

**ДЕЯКІ ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОЇ
АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ: ДО ПРОБЛЕМИ СПРИЙНЯТТЯ**

Стаття присвячена проблемі сприйняття нової музики, а також теоретичному осмисленню стану сучасних академічних музичних напрямів. Автор прагне узагальнити множину творчих течій у музиці та знаходить критерії, що є загальними для всіх напрямів.

Ключові слова: сучасна академічна музика, сучасний композитор, сучасна музична мова.

Ситуація, що склалася у ХХІ столітті в сучасній музиці, не припускає однозначної дефініції стильового змісту композиторської творчості, однак, маючи у своєму розпорядженні знання про спосіб музичного мислення композитора, його музичну мову, представляється можливим охарактеризувати індивідуальний авторський стиль. «Кожний із сучасних композиторів вибирає індивідуальну одиницю відліку, що формує особистий стильовий простір» [4, с. 32]. Дуже часто окремих композитор стає родоначальником якого-небудь напрямку, у якому потім з'являється ряд послідовників. Буває й навпаки, коли композиторський напрям у сучасній музиці представлений всього однією творчою особистістю.

Дати яке-небудь узагальнююче визначення сьогоднішньої музичної ситуації практично неможливо, однак можна позначити основні критерії її вивчення та оцінки. У сучасному музикознавстві помітно зросла вагомість категорії «сучасної академічної музики». Це поняття автоматично виключає популярну й джазову сферу – воно закріпилося за професійною композиторською творчістю, у межах якої триває розвиток музичної мови.

Сучасній музичній творчості стають особливо співзвучними такі риси музичного постмодернізму, як відмова від ідейної централізації, ієрархічності, кардинальний перегляд всіх існуючих художніх форм, епатажність, навмисна відкритість художнього тексту, здійснення художньої технології до рангу естетичної концепції.

Рубіж тисячоріч ознаменований виникненням нових творчих напрямів, нових композиторських технік і, як наслідок, нових жанрів і форм. На даний момент у сучасній академічній музиці існує багато

різних творчих течій, які можна умовно розділити за декількома напрямками.

Перший напрям передбачає розкріпачення нотної фіксації тексту і значну свободу у його виконанні. Сюди віднесемо такі творчі течії, як алеаторика, сонористика, мінімалізм, музику, що мовчить, експериментальну музику, інтуїтивну музику.

Другий, навпаки, відрізняється точною тотальною фіксацією всіх композиторських намірів. Його представляють напрями конкретної інструментальної музики, «нової складності» та «нової простоти».

Існує особливий, окремий шар сучасної музики, що має свою самостійну теоретичну систему та не попадає під критерії акустичної музики – це електронна музика та її різновиди (комп'ютерна музика, електроакустична музика, акусматика, конкретна музика).

Існують синтезуючі напрями, які ґрунтуються на перенесенні у сферу інструментальної музики цифрового та числового програмування, а також інших методів створення електронної музики. Це стохастична музика й спектральна музика.

Відзначимо, що межа, яка відокремлює усі перераховані акустичні напрями досить умовна. Відмінність полягає, насамперед, в ідейній та естетичній концепції того або іншого напрямку, у технологічному принципі побудови музичного тексту. Часто певний творчий напрямок ототожнюється з технікою створення музичного об'єкту. Так, алеаторика одночасно може виступати виразовим засобом у музиці, способом побудови форми й принципом композиторського мислення, естетичною позицією автора. Сучасні композитори, перебуваючи в умовах інформаційного перенасичення, користуються усім багажем запропонованих їм засобів, і синтезуючи їх, прагнуть створити власну музичну мову. Дуже часто така музична мова створюється для кожного конкретного твору окремо.

