**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Юлія Ніколаєвська

HOMO INTERPRETATUS
В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Монографія

Харків
«Факт»
2020

УДК 78.01 : 37.03
Н 63

Рекомендовано до друку вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 11 від 27 червня 2019 року)

Рецензенти:

КИЯНОВСЬКА Л.О. – доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка;

КОПИЦЯ М.Д. – доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського;

ЄРГІЄВ І.Д. – доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової, народний артист України.

Ніколаєвська Ю. В.
Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI
Н 63 століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
ISBN 978-966-637-947-7

Монографія присвячена ключовому для мистецтва XX-XXI століть образу людини – Homo Interpretatus, який є базовим концептом *інтерпретативної теорії музичної комунікації,* зумовлюючи її актуальність для сучасної музикології.

Перша частина містить огляд сучасних теорій комунікації та дотичних до пошукованої теорії категорій аналітичного музикознавства. Розроблено структуру інтерпретології, низку понять цілісної концепції Homo Interpretatus та авторську типологію комунікативно-інтерпретувальних стратегій, яка мислиться максимально відкритою до нових комунікацій.

Друга частина пропонує приклади дієвої реалізації комунікативних стратегій Homo Interpertatus, що напрацьовані авторкою у педагогічній та концертно-просвітницькій діяльності та слугують системному обґрунтуванню запропонованої теорії. Аналітичні розділи присвячено комунікативним стратегіям Homo Interpretatus (композитор-виконавець-дослідник-слухач), що розкривають їх зміст в царині мистецтва класики та нон-класики.

Для музикантів-професіоналів, викладачів, студентів та аспірантів мистецьких вишів.

УДК 78.01 : 37.03

ISBN 978-966-637-947-7

© Ю. В. Ніколаєвська, 2020
© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2020

ЗМІСТ

Передмова 6

ВСТУП. *HOMO INTERPRETATUS у мистецтві post*: *постановка проблеми* 9

ЧАСТИНА 1. ІНТЕРПРЕТАТИВНА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ДОСВІД СИСТЕМНОГО МОДЕЛЮВАННЯ 23

Розділ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЧЕННЯ ПРО КОМУНІКАЦІЮ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ 24

1.1. Комунікативні теорії: особистості, концепції, термінологія ... 25

1.2. Комунікативна складова музикознавчих теорій 71

Фактура 72

Музична драматургія 77

Час та простір 80

Семантика музичної мови 87

1.3. Інтерпретація як відкритий текст 94

Висновки до Розділу 1 136

Розділ 2. СТРУКТУРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ. МЕТОДИ. ДЕФІНІЦІЇ 140

2.1. Концептуалізація понять «Homo Interpretatus» і «комунікативна стратегія» 144

Приклад 1. Homo Interpretatus як композитор, виконавець, слухач 149

2.2. Аналітична інтерпретологія. Адаптація концепту «комунікативна стратегія» 159

2.2.1. Музична форма 159

Приклад 2. Сонатне алегро. Відкрита форма. Виконавська форма 162

2.2.2. Фактура 176

Приклад 3. «Дощик» (Acutov Projekt), «Замість уміщення або уміщення в місце», «Найнегарніша музика у світі» (S.Rott) 178

2.2.3. Музична драматургія 183

Приклад 4. М. Ростропович – Йо-Йо Ма (Концерт для віолончелі з оркестром Р. Шумана) 189

2.2.4. Контонація у структурі інтерпретології 194

Приклад 5. Дж.Кейдж. М. Корндорф. Ш. Палестин 197

2.3. Виконавська інтерпретологія 200
2.3.1. Інструмент як звукообраз світу 201
Приклад 6. Бандура 206
2.3.2. Виконавська поетика 215
Приклад 7. Станіслав Нейгауз 218
2.3.3. Стиль Homo Interpretatus 225
Приклад 8. Володимир Доценко (гітара) 228
2.3.4. Хронотоп Homo Interpretatus 237
Приклад 10. В. Бібік. «34 Прелюдії та фуги» (вибране) 240
Підсумки першої частини 255

ЧАСТИНА 2. КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ HOMO INTERPRETATUS 261

Розділ 3. КОМПОЗИТОР – HOMO INTERPRETATUS. ІНТЕРПРЕТУВАЛЬНІСТЬ ЯК СПОСІБ МИСЛЕННЯ 262
3.1. Ідіоетнічна стратегія. Творення національного образу світу. Е. Блох 262
3.2. Стратегії стильової конвергенції та дивергенції (на прикладі транскрипції та автоінтерпретації) 283
3.3. Стратегія деконструкції. В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту» 298
3.4. Стратегія реінтерпретації. В. Єкимовський «Місячна соната» та «Браденбурзький концерт» 307
3.5. Моделююча стратегія. В. Птушкін – М. Ентін: творення «інтерпретативного поля» у межах синтетичного тексту вистави 311

Розділ 4. ВИКОНАВЕЦЬ – HOMO INTERPRETATUS 320
4.1. Стратегія реконструкції та її сучасні моделі 321
4.2. Інтегрувальна стратегія (*В.А. Моцарт-К. Джарретт; А. Коплend-Б. Гудмен, В. Золотухін-В. Чуріков*) 332
4.3. Актуалізуюча стратегія 340
Першовиконання: Г. Вишневська. «Сатири» Д. Шостаковича 341
К. Штокхаузен. «Плюс-мінус» 346
Темброве переінтонування 347
«Музика» І. Карабиця (у варіанті для домри соло) 351

«Строга» перформативність. «Маленький Арлекін» К. Штокхаузена 354
«Вільна» перформативність. «Місячний П'єро» А. Шенберга 361

