietz]. – München, Wien : Carl Hanser Verlag , 1995. – 150 S.
15. *Schlößler F.* Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft / Franziska Schößler. – Tübingen und Basel : A. Francke, 2006. – 274 S.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ „КОНТРАПУНКТОВОГО ЧТЕНИЯ” ЭДВАРДА САИДА

Светлана Павловна Маценка

orcid.org/0000-0003-1373-2887

Svitlana.macenska@t-online.de

Доктор филологических наук, доцент

Кафедра немецкой филологии

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

Ул. Университетская, 1, 79000, г. Львов, Украина

Аннотация. Рассматривается метод контрапунктного чтения, предложенный американским литературоведом, музыкантом и музыкальным критиком Эдвардом Саидом, который он разработал, исходя из рецепции музыки и обращения к творчеству выдающихся музыкантов и композиторов. Выделен важный принцип перехода границ, под которым мыслитель понимает свойство музыки или литературы приспосабливаться друг к другу, их возможность включать в себя и присоединять к себе общественные структуры, изменять выразительные средства в зависимости от ситуации и публики, властных и половых констелляций. Поэтому внимание обращено на то, что для литературоведа абсолютно органическим является аргументирование по поводу отдельных поэтологических аспектов литературного произведения, опираясь на закономерности музыкального искусства, и наоборот, говоря о музыкальных произведениях, он эффективно использует литературный контекст. Указано, что программа контрапунктного чтения характеризуется, во-первых, связью эстетического концепта с энергическим политическим определением направления „contra”, а, во-вторых, объединением различных форм искусства и деятельности в общий концепт, который претендует на то, чтобы быть одновременно метафорическим и методическим. В качестве анализированного материала служат эссе о музыке Э. Саида, опубликованные в книгах “Musical Elaborations” (1991) и “Music at The Limits” (2007).

Ключевые слова: взаимодействие музыки и литературы, принцип перехода границ, метод контрапунктного чтения, контрапунктное понимание, Э. Саид, Т. Манн, Г. Гульд.

MUSICAL CONTEXT OF EDWARD SAID’S CONTRAPUNTAL READING

Svitlana Macenka

orcid.org/0000-0003-1373-2887

Svitlana.macenka@t-online.de

Department of German Philology

Ivan Franko National University of Lviv

1 Universytetska St., 79000, Lviv, Ukraine

Abstract. The aim of article is to expand the theoretical problematic field of “music in literature” with the ideas of American literary critic, culture critic, music critic and musician Edward Said. These elaborations are part of literary criticism comparative studies and intermediality. Thus, we are discussing the method of contrapuntal reading developed by Edward Said on the basis of reception of music and referencing the creativity of famous composers and musicians. An important principle of crossing boundaries has been singled out, by which the thinker implies

the ability music and literature to adapt mutually to each other, to contain and add social structures and change means of expression depending on situations and public, power and sex constellations. It is also noted that for a literary critic it is absolutely natural to provide arguments as to certain poetological aspects of a literary work resorting to regularities of musical art and, vice versa, efficiently employ literary context when discussing musical pieces. Edward Said contributed to change of the perception of opera, which in his interpretation turned into a place of social discourse. It is stressed that contrapuntal reading is characterized, first of all, by a link between an aesthetic concept and a powerful political definition of the direction “contra”, and secondly, by a combination of different forms of art and activity in a single general concept which claims to be metaphoric and methodological at the same time. Separate essays by Edward Said in which he interprets the role of counterpoint have been analyzed, in particular those referring to the creativity of G. Gould. The analysis is based on Edward Said’s essays about music published in *Musical Elaborations*, 1991 and *Music at The Limits*, 2007.

Key words: the interaction of literature and music, the principle of crossing boundaries, method of contrapuntal reading, contrapuntal understanding, E. Said, T. Mann, G. Gould.

References

1. Bakhtin M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo. Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky’s Art. Problems of Dostoevsky’s Poetics]. Kyiv, 1994, 511 p. (in Russian).
2. Énard M. *Kompas* [Compass]. Lviv, 2017, 487 p. (in Ukrainian).
3. Mann Th. *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Kharkiv, 2011, 575 p. (in Ukrainian).
4. Said E. *Kultura y Imperializm* [Culture and Imperialism]. Kyiv, 2007, 608 p. (in Ukrainian).
5. Said E. *Orientalizm* [Orientalism]. Kyiv, 2001, 511 p. (in Ukrainian).
6. Adorno Th. W. Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik [1957]. In: *Musikalische Schriften*. Frankfurt am Main, 1978, S. 144–168.
7. Dunkler A. *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Paderborn, 2009, 193 S.
8. Honold A. Kontrapunkt. Zur Geschichte musikalischer und literarischer Stimmung bis in die Gegenwart. In: Gess N., Honold A. *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin, 2017, S. 508–534.
9. Honold A. The Art of counter point. Music as Site and Tool in Postcolonial Readings. In: *Edward Said’s Translocations. Essays in Sealer Criticism*. Ney York, London, 2012, pp. 187–204.
10. Kreutzinger-Herr A. Oper als Imperialismus und Giuseppe Verdis *Aida*. In: Herr C., Woitas M. *Musik mit Methode: neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Köln, Weimar, 2006, S. 177–196.

11. *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität. Ein interdisziplinäres Forschungsfeld.* Aachen, 2010, 184 S.
12. Previšić B. Autorität und Autor, Kanon und kontrapunktische Polyphonie. Literaturtheorie in musikalischer Verschärfung. *Autorität und Moderne. Colloquium Helveticum 41*, 2010, S. 187–202.
13. Said Edward W. *Musik ohne Grenze. Mit einem Vorwort von Daniel Barenboim.* München, 2012, 412 S.
14. Said Edward W. *Der Wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik.* München, Wien, 1995, 150 S.
15. Schlöbler F. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft.* Tübingen und Basel, 2006. – 274 S.

Suggested citation

Macenka S. Muzychnyi kontekst “kontrapunktovoho chytannia” Edvarda Saïda [Musical Context of Edward Said’s Contrapuntal Reading]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2018, no. 97, pp. 85–103. (in Ukrainian).

Стаття надійшла до редакції 5.05.2018 р.
Стаття прийнята до друку 18.06.2018 р.