

УДК 78.08(476)

Т. Г. МДИВАНИ

**АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ:
НОВЫЕ ИНТЕНЦИИ**

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси

(Поступила в редакцию 14.01.2014)

В статье, посвященной теории музыки, Ю. Холопов писал: «Логика передачи эстафеты новаторства от предыдущего авангарда к последующему подсказывает, что Авангард XXI века должен начаться с техники сонорики, обновления звука и звучности музыки, со стереофонии и с пространственной музыки, с радикального обновления жанровой природы музыки и форм ее бытования в обществе» [12, с. 588]. Его слова оказались пророческими, особенно в части жанровой природы музыки, поскольку именно здесь произошли наиболее существенные перемены. Имеются в виду проникновение театрального начала в инструментальные жанры, актуализация смежных видов искусств, модернизированного фольклора и субкультуры (джаза, массовой и авторской песни), приводящих нередко к модификации академической музыки в последней трети XX – начале XXI века. Теория музыки, фиксируя и объясняя новые творческие принципы в музыкальном мышлении композиторов, так или иначе вращается вокруг идеи «новой сущности музыки», сформулированной Ю. Холоповым в 2003 году [13]. Она отражает современную ситуацию в композиторском творчестве и музыкальном искусстве в целом, испытывающем мощное воздействие глобализационных процессов.

Универсального определения глобализации и связанной с нею глобальности пока не существует. В связи с этим есть необходимость кратко остановиться на терминологических вопросах. Под глобальным культурным пространством понимается духовная культура мира, единая «культурная мироцелостность» (по А. Лазаревичу), не содержащая национальной специфики, под глобализацией культуры – ее интеграция и распространение в планетарном масштабе. Процесс глобализации культуры направлен на формирование нового феномена – единой и унифицированной мировой духовной культуры, где музыкальное искусство в силу отсутствия барьеров для восприятия занимает особое место. Под глобализацией музыки понимается «предельная унификация ее технических средств и методов, социальных задач и импликаций» [15], результатом которой является стирание границ между жанрами, стилями, формами творческой деятельности и нередко – между видами искусств.

Многие аспекты современной музыкальной композиции получили научное осмысление в современном музыкознании, однако раскрытие вопросов влияния глобализации на принципы композиторского мышления пока еще не получило систематического и исчерпывающего освещения. Можно отметить лишь стремление исследователей выделить наиболее примечательные особенности, например, феномен «стирания границ» (С. Оакен), полистилистику в культурологическом аспекте (С. В. Анохина), «современный космополитизм» (К. Соколов), музыкальный воляпюк – язык электронной музыки, на котором говорит техномызыка всего мира; а также кризис современной академической музыки (В. Мартынов). Между тем наиболее востребованной в «мышлении музыкой» композитором и, соответственно, ее «мысленным освоением» теоретиком (Ю. Холопов) оказалась парадигма множественности, онтологически мотивированная ситуацией в музыкальном искусстве эпохи постмодернизма. На этой парадигме зиждется прежде всего

полистилистика и стилистический плюрализм (М. Тараканов), явления многопараметровости, мультимедийности (соединенные вместе и определенным образом структурированные в текст – нотный и вербальный – статичное изображение, звук, видео), или гипертекст, а также сонорика.

Наше осмысление феномена глобализации не претендует на установление всех ее параметров и связанных с нею процессов. Мы выделим лишь те ее аспекты, которые имеют отношение к творчеству композиторов академической традиции. Таковыми, на наш взгляд, являются транснациональное функционирование и возросшая роль популярной эстрадной музыки – джаза, рок-н-ролла, авторской песни; внедрение субкультуры в академическую музыку; актуализация вне-европейских мыслительных концептов, нелинейных процессов и парадигмы множественности. Последнее особенно важно, так как именно множественность выступила основой полистилистики и плюрализма, которые в свою очередь являются репрезентантами постмодернизма и универсальных процессов глобализации.