Розділ 5. ДОСЛІДНИК – HOMO INTERPRETATUS 370
5.1. Когнітивна стратегія: нові погляди на творчість П. Чайковського 371
5.2. Моделююча стратегія: на прикладі теорії музичного символу 382
Гітара як образ світу 383
Герменевтика жанру: А. Жоліве. Ораторія «Істина про Жанну» ... 389
С. Рахманінов. «Весілля», II частина поеми для хору, солістів та оркестру «Дзвони», ор. 35 397
Символіка часопростору в творах харківських композиторів межі XX – XXI ст. 403

Розділ 6. СЛУХАЧ ЯК АДРЕСАТ HOMO INTERPRETATUS 414
6.1. «Пасивна» слухацька стратегія (на прикладі фестивалю «Харківські асамблеї») 416
6.2. Активна слухацька стратегія. І. Стравінський-С. Жадан: нова «Історія Солдата» на фестивалі #Impreza-2018 435
6.3. Homo Interpretatus у культурі *proto*-. Стильові виміри комунікативних стратегій в мистецтві Найновітнього часу 452

ВИСНОВКИ 468

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 475

ДОДАТОК. НОТНІ ПРИКЛАДИ 537

SUMMARY 565

Передмова

Вже понад півстоліття минуло відтоді, як сучасна культура була позначена Ж. Бодрійяром як культура «екстазу комунікації»[1]. Це визначення є актуальним для мистецтва Новітньої музики, умовно званого мистецтвом-post. У його просторі проблема *інтерпретації й особистості того, хто інтерпретує,* постає як ключова. Для пропонованого дослідження це означає:

— по-перше, *пріоритетність суб'єкта* мистецтва, якого ми позначаємо як **Homo Interpretatus**;

— по-друге, важливість власне *процесу*, у якому задіяні щонайменше два суб'єкти спілкування (я-світ; я-інший, я-я), щонайбільше – кількість комунікантів необмежена;

— по-третє, *характер відносин*, оскільки всі сторони не просто комуніціюють між собою (обмінюються інформацією, в тому числі, музичними текстами), а й вступають у певні відносини, які можуть бути у сучасній комунікативній ситуації досить мобільними;

— по-четверте, увагу до *результативності інтерпретації*, бо відносини можуть змінювати комунікантів (їхні функції в процесі спілкування) та *продукувати* нові формати взаємодії в усталеній системі музичної комунікації;

— по-п'яте, розуміння того, що ціннісні перспективи унікального соціокультурного пласта сучасної культури слід позначати не в поняттях «перехідного періоду», а як такого, що становить проекцію для наступної культурної епохи (за М. Епштейном, проективної теорії).

Вищеозначена проблематика є предметом професійних зацікавлень авторки дослідження протягом останніх 10 років, що зафіксовано:

---

[1] Поняття вперше виникає у його статті «Ecstasy of Communication» у збірці The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture / Ed. H. Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983. P. 126–133.

- у навчальному процесі (читання курсу «Музична інтерпретація» для бакалаврів виконавських спеціалізацій: власне в його надрах вибудовувалась інтерпретативна теорія)[2];
- під час керуванням магістерськими та кандидатськими дослідженнями[3] (2005–2019 рр.);
- при реалізації творчих проектів: організація трьох конференцій, присвячених гітарі як звуковому образу світу (ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2008–2012 рр.), публікація першого в Україні журналу, присвяченого гітарному мистецтву «Гітара.ua» (2009, 2010, головний редактор), презентація монографії «Харківська гітарна школа: таланти і час» у різних наукових колах України та Угорщини (2017, 2018); наукове керівництво фестивалю «Дні нової музики» (Харків, 2010, 2012, 2014); організація авторських циклів концертів «Нові простори звуку» (проект благодійного фонду «Харківські асамблеї» 2015 – 2017 рр.), «Piano 119» (Харківська філармонія, 2018), фестивалів «#Impreza» (Харківська філармонія, 2017, 2018), концерти у рамках проектів «Практична музикологія» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2015–2018); «Французька весна» («Рамо-Мессіан: походження Гармонії», ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харківська філармонія,

[2] Зокрема, під редакцією авторки вийшли два випуски наукового видання «Молодой народник» (Харків, 2007, 2008).

[3] Серед найважливіших: Матвеєнко К. «Феномен Станіслава Нейгауза: виконавський стиль як поетичне світоспоглядання» (2009); Серебрянська А. «Темброве переінтонування як принцип композиторського стилю (на прикладі фортепіанних та оркестрових версій)» (2010); Палій І. «Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського “Картинки с выставки” та творчості рок-груп King Crimson і Pink Floyd)» (канд. дис., 2012); Юрченко О. «Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України» (канд. дис., 2014); Демічева Т. «Темброобрази кларнета у творчості К. Штокхаузена» (2016); Лозенко К. «Синестезія як спосіб осягнення смислу музичного твору: теорія і практика XX – початку XXI століть» (канд. дис., 2016); Дяченко Ю. «Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століть: композиторські та виконавські виміри» (канд. дис., 2017); Маляревський Є. «Специфіка диригентської інтерпретації хорової творчості межі XX – XXI сторіч» (2018), Дубова А. «Фортепіанні транскрипції С. Юшкевича як відображення виконавського стилю» (2019).

2017, 2018), створення авторського циклу радіопередач «Говорити, грати, співати» (Суспільне мовлення. UA: Харків, 2018–2019);

- у доповідях для оприлюднення матеріалів дисертації на міжнародних конференціях (близько 60), в тому числі – у рамках науково-практичного семінару під орудою UNESCO «Греція – Україна: діалоги про мистецтво» (20-22 червня 2017, Греція, м. Серрес); на форумі «Стратегії культурної політики» в рамках XXIV міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (Харків, 2017); на круглому столі «Філософсько-культурні коди Реформації» (23 березня, 2018, Харків); на міжнародному симпозіумі a Vienna Konservatorium Budapest Memzetközi Művészettudományi Szimpoziumot szervez «Európai zenepedagógia: hagyományok és új módszerek» («Європейська музична освіта: традиції та виконавський досвід», Будапешт, 2018), на XV Convegno Internazionale di Teoria e Analisi Musicale (Rimini, 4-7 Ottobre 2018, Istituto Superiore di Studi Musicali «G. Lettimi»).

