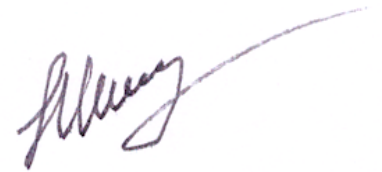


**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

МАЛИЙ ДМИТРО МИКОЛАЙОВИЧ



УДК: 78.01.071.1

**СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В МУЗИЦІ
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Харків – 2018

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Шаповалова Людмила Володимирівна,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, завідувач кафедри
інтерпретології та аналізу музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Шип Сергій Васильович,
Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського, завідувач
кафедри музичного мистецтва і хореографії

кандидат мистецтвознавства, доцент
Жарков Олександр Миколайович,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
професор кафедри теорії музики (м. Київ)

Захист відбудеться « 25 » жовтня 2018 р. об 11:00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції, 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, майдан Конституції 11/13.

Автореферат розісланий « 24 » вересня 2018 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства, доцент



Чернявська М. С.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Музичне мистецтво ХХ – початку ХХІ століть як культурно-історичний пласт, що являє собою розрізнені в естетичному та стилістичному сенсі явища – широке поле дослідження для сучасного вченого. Буквально кожного десятиліття виникали нові течії, методи роботи з музичним матеріалом, переосмислювалась естетика попередніх поколінь, народжувалися невідомі форми роботи зі звуком, текстом, словом. Відзначено тотальну інтелектуалізацію сучасного академічного мистецтва як явища, породженого теорією та практикою, що спричинило за собою когнітивний підхід, збагативши термінологію музикознавчого дискурсу (способу мислити і говорити про музичну творчість).

Знаменним є той факт, що багато композиторів ХХ століття залишили після себе теоретичні праці, позначивши тим самим шлях аналізу до розуміння їхньої творчості, в окремих випадках – певної музичної композиції (наприклад, анотації Дж. Кейджа, Г. Лахенмана, В. Мужчиля та ін.). Однак наскільки чітко можна теоретизувати аналітичні форми (те, що можна «виміряти»), настільки незрозумілими бувають змістовні (ідеї, концепти, символи). Неоднозначним є і контекст їх побутування у свідомості художника. *У цьому полягає вся складність дослідження процесів композиторського мислення як предмета наукової дискусії в сучасному музикознавстві.*

Соціальна система другої половини ХХ – початку ХХІ століть як породження постмодерністської свідомості поступово замикає людину й залишає її наодинці з собою. Електронний обмін інформацією відкриває нові перспективи, але одночасно і віддаляє від суспільства, немов «консервує» людську особистість. У музичному мистецтві завдяки цьому феномену народжуються справді унікальні особистості, що відзначаються нестандартним мисленням і підходом до творчості. З огляду на те, що творчий досвід ХХ ст. завершився в цілісній просторово-часовій координаті, важливо виробити уявлення про те, чим цей історичний (епохальний) стиль відрізняється від попередніх. Відповідаючи на питання «чи можна вважати ХХ століття цілісним феноменом в аспекті композиторської творчості» позитивно, дослідники шукають критерії цієї цілісності в досвіді творчих досягнень нестандартно мислячих представників різних національних композиторських традицій. У пропонованій дисертації таким критерієм є *концептуалізм* як втілення художніх типів мислення/свідомості. Базовою категорією для обраного напрямку наукового пошуку є композиторське мислення.

У сучасному музикознавстві категорія композиторського мислення є актуально значущою, усталеного підходу до досліджуваного феномену не склалось і донині. Цей феномен являє собою складний соціально зумовлений механізм творчості, що тягне за собою розуміння і роз'яснення ряду культурно-історично сформованих категорій, таких як мислення, свідомість, світогляд, стиль, техніка письма,

концепція, культурні цінності. Концепцію дисертації продиктовано інтересом до загальних принципів композиторського мислення представників різних композиторських традицій, кожен із яких являє собою унікальне явище в музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століть: Г. Уствольська (Росія), Г. Лахенман (Німеччина), В. Мужчиль (Україна).

Дослідження композиторського мислення як трансдисциплінарної категорії, відкриває різні шляхи до його типологізації, підтверджуючи *актуальність теми*, що полягає:

- у поширенні концептуальних ідей, які впливають на характер композиторської творчості ХХ століття;
- у відсутності остаточних дефініцій композиторського мислення, що відображають стан категорії сучасної теорії музики в реаліях творчої практики останньої третини ХХ – ХХІ століть;
- у маловивченості творів, які мають високі художні якості зі спадщини обраних для аналізу композиторів;
- у наявності нової виконавської поетики, що привертає увагу публіки інноваційним ставленням до інструментальних, симфонічних і вокально-хорових жанрів, особливого ставлення до звука, тонкого тембрового письма, концептуального підходу до творчості, широтою філософського мислення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології й аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського. Її проблематика відповідає комплексній темі «Когнітивні моделі виконавської інтерпретології» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2012 –2017 рр. (протокол № 2 від 25.10.2012 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 29.11.2012 р.) та уточнено (протокол № 9 від 25.04.2018 р.).

Мета дослідження – виявити специфіку композиторського мислення в системі взаємодій світогляду і техніки письма (на прикладі творчості Г. Уствольської, Г. Лахенмана і В. Мужчиля).

Із формулювання мети випливає необхідність розв'язання **завдань**:

- надати філософсько-онтологічний дискурс про мислення з подальшою екстраполяцією в контекст музичної творчості;
- обґрунтувати зміст категорії «композиторське мислення» як явища новоєвропейської музичної культури та сформулювати дефініцію в концептосфері дослідження композиторського мислення;
- встановити механізми творчого процесу композитора як діяльності свідомості;
- розробити типологію композиторського мислення як наслідок взаємодії художньої свідомості та історико-культурних умов творчості;

- встановити загальні принципи взаємодії типу творчості композитора, техніки письма і принципів його роботи з музичним матеріалом;
- обґрунтувати концептуальну роль технік письма в композиторській практиці ХХ – ХХІ століть;
- визначити значущість творчості Г. Уствольської, Г. Лахенмана і В. Мужчиля в контексті національної композиторської традиції.

Об'єкт дослідження – композиторська практика останньої третини ХХ – початку ХХІ століть; **предмет** – специфіка композиторського мислення представників російської, української та західноєвропейської музичної культури.