Полистилистика как феномен охватывает разноуровневые музыкальные системы (академической и популярной музыки), музыкальную продукцию различных эпох, культурных типов, видов искусств, стилей, традиций, направлений и тем самым выступает в качестве наиболее яркого репрезентанта постмодернизма в его соотнесенности с глобализацией. Полистилистика как термин введен в контекст современного музыковедческого знания А. Шнитке, который исходил из представлений о связи времен (он писал: «примеры сознательного использования элементов «чужого» стиля бесчисленны») и борьбы с условным понятием консервативного и авангардного академизма – понятием стиля как «стерильно чистого явления». В 1971 году, когда А. Шнитке прочитал доклад на Международном конгрессе ИСМЕ, о глобализации в культуре и искусстве еще не говорили, однако композитор увидел в полистилинике «новое плюралистическое музыкальное сознание». В дальнейшем феномен рассматривался многими исследователями – не только музыковедами (А. Соколовым, Г. Григорьевой, Н. Щербаковой) и композиторами (К. Штокхаузенем, В. Екимовским), но и культурологами и философами – Р. Бартом, Ф. Гваттари, С. Анохиной. Постепенно полистилистика была увязана с феноменом «интертекста», осмысленного в контексте постмодернизма (работы С. В. Анохиной [1], Ю. А. Грибиненко [3]).

С полистилистикой непосредственно связан стилевой плюрализм, признающий одновременное существование и полноценное функционирование в музыкальном социуме нескольких или даже множества не зависимых друг от друга стилевых субстанций или видов музыкального бытия – классики, неклассики, неоклассики, строгой (серийной) и свободной додекафонии, минимализма и т. д. Являясь художественным отражением постмодернизма, плюрализм апеллирует к «множественности, многообразию и конкуренции парадигм и сосуществованию гетерогенных элементов» (В. Вельш [2]). М. Просняков назвал такую ситуацию «Сто музык нашего времени», Ю. Холопов отнес различные «ретро», «нео», «стиликации чужой музыки», «псевдо», «квази» к «упадочным тенденциям поставангарда» [12, с. 564].

В контексте развития информационного общества актуализируется и новое представление о музыкальной реальности, что обусловлено новациями в области синтеза техники и творчества: речь идет о создании электронного, или Нового звука. Использование синтезированного звука, искусственных звуковых систем инспирировало расширение акустических и пространственно-временных границ музыки при сохранении эталонных академических жанров. Опыты Э. Вареза, Д. Кейджа, П. Булеза, Я. Ксенакиса, затем С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Шнитке, а также белорусских композиторов А. Литвиновского, В. Кузнецова и С. Бельтюкова обладают художественной и образной самодостаточностью. В сочинениях присутствует аромат нового, неклассического звукового мира, который характерен для музыки эпохи постмодерна в целом.

Несмотря на определенную разработанность теорией музыки многих явлений музыки, сформировавшихся в постмодерной парадигме, где-то на обочине остались три вопроса, которые требуют специального рассмотрения. Имеются в виду новые интенции в академической музыке, связанные, с одной стороны, с актуализацией субкультурных явлений, с другой – с нелинейными процессами (нашедшими более-менее адекватное объяснение в синергетике), с третьей – с рецепцией Западом Востока. Кратко остановимся на новых аспектах современной музыкальной композиции, рожденной творческим сознанием композитора в период глобализационных

процессов. Но сначала несколько слов о собственно феномене академической музыки, или музыки академической традиции.

Под академической музыкой понимается музыка европейских композиторов-профессионалов, представленная: 1) музыкальными жанрами (опера, симфония, оратория, соната, романс и др.); 2) принципами организации музыкального материала (сонатный, рондо, репризный и др.) с динамической направленностью формы (развитие направлено к кульминации, после которой обычно наступает спад), имеющей начало и конец (с завершением в виде каденций); 3) системами: звуковысотности, основанной на темперированном строе; акцентной метрики (2/4, 3/4, 4/4 и их производные) и регламентированного ритма; мелодики (волнообразной, динамической); тональной гармонии; контрапункта (в виде полифонического многоголосия); 4) способами звукоизвлечения и пения (хорового и оперного) в границах 12-ступенной темперации; 5) формами записи (письменная музыкальная традиция); 6) типом инструментария (фортепиано, скрипка, фагот, валторна и т. п.), чье звуковое излучение создает особую ауру; 7) определенным способом и культурой исполнения, т. е. музыка, репрезентирующая собственно западную музыкальную традицию с характерной для нее смысловой доминантой рационального, детерминированного начала; обращенная не только к чувству, но и интеллекту; отличающаяся строгостью композиционного решения, логицизмом построений и структурной замкнутостью (выраженной, в частности, принципами репризности и кадансового соответствия), допускающая импровизацию в качестве художественного приема (например, в инструментальных концертах или в практике цифрованного баса) и имеющая своей целью: а) создание яркого образа или системы образов, обладающих художественной самостоятельностью и самодостаточностью; б) воплощение средствами искусства звуков конкретных творческих задач; в) воспитание духовной культуры личности; г) расширение горизонтов эстетического познания мира. Сложившийся в Западной Европе, т. е. в границах Abendland, феномен академической музыки стал эталоном во всех аспектах композиторского творчества, сохранив свое значение до настоящего времени. Главная ценность музыки академической традиции заключается в возможности просветлять и преображать человеческую природу, возводить ее от низшего к высшему. Для определения ее сути, на наш взгляд, особенно подходит высказывание А. Шопенгауэра об идеях «для искусства»: «воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и постоянное во всех явлениях мира» [16, с. 693].