Виконавсько-прагматична спрямованість пропонованої теми дослідження, її безпосередня налаштованість на особистість Homo Musicus і механізми комунікації у музичному мистецтві Харкова (ширше – України) є для автора визначальними. При цьому слід розуміти, що у будь-якого тексту залишається потенційна можливість **бути** інтерпретованим, а у будь-якого Homo Musicus (як комуніканта) є потенціал **стати** Homo Interpretatus. Для автора є очевидним, що саме Homo Interpretatus є творцем нової сучасної музичної реальності. Визнання домінантності цього концепту становить актуальність дослідження.

Якими в описаній ситуації є концептуальні зміни для всіх учасників комунікативного процесу? – ключове питання пропонованої монографії, націленої на обґрунтування **інтерпретативної теорії музичної комунікації.**

ВСТУП

Homo Interpretatus в мистецтві-post: постановка проблеми

Обґрунтування теми дослідження. Художня практика Новітнього часу ставить перед дослідником безліч складних питань: про нові способи формотворення та народження специфічних художніх мов, про скорочення дистанції між автором і адресатом арт-послання, про «переналаштування» сприймаючої свідомості, та в цілому – про критерії й межі самого мистецтва, що перебуває в ситуації Новітнього часу або НОНкласики.

Тема пропонованого дослідження зумовлена, з одного боку, необхідністю науково-теоретичного обґрунтування системного вияву **інтерпретології як науки**, що стає актуальною в останню третину XX – початку XXI століть та пов'язана з непересічним значенням мистецтва інтерпретації та домінуванням **Homo Interpretatus (Людини, що інтерпретує)** у системі сучасної музичної комунікації. З іншого боку, назріла необхідність переосмислення власне явища музичної комунікації з урахуванням постійних змін культурних парадигм у сучасному мистецтві.

У XXI столітті (за визначеннями культурологів, – культура post, post-post) у зв'язку з трансформацією мистецьких процесів, народжуються нові форми, виникають раніше невідомі типи комунікації, принципово нові за змістом. Багато в чому це пов'язано з проблемою особистісної ідентичності, з якою стикається самосвідомість сучасної людини. Що спричиняють ці концептуальні зміни для всіх учасників комунікативного процесу? Безумовно, комунікативна структура мистецтва Новітнього часу відображає зміну зв'язків у сформованій ієрархії «композитор-виконавець-слухач». Подаване (створене композитором або виконавцем) часом втрачає свою актуальність, стаючи «повсякденним», зв'язки і контексти твору стають відносними, мобільними. За визначенням філософів, культурологів, мистецтвознавців акцент зміщується у бік власне

реципієнта (в ролі якого може виступати також автор, інтерпретатор або будь-хто, хто сприймає мистецький твір).

Виникають роздуми щодо *твору як результату чи процесу:* чи не є він лише оболонкою для інтерпретацій? Наскільки важливою та стійкою є зв'язок «твір-інтерпретація»? Ідеї «відкритого твору» (У. Еко) і концепції «множинності інтерпретації», «різоми», що породжує моделі (Ж. Делез), «смерті автора» (Р. Барт) і «кінця часу композиторів» (В. Мартинов) доповнилися концепціями контонації (І. Мацієвський), метанойї (Анке Хеніґ) – ключових установок творчості композиторів, виконавців і слухачів, «добудовувальників» інваріантної, контурно заявленої форми. Якщо XX століття стало століттям «мистецтва інтерпретації», то XXI століття – дійсно ера **торжества інтерпретувального мислення**[4]**.** В. Дем'янков, аналізуючи новації у філології, вказує на те, що наприкінці XX ст. сформувався напрям «інтерпретаціонізм у широкому сенсі» (або інтерпретувальний підхід), сутність котрого полягає в тому, що «значення обчислюються інтерпретатором, а не містяться у мовній формі»[5].

Навіть постмодернізм у його начебто відмові від ідеї інтерпретування, породжує нові й нові тлумачення. Ю. Черняховська в книзі про братів Стругацьких пише: «Прагнучи позбавити культуру «диктату» розуму, постмодерн залишає за ним тільки одну функцію – інтерпретативно-тлумачну. Розум має займатися не пізнанням істини, а інтерпретацією, тлумаченням світу як тексту»[6].

---

[4] «Эра интерпретационного мышления» – назва одного з розділів дослідження І. Добріциної (див.: Добрицына И. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.)

[5] Демьянков В. Лингвистическая интерпретация текста: Универсальные и национальные (идиоэтнические) стратегии // Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова / Отв. редакторы: Е. С. Кубрякова, Т. Е.Янко. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 309–323. – *С. 309.*

[6] Черняховская Ю. Братья Стругацкие. Письма о будущем. М.: Книжный мир, 2016. 365 с. – *С. 24.*

Мистецтво XX – початку XXI століть визначається безпрецедентним розмаїттям форм інтерпретацій, що вимагає системного дослідження на перетині різних гуманітарних наук. Сучасна культурно-історична ситуація – предмет роздумів дослідників у найрізноманітніших галузях гуманітаристики: від філософської антропології та культурології до соціології комунікації та музикології. Унікальність її зафіксовано співіснуванням безлічі філософсько-етичних і художньо-мистецьких парадигм, спільною рисою яких є рухливість моделей, які виникають, їхня відцентровість (спрямованість до меж існування) і вписаність у певну систему. Є характерним, що позначена мобільність зовсім не мислиться як хибність культурного простору, навпаки, – як подолання «паузи культури», в той час як система є наразі відкритою. Стає все більш зрозумілим, що єдиного універсального методу пізнання не існує, що дослідницькі програми *мають інтегруватися*, взаємозбагачуватися. Звідси – звернення до евристичного потенціалу герменевтичної традиції, доповненої досягненнями інших методологічних напрямів – метафізики, онтології, теорії комунікації, когнітивістики, інтерпретації.