Матеріал дослідження. Для доказової бази теорії композиторського мислення обрано такі твори: Симфонія № 4 «Молитва» і Соната № 6 для фортепіано Г. Уствольської; «Guero» для фортепіано Г. Лахенмана, хоровий перформанс «Perpetuum mobile» В. Мужчиля; Концертино для гітари з оркестром Д. Малого. Фрагментарно задіяно також композиції: «Етюд № 4» для фортепіано О. Мессіана, «My heart's in the highlands» А. Пярта, «Заповіді блаженства» В. Мартинова, «In a landscape» і «0'00"» Дж. Кейджа, «Етюди» для фортепіано Д. Лігеті, «Щедрик» В. Мужчиля, «The Lamb» і «Song for Athene» Дж. Тавенера та ін.

Методи дослідження. Проблематика дослідження зажадала комплексного залучення різних наукових підходів:

- *історичний* – націлений на пізнання впливів духу епохи на особистість і творчість композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть;
- *функціонально-структурний* – розкриває смислову ієрархію твору: від елементів музичної мови до драматургії та композиції;
- *стильовий* – виявляє індивідуально-неповторні принципи здійснення надідей в конкретному вияві, детермінованому мисленням композитора та його духовними пошуками, художнім контекстом і жанровою комунікацією;
- *жанровий* – націлений на виявлення трансформації типової структури творів у нових історико-стильових умовах;
- *порівняльний* – використаний як допоміжний метод при зіставленні загальних і специфічних рівнів аналізу;
- *семіотичний* – дозволяє досліджувати музичний текст з точки зору розуміння «прихованих смислів», їх внутрішніх і зовнішніх зв'язків;
- *інтерпретологічний* – дає можливість дослідникові обґрунтувати власну точку зору, підсумовуючи різні позиції розгляду музичного тексту під кутом зору «вірності автору»;
- *системний* – фіксує шукану повноту композиторської творчості в її взаємодії з формами суспільної свідомості (наука, релігія, філософія).

Теоретична база дослідження. Для з'ясування суті композиторського мислення систематизовано фундаментальні праці провідних вчених з проблем:

- філософії мистецтва та науки (В. Александров, А. Горбенко, Н. Гуляницька, Б. Дондоков, В. Кутирьов, О. Лосєв, О. Соколов, В. Турчин);

- музичного мислення, стилю, форми (М. Арановський; М. Бонфельд; І. Котляревський; В. Медушевський; В. Москаленко, Є. Назайкінський, І. Пясковський; О. Соколов; А. Сохор, Ю. Холопов, В. Холопова);
- психології мислення (Л. Виготський, О. Леонт'єв) і творчого процесу (А. Агафонов, Л. Бочкарьов, Г. Єлістратова, Є. Ільїн, Д. Кірнарська, М. Михайлов, Б. Теплов);
- композиторської творчості (Б. Асаф'єв, Т. Адорно, О. Ващенко, С. Лаврова, Л. Мазель, А. Муха, Н. Очеретовська, Г. Ріман, В. Холопова);
- цінності музики та сутності музичного мислення (Б. Асаф'єв, Л. Закс, Г. Коломієць, Н. Копцева, В. Лозинська, В. Медушевський, М. Оболенська, Г. Орлов, Ю. Холопов, Г. Шнеєрсон).

Дослідження про Г. Уствольську зроблені В. Сусліним, О. Гладковою, Н. Васильєвою, О. Гусєвою та ін. 2014 року в Санкт-Петербурзі на основі теоретичної конференції, присвяченої Г. Уствольській і Б. Тищенку, видано колективну монографію «Лици музики ХХІ століття: Принесення Галині Уствольській і Борису Тищенку» (2016) – новітній внесок у проблематику дослідження творчості зазначених композиторів.

Творчість Г. Лахенмана досліджувалася в роботах Н. Коліко, В. Петрова, Н. Горшкової, Н. Петрусьової, Р. Cavalotti.

Творчість В. Мужчилья вивчали українські дослідники: перша з робіт – Л. Царегородцева (1999), серед новітніх – статті Н. Семененко, Г. Полтавцевої, кандидатська дисертація О. Заверухи.

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві *вперше* подано маловивчений матеріал зі спадщини сучасних композиторів, завдяки чому:

- подано філософсько-категоріальний дискурс як основу розуміння онтології музичного мислення;
- запропоновано авторську дефініцію «композиторське мислення», що відображає специфіку індивідуального творчого досвіду представників музичної культури останньої третини ХХ – початку ХХІ століть;
- розроблено типологію композиторського мислення як системи взаємодії художньої свідомості, історико-культурних передумов творчості й різних технік композиції ХХ століття;
- сформульовано дефініції, що розкривають концептосферу теорії композиторського мислення в аспекті типологізації різних векторів функціонування (історико-культурного, індивідуально-стильового, жанрово-виконавського, технологічного);
- встановлено механізми творчого процесу композитора як діяльності свідомості з урахуванням умов творення твору;
- виявлено онтологічні основи взаємодії техніки письма і принципів роботи з музичним матеріалом;

• обґрунтовано культурну значущість творчості Г. Уствольської, Г. Лахенмана і В. Мужчиля в контексті розвитку національних музичних традицій.

Практичне значення результатів роботи полягає в можливості їх застосування в навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Історія світової музичної культури» і «Музична інтерпретація» в вищих музичних навчальних закладах України, а також у композиторській практиці при зверненні до творчості сучасних композиторів.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології й аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено в доповідях на міжнародних і всеукраїнських конференціях: «До 90-річчя доктора мистецтвознавства, професора Т. С. Кравцова» (Харків, 2013), «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2014), «Лики музики ХХІ століття» (Санкт-Петербург, РФ, 2014), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2015), «Рахманінов та українська культура» (Харків, 2018).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 6 статей, з них: 4 – у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 1 стаття у колективній монографії «Лики музики ХХІ века», виданій РГПУ ім. О. І. Герцена (РФ); 1 стаття – у вітчизняному наукометричному виданні «Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв».

Структура роботи. Дисертація складається із Вступу, трьох Розділів (10 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (27 сторінок, 316 найменувань, із них – 30 іноземними мовами) і Додатку (нотні приклади). Загальний обсяг дисертації становить 218 сторінок; основний зміст – 171 сторінка.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми дослідження, визначено його мету, завдання, об'єкт і предмет. Охарактеризовано методологію та теоретичну базу дисертації, наукове і практичне значення отриманих результатів. Дано відомості про апробацію та публікації за темою дисертації, а також її структуру.