Проте, серед напрямів акустичної музики можна виділити ряд основних параметрів, які є загальними для всіх її відгалужень:

- мобільність форми, звуковисотного матеріалу, ритмічного малюнку, тобто можливість змінювати структуру твору та його зміст від виконання до виконання;
- яскраво виражені прийоми алеаторичного або сонористичного письма, які можуть проявлятися як у дрібних деталях твору й його незначних епізодах, так і у збільшеному масштабі, виступаючи формуючим фактором усього твору;

- часова та графічна фіксація нотного тексту, фреймова (паттернова), тобто блоковий запис одного або декількох компонентів музичної тканини або форми. Такий нотний запис є наслідком дії попередніх факторів, а також свідченням розширенням виконавських можливостей практично усього існуючого інструментарію;
- наявність авторських побажань (синописа або легенди твору), які стають необхідними в умовах графічної нотації. У даних авторських посиланнях розкривається значення графічних нотних символів, розкривається застосування виконавської імпровізації в композиторському тексті, а також озвучується естетична й художня позиція автора. Іноді передмова до твору стає маніфестом нового творчого напрямку;
- «незвучні структури» [2], що несуть драматургічне й смислове навантаження та візуально позначені в нотному тексті (тобто паузи, моменти мовчання, які набувають особливої важливості у сучасній музиці);
- використання «артикуляційного тематизму» [6], як нового виду тематизму, що не будується шляхом об'єднання висотно-ритмічних елементів, а ґрунтується на сполученні динамічних, артикуляційних й шумових складових музичної тканини.

Тому при розгляді сучасних музичних творів стає недоречним вживання загальноприйнятих понять, котрі стосуються форми, метра, ритму, звичних визначень фактури, тематизму, не говорячи вже про лад і тональність. Їх замінюють наступні компоненти: сонор, звук, фрейм, структура, час, простір, тиша.

Остання стає особливим топосом сучасної музики, тому що композитори все частіше прибігають до застосування артикульованої тиші – тобто до спеціального, навмисного її позначення, оскільки знаходять у ній особливе звучання, що протиставляється будь-яким іншим звуком. Прикладом тому може служити «In futurum» Е. Шульхофа, «4'33''» Дж. Кейджа, Симфонія «Чую... Замовкло» С. Губайдুলіної.

Змінюються й основні складові музичної тканини. Звуковий матеріал твору базується на позависотних параметрах – на шумових і навіть на артикуляційних елементах.

Традиційні прийоми виконання на різних інструментах видаються композиторам недостатньо багатими й барвистими, а нетрадиційні прийоми вже стали нормою виконання. Підтверджується це тим, що

практично для всіх інструментів зараз існує безліч технічних довідників по розширеним виконавським технікам.

Не можна окремо не сказати про нотації сучасних музичних партитур. Починаючи з другої половини ХХ століття, поряд із традиційним нотним записом з'являються партитури, у яких присутні графічні елементи, і партитури, що позбавлені традиційного п'ятилінійного стану, наповнені різного роду графічними зображеннями, візуальними уявленнями про музику. Так, наприклад, у графічній партитурі ми не зустрінемо звичного позначення розміру й метра. Він буде замінений або позначенням часового хронометражу, або часових меж, у яких той або інший музичний відрізок повинен бути виконаним. А висотно-ритмічні параметри тепер будуть замінені графічним еквівалентом, що припускає певну просторову реалізацію.

Все це відбувається тому, що сучасний композитор не хоче нав'язувати слухачеві не тільки свою авторську програму, а й свою авторську форму, драматургію, тривалість, послідовність елементів. Він створює об'єктивну, «інтуїтивну» [9], «анаративну музику» [1] – музику, що сама себе виявляє. При цьому при написанні партитури композитор користується точними, іноді математичними, розрахунками, раціональним шляхом віднаходить та втілює чіткі, обґрунтовані структури. Однак при прослуховуванні створюється враження абсолютно вільного, нерегламентованого звукового простору.

Таким чином, у контексті сучасної музики термін «твір» втрачає свою попередню актуальність. Під поняттям твору мається на увазі усталена послідовність музичних виразових засобів, композиційна єдність форми, драматургії, а також змістовно-смыслових значень. Сучасна музика тяжіє до мобільності всього позначеного. У зв'язку з цим, твір не може існувати в однаковій формі навіть двічі, отже, набуває безлічі смыслових значень. Самі композитори перестали користуватися даним терміном (твір), а в позначенні одиниць своєї творчості вдаються до таких понять, як «штука», «музика», «композиція», «річ».

Нововведення сучасної музики вимагають й особливих навичок її виконання. Крім того, що музикант-виконавець повинен бути віртуозом, тобто не відчувати технічних ускладнень у виконанні різних інструментальних або вокальних прийомів, він повинен бути ще й умілим імпровізатором. Композитори, які навмисно надають свободу дій виконавцеві, розраховують на те, що виконавець зможе

імпровізувати у заданих йому хронотопічних рамках. Чим вільніше буде відчувати себе виконавець-імпровізатор, тим краще буде сприйнята музика слухачами.

Сприйняття реципієнтами нової музичної мови вивчається у роботі А. Папеніної, що присвячена музичному авангарду середини ХХ століття [7]. Автором був поставлений експеримент по вивченню художнього сприйняття творів музичного авангарду, у якому взяли участь три групи реципієнтів з різною професійною орієнтацією та з різним музичним досвідом (майбутні звукорежисери, майбутні режисери мультимедіа й майбутні програмісти). Результати експерименту показали, що «для частини слухацької аудиторії, що звикла сприймати музику як засіб, який забезпечує релаксаційний, заспокоюючий вплив, авангардні зразки можуть принести тривогу, занепокоєння, напругу й, відтак, негативні емоції» [7, с. 125], а «високий показник унікальності авангардної музики у звукорежисерів демонструє знання загальної художньої картини музичного мистецтва, на тлі якої підтверджується специфіка прослуханих творів» [7, с. 126].

Як це не парадоксально, все, що відбувається сьогодні у сучасній академічній музиці, незважаючи на численні творчі пошуки, є лише невеликим відгомонам великого вибуху перших двох хвиль авангарду. Однак, за сто років існування так називаної «авангардної» музики слухацьке сприйняття дотепер не цілком змірилося з новою музичною мовою. На даний момент складно визначити ті часові межі, які дозволять подивитися на сформовану музичну ситуацію з «висоти пташиного польоту».

Кожен новий творчий напрям будується на запереченні попереднього, що неминуче веде до несприйняття нових творчих пошуків. Історія музики знає безліч таких прикладів. Так у 1600 році в полемічному трактаті теоретика-контрапунктиста з Болоньї Джованні Артузі говорилося, що сучасна музика йде до загибелі, і свідченням тому є мадригали К. Монтеверді, у яких композитор дозволяв собі небачені на той час гармонічні сміливості – дисонанси, у тому числі неприготовані, «музика що терзала слух, замість того, щоб його зачаровувати». «Ті ж докори висловлювали паризькі традиціоналісти 1770 років стосовно реформатора К. Глюка» [5, с. 350–351]. Можна навіть не нагадувати про те, що творчість Й. Баха не була гідно оцінена за час життя композитора.

Стосовно сучасної музики часто застосовуються такі епітети, як «занадто складна», «елітарна», «замкнута». Однак, як влучно й з іронією помічене Тетяною Чередніченко, професійна музика ніколи не була проста для розуміння, «начебто мензуралісти писали просто, а капельмейстери, що працювали при князівських дворах, на кшталт Гайдна, у піку своїм замовникам орієнтувалися на смаки коннохів. Європейська професійна композиція завжди тяжіла до складності й елітарності» [8, с. 132].

Сучасна музика особливо вимушена прибїгати до теоретичних положень, узагальнень, що пояснюють ідею композитора, його світогляд, найчастіше для кожного твору окремо, тому що нерідко сам композитор, який перебуває у пошуках самобутності й оригінальності, адекватності способів самовираження в музиці, змінює свою позицію стосовно власної творчості. У цьому Т. Чередніченко бачить новизну сучасної музики. Дослідник не вважає нову музику новою, більше того, вважає, що «старе в ній так загострюється, так сканується під лінзами історизованої композиторської свідомості (композитори стали «істориками самих себе»: музикою вони намагаються відповісти собі на питання, звідки й куди йдуть), що з даності стає проблемою, з готової відповіді перетворюється на питання, будучи підсумком, виявляється проектом. Отже, і сама Нова музика у рідких випадках, скоріше навіть тільки в ідеалі, є «питанням, що залишилося без відповіді»... Тією самою мірою, у якій вона питає прийдешнє, вона відповідає зниклому, у тій мірі, у якій вона є проектом, зверненим у майбутнє, вона стає підсумком, поверненим до минулого. Учора й завтра в ній взаємозворотні» [8, с. 133].

Т. Чередніченко пропонує дуже ємне філософське визначення сучасного стану музики. «Музична сучасність – це ніби континуум, на різних ділянках по-різному напружений: або, що стягається в зупинку часу, – у точку, у якій історія не рухається, а навколо якої рухається повільно; або перескакує через епохи у уявне майбутнє, або ж – провисаючий у глибоке минуле або піднімаючий це минуле на поверхню сьогодення» [8, с. 136]. Незважаючи на те, що дослідник описує ситуацію, котра склалася у ХХ столітті, дане висловлення виявляється не менш актуальним стосовно музики ХХІ століття.

Сучасна музика досить інтровертивна, її сприйняття й розуміння вимагає великої інтерпретативної концентрації та підготовленості, певних розумових навичок. Чим більше слухач підготовлений до

сприйняття сучасної музики, тим імовірніше резонанс її звучання в його свідомості. Тобто сучасна музика вимагає активного, а не пасивного слухання.

Під час звучання нової музики розумовий процес слухача працює як магніт – полюси або притягаються, або відштовхуються. Тобто взаємодія розумового процесу під час прослуховування музики здатна перетворити звучний потік як у сильні музично-естетичні враження, так і у шумовий потік, що спотворює, заглушає зміст твору, що звучить. Однак ефект шуму є неминучим при трансляції будь-якого повідомлення. У зустрічному потоці, поряд з можливими музичними асоціаціями, породженими звучною музикою, обов'язково присутні і якісь думки з інших, позамузичних сфер, що викликані до життя самими різними факторами – від відносно об'єктивних до чисто суб'єктивних.

Сучасна музика бере «будівельний звуковий матеріал» із саме цих позамузичних сфер, особливо конкретна й електронна музика. Якщо слухач має аналогічний життєво-слухацький досвід, то він легше сприймає й розуміє знакову структуру такої музики.

Сучасна музика є своєрідною мовою, що має власну семантичну спрямованість. Кожен твір являє собою окремий діалект сучасної музичної мови, тому що творче індивідуальне мислення кожного композитора прагне звільнитися від загальноприйнятих мовних структур, тяжіє до неповторності. Звідси – плюралізм текстових позначень, отже, виникає й розбіжність у розумінні даних авторських текстових символів виконавцями. Твір виявляється у певній мірі закритим у власній знаковій структурі, що містить властиві тільки йому комплекси понять, уявлень, за допомогою яких відбувається зв'язок твору зі слухачем.

Оскільки знакова система сучасної музичної мови не сформована цілісно, а її семантичні особливості ще не достатньо виявлені, кожен слухач, підсвідомо або усвідомлено, виробляє власну стратегію сприйняття й розуміння даної музики.

М. Бонфельд відзначає, що музичний твір, узятий у цілому, «має унікальний, характерний зміст, що властивий тільки даному твору й інваріантний стосовно будь-якого контексту» [3, с. 18]. Це і є вираження змісту твору, його смислу. М. Бонфельд вказує, що «музичні твори не виділяють таких одиниць – знаків, які поза контекстом, як слова природної мови, зберігають сталу єдність означуючого – означуваного» [3, с. 17].

Якщо розглядати музичний фрагмент, що звучить поза контекстом цілого твору, то слухач самостійно добудовує контекстні умови для звучного тексту. У цій схемі М. Бонфельд виділяє три шляхи. У першому випадку «слухач усвідомлено (а частіше – неусвідомлено) подумки включає цей фрагмент у знайомий контекст (якщо фрагмент настільки яскравий і репрезентативний, щоб нагадати про нього), і тоді в його свідомості формується означуване, зв'язане не тільки із цим фрагментом, але й з тим контекстом, куди він входить як частина музичного твору – цілісного знака» [3, с. 18].

Відповідно до другого шляху, «слухач, знов-таки вільно або мимоволі, «домальовує» в уяві можливий для даного фрагменту контекст, якщо фрагмент незнайомий, але має яскраві ознаки відомих слухачеві стилю, жанру й інших, що породжують контекст факторів; і в цьому випадку означуване фрагмента – один з відблисків означуваного, – цілісного твору – викликає в уяві зміст, властивої цієї цілісності» [3, с. 18].

У третьому випадку, якщо «фрагмент не тільки невідомий, але до того ж настільки новий, незвичайний, несподіваний, або, навпроти, настільки аморфний, пересічний, неіндивідуальний, що не в змозі викликати в слухачській уяві відповідний контекст, він не буде сприйнятий як художньо змістовна музика, тобто як єдність звучання–змісту, іншими словами – просто буде позбавлений прикмет знаковості» [3, с. 18], тобто буде виступати як свого роду симулякр, що очікує подальшого змістового наповнення. Саме таким чином, на наш погляд, реалізується процес сприйняття сучасної музики.

Таким чином, спостережувана на рубежі ХХ–ХХІ сторіч мозаїчність композиторських стилів викликає значні ускладнення в розумінні музики не тільки слухачами, але й самими виконавцями. Різниця композиторських технік, прагнення бути оригінальним, веде до відокремлення семантичних складових, зрозумілих тільки вузькому колу шанувальників. Всі перераховані особливості вимагають «формування у слухачів нових механізмів збагнення змісту твору, нових способів художнього сприйняття» [7, с. 134]. Як справедливо відзначає А. Папеніна, «цей процес може займати досить тривалий період часу, і позитивний результат можливий лише при постійному зануренні» у сучасну мовну сферу» [7, с. 134].

Література

1. Амрахова А. Дмитрий Курляндский. Об одном из 158 способов структурирования времени и пространства [Электронный ресурс] / А. Амрахова // Harmony : Международный музыкальный культурологический журнал / [гл. ред. Т. Мамедов]. – 2013 –. № 12.– Режим доступа к журн. : <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?s=1&txid=518>
2. Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто [Электронный ресурс] / М. Аркадьев. – Режим доступа : <http://philosophy.ru/library/arcad/kreatime.html> – Назва з екрану.
3. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006. – 648 с.
4. Завгородняя Г. Полифония как принципиальная основа музыкального мышления: к методологии музыковедческого анализа : дисс. ... доктора искусств : 17.00.03 / Галина Федоровна Завгородняя. – Киев, 2013. – 439 с.
5. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – (Т. 1). – С. 696
6. Майденберг-Годорова К. Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Кира Исааковна Майденберг-Годорова. – Одесса, 2014. – 190 с.
7. Папенина А. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А. Папенина. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. – 152 с.
8. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры : в 2 т. / Т. Чередниченко. – Долгопрудный : Аллегро-пресс, 1994. – Т. 2 – 173 с.
9. Maconie R. Stockhausen on Music / R. Maconie – New York : Marion Boyars Publishers Ltd, 2000. – P. 112–125.

Майденберг-Годорова К. И. Некоторые теоретические аспекты современной академической музыки: к проблеме восприятия. Статья посвящена проблеме восприятия новой музыки, а также теоретическому осмыслению состояния современных академических музыкальных направлений. Автор стремится обобщить множество творческих течений в музыке и находит критерии, которые являются общими для всех направлений.

Ключевые слова: современная академическая музыка, современный композитор, современный музыкальный язык.

K. I. Maidenberg-Todorova. Some theoretical aspects of contemporary classical music: on the problem of perception.

The article deals with the perception of new music, as well as theoretical understanding of the state of contemporary academic musical directions. The author seeks to summarize many creative trends in music and finds common criteria for all areas.

The situation in contemporary music in the twenty-first century does not imply any specific definition of its stylistic direction, however, having the knowledge about the way of musical thinking of the composer, his / her musical language, it is possible to describe the author's style of one or another composer. A composer very often becomes the ancestor of a direction, in which a number of followers appears later. It also happens that the composer's direction in contemporary music is represented by only one specific person.

It is almost impossible to give any generalizing definition of the current musical situation, but we can name its fundamental criteria. The concept of «contemporary classical music» has strengthened in the modern musicology. This concept automatically excludes popular and jazz areas. It has firmly established for the professional composer's creativity, within which the development of the musical language continues.

Such features of musical postmodernism as the rejection of ideological centralization, hierarchy, major revision of all the existing art forms, shock value and deliberate openness of the literary text, raising of the art technology to the rank of aesthetic concept are particularly relevant to contemporary musical creativity. Millennium is marked by the emergence of new creative directions, new composition techniques, and as a result – new genres and forms.

The use of common concepts regarding the form, meter, rhythm, conventional definitions of the texture and theme, not to mention the mode and tone, becomes inappropriate in the consideration of contemporary pieces of music. They are replaced by the following elements: sonore, sound, frame, structure, formation, time, space, silence.

The basic and dominant components of the musical fabric change. Sound material of a piece is based on extra-high parameters – on the noise and even articulation elements.

Conventional methods of playing the various instruments seem insufficiently rich and colorful to composers, and unconventional techniques have become standard performance. It is supported by the fact that there are many manuals and technical guides on the advanced performing techniques for almost all instruments.

Since the second half of the twentieth century, along with the traditional musical notation, there appear scores with graphic elements and scores devoid of the traditional five-line staff, but equipped with various kinds of graphics,

visual representations of music. For example, a graphical score has no usual size and meter designation. It will be replaced by designation of a time study or time frame, in which a particular segment of music is to be performed. And highly rhythmic parameters will now be replaced with a graphical equivalent, implying its spatial realization.

All this happens because the contemporary composer does not want to impose to the listener not only the author's program of his / hers, but also the author's form, drama, duration, sequence of elements. It creates objective, «intuitive», «innarrative music», music which creates itself. In this case, when creating a score, the composer uses precise, sometimes mathematical calculations and creates clear, reasonable structures. However, the perception creates a feeling of totally free, unregulated sound space.

Contemporary music is introvertive enough; its perception and understanding requires a lot of concentration and preparedness, certain thinking skills. The more prepared the listener is to perceive the contemporary music, the more likely its sound resonance is in his / her mind. That is, contemporary music involves active rather than passive listening.

The interaction of the thinking process while listening to music can turn a stream of sounds into both strong musical and aesthetic experience and a strong stream of noise that distorts the meaning of the sounding piece of music. However, the effect of noise is inevitable in the transmission of any message. The counter flow, along with possible musical associations generated by the sounding music, always has some thoughts from other, extra-musical areas brought to life by a variety of factors – from relatively objective to purely subjective ones.

Contemporary music takes «building sound material» from these very extra-musical areas, in particular – concrete and electronic music. If the listener has similar life-auditory experience, it is easier for him / her to perceive and understand the sign structure of such music.

Contemporary music is a special kind of language that has its own semantic orientation. Each piece is a separate dialect of contemporary musical language, as the creative individual thinking of each composer seeks to escape from the common language structures, tends to originality. Hence, there is a pluralism of text symbols; hence, there is a discrepancy in the understanding of these author's text symbols by the performers. A piece of music turns out to be to a certain extent closed in its own symbolic structure containing unique sets of concepts, presentations, through which connection of the piece of music with the listener takes place.

Keywords: contemporary academic music, contemporary composer, contemporary musical language.