Таким образом, термин и явление «академическая музыка» относятся прежде всего к европейской музыке профессиональных композиторов (получивших специальное музыкальное образование в любой форме), где развитие и эволюция феномена музыки как пласта культуры и вида искусства формируются на основе сложившихся традиций, наследуя их в различных формах, инспирируются поиском новых духовных миров и оцениваются тонкой шкалой профессионального мастерства.

В современную эпоху, когда процессы глобализации охватили различные сферы жизнедеятельности человека, наблюдается расширение внутреннего поля собственно музыкального мира, или музыкального пространства. Процесс расширения осуществлялся на уровне тезауруса современной музыкальной лексики, где наиболее кодифицированной является графическая нотация (Э. Денисов, «Пение птиц» – К. Кардью, «Трактат»), на уровне формообразования, что связано с актуализацией интертекстуальности (Л. Берио, Симфония для оркестра и восьми певческих голосов, скерцо – А. Шнитке, Вторая соната для скрипки и ф-но), а также на уровне жанра, где музыка находит продолжение в действии (хэппенинг, перфоманс). Способом репрезентации такого рода композиций стали алеаторика, графика (музыкальная), вербальное комментирование, которое тоже есть текст, театральное действие и др., способами организации – различные виды итерации.

Между тем наиболее чувствительным в процессе расширения границ музыкальной автономии явилось усиление контактов академической музыки с субкультурными явлениями – эстрадой, модифицированным фольклором, поп-культурой в целом. Связь между академической и неакадемической музыкой носит обоюдный характер, обретая качество системообразующего фактора развития современной музыкальной культуры. Однако влияние академической музыки

на субкультуру не столь очевидно, тогда как внедрение субкультуры в академическую музыку приводит к раздвижению ее границ. Так, нередко образцы классической музыки получают неакадемическую звуковую форму благодаря использованию новых музыкальных технологий («Полет шмеля» Н. Римского-Корсакова в исполнении американской группы «Manowar» и бразильского рок-гитариста Тьяго Делла Вега). В жанрах академической музыки все чаще используется эстрадный инструментарий (например, электрогитара в Девятой симфонии белорусского композитора Дмитрия Смольского) или какой-либо стилизованный компонент джаза (например, ритм и интонационная формула в «Пяти историях о господине Кёйнере по Бертольду Брехту» Э. Денисова, во втором фортепианном концерте Р. Щедрина, а также в произведениях белорусских композиторов – «Трех вокализах в блюзовых ритмах» для трубы и фортепиано Г. Гореловой, «Концерте в джазовом стиле» П. Альхимовича). Интерес к джазу у академических композиторов зародился еще в начале XX века, но массовые формы приобрел в наше время. Получило распространение и облачение классических образцов в звучании новых музыкальных технологий (например, эстрадная начинка композиций И. С. Баха, А. Вивальди). Нередко эстрадные композиции исполняются академическим симфоническим оркестром (концерты Е. Светланова со С. Долиной, концерты А. Анисимова и участием группы «Новый Иерусалим»).

Сюда же следует отнести нетривиальный синтез жанров академической музыки с жанрами поп-культуры, генезис которой в американском виде оперы – мюзикле. Это рок-оперы А. Рыбникова, А. Журбина, а также белорусских композиторов – В. Курьяна, И. Лученка. В целом, связь и отношение эстрадного и академического музыкального искусства типологизируются на три формы: взаимодействие, отмеченное выше; оппозиция, суть которой в неприемлемости друг друга; индифферентность, выражающаяся в параллельном существовании двух ипостасей музыкального искусства. При этом очевидно, что в связи с ростом потребительской культуры, коммерциализацией всех сфер музыкального искусства академическая ветвь профессионального композиторского творчества подчас не выдерживает конкуренции с продукцией масс-медиа и с трудом выживает в условиях шоу-бизнеса.