Основи музичної метафізики закладено ще А. Шопенгауером («Мир как воля и представление», 1844) та О. Лосєвим («Музыка как предмет логики», 1927). Тривалий час цей підхід не був у активі музикознавства, але у другій половині XX ст. дослідження Е. Корета («Основи метафізики», 1998), В. Суханцевої («Музыка как мир человека», 2000; «Метафизика культуры», 2006), Т. Апінян («Музыка в контексте философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке», 2008), О. Клюєва («Онтология музыки», 2010), А. Богомолова («Метафизика звука в западноевропейской культуре», 2012), відкрили нові перспективи пізнання таємниць творчості[7]. Усвідомлення метафізичності як якості, що входить до будь-якого наукового знання, допомагає

[7] Питання музичної метафізики розроблені й авторкою пропонованого дослідження в кандидатській дисертації «Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу», 2004).

створити передумови для визначення власного місця у «всеохоплюючій цілокупності буття» (Е. Корет). Власне метафізикою в цьому дослідженні будемо називати таке філософське поняття, яке розкриває і викладає, «те основне знання, що як умова передує всякому предметному окремому знанню, як повсякденному досвіду, так і науковому дослідженню»[8].

Знаковою в контексті сучасної когнації можна назвати розробку кафедрою філософії Санкт-Петербурзького університету синергетичної концепції, яка дозволяє розглядати світ як «еволюціонуючу метасистему, еволюційне розгортання якої здійснюється за рахунок послідовної зміни систем, які входять до неї»[8]. Еволюцію музикознавства як системи показує конференція «Метафізика музики», що пройшла там же, на кафедрі філософії Санкт-Петербурзького університету, а також одна з останніх робіт класика теоретичного музикознавства Ю. Холопова («Метафизика музыки в философии А. Лосева», 2003).

Антропологічний вимір притаманний одній із найпотужніших теорій у надрах музикознавства – теорії музичної інтерпретації. Вона почала складатися (за думкою Н. Корихалової[9], викладеною у книзі «Інтерпретація музики», 1979) з другої половини XIX століття і базується на вивченні розмаїття виконавських шкіл, естетичних принципів інтерпретації, технології виконавства тощо. Вже на початку XX століття, зазначає автор, вона стає «однією з галузей музикознавства». Теорію інтерпретації розроблено В. Москаленком іще у докторській дисертації («Творчий аспект музичної інтерпретації», 1994). Назву «Мистецтво XX століття як мистецтво інтерпретації» має збірник статей, виданий за матеріалами міжнародної наукової конференції (Нижній Новгород, 2006)[10], автори якого на-

[8] Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М., 2002. 428 с.
[9] Корыхалова Н. Интерпретация музики. Теоретические проблемы музыкального исполнительства. Л.: Музыка, 1979. 210 с.
[10] Искусство XX века как искусство интерпретации: сб. статей. Нижний Новгород, 2006. 372 с.

магалися щонайповніше проаналізувати парадигмальні зміни, що відбилось у таких назвах: М. Бонфельд. «Інтерпретація як творчість у музиці XX століття», А. Вермайєр. «Сучасна інтерпретація – кінець музичного тексту», Н. Поспєлова. «Постмодернізм як метаінтерпретація» та ін., а також розробкою таких понять, як «межі інтерпретації» (Л. Кліментова), «інтерпретуючі стилі» (В. Медушевський, Г. Грачов). На сьогодні в межах теорії інтерпретації розроблено досить розвинену понятійну систему, що охоплює не тільки власне «інтерпретацію», а й «гіперінтерпретацію» (А. Усманова), «реінтерпретацію» (П. Волкова).

Онтологію музичної творчості висвітлено В. Медушевським в окремих статтях, доповідях на конференціях та в посібнику «Духовный анализ музыки»[11]. Вважаємо, що повернення до онтологізму в сучасній науковій парадигмі, що актуалізує проблему людини, інтермодальності її сприйняття й мислення, зумовило пошук інтегративних методологій у межах музикознавства та формування *інтерпретології як науки про інтерпретацію в музичній творчості*.

За свідченням С. Волкова, термін «інтерпретологія» (у значенні «наука про інтерпретацію») винайшов Г. Коган[12] для порівняння інтерпретації одного твору. На початку та до середини XX ст. у фольклористиці інтерпретологія пов’язувалась із популярним напрямом порівняльного музикознавства. Назвемо представників German Comparative Musicology – Г. Адлера, Г. Кречмара, у другій половині XX ст. серед найвідомійших представників напряму – музикозна-

[11] Медушевский В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие в двух ч. М.: Композитор, 2014. 632 с.; Медушевский В. К теории исполнительства: о Божественных тайнах общения (из цикла: «Если есть бытие есть и общение») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: збірник наукових статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: Видавництво ТОВ «С. А.М.», 2010. Вип. 29. С. 130–141.
[12] http://www.svoboda.org/content/transcript/1933337.html