РОЗДІЛ 1 «МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИЧНОЇ НАУКИ. МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ» містить три підрозділи, в яких вивчається феномен мислення в музичній творчості, визначається сутність, функції та рівні його виявлення в музичному тексті.

У *підрозділі 1.1 «Сутність музичного мислення і його функції»* подано філософський дискурс поняття «мислення».

1. Мислення – це форма духовного перетворення буття, процес пізнання, результатом якого має стати Істина. Тобто мислення – це один із способів, які ведуть нас до Істини. Істина як естетична категорія – це правда, яка ґрунтується на ідеалах

краси і чесноти. Так досягаються *вічні категорії цінностей* із позиції філософії: Істина, Добро і Краса.

2. Для показу взаємозв'язку розумових процесів із творчими, пропонується когнітивно-естетичний ланцюжок: мислення – це процес пізнання, результатом якого мають стати отримані знання; знання, що простує через Мудрість (знання, що ґрунтується на вічних категоріях цінності й досвіді) і Любов (рушійна сила всіх процесів, закладена на емоційному і естетичному досвіді, резонансі прекрасного) – веде нас до Істини. Так виявляється рух філософської думки як *основи пізнання*: Мудрість – Любов – Істина. Отже, продукти розумової діяльності музиканта мають відповідати ціннісним категоріям. У зв'язку з цим, виявляється *творчий характер мислення*, тому що воно безпосередньо пов'язане з *процесом творення* – активної духовної форми відображення дійсності.

Поняття «мислення» розглядається з точки зору психології. В основі діяльності індивіда лежить процес обробки певної інформації шляхом основних розумових операцій: порівняння, аналізу та синтезу, абстракції та конкретизації, індукції та дедукції. При проєціюванні цих операцій мислення на композиторську творчість відзначається, що вони докорінно визначають його процес, стаючи «творчо-забарвленими».

Феномен мислення в контексті музичної науки вивчається в різних дискурсах: *філософії, естетики та психології* (дослідження О. Лосєва, М. Михайлова, Л. Бочкарьова, Б. Теплова, А. Агафонова) і музикознавства (Г. Ріман, Б. Асаф'єв, М. Арановський, М. Бонфельд, І. Пясковський, В. Медушевський). У зв'язку з цим виявлено, що з позиції філософії основною функцією музичного мислення є *світоглядна* (крім гносеологічної, онтологічної, комунікативної, аксіологічної): саме вона впливає на художню творчість, будучи фактором змістоутворення, формуючи погляди композитора на мистецтво як культурну цінність.

Відзначається, що світоглядна функція не виражає специфіку музичного мислення, тому що його сутнісна сторона виявляється саме в музичному тексті, у формі функціонування всіх елементів музичного мовлення-мови. Виходячи з цього, було розглянуто функції музичного мислення (за М. Арановським): а) *семантична* і б) *структуруюча*. Їх «сплетіння» робить творчість музиканта художньо осмисленим, тому що кожна функція відповідає за певний процес: семантична – за створення та передачу інформації шляхом інтонування, структуруюча – за «кодування» інформації в структурі музичного тексту.

У *підрозділі 1.2 «Структура музичного мислення: компоненти і рівні організації»* названий феномен вивчається як семіотичний об'єкт (мислення/мова), що має свою специфіку.

Відзначено, що функції музичного мислення виявляються в компонентах музичного мислення/мови, що утворюють складну ієрархічну систему зв'язків. Кожен компонент функціонує по-своєму: функція мелодії – семантизація музичного тексту через інтонаційно-осмислену звукову єдність засобів музичної виразності;

функція ладо-гармонії – структурування різних сполучень звуковисотних елементів, а метро-ритму – тимчасових співвідношень; функція тембро-динаміки – оперування акустичними параметрами звука.

Наведемо дефініції кожного з принципів музичного мислення:

- *мелодичний* – спосіб оперування інтонаційними моделями (семантичними одиницями) з метою створення художньо-оформленої, емоційно-образної музичної думки;
- *ладо-гармонічний* – спосіб організації звукових структур, при якому їх взаємозв'язок досягається на рівні функціональної пов'язаності між собою;
- *метро-ритмічний* – процес організації звуків у їх тимчасових співвідношеннях одного з одним, у контексті текстової структури;
- *тембро-динамічний* відповідає за звукоутворення на основі оперування акустичними властивостями звука, при створенні музичного тексту, що зберігає в собі образний зміст.

Наводяться теоретичні концепції Г. Рімана, Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, В. Холопової, Ю. Холопова, М. Арановського, І. Беленкової, а також приклади з музики другої половини ХХ ст., які свідчать про нестандартні методи використання засобів музичної виразності: Дж. Кейдж «In a Landscape» для фортепіано; А. Пярт «My heart's in the highlands» для сопрано і органа; хорова притча «Щедрик» В. Мужчиля; Дж. Тавенер «The Lamb» для хору; етюд № 4 «Фанфари» Д. Лігеті; П. Булез «Структури» для двох фортепіано.

Музичне мислення бере участь у створенні музичного образу в свідомості композитора, що розуміється як діалектична єдність раціонального (логічного) та емоційного. Пропонується авторська дефініція: **Музичне мислення – це багаторівневий процес, чий механізми беруть участь у створенні та оперуванні одиницями і компонентами музичного мовлення-мови, що пов'язані та взаємодіють один з одним. Їх функціонування проходить у межах музичного тексту – об'єктивацією структурного мислення, що увиразнює логіку розгортання музичного тексту в просторово-часовому континуумі.**

Рівні музичного мислення (у відповідності до принципів звукообразного мислення) диференціюються згідно з їх векторною спрямованістю на фіксацію музичної думки: мелодичний і метро-ритмічний утворюють горизонталь, а ладо-гармонічний – вертикаль музичного твору, що звучить. Визначається сутнісна сторона музичного мислення: сполучення цих векторів дає появу якісно іншого рівня організації музичного змісту – глибину. В цьому криється головний механізм функціонування музичного мислення на рівнях семантичної та структурної організації звукового матеріалу. Вищим рівнем музичного мислення, виявленим у творі, є духовний, смислоутворюючий.

У підрозділі 1.3 «Концептосфера дослідження: категорія “композиторське мислення” і похідні від нього» пропонується дефініція композиторського мислення:

в широкому значенні – це діяльність свідомості, що являє собою багаторівневу та багатокомпонентну систему.