Раздвижение границ академической музыки обусловлено актуализацией модифицированного фольклора, что связано прежде всего с привнесением в инструментальную стихию театрального начала. Под неакадемическим театральным началом понимается атрибутика фольклорного театра-представления, которая, начиная с «Петрушки» и «Свадебки» И. Стравинского, органично вошла в круг композиторских интересов Новой фольклорной волны (балет «Конек-Горбунок» Р. Щедрина, «Из рога ўсяго многа» А. Ращинского, «Батлейка» В. Помозова). В итоге сочинения оказались репрезентантами параакадемического контекста с размытыми границами жанрового определения.

Расширение границ академической музыки осуществляется и путем синтеза с прикладной музыкой, что было предложено в творчестве композиторов так называемого «третьего направления» (по определению Р. Щедрина). Речь идет о единстве двух субстилей – стилистики инструментальных произведений и стилистики кино- и театральной музыки. Композиции, относящиеся к «третьему направлению» порождены системой культурно-исторических и социально-художественных предпосылок. Среди них выделяются общая тенденция визуализации культуры, которая формирует новый тип мышления, основанный на зрелищности, а также влияние экранных искусств, связанных, в частности, с монтажным мышлением. «Влияние кинематографа проявилось в визуализации музыкального мышления на базе взаимодействия с экранной культурой и кинообразностью, в сближении и взаимопроникновении исканий и достижений в области оперно-симфонических жанров и музыки кино и, как результат, в ассимиляции кино- и автономной музыки» [4]. Таким образом, некогда далекие жанры и виды музыкального искусства – бытовая, народная, прикладная и профессиональная музыка, устная и письменная традиции сближаются, и грани между ними стираются; академическая музыка «демократизируется», и дистанция, ранее существовавшая между потребительскими аудиториями, постепенно исчезает. Все это свидетельствует о перемещении содержательных центров, о расширении границ и обновлении статуса собственно академической музыки без изменения ее феноменологической сущности.

Немаловажную роль в расширении границ академической музыки в эпоху глобализационных процессов играет всевозрастающий интерес европейских композиторов к Востоку – миру за пределами Европы, т. е. к востоку от Европы. О Востоке предметно писали В. Холопова, В. Юнусова, Е. Завадская, Е. Гороховик, раскрывая формы его интерпретации европейскими композиторами. Они разнообразны – от рецепции тембра восточных инструментов до использования ладовых систем (О. Мессиан). Мы же остановимся на таком элементе восточной ментальности, актуальном для композиторского творчества постмодернизма, как особый тип процессуальности, проявивший себя в условном театре, алеаторике и т. п. В его основе лежит внеевропейская практика спонтанирования, идея непредсказуемости, инспирировавшая особую форму импровизационности – с незакрепленным текстом – в условиях открытой формы, а также особый тип развития, основу которого составила идея перманентного становления, апеллирования к событию, а не к каузальной драматургии европейского типа. В итоге «сюжет» или история в условном театре или в алеаторической композиции создаются «здесь», «теперь», «сейчас», т. е. в процессе игры и события-действия, в основе же композиции лежит принципиальная нелинейность и внеструктурный способ организации целостности. Отсюда вытекают по меньшей мере два вопроса: один из них касается организующего фактора такого рода процессуальности, другой – метода изучения этой новой парамузыкально-театральной целостности.

В качестве методологического базиса адекватной представляется синергетическая методология, которая способствует прояснению сложных системных формирований, гармонизации многого и приведению его к единству, а также созданию механизмов «для установления универсальных закономерностей эволюции и самоорганизации материального мира» [10, с. 184]. Синергетический вектор особенно актуален при изучении новых музыкально-игровых жанров, основу которых составляет условный театр как парамузыкально-театральный феномен. В парамузыкально-театральных композициях музыка лишена своей естественной субстанции, основанной на гармонии разума и чувства, необходимого и случайного, детерминированной процессуальности. Общим, структурирующим началом в такого рода композициях выступает самоорганизация. Именно принцип самоструктурирования реализует главную смысловую идею паражанровых композиций – идею «превращения действительности в «искусство», а искусства в «действительность» (Т. Чередниченко). Важнейшими критериями парамузыкально-театрального радикализма выступают степень закрепленности текста (включая музыкальный), «фокус семантического тяготения» (по Делезу), а также характер и способ циркулирования материала.

В основе Новых целостностей лежит процессуально-событийный аспект, получающий индивидуальное воплощение в тех формах, в каких ее мыслит авангардный композитор. Здесь нет клише: все реализуется только «здесь» и «сейчас». В парамузыкально-театральной реальности в качестве материала, темы выступает и автор, поэтому грань между творцом и творением стирается. Отсюда два следствия: 1) неизбежное тождество противоположностей (а не субъект-объектные отношения, присущие классическому авангарду), связанное с новым образом детерминизма – знаковым символом постмодернистского миропонимания; 2) творящая процессуальность, предстающая в виде процесса «рождения» парамузыкальной материи в ее неопределенности и незавершенности. Оба явления – идиомы синергетической, постнеклассической интерпретации мира как в музыкально-художественной, так и в различных других сферах антроподеятельности.