вець і фольклорист В. Віора[13], український етномузиколог В. Гошовський, пізніше – І. Мацієвський[14]. Започаткування напряму порівняльної інтерпретології (порівняльний аналіз інтерпретацій одного твору різними митцями) прийнято пов'язувати з проведенням у квітні 1962 р. у Дармштадті конгресу «Vergleichende Interpretations kunde», що й дало йому назву. У 1980-х інтерпретологією узагальнено називали «історію і теорію виконавства» (Н. Корихалова[15]) або «вчення про інтерпретацію» (В. Медушевський[16]); у новітніх дослідженнях з філософії музики інтерпретологія входить до структури сучасного музикознавства (за О. Клюєвим, як таку її складають: «теорія музики, історія музики й інтерпретологія»[17]). 2004 року в Харківському державному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського відкрилася кафедра інтерпретології та аналізу музики, яка системно розробляє інтерпретологічний дискурс. Пізніше поняття «інтерпретологія» увійшло до назв конференцій і напрямків досліджень (наприклад, «Інтерпретація художнього твору та інтерпретологія», Москва, 2009; «Інтерпретація та інтерпретологія у XX–XXI ст.», 2010-2012; «Інтерпретологія у музикознавстві, театрознавстві, дослідженнях пластичних та екранних мистецтв», 2015), збірників наукових статей («Когнітивне музикознавство», Харків, 2010–2018 рр.). Останнім часом з'являються такі вислови, як «культурологічна» (О. Колесник), «музикознавча» (О. Самойленко, Г. Єзерська), «виконавська» (О. Гнатишин, К. Єргієва), «нова інтерпретоло-

[13] Див. Wiora W. Die Ausbreitung des Historismus uber die Musik. Regensburg: Bosse, 1969. 343 S.; Historische und systematische Musikwissenschaft. Tutzing: Hans Schneider, 1972. 409 S.

[14] Див.: Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов / Российский институт истории искусств [ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. СПб., Ч. 1. 2014. 160 с.

[15] Корыхалова Н. Цит. вид. – *С. 5.*

[16] Див.: Медушевский В. В. Учебные материалы к курсу анализа музыки. К теории исполнительства. URL: https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Performing/

[17] Клюев А. Цит. вид. – *С. 5.*

гія»[18], що зустрічаються у статтях і кандидатських дисертаціях, але вони поодинокі й не становлять чіткої та завершеної структури.

Сучасна інтерпретологія – комплекс наукових концепцій (присвячений вивченню виконавського стилю як типологічної категорії, жанру, творчому мисленню тощо) та шкіл або, за визначенням Л. Шаповалової, «інтегративна дисципліна»[19]. Цілком доречно говорити й про наявність *української школи інтерпретології*, смисл якої відрізняється від західних теорій і шкіл російської когнітології. Ця відмінність полягає у досвіді вивчення виконавства не як вторинного процесу, а як першооснови творчості. Про це свідчать дослідження з осмислення виконавської творчості («поетика виконавства як творчого процесу» Ю. Вахраньова, концепція «онтології виконавства» О. Маркової); теорія виконавства В. Москаленка, що містить систему опису виконавського процесу та розробку категорій, серед яких базовими є «інтерпретація-інтерпретування»; «інтерпретаційна версія», види інтерпретацій, «стиль музичної творчості», «інтерпретивна направленість творчої діяльності»[20]; концепція музикознавчої інтерпретації О. Самойленко[21], концепція рефлексивного художника Л. Шаповалової, орієнтована на особистість

[18] Див.: Кузьмін В. Нова інтерпретологія, або Вступ до вчення про багатовимірність // Ставропігійські філософські студії: збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 4 / упорядник О. П. Опанасюк. Львів: Ставропігіон, 2010. С. 242–259. (ULTIMA RATIO).

[19] Див.: Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 289–300.

[20] Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев, 1992. 157 с.; Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02; Киевская гос. консерватория им. П.И.Чайковского. К., 1994. 212 л.
Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. К.: Клякса, 2012. 272 с.

[21] Див.: Самойленко А. Теория музыковедческой интерпретации как направление современной герменевтики // Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал. № 2. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 3–11. URL: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/seminar2018/materials2018/cc15a86d2ac239103d49826a55e0a2b6.pdf.

митця як центральний модус художньої свідомості й опановує такі категорії як «Я-свідомість», «рефлексія», «Я-Інший», «синергія», «Богопізнання», «духовне спілкування»)[22].

Закономірним результатом накопичення інтерпретологічних інтенцій музикознавства став *напрям когнітивного музикознавства,* започаткований на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського під орудою Л. Шаповалової. Так, у статтях 2005–2013 рр.[23] зафіксовано зміну всієї вертикалі духовного пізнання музичної творчості, що актуалізує синергійну концепцію музики та методологію рефлексивного підходу до її вивчення. Ці парадигмальні зміни потребують не лише інтердисциплінарних зв'язків, але й оновлення та переосмислення категоріального апарату, пошуку підходів, пов'язаних не лише з тлумаченням, поясненням, але й з інтерпретацією нових смислів та значень, що віддзеркалено у низці сучасних публікацій[24].

---

[22] Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыке. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.

[23] Шаповалова Л. В. Целокупное бытие музыки: о задачах и перспективах интерпретологии // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків : ХДУМ ім.І.П.Котляревського, 2005. Вип. 16. С. 196–204; Шаповалова Л. Логос музыки или апология когнитивного музыковедения // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: збірка наукових праць вищих навчальних закладів художньо-будівельного профілю України і Росії. Харків: ХДАДІМ, 2007. Вип. 4-6. С. 89–93; Шаповалова Л. В. Перспективи розвитку музичної інтерпретології в системі вищої освіти України // Проблеми педагогіки мистецтва : зб. статей. Вип. 4. Ялта : РВВ КГУ, 2009. С. 3–11; Шаповалова Л. Апология когнитивного музыковедения // Мир музыки. Издание Бакинской консерватории. 2013. № 1. С. 49– 55.

[24] *Див.:* Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации; пер. с нем. Н. Д. Зусман [и др.]. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2000. 448 с. (Австрийская библиотека НГЛУ); Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: дис... канд. філос. наук: 09.00.08; Київський національний ун-т імені Тараса Шевченка. К., 2003. 191 с.; Чернявська М. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 1996. 24 с.; Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі

Отже, предметом інтерпретології є Homo Interpretatus і його творчість, яка вивчається на ґрунті синтезу наукового знання з урахуванням новітніх тенденцій філософії та християнської антропології музики в аспекті когнітивної установки, націленої на пізнання та рефлексію. Когнітивна установка як *парадигма музикознавчого мислення* – це визнання провідної роли суб'єкта творчості людини-творця, психології свідомості.