Композиторське мислення – це інтонаційний (невербальний) спосіб створення музичного тексту, докорінно залежний від світогляду та музичної комунікації (виконавської традиції та слухацької оцінки) і який включає в себе множинність принципів роботи композитора з музично-звуковим матеріалом.

Позначені чинники формування композиторського мислення: художня свідомість, світогляд, комунікація (виконавець, слухач), соціум, гени і досвід.

1. *Художня свідомість* розглядається з двох сторін: естетико-філософської та соціологічної. Художня свідомість – механізм розумової діяльності індивіда, форма відображення світу як Універсуму.

2. *Світогляд* – «верхівка» суспільної свідомості, концептуальна основа й ідейна сторона творчості, яка зумовлює композиторське мислення, що ґрунтується на світоспогляданні та світорозумінні.

3. *Комунікація* має на увазі виконавчу традицію та слухацьку оцінку (в т. ч. аналітику). Перша – являє собою методи роботи з матеріалом, підпорядковані незмінним, культурно-історичним правилам і законам. Друга – спрямована на розкриття духовного потенціалу композитора, його моральності, розвиває його професійні навички.

4. *Соціальна зумовленість* – впливи історико-культурного соціуму (зокрема, роль науково-технічного прогресу в ХХ столітті).

5. *Гени* також впливають на розвиток особистості: людина народжується зі схильністю до приймання певної інформації, яка більшою мірою сформує ту чи іншу думку: *не тільки особистісний і творчий досвід композитора сприяє формуванню композиторського мислення, а й культурний досвід усього людства.*

Концептуальний аналіз вищезазначених базових понять «теорії композиторського мислення» як складової сучасної музичної науки дає підставу розробити типологію композиторського мислення.

РОЗДІЛ 2 «КОМПОЗИТОРСЬКЕ МИСЛЕННЯ ЯК ДІЯЛЬНІСТЬ СВІДОМОСТІ: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ» присвячений вивченню механізмів творчого процесу композитора.

У підрозділі 2.1 «Історико-культурний підхід: типологія композиторського мислення західноєвропейської традиції (онтологічні основи)» викладено варіанти типології творчого/композиторського процесу різних дослідників (І. Ільїн, О. Вязкова, О. Чернов та ін.). Запропоновано типологію композиторського мислення на основі узагальнення історико-культурних умов і факторів створення музики.

1. *Філософський* – об'єктивізація композитором самих філософських ідей, або форма побутування філософської думки в не-філософських ідеях, наприклад, релігійних або наукових.

2. *Науковий* – створення технік на основі отриманих знань точних наук (алгоритм: стохастика, спектр, фрактал), серіалізм, пуантилізм, алеаторика,

сонористика; створення музичної композиції з використанням «позамузичних» атрибутів, ігрової поведінки; ідеї взяті з фізики (теорія хаосу, теорія ймовірності, ланцюги Маркова, маятник Фуко).

3. *Релігійний* – має на увазі звернення до текстів чи ідей духовної тематики, це особливий тип висловлювання і слухання просторово-часового континууму, виявлений у молитовності, семантизації музичної тканини за рахунок використання елементів літургійного дійства.

Відзначено, що в композиційному процесі ці типи поєднуються один з одним, створюючи синтез творчих принципів та методів.

У *підрозділі 2.2 «Композиторське мислення в аспекті взаємозумовленості світогляду і техніки письма»* досліджується значення світогляду та розглядаються форми його виявлення в творчості обраних композиторів ХХ ст.

У *пункті 2.2.1 «Синтез філософського, наукового і релігійного мислення»* цей тип вивчено на прикладі основних принципів творчості О. Мессіана, А. Пярта і В. Мартинова. Розглянуто вплив філософсько-релігійних концептів на творчість О. Мессіана, використання серійної техніки в окремих творах. Роз'яснюються питання техніки *tintinnabuli* А. Пярта та її зв'язки із свідомістю композитора, яка відбиває його наукові та релігійні інтенції. Творчість В. Мартинова вивчено у взаємозв'язку з його філософсько-релігійною свідомістю, застосуванням методів композиторського письма (репетативність, комбінаторика, середньовічна центонна техніка).

У *пункті 2.2.2 «Синтез філософського та наукового мислення»* досліджується творчість Дж. Кейджа, Д. Лігеті і Б. Ферніхоу, що репрезентує цей вид типології. Так, твір «0'00"» Дж. Кейджа є прикладом постмодерністської свідомості його автора: хто суб'єкт і що є об'єкт творчості? Що є змістом композиції (концепція/ідея) визначає автор музики, а виконавець її об'єктивує, перетворюючи гіпотетичний звуковий матеріал на звучний об'єкт мистецтва.

У творчості Д. Лігеті виявлено принципи композиторського мислення як стилю, роз'яснюються авторські методи роботи з музичним матеріалом (модель гамелана, принцип алгоритму і фракталу, техніка мікрополіфонії). Композиторське мислення Б. Ферніхоу розглядається в аспекті впливу філософії, живопису, архітектури, поезії. Відзначаються твори, в яких простежується присутність перерахованих вище захоплень композитора.

У *пункті 2.2.3 «Синтез філософського та релігійного мислення»* дається огляд творчості Г. Уствольської, Кш. Пендерецького і Дж. Тавенера. Дається характеристика самобутнього стилю Г. Уствольської, основою якого є індивідуалізація музичного мовлення/мови і системи творчості, виявленого у відповідних релігійній свідомості композитора знаках стильового мислення (лінеарність, символічність, сонорика, апокаліптика, молитовність). Наводяться приклади з творчості Кш. Пендерецького, що свідчать про релігійну свідомість композитора.

Творчість Дж. Тавенера розглядається крізь призму християнства, виявлені основні риси стилю композитора: опора на православну (візантійську) церковно-співочу традицію, використання канонічних і неканонічних текстів духовної тематики, «довгі педалі», звернення до суфійської музики, коптського мистецтва, мистецтва американських індіанців.

У *підрозділі 2.3 «Типи композиторського письма (“мислення-письмо”)*» феномен композиторського мислення досліджується в зв'язку з технікою композиторського письма (як сукупність прийомів і методів роботи з музичним матеріалом). Розкрито феномен концептуалізму в музиці – це такий метод творчості, при якому композитор виробляє певну стратегію, обґрунтовує її як авторську, неповторну концепцію і знаходить шляхи її вираження в тексті.

У *пункті 2.3.1 «Поліфонічне, гомофонно-гармонічне письмо; техніки композиції ХХ століття (пуантилізм, алеаторно-сонористична, алгоритмічна композиція)»* позначені типи композиторського письма творчої практики ХХ – ХХІ століть. Наведено приклади створених за тим чи іншим методом композицій.

1. *Поліфонічне письмо* – це організація вертикальних взаємозв'язків горизонтальних утворень (лінеарність): єдність просторово-часових зв'язків (Г. Уствольська, Д. Лігеті, Р. Щедрін, В. Бібік, В. Птушкін).

2. *Гомофонно-гармонічне письмо* – поєднання типових форм із нестандартними прийомами втілення авторських концепцій (А. Пярт, Д. Лігеті, Дж. Тавенер).

3. *Пуантилістичне письмо* – слухання звука як атомарної одиниці: «ізоляція» від чуттєвого втручання в структуру тексту, створення серії через тембро-динамічне, регістрове, артикуляційне, метро-ритмічне осмислення звукової структури (О. Мессіан, П. Булез, К. Штокхаузен).

4. *Алеаторно-сонористична композиція*¹ – оперування тембро-звучностями (сонор як набір числа недетермінованих звуків або звукових утворень), а також мислення випадковими звуковими формами на основі заздалегідь створеного принципу їх відтворення. Визначається філософським типом свідомості творця музики, спрямованого на осягнення природи звука як акустичного феномена (Е. Варец, Дж. Кейдж, Я. Ксенакіс, В. Лютославський, Кш. Пендерецький, Д. Лігеті, В. Бібік).

5. *Алгоритмічна композиція* – опора на критерій точних наук: фрактал, стохастика, спектр (Дж. Кейдж, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, Т. Мюрай, Ж. Грізе).

У *пункті 2.3.2 «Жанрово-виконавський критерій типології»* обговорюється проблема взаємозумовленості композиторського та виконавського мислення. Традиції виконавства (оперування параметрами звука: висота – теситурні можливості інструмента або голосу, динамічна шкала, артикуляція, тембр, дихання, моторно-рухова діяльність, технічні можливості інструмента) впливають на

¹ Термін К. Майденберг-Тодорової.

мислення композитора і техніку його письма. Наводяться приклади з творчої практики композиторів XX – XXI століть (Г. Уствольська, В. Сильвестров, К. Штокхаузен, Д. Лігеті, Б. Тищенко, Р. Щедрін, В. Бібік, В. Птушкін, В. Мужчиль).

На основі запропонованої типології з урахуванням жанрово-виконавського критерію (симфонічного, інструментального, хорового, оперного) виявлено універсальні якості композиторського мислення в творчій практиці XX – XXI століть – концептуалізм, науковість (точність, визначеність наперед, програмування), інтелектуальність, духовність.

У РОЗДІЛІ 3 «КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ЯК МИСЛЕННЯ»

феномен композиторського мислення досліджується у взаємозв'язку зі стилем автора («мислення-стиль»). Пропонується дефініція композиторського стилю – це сукупність методів, прийомів роботи з музичним матеріалом згідно з принципами мислення/свідомості композитора, його світогляду, соціальної зумовленості тощо.

На прикладі творчості Г. Уствольської (1919-2006), Г. Лахенмана (нар. 1935) і В. Мужчиля (нар. 1947) розглянуто принципи дії того чи іншого типу композиторського мислення.

У підрозділі 3.1 «Філософсько-релігійний тип мислення. *Homo credens* в творчості Г. Уствольської: Симфонія № 4 “Молитва”; Соната № 6 для фортепіано» обрані композиції вивчаються під кутом інтонаційно-драматургічного і семантичного аналізу.

Художні концепції обраних творів утілюються стійкими (константними) знаками стильового мислення, серед них:

- мелос лінійно-поліфонічної природи;
- полімелодизм («полімелодичне ціле», за А. Дмитрієвим), що визначає техніку письма;
- поліпластова фактура, яка веде до тембрової диференціації та повноти звукового універсуму;
- монометрика як провідний принцип безтактової організації музичного хронотопу в союзі з моноритмікою (В. Холопова);
- кластерна техніка та сонорика як принципи структуризації тематизму;
- вертикаль у вигляді «згортання» ладогармонічних комплексів (поспівок);
- бінарність музичних структур: звукова фонема (кластер – тон), тематична організація (сонорика – мелос), фактурний малюнок (ламаний – поступеневий рух);
- композиційні принципи внутрішньої циклізації як «форми другого плану» (В. Протопопов) і повернення *на круги своя*.

Симфонізм Г. Уствольської позначений створенням абсолютно нового образу людини – *Homo credens* (в порівнянні з концепцією М. Арановського: <*Homo agens* – *Homo sapiens* – *Homo ludens* – *Homo communis*>).

Інтонаційна природа творів Г. Уствольської містить звукові символи. Наприклад, звук *d* (іноді в поєднанні з *e/es*) увиразнює людське уявлення про Бога –

*Deus*². Той самий символ може бути потрактовано як «*Dies irae*», втілений в душі «апокаліптики». Крім того, тон *d* – центральний тон ладу мінорного нахилу, характерного для григоріаніки.

У підрозділі 3.2 «Філософсько-науковий тип мислення. «*Guero*» для фортепіано Г. Лахенмана» розглядаються чинники формування стилю композитора: соціальна зумовленість (повоєнна Німеччина); філософія представників Франкфуртської школи, структуралізм; релігія (відвідування служб батька – протестантського пастора); спілкування з передовими музикантами-авангардистами (Дж. Кейдж, Л. Ноно, П. Булез, К. Штокхаузен).

Функціонально-структурний аналіз «*Guero*» для фортепіано (1969) виявив показники стилю композитора:

1. Кожен прийом має свою звукову форму (*характерний тембро-звуковий результат як наслідок (нестандартного) виконавського прийому*). Залежно від вібруючого тіла та джерела відтворення створено неповторний тембральний результат: звук вібруючої струни, стукіт, шурхіт, удар. Наслідок – тембральний контраст.

2. Прийом розглядається під кутом факторів його час-дії: місце (клавіші – кілочки – струни) і час виконання (відповідає позначенню метронома і додатковим вказівкам композитора), джерело (бік, основа, внутрішня сторона кінчика нігтя), характер його подачі (залежить від динаміки та артикуляції: наслідок сили, часу і швидкості подачі прийому). Виникає та чи інша форма руху (*результат просторово-часового існування звукових форм у музичному тексті*).

3. Використання нестандартної музичної нотації (визначений як «*нотний графік*»), в основі якої – три висотні межі: крайні та центр (с¹).

4. Кожен фактор часу-дії було розглянуто з позиції формотворення, і виявилось, що та чи інша звукова форма, породжена певним прийомом, впливає на драматургію та композицію; це значить, що звукова форма розкриває свій сенс через тембро-звуковий результат.

5. Чітко простежується драматургічний принцип духовного сходження («*ліствиці*»), що свідчить про релігійний тип свідомості композитора.

Отже, застосування нестандартних прийомів не заперечує змістовності, підтверджуючи концептуалізм мислення митця.

У підрозділі 3.3 «Філософсько-науково-релігійний тип мислення. «*Perpetuum mobile*» для хору В. Мужчиля» виявляються основні риси творчості В. Мужчиля і проводиться інтерпретологічний аналіз обраного твору.

Доводиться нестандартне трактування *Perpetuum mobile* як філософсько-естетичного концепту. Згідно з авторською анотацією, поняття вічного руху розглядається з точки зору фізики (колообіг води в природі) і метафізики (взаємодії

² Вперше підкреслювалося Н. Васильєвою.

стихій землі, води, повітря, вогню). У творі використовуються хімічні формули, відеоряд (показ фігур трикутника, знака нескінченності, хреста) і літерні коди.

У досліджуваній композиції виявлено триєдність: тричастинна структура, триразове проведення тематизму Вступу (А, А₁, А₂), першій (b₁, b₂, b₃) і середніх (С, D, E) частинах, репризі (b₄, b₅, b₆); а також на трьох рівнях вияву музичного змісту:

- **візуалізація** (показ фігур-символів «нескінченність», «трикутник» і «хрест» артистами хору: єдина сакральна сутність Буття);
- **вокалізація символу** (спів обрисів фігури за встановленим композитором принципом);
- **вербалізація** – емоційне прочитання.

Символізація виявляється в усіх формах музичного руху: в тематизмі вступу – фігура нескінченності та хреста, рух шістнадцятими (circulatio) ∞ – колообіг води в природі; △ – символ філософського пізнання; † – символ любові *Божественної* свідчить про концептуальне мислення, філософічність і структурний підхід до композиції (наукова свідомість).

Рівні пізнання сенсу концепції перформансу виявляються також і з позиції філософсько-релігійних концептів (Любов, Істина, Мудрість). Згідно з текстами Святого Письма і християнських вчень, у Бога немає ні початку, ні кінця; Він – Безначальний; Єдиний; Той, Хто має безсмертя. Звідси «нескінченний рух» – абсолютна якість Бога-Творця, що концептуально відображено в символічній формі, яка вимагає від слухача інтерпретологічного сприйняття/мислення.

Божественна любов як онтологічна сутність Буття – будівнича сила, двигун усього і вся. Поняття «вічної, Божественної любові» виявляється всередині інтонаційної драматургії рухом введених символів: ∞ – △ – †.

Перші два: ∞ – △

Вічна = Нескінченна = Божественна – Любов до мудрості = Знання

Другий і третій: △ – †

Любов до мудрості = Знання – Бог = Любов

Перший і третій: ∞ – †.

Вічна = Нескінченна = Божественна – Любов = Бог

Знання, яке прямує через Мудрість і Любов, – веде до Істини, а Істина – це Бог. Так у кожному символі криється Божественне і виявлено триєдність. У цьому полягає сутність «Perpetuum mobile».

Сформульовано основні позиції концептуалізму в музиці В. Мужчиля:

- творчість тяжіє до глибини думки, підтвердженої в Слові-Логосі;
- концепція твору зачіпає ідеї соціальної та художньої свідомості в планетарному масштабі: кожна деталь мотивована концепцією автора (музична або літературна цитата, стукіт, візуалізація);
- техніка не панує над змістом, а є його похідною;
- твір містить новаторську ідею та нестандартний підхід до її реалізації;

- жанр і форма продиктовані концептуальною ідеєю і трансформуються в порівнянні зі своїм класико-романтичним каноном, що є важливим для виконавської та слухацької комунікації.

У підрозділі 3.4 «Концертино для гітари з оркестром Д. Малого: автокоментар» феномен композиторського мислення розкрито з точки зору психології творчого процесу композитора. Позначено етапи створення твору, взяті за основу алгоритму аналізу: а) зародження ідеї і вибудовування концепції; б) створення клавіру (побудова композиційної форми та драматургії); в) оркестрування. Твір має кілька тем: перша (**A**) – споглядального характеру (думки «людини внутрішньої»); друга (**B**) – *ostinato* (образно-тематичний сегмент концепції твору «глас Божий»); *Intermezzo* (**C**); третя (**D**) – *perpetuum mobile* (об'єктивно закладений рух енергії). В цілому концепцію «Концертино» вибудовано за законами сонатної драматургії (дія – протидія – результат). У підсумку в творі втілено психологічний сюжет про життя людини від народження до загибелі.

Таким чином, у проаналізованих композиціях Г. Уствольської, Г. Лакенмана, В. Мужчиля і Д. Малого визначено основні форми вияву філософії (концептуалізм), науковості (методи точного знання) та релігійної свідомості (трансцендентність). Було виявлено, що звукові структури та форми руху музичного матеріалу є структуротворчими і працюють на оновлення і збагачення музичної семантики.

Висновки містять узагальнення щодо мети і завдань дослідження.

1. У зв'язку з науково-технічним прогресом у ХХ столітті простежується проблема соціального характеру, що є причиною стилістичної розрізненості музичної культури. Поява сучасних форм комунікації та засобів зв'язку вплинула на обмін і сприйняття інформації (якісно новий слуховий досвід); створено нові шляхи роботи зі звуком – можливість створення музики за допомогою цифрових пристроїв. У ХХ столітті виникла абсолютно нова форма відтворення музичної композиції – електронна, яка, з одного боку, розширила поле творчої діяльності композитора, з іншого – до певної міри витіснила виконавську традицію. Ці факти свідчать про наукове мислення композитора (науковий підхід до створення музики) – характерне саме для ХХ – ХХІ століть.