Новые типы парамузыкальных композиций основаны на непредсказуемости, индетерминизме и неопределенности и потому имманентно апеллируют к событийности как принципу формы и композиционной идее. Особенностью новых музыкально-игровых жанров является их принципиальная нелинейность. Последняя связана с формированием «особой концепции события как ситуативно актуализирующегося состояния (performance), в рамках которого оказывается реализуемой не определенность» (М. Можейко), а аппроксимативность элементов, релятивизм смыслов и разбалансированность формы.

Музыкальный, заполненный внутренним смыслом звуковой аспект занимает в парамузыкальных композициях либо подчиненное положение, либо присутствует в виде музыки/видеоряда или даже *мысли о музыке*. Это свидетельствует о разъятии Единого и разрыве рационального

и чувственного начал творчества в его классической трактовке. В итоге сочинение как объект утрачивает «значащую» форму. Присущие ему «нефиксированность» конечных смыслов, незакрепленность текста, индетерминированная процессуальность, а также комбинаторика и деконструкция свидетельствовали о расширении пространства музыки – вплоть до утраты ею своей автономности и видовой ипостаси. Таким образом, композиционным принципом авангардных музыкально-игровых жанров эпохи постмодернизма явился не закон основания, а спонтанейшая (В. Ульянов) процессуальность и самоорганизация. Выступив в качестве интенции к преодолению норм и принципов собственно европейского музыкального мышления, принцип «само» обрел статус концепта новой парамузыкальной реальности, отвечающей постмодерному мироощущению художников, в том числе авангардных композиторов.

На наш взгляд, новые музыкальные реалии, имманентно содержащие возможность для самореализации креативного начала в различных нефиксируемых формах, есть ни что иное, как ризома – особая форма бытия музыкального творения, в основе которого лежит нелинейность [7, с. 884]. В своей сущности музыкально-игровые жанры есть своего рода ризоморфные среды, обладающие имманентной и перманентной креативностью и репрезентирующие творящую процессуальность. В связи с этим можно утверждать, что авангардные музыкально-игровые жанры, апеллирующие к ризоморфному бытию, относятся не к централизованным системам, а к синергетическим – самоструктурирующимся и самоорганизующимся. Их особенностью является вариантность организационных форм и бесчисленное число трансформаций, обеспечивающих не разбалансировку формы, но ее новое качество – мобильность. Последнее является прерогативой тех уровней музыкальной композиции, где велика роль аппроксимаций и алеаторики. Таким образом, условный театр и его производные зиждятся на внеевропейском композиционном принципе и тем самым утверждают равноценность для человечества культур Востока и Запада.

Вместе с тем обращение композиторов к феномену нелинейности есть не что иное, как фиксация композиторским сознанием нового состояния мира, важнейшей чертой которого выступает неравновесность. Его музыкально-эстетическое освоение имело различные результаты – коллаж, условный театр, открытая форма и т. п. Общим для новых музыкальных реалий стало изменение онтологических оснований композиторского творчества, что было связано с приданием нелинейной концепции музыки статуса линейной – ядра европейского стиля музыкального мышления. На эпистеме нелинейности было создано немало музыкальных композиций, в основу которых была положена парадигма перманентного становления и новые, неклассические стратегии формообразования, опосредованные новой мировоззренческой ориентацией. Учитывая разнородный состав материала (тоновый, шумовой, конкретный и т. д.), способы его развития и оформления в целостность, представляется целесообразным рассматривать нелинейность в двух аспектах – в ее явленности и становлении. В структуру «нелинейности как ставшего» входят аппроксимативность (высот), алеаторика (элементов, включая автономный вербальный ряд), неопределенность многообразия звуко-временных моделей, «нелинейности как процесса», или «нелинейности как становления», – случайность, структурная разомкнутость («открытость» формы), бифуркация. Коренным свойством произведения, основанного на нелинейности, выступает идея вариантной множественности смыслового прочтения, т. е. перманентная интерпретация смыслов и значений, где интегральность целого достигается с помощью неизбежного возникновения определенного единообразия материала и одновременной связанности элементов на основе принципа самоорганизации. Принцип «само» является важнейшим в структурировании музыкальной материи. Отсюда специфическое направление композиторского творчества, которое репрезентирует парадигму нелинейности и «открытые» принципы формообразования, названо нами *нелинейной музыкой*, процесс же становления композиторской мысли, основанный на идее перманентного движения в условиях структурной разомкнутости, – *нелинейным*, сам феномен – *нелинейностью*. Нелинейная музыка репрезентирует себя в виде как традиционной нотной записи (например, «Plus-minus», 1963, К. Штокхаузена), так и графической нотации (например, «Cartridge music», 1960, Д. Кейджа).

В графической композиции «Картридж-музик» композитор предложил особую форму процессуальности: нотный текст представляет собой геометрические фигуры (новая музыкальная графика вместо традиционных нотных знаков), которые развиваются согласно фрактальной ло-

гике с характерным для нее дроблением начальной фигуры на уменьшенные в масштабе самоподобные фрагменты с их последующим бесконечным повторением – итерацией. Сочинение примечательно еще и тем, что фракталы повторяются нерегулярно, произвольно, предполагая бесчисленное множество звуковых воплощений в импровизациях исполнителя. Масштабная инвариантность придает формообразованию произведения новые черты: нестабильность структуры, отсутствие границы, множественность трактовок, что хотя и указывает на отсутствие традиционного порядка, но в силу наличия начальных условий характеризует композицию как систему, обладающую потенциалом упорядочения. В итоге композитором был создан новый метод формообразования, вбирающей в себя не только традиционный звукотонный материал, но и все звучания мира («Все, что мы делаем, – это музыка», – отмечал Д. Кейдж) – тишину, молчание, вне- и не-музыкальные звуки (звук картриджа), визуалистику (в виде музыкальной графики). Тем самым нелинейность выступила репрезентантом новой, именно постмодернистской традиции музыкального мышления, утверждающей креативную, созидательную роль хаоса и отрицающей смыслообразование исключительно в связи с линейной процессуальностью (динамической направленностью музыкальной формы) и заданным порядком.

Подытожим сказанное об адаптации Востока в творчестве композиторов Запада. Во всех случаях в творчестве западных композиторов Восток выступает культурным символом, проявляющим себя в различных аспектах музыкальной композиции (семантике, стилистике, форме и жанре), чье содержание наполняется за счет применимых к нему творческих (композиторских) интерпретаций. В связи с этим можно отметить, что искания композиторов западного мира вдохновлялись чувствами и представлениями о красоте и энигме Востока в их индивидуальном видении. «Наша центральноевропейская культура нуждается, подчеркивал К. Штокхаузен, в общечеловеческой восприимчивости к музыке больше, чем когда либо». Перечисленные явления составляют оппозицию национально-культурным спецификациям.

Безусловно, изучение искусства звуков диаметрально противоположных «музыкальных цивилизаций» непременно обязывает обращение к проблеме контекста, который есть и общее, относящееся к стилю эпохи, и индивидуальное, относящееся к стилю композитора, и частное, относящееся к художественному факту (контекст музыкального произведения). Новые явления свидетельствуют об изменении музыкальной картины мира и о фундаментальных преобразованиях в музыке академической традиции, музыкальном макрокосмосе в целом. Модификация самого явления «академическая музыка», вмещающего в себя и акцентирующего такие, ранее не относящиеся к академической музыке жанры, как рок-опера, джаз, хореографическое оформление инструментальной музыки (инструментальный театр), массовая песня (мюзикл), внедрение народного пения в кантату, ораторию, парамузыкально-театральные опусы, находящиеся «между театром и мультимедиа» (по М. Катунян), и т. д., указывает на формирование новой музыкальной сущности, обладающей и новой семантикой, эмоциональным содержанием, и новыми жанровыми, стилистическими, композиционными характеристиками. Такой вид европейской академической музыки назван нами Новой (европейской) академической музыкой¹, функционирующей в границах академического музыкального искусства. Итак, Новая европейская академическая музыка – это интегративная музыкально-звуковая целостность, содержащая интенцию к знакам и символам субкультуры (т. е. включающая в свою лексическую структуру эстрадное и медийное начала, модифицированный фольклор), и восточным концептам, но при этом обращенная к классическим (академическим) музыкальным парадигмам, жанрам и формам, а также отражающая и выражающая духовность человеческого бытия в эпоху постмодернизма. Те модификации и существенные коррективы, которым подвергается феномен академической музыки во второй половине XX – начале XXI века, связаны с закономерностями как собственно музыкально-текстового порядка, так и художественно-эстетического.

Эстетическим императивом, лежащим в основе Новой академической музыки, явилась ориентация на парадигму множественности как базисной для системы музыкального мышления в эпоху постмодернизма. «Единство многообразного» воплощено в новых – строгих и расширенных – звуковых и временных конструктах, которые определяли индивидуальную неповто-

¹ Синонимы: «музыка Новой академической традиции», «Новая музыка академической традиции».

римность композиций, сам музыкальный материал и способ связи элементов. Отмечая прецедент новых музыкальных реальностей, генетически преемственных от западноевропейской академической музыки, можно в дальнейшем наметить магистральные линии пролонгации персонифицированных стилей в Европе – России и Беларуси, поскольку творческий гений в состоянии поднять метод выше его норм и создавать шедевры в любом ключе.

В рамках *универсального* общеевропейского стиля музыки Новой академической традиции сохранили значение три стилевые парадигмы, или три стилевые ипостаси, в своей совокупности обладающие концептуальностью (содержит собственную неклассическую модель видения реальности, идеалы, способы воплощения мира), отвечающие критериям завершенности, целостности (конкретная система языковых средств, система музыкальных параметров, конкретные виды композиторских техник и т. д.) и высокой художественности. Они определили главные векторы интерпретации мировых событий и мироощущения творцов. Это: 1) конструктивная, или рационалистическая, 2) нелинейная, или неравновесно-самоорганизующаяся (коллажно-алеаторическая и парамузыкально-театральная концепция музыки) и 3) чувственно-колористическая (сонорно-стереофоническая концепция музыки), которые апеллировали к:

- разному звуковому материалу музыки – тоновому, микротоновому, электронному, «конкретному»;
- разным типам формы – замкнутым и разомкнутым (открытым) в условиях линейных, нелинейных и симультанных процессов;
- особым новым и новейшим техникам композиции–додекафонной (12-тоновой) – свободной и строгой (серийной), сериальной, сонорной, алеаторной, минималистской;
- жанровому многообразию.

Все три ипостаси лежат в основе универсалии «современная академическая музыка в ее расширенном статусе».

Рассмотрение сущностных аспектов Новой музыки академической традиции свидетельствует, что музыка современных европейских, и шире – западных, композиторов отразила важнейшие аспекты музыкального феномена, сформировавшегося в европейской художественной культуре. В его основе лежал определенный семантический слой, вобравший постоянно возрастающую роль личной инициативы, высвобождение от трансцендентных ориентиров, влияние научно-технического прогресса, обогащенное европейское сознание за счет знакомства с уникальным неевропейским духовным опытом и восприятия передовых мировоззренческих идей.

Для изучения новых явлений, принесенных глобализацией, нужен специальный терминологический аппарат, который пока еще не сформировался. Думается, здесь необходимо привлечение таких важных понятий, как «медиа» (посредник, средство связи), «масс-медиа» (массовая печать, радио, телевидение, Интернет), «медиакультура» (культура нового информационного типа). В перспективе изучение музыки Новой академической традиции, с учетом новаций в области жанра, стиля, инструментария, звука и т. д., даст возможность глубже понять проблему соотношения в XX веке письменной и устной традиций, аудиальной и визуальной культур в различных сферах музыкального профессионализма: в процессах сочинения, исполнения и реализации музыки.

Между тем следует отметить, что характерным для последней четверти XX – начала XXI века является мирное параллельное сосуществование разных стилевых течений, их способность приобретать различные эстетические истолкования, доходящие порой до протеизма. При современной потребности в чертах нового стиля работа композитора требует и умения интегрироваться в разнородные стилевые системы. Отсюда *формула* стиля музыки Новой академической традиции представляет собою своего рода амальгаму традиционного, нового и новейшего, национального и наднационального, индивидуального и общего.

Таким образом, множественность методов сочинения музыки и индивидуальных стилей, идейного содержания и тематики свидетельствует об отсутствии в современном музыкальном искусстве единого смыслового центра, стержневой идеи, что указывает на господство в современной академической музыке абсолютного плюрализма. Новое качество академической музыки в последней трети XX – начале XXI века возникло в результате мощного влияния на нее самых различных выразительных средств смежных искусств и введения в структуру музыкально-выразительного текста другого параллельного слоя художественного воздействия – театра, кино, эстрадного шоу, модернизированного фольклора и т. д. Важнейшими тенденциями време-

ни явились тяготение к синтезу, утверждение новых жанровых разновидностей – хэппенинга, перформанса, акции, где музыка достигает критерия условности или паритета в ряду таких новых жанровых компонентов, как видеоряд, комментирующее слово, конструкция из дерева, металла и т. д., а также вменение в лоно академической музыки и таких, ранее не относящихся к этому виду художественной деятельности жанров, как рок-опера, концерт с джазом, других традиционно эстрадных жанров, модернизированного фольклора.

Инновационные процессы, преобразования и трансформации в Новой академической музыке современности выявляют ее интеграционную специфику, выражением которой выступают: своего рода **метаязык** (формирующийся на основе взаимодействия и диалога различных типов мышления и музыкальных систем), расширение музыкально-звуковой среды, обогащение акустических возможностей музыки, интеграционное музыкальное мышление. На наш взгляд, Новая музыка академической традиции, чья звуковая форма выходит за границы классических норм и эталонов, является продуктом глобализационных процессов.

В заключение отметим, что феномен музыки академической традиции вбирает в себя целый комплекс историко-теоретических и философско-эстетических вопросов, направленных на решение более крупной общеискусствоведческой проблемы – проблемы репрезентативности Новой академической музыки и академического искусства в эпоху глобализации.

Литература

1. *Анохина, С. В.* Полистилистика в музыкальной культуре постмодернизма / С. В. Анохина; Краснодар. гос. ун-т. – Краснодар, 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dissovet.com/223778>.
2. *Вельш, В.* «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия / В. Вельш [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ido.rudn.ru/ffec/philos/chrest/vel.html>.
3. *Грибиненко, Ю. А.* Музыкальная полистилистика в свете теории интертекстуальности / Ю. А. Грибиненко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ukrdissers.info/disser_110022.html.
4. *Карпилова, А. А.* Специфика белорусской академической музыки в контексте влияния экранной культуры / А. А. Карпилова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі.* – Вып. 12. – Мінск: Права і эканоміка, 2012. – С. 196–201.
5. *Катунян, М.* Между концертом и мультимедиа: новая исполнительская ситуация / М. Катунян // *Музыкальная академия.* – 2004. – № 2. – С. 84.
6. *Можейко, М. А.* Классика-Неклассика-Постнеклассика / М. А. Можейко // *История философии. Энциклопедия.* – Минск: Книжный дом, 2002. – С. 459–463.
7. *Можейко, М. А.* Ризома / М. А. Можейко // *История философии. Энциклопедия.* – Минск: Книжный дом, 2002. – С. 884–888.
8. *Оакен, С.* Глобализация музыки и стирание границ между музыкальными направлениями / С. Оакен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sergeoaken.com/ru/mus_globalisation.htm.
9. *Соколов, К. Б.* Глобализация: история, современность и искусство / К. Б. Соколов. – М.: ГИИ, 2012. – 444 с.
10. *Сороко, Э. М.* Эпистема информационного общества (синергетический аспект) / Э. М. Сороко // *Философия как самопонимание культуры и посредник в диалоге культур.* – Минск: Беларус. навука, 2006. – С. 92–100.
11. *Сороко, Э. М., Кикель, П. В.* Краткий энциклопедический словарь философских терминов / Э. М. Сороко, П. В. Кикель. – Минск: БГПУ, 2006.
12. *Холопов, Ю. Н.* Теория музыки: музыкальная наука / Ю. Н. Холопов // *История современной отечественной музыки: учеб. пособие; вып. 3; ред.-сост. Е. Долинская.* – М.: Музыка, 2001. – С. 551–614.
13. *Холопов, Ю. Н.* О сущности музыки / Ю. Н. Холопов // *Юрий Николаевич Холопов и его научная школа.* – М.: МГК им. П. Чайковского, 2003. – С. 6–17.
14. *Цмыг, Г. П.* Хоровая академическая музыка в Беларуси: жанровая и стилевая специфика / Г. П. Цмыг // *XIII научные чтения фестиваля им. И. И. Соллертинского, Витебск, 2–3 дек.* – Витебск, 2011.
15. *Шевченко А. С.* Музыкальный язык как средство стирания национальных границ в эпоху постмодернизма / А. С. Шевченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.znatock.com/docs/index-3913.html?page=12>.
16. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // *Антология мировой философии: в 4 т.* – М., 1971. – Т. 3. – С. 693.

T. G. MDIVANI

ACADEMIC MUSIC IN THE EPOCH OF GLOBALIZATION: NEW INTENSIONS

Summary

Phenomenon of the new academic music generated during an epoch of globalization has been considered in the article. Music of the new academic tradition has a structure which includes modernized folklore, sub-cultural phenomena (as jazz, rock-music and variety genres in general) along with a conditional theatre, which having genesis in a practice of the East spontaneous activity.