Таким чином, *актуальність теми* дослідження зумовлено:

– зміною комунікативно-когнітивної ситуації в сучасному соціокультурному просторі музичної творчості та науки;

– необхідністю науково-теоретичного обґрунтування системності інтерпретології, сформованої в останній третині XX – початку XXI століть;

– посиленням антропологічного виміру, що спричиняє появу нової «гілки» теорії комунікації – **інтерпретативної теорії музичної комунікації**, в якій вочевидь поєднано теорію музики, музичну інтерпретацію та когнітивістику.

Мета дослідження – обґрунтувати інтерпретативну теорію музичної комунікації, що зумовлено статусом Homo Interpretatus у мистецтві XX–XXI століть.

Завдання зумовлені досягненням мети дослідження та його структурою:

- розробити концепцію Homo Interpretatus (Людини, що інтерпретує) як особливого типу митця у мистецтві XX–XXI століть, який є однією з домінуючих у сучасній картині світу;

фортепіанного виконавства): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Х., 2009. 18 с.; Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект): монографія; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К.: ДАКККіМ, 2007. 200 с.; Сирятская Т. Исполнительская интерпретация в аспекте психологии личности музыканта-артиста: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03; Харьковский гос. ун-т искусств имени И. П. Котляревского. Х., 2008. 204 с.

- окреслити зміни в системі комунікації та їхній вплив на параметри музичного твору, його виконання та наукового опису;
- укласти систему категорій інтерпретології, спрямованої на аналіз та оцінку артефактів виконавства у всьому розмаїтті усталених інструментальних форм і жанрів музичної творчості XX–XXI ст.;
- надати визначення комунікативних стратегій і скласти типологію;
- змоделювати структуру інтерпретології як складової інтерпретативної теорії музичної комунікації;
- узагальнити форми презентації комунікативних стратегій Homo Interpretatus у розмаїтті їх виявів у творчості видатних представників музичного мистецтва XX–XXI століть).

Матеріалом дослідження слугують зразки композиторської та виконавської творчості у стильовій множинності мистецького простору XX–XXI століть.

Теоретична база сформувалася на ґрунті фундаментальних напрямів гуманітаристики та музикознавства:

– *теорія комунікації* (Т. Адорно, М. Бахтін, Р. Барт, Л. Вітгенштейн, Ем Ґріффін, С. Гусєв, С. Дацюк, С. Жижек, О. Іссерс, Ю. Кристева, Ч. Кулі, Н. Луман, Х. Маклюен, А. Моль, Ч. Пірс, Г. Почепцов, Т. Хоркхаймер, К. Ясперс, Р. Якобсон, D. Fanshel, J. Habermas, W. Labov, C. Shannon, W. Weaver); зокрема, *музичної комунікації* (О. Берегова, М. Бонфельд, І. Земцовський, М. Каган, І. Корсакова, В. Медушевський, Є. Назайкінський, М. Найдорф, Л. Опарик, О. Сохор, В. Щербина, О. Якупов, John L. Austin, David J. Hargreaves Raymond MacDonald, Dorothy Miell, R. Keith Sawyer, Graham F. Welch, Gary Ansdell та Mercédès Pavlicevic);

– *філософська антропологія в її комунікативному вимірі* та *синергетика* (В. Беньямін, Ж. Бодріяр, М. Бубер, П. Вацлавик, К. Гірц, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Ю. Габермас, Х. У. Гумбрехт, В. Даренський, Ж. Делез, В. Дільтей, М. Епштейн, Х. Зельдмайер,

І. Ільїн, В. Ільїн, І. Інішев, Р. Інґарден, М. Каган, В. Кизима, Е. Корет, С. Кримський, С. Курдюмов, Е. Левінас, Н. Луман, М. Мамардашвілі, І. Пригожин, О. П'ятигорський, В. Суханцева, Г. Хакен, С. Хоружий);

– *герменевтична традиція* у філософії та семіотиці культури і музики (Августин Аврелій, С.Аверінцев, Л. Акопян, М. Арановський, Р. Барт, Дорис Бахманн-Медик, М. Бахтін, В. Беньямін, Е. Бетті, В. Біблер, В. Биков, М. Бонфельд, О. Бродецький, Г. Гачев, К. Гірц, Х.-Г. Гадамер, Е. Гуссерль, Ж. Делез, Ж. Дерріда, У. Еко, Х. Зедльмайр, С. Зонтаг, І. Інішев, Ю. Кристева, В. Кузнєцов, Ю. Лотман, М. Мамардашвілі, Ю. Наріжний, Жан-Жак Наттьєз/ J.-J. Nattiez, Є. Сагарадзе, В. Фещенко, Е. Фішер-Ліхте, П. Флоренський, М. Фуко, А. Шафф, Ф. Шлейєрмахер, Р. Якобсон, D. Cooke, P. Saunders, P. Skar, R. Scholes);

– *когнітивістика* (Т. А. ван Дейк, В. Дем'янков, В. Дільтей, Г. Золотова, О. Іссерс, Є. Клюєв, Н. Максимова, А. Маслова, Л. Мікешина, Н. Мініцький, Д. Павлов, Д. Селескович, І. Труфанова, М. Фалікман, М. Холодна, F. Albersnagel), зокрема, *музична* (А. Амрахова, А. Хохлова, Annabel J. Cohen);

– *теорія, історія, онтологія та метафізика музики* (Є. Александрова, Т. Апінян, М. Арановський, Л. Березовчук, Е. Браун, Т. Волкова, І. Земцовський, Н. Зубарєва, Т. Краснікова, О. Клюєв, Л. Кияновська, Т. Кюрегян, В. Мартинов, І. Мацієвський, В. Медушевський, О. Михайлов, Є. Назайкінський, Г. Орлов, І. Сніткова, О. Соколов, А. Сохор, В. Суханцева, В. Сиров, Т. Франтова, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Ценова, Ю. Чекан, Л. Шаповалова, W.Tatarkiewicz);

– *інтерпретація* (П. Волкова, Є. Гуренко, В. Дем'янков, У. Еко, С. Зонтаг, Г. Каган, О. Колесник, Ю. Кристева, П. Рікер, А. Усманова), зокрема, *у музичному мистецтві* (А. Алексєєв, Ю. Вахраньов, Є. Гуренко, Н. Корихалова, Г. Клюєва, О. Катрич, Є.Ліберман, О. Маркова, В. Медушевський, В. Москаленко,

І. Полусмяк, О. Самойленко, Л. Шаповалова, G. Brelet, H. Danuser, Х.-Йоахим Хинрихсен/Hans-Joachim Hinrichsen,W. Wiora).