Стилістична різноплановість музичної культури ХХ ст. є наслідком розумової парадигми. Переоцінка культурних цінностей епохи Модерну – перша причина нестандартного мислення сучасного композитора. Шлях уникнення – як творче *credo* радикально налаштованих композиторів. Будь-яке повторення, в першу чергу – техніки письма іншого композитора – мислиться як *cliché*. Це одна сторона проблеми; інша – якщо все *концептуально* виправдано композитором і шляхи роботи над музичним матеріалом підпорядковано концепції, тобто – мотивовано. Кожен видатний композитор сучасності створив свій «інститут звукотворчості», в якому звукоформи діють на основі певних, розроблених методів роботи з музичним матеріалом, що зумовлюють авторський метод «мислити музикою».

2. Розроблено типологію композиторського мислення як результату взаємодії художньої свідомості та історико-культурних передумов діяльності композитора. Подані три типи (філософський, релігійний, науковий) є матрицею того чи іншого способу світогляду. Кожен з них, унаслідок культурно-соціальної зумовленості людини, її свідомості/сприйняття, бере участь у формуванні стилю композитора, впливає на хід розумової діяльності (в тому числі на концептуальний принцип роботи з музичним матеріалом, техніку письма). Виявлено, що подані типи композиторської творчості співіснують один з одним, але ступінь їх вияву залишається проблемою риторичного характеру, оскільки не може бути точно теоретично об'єктивованим. Виявлено домінуючі типи. Так, філософія є фундаментом розумової діяльності художника, релігія – духовної, його етико-моральною стороною; наука виявляється в методі створення музичної композиції за допомогою специфічних для неї засобів. Кожен із способів пізнання дійсності може виявлятися у музичному тексті не тільки як техніка письма, а й у вигляді ідей, концепцій.

3. Завдяки дослідженню музичного тексту обраних творів Г. Уствольської, Г. Лахенмана і В. Мужчиля, було встановлено спільні принципи взаємодії художньої свідомості, технік письма та методів роботи з музичним матеріалом, що підтверджує єдність стилю мислення того чи іншого композитора.

4. Аналіз творчості обраних композиторів виявив радикальну відмінність їх технік письма та методів роботи з музичним матеріалом; і як наслідок – застосування різного методу музично-теоретичної аналітики. На рівні культурного значення (КЗ) в контексті (Кт) їх національних традицій можна відзначити основні показники стилю мислення. У Г. Уствольської – експресіонізм, структурність, молитовність [КЗ: розвиток жанру симфонії, семантизація музичної мови; Кт: симфонізм, духовна традиція російської культури, григоріаніка]; У Г. Лахенмана – структурність, логіка, техніка [КЗ: розширення звукових можливостей інструмента; Кт: інструменталізм, структуралізм, німецька філософія ХХ ст.]; у В. Мужчиля – філософічність, хорове мислення [КЗ: фонематизм, розвиток хорового жанру; Кт: хорова традиція української музики, концептуалізм, православ'я]. Контекст як наслідок культурно-історичних передумов формування мислення композитора – різний, таким чином, результат творчості – в культурному значенні розвитку їхніх національних традицій як феномені «переосмислення традиції», але також і в наступності.

Можна констатувати, що мистецтво композиції заслуговує більшого, ніж просто ототожнення композиторів із тим або іншим типом мислення. Тому, безумовно, кожен творець проповідує своє філософське слово (або релігію, яка впливає на його музику). Таким чином, композиторське мислення – це динамічний, еволюціонуючий процес, підпорядкований диханню епохи. Специфіка композиторського мислення в музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століть полягає у взаємозумовленості світогляду, комунікації (виконавська традиція,

слухацька оцінка/сприйняття) і соціальної зумовленості композитора (науково-технічний прогрес в епоху постмодерну) формують авторську техніку письма.

Взаємозумовленість світогляду та композиторської техніки в способі композиторського мислення – його мінливості, рухливості, структурності, детермінізмі одних процесів і дискретності інших. Відмінності в техніці письма композиторів є продуктом їх розумової діяльності та зумовлені художньою свідомістю, в основі якої покладено процес об'єктивізації різних культурно-історично сформованих форм.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Малай Д. Н. Проблема соотношения вертикали и горизонтали в Пятой симфонии Галины Уствольской (опыт встречи с музыкально-теоретической концепцией Т. С. Кравцова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 39: На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття): зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; ред.-упоряд. Г.Ганзбург. Харків: Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2014. С. 159-170.
2. Малай Д. Н. Концертино для гитары с оркестром: композиторский автокомментарий. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. ред.-упоряд. проф. Л.В.Шаповалова. Харків, 2014. Вип. 40. С. 214-227.
3. Малай Д. Н. “Perpetuum mobile” by V. Muzhchyl as an example of conceptualism in music at the beginning of XXI century [“Perpetuum mobile” В. Мужчиля як зразок концептуалізму в музиці початку ХХІ століття]. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. ж. Київ: Міленіум, 2017. № 4. С. 260-265.
4. Малай Д. Н. Композиторское мышление в аспекте взаимообусловленности мировоззрения и техники письма (на примере творчества композиторов второй половины ХХ столетия). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2017. № 6. С. 118-125.
5. Малай Д. Н. «Гуго» для рояля Х. Лахенмана: семантика исполнительского приёма. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; ред.-упоряд. проф. Л. В. Шаповалова. Харків: Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2018. Вип. 48. С. 116-129.
6. Малай Д. Н. Поэтика Галины Уствольской: от звука к философии музыки. *Лици музики ХХІ века: Приношение Галине Уствольской и Б. Тищенко*: кол. моногр. / науч. ред. и сост. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. – С. 53-62.

АНОТАЦІЇ

Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю «17.00.03 – Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2018.

Дисертацію присвячено виявленню специфіки композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Музичне мислення вивчається як об'єкт семіотики; розглянуто його сутність і функції в дискурсі філософії та музикознавства. Композиторське мислення митців обґрунтовується у зв'язку з чинниками його формування (свідомість, світогляд, комунікація, соціум тощо).

Запропоновано класифікувати композиторське мислення на три типи: філософський, науковий, релігійний. У творчій практиці, як правило, вони взаємодіють один з одним, утворюючи різні синтези. Техніки композиторського письма ХХ – ХХІ ст. (пуантилізм, алеаторика, сонористика та ін.) та жанрово-виконавський критерій типології представлено у взаємодії світогляду митця та композиторського стилю. Типологію апробовано на прикладі аналізу творів Г. Уствольської (Соната № 6 для фортепіано, Симфонія № 4), Г. Лахенмана («Guero» для фортепіано) і В. Мужчиля (хоровий перформанс «Perpetuum mobile»). Результати дослідження складають теорію композиторського мислення як самостійного розділу теорії музики.

Ключові слова: композиторське мислення, свідомість, світогляд, музична мова, семіотика, стиль, техніки композиції, типологія, філософія, релігія, наука.

Малый Д. Н. Специфика композиторского мышления в музыке последней трети ХХ – начала ХХІ столетий. – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности «17.00.03 – Музыкальное искусство». Харьковский национальный университет искусств имени И.П.Котляревского, Харьков, 2018.

Диссертация посвящена выявлению специфики композиторского мышления в музыке последней трети ХХ – начала ХХІ ст. Понятие музыкального мышления изучается как объект семиотики; определены его сущность и функции в дискурсе философии и музыковедения. Феномен композиторского мышления исследуется в связи с факторами его формирования (сознание, мировоззрение, коммуникация, социум и пр.).

Предложено классифицировать композиторское мышление на три типа: философский, научный и религиозный. В творческой практике данные типы взаимодействуют друг с другом, образуя различные синтезы. Техники

композиторского письма XX – XXI вв. (пуантилизм, алеаторика, сонористика и др.) и жанрово-исполнительский критерий типологии представлены во взаимодействии мировоззрения художника и композиторского стиля. Типология апробирована на примере анализа композиций Г. Уствольской (Соната №6 для фортепиано, Симфония №4), Х. Лахенмана («Гуего» для фортепиано), В. Мужчиля (хоровой перформанс «Perpetuum mobile»). Результаты исследования принадлежат теории композиторского мышления как самостоятельного раздела теории музыки.

Ключевые слова: композиторское мышление, сознание, мировоззрение, музыкальный язык, семиотика, стиль, техники композиции, типология, философия, религия, наука.

Malyi D. M. The specificity of the composer's thinking in the music of the last third of the 20th and the beginning of the 21st centuries. – Qualification scientific work with the rights of a manuscript.

Thesis for the degree of a Candidate of Art History on the specialty “17.00.03 – Musical Art”. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 2018.

The thesis is devoted to revealing the specifics of the composer's thinking in the music of the last third of the 20th – the beginning of the 21st centuries. The concept of “thinking” is studied from the viewpoint of philosophy, psychology, and musicology. In the course of the philosophical and ontological study of the concept of “thinking”, it has been noted that the products of the musician's intellectual activity must correspond to the value categories. The musical thinking is represented as an object of semiotics, its essence and functions are revealed (the works by B. Asafiev, M. Aranovsky, M. Bonfeld, O. Sokolov, V. Medushevsky, Y. Kholopov, V. Moskalenko). It is noted that from the viewpoint of philosophy, the main function of thinking is the *worldview function* (along with gnoseological, ontological, axiological, etc.), and from the viewpoint of musicology – *the semantic and structure-forming functions* (according to M. Aranovsky). Their interaction makes the intellectual activity of the musician artistically comprehended: each of them is responsible for a certain process. In particular, the semantics of a musical text is made up by the information “encoded” in intonation-sound structures. The stated functions manifest themselves in the components of the musical language and form a complex hierarchical system of connections, each component of which functions in its own way. The melody's function is the semantization of the musical text; the function of mode and harmony is the structuring of various combinations of sound pitch elements; of metro-rhythm – time relationships; the function of timbre dynamics – operating with the acoustic parameters of sound.

The author's definition of the required category has been proposed. The musical thinking is a multifaceted phenomenon, a mechanism for creating and operating units and components of the musical language/speech that are connected and interacting with each other.

The phenomenon of the composer's thinking is investigated in connection with the factors of its formation: 1) *artistic consciousness*; 2) *worldview*; 3) *communication*; 4) *social conditioning*; 5) *genes and experience*.

The composer's thinking is classified into three types (the ways of worldview): philosophical, scientific, and religious. In the creative practice, they closely interact, creating forms of synthesis: philosophical, scientific and religious; philosophical and scientific; philosophical and religious. The first was tested on the example of the works by O. Messiaen, A. Pärt; V. Martynov; the second – on the example of the works by J. Cage, G. Ligeti, B. Ferneyhough; the third – on the example of the works by G. Ustvolskaya, Ksh. Penderecki, J. Tavener. The techniques of the 20th century composition (serialism, sonoric, and aleatory) and the genre-performing criterion of typology are also represented in the system of interaction of the worldview and style as the objectification of the composer's thinking.

The problem of interdependence of the composer's thinking and performance, the traditions of which influence the course of the composer's intellectual activity, the technique of his/her writing, is discussed.

The typology of the composer's thinking has been tested on the material of the selected compositions by G. Ustvolskaya (Sonata №6 for the piano, Symphony №4), H. Lachenmann ("Guero" for piano), and V. Muzhchil (the choral performance "Perpetuum mobile". In the works by G. Ustvolskaya it was revealed how the sound structures function in the musical text, and how they affect the dramaturgy, the composition, the principles of thinking, the individualization of the musical language/speech. To analyze the "Guero" by H. Lachenmann special concepts have been used: a non-traditional performing technique; the time, place, source and nature of the technique introduction; a notes chart; a sound form; the shape of motion. The interpretation analysis of the "Perpetuum mobile" by V. Muzhchil reveals the idea of the composition – "an infinite motion" from the point of view of physics, metaphysics and religious concepts. The author's commentary to the "Concertino" for the guitar and orchestra by D. Malyi is presented as a reason for the author's reflection with the aim of philosophical and technological understanding of the creative process.

Thus, the composer's thinking is a dynamic, evolving process subordinate to the "breathing" of the epoch. The interdependence of the worldview and the technique of the composition dictates the quality of the composer's thinking: its mobility, the structural character, the determinism of some processes and the discreteness of the others. The specificity of the composer's thinking lies in the interdependence of the worldview, communication and society (the scientific and technological progress, which created new forms of the work with sound). The differences in writing techniques are a product of the intellectual paradigm conditioned by artistic consciousness.

Key words: composer's thinking/style, consciousness, world view, musical language, semiotics, compositional techniques, typology, philosophy, religion, science.