Отже, стан музичної науки, яка розвивається лише в теперішньому часі й означає процес оновлення категоріальної системи, дозволяє визначити актуальність теми дослідження. Логіка розгортання наукового викладу передбачає *розуміння інтерпретації як рух від жорстко детермінованої й замкненої системи до усвідомлення її відкритості, багаторівневості, невпинного саморуху.*

Гіпотеза дослідження обумовлена такими дослідницькими настановами:

– суб'єктом наукової рефлексії є *виконавець*, ідеалом якого є повнота буття музики, завжди сповнена живим звучанням;

– музична *цілісність* спричинена домінуванням виконавської інтерпретації, що приводить до актуалізації виконавської поетики та її категорій (наприклад, «виконавський текст» замість «твір» тощо);

– необмеженість виконавської інтерпретації межами академічного мислення;

– необхідність розуміння стильового синтезу сучасної культурної ситуації, що вимагає від виконавця *стратегії вибору*;

– *інтерпретація як стратегія* містить різні когнітивні функції та модуси, які пов'язані з учасниками комунікації : «композитор – виконавець – слухач – дослідник»;

– інтерпретація є *способом спілкування* суб'єктів музичної творчості, що приводить до розуміння смислу музичного творіння, досягнення його ентелехії (Арістотель), «вціленості» (за В. Медушевським), або **синергії як завершеної досконалої форми буття музики** (взаєморозуміння всіх учасників комунікації);

Методологія дослідження. Інструменти для інтерпретативної теорії музичної комунікації надає методологія гуманітаристики, що інтегрує досягнення різних наук на основі теорії комунікації. В пропонованій монографії ми спираємося на дослідження, до структури яких включено виконавську рефлексію як результат внутрішньої інтенціональної роботи. У сучасній культурі через розша-

рування її простору на безліч самодостатніх суб-культур, внутріжанрової і стильових підсистем, постає проблема *інтерпретації смислу як основної цінності музики*. Це змушує зібрати всю варіативну множинність музикознавчої науки і виконавського мистецтва для визначення нового виміру пізнання сутності мистецтва та творчості. І, навпаки, сучасний категоріальний синтез, рівень культуротворчого мислення відображають зустрічну потребу виконавця в осмисленні своєї діяльності. І ця єдність (у багатьох випадках лише передбачувана) є сенсом інтерпретології.

Основу інтерпретативної теорії музичної комунікації становлять такі позиції.

1. Підходи сучасного музикознавства як складової гуманітаристики: як академічний фундамент наукового мислення, так і ті, що вказують на нові виміри наукового мислення, скеровані на єдність композиторської та виконавської практик, метафізику музики, духовний аналіз музики.

2. Між об'єктивними та інтерпретативними концепціями комунікації у музичній творчості Новітнього часу пріоритетність належить *інтерпретативній теорії*. Інтерпретативні дослідження передбачають, що люди створюють та асоціюють власні суб'єктивні та міжсуб'єктні значення, коли вони взаємодіють із навколишнім світом (інтерпретативна теорія перекладу, інтерпретативна антропологія, інтерпретативна теорія культури К. Гірца, інтерпретативна соціологія). Дослідники намагаються зрозуміти явища через залучення до значень, які самі учасники їм присвоюють. Інтерпретаційні методи позиціонують смислові практики людини (дослідник не починає з понять, визначених *a priori*). Інтерпретативне дослідження зосереджується на аналітичному розкритті **практики сприйняття** музичних **смислів.**

3. Необхідність *когнітивного підходу* в тому смислі, в якому він сформувавсь у сучасній інтерпретології. Однією з аксіом когнітивістики є опора не просто на дослідження наявності дій, але

їхніх ментальних репрезентацій, символів, стратегій та інші невивчені процеси і здібності людини.

4. Пріоритетність *евристичного підходу* у процесі формулювання інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Структура роботи. Монографію структуровано як двочастинну композицію з урахуванням теоретичної та практичної складових інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Логіка розгортання наукового знання відбиває рух дослідження: від об'єкта (комунікації та інтерпретації) як систем детермінованих, замкнених, – до розуміння цих систем як відкритих, багаторівневих.

Першу частину монографії (розділи 1; 2) присвячено вибудовуванню інтерпретативної теорії музичної комунікації. Для цього у Розділі 1 надано огляд трьох її складових: теорії комунікації, теорії музики та теорії інтерпретації. У Розділі 2 представлено інтерпретологію як дисципліну інтерпретативної теорії, сформульовано дефініції та основні концепти. Підрозділ 2.1 присвячено аналітиці Homo Interpertatus, зокрема напрацювання щодо його загальнонаукового і спеціалізованого статусу та функціональності в різних комунікативних ситуаціях.

Друга частина монографії (розділи 3–6) містить аналітичні написи, в яких віддзеркалено основні постулати запропонованої теорії. Це приклади дієвої реалізації комунікативних стратегій Homo Interpertatus, завдяки чому вдається досягнути якомога багатоаспектного розв'язання окресленої проблематики задля цілісної презентації цього феномена сучасної творчості. Мистецьку топологію явища комунікативних інтерпретувальних стратегій подано у окремому нарисі, який здійснює вихід за межі суто музичної творчості та представляє сформовану систему максимально відкритою до нових комунікацій.

ЧАСТИНА 1

ІНТЕРПРЕТАТИВНА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ: ДОСВІД СИСТЕМНОГО МОДЕЛЮВАННЯ

Ніде ще використання мови не вимагає стільки мужності, як у науках про людину, оскільки тут воно залучає саме буття свого об'єкта.

Жак Лакан

РОЗДІЛ 1
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЧЕННЯ ПРО КОМУНІКАЦІЮ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ

Система людських комунікацій має просту будову. В її основі ми маємо справу з певною наперед заданою інформацією, яка переміщається від однієї людини до іншої, і сталою в межах усього акту комунікації кодом (назвемо його «фізичний» шар інформації). Надалі йдеться про трансформацію «фізичного» шару, її переформулювання, взагалі, про принципово інший підхід до сприйняття інформації, що актуалізує метафізику досвіду та смислу – інтерпретацію. У мистецькій комунікації – все складніше.

Комунікативна система сучасного мистецтва виявляє розшарування складових її компонентів. Змінюється «фізичний» шар інформації, змінюються й засоби інтерпретування. При базовій моделі (за Р. Якобсоном) суб'єкт формує повідомлення, яке передається адресатові, інший адресат передає чи розшифровує закладений код. Отже, можливим є або взаємозв'язок «Я-Інший» (найбільш типовий випадок, в якому Я – то суб'єкт передачі, володар інформації, а Інший – об'єкт, адресат), або «Я-Я» (напрям рефлексуючого типу, випадок, коли суб'єкт передає повідомлення самому собі). У першому випадку відбувається передача інформації в часі, у другому – в просторі. Перший формує відносини у культурі Нового часу, другий є фундаментом культури перформативності. Це означає, що, на відміну від традиційного, цей процес комунікації проходить у вигляді безпосереднього спілкування: ініціатор комунікації і реципієнт (автор і глядач, слухач) співіснують у реальному часі: учасниками перформансної комунікації є всі суб'єкти, які беруть участь у здійсненні творчого акту, включаючи як глядачів/слухачів, так і авторів, виконавців, організаторів, масмедіа (коло можна розширювати).

Є різні моделі комунікації (лінійні, нелінійні, дифузні, масові, вербальні, невербальні тощо). Щодо функцій комунікації, то серед них розрізняють інформаційну, соціальну, експресивну, прагматичну та, зокрема, інтерпретативну. Остання означає спрямованість на розуміння іншого комуніканта, його системи цінностей та його стратегій.

Для більш детального аналізу комунікативно-когнітивної ситуації, що склалась у сучасному музичному мистецтві та зумовила його докорінні зміни, звернемося до аналізу епістемологічного зламу, віддзеркаленому в працях учених (авторів загальної комунікативної теорії та музикознавців).

1.1. Комунікативні теорії: особистості, концепції, термінологія

Сучасні підходи до вивчення комунікації ведуться з початку XX століття. Л. Вітгенштейн[25] вважав, що комунікація має у своїй основі певні семантико-прагматичні правила, яким вона підпорядковується. Розгляд проблем комунікації відіграє істотну роль у працях представників Франкфуртської школи (Т. Адорно, М. Хоркхаймера, Г. Маркузе, Ю. Габермаса). Комунікація як повсякденна практика життєвого світу індивідуума стає ядром соціальної теорії Ю. Габермаса[26]. У екзистенціальній філософії початок дослідженням в цьому напрямку було покладено К. Ясперсом[27]. Саме спілкування з іншими індивідуумами визначає його буття, дозволяє вийти за власні рамки і таким чином пізнати свою справжню природу та призначення. Комунікація стає метою філософії та

[25] Витгенштейн Л. Философские работы: в 2 ч. Ч. 1. М.: Гнозис. 612 с.
[26] Habermas J. The Theory of Communicative Action / McCarthy T. (ed.) Boston: Beacon Press, 1987b. V. 2.; Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие: пер. с нем. СПб.: Наука, 2001. 380 с.
[27] Ясперс К. Смысл и предназначение истории / пер. с нем. М. И. Левиной. М. : Республика, 1994. 527 с.

розглядається як основа екзистенціального існування *Я* по відношенню до *Іншого* і в співвідношенні з ним. Такий підхід здійснено М. Бахтіним у його концепції діалогу, що базується на ідеї актуалізації особистості тільки в ситуації її комунікації з Іншим[28].

З іншого боку, епоха постмодернізму відбила нові тенденції в європейській культурі та сформувала уявлення про нелінійність мислення як про сукупність комунікативних актів.

Історичний процес філософсько-наукового осмислення концепту «комунікація»[29] можна умовно поділити на два періоди: імпліцитний та експліцитний. Під *імпліцитним* матимемо на увазі: 1) по-перше, тривалий період розвитку людського світогляду, коли комунікація ставала об'єктом безпосередньої рефлексії як такої, що була приховано присутня в різних теоретичних дискурсах і практиках (філософських, релігійних, риторичних тощо), описуючи взаємодію людини та світу, людини та соціуму або людини та людини. В цих дискурсах комунікація постає як один із атрибутивних властивостей світопобудування, зумовленого його матеріальною та телеологічно-смисловою єдністю, з чого походить весь взаємозв'язок і взаємозалежність явищ і процесів дійсності.

2) По-друге, інтерпретація комунікації не обов'язково передбачає лише обмін інформаційним повідомленням між індивідами або мовне (мовленнєве) спілкування. Комунікація може здійснюватися також під виглядом економічних обмінів (Ж. Бодрійяр, М. Мосс), сприйняття й інтерпретації матеріальних пам'яток і текстів культури (Ю. Лотман), трансляції міфів (К. Леві-Строс, Р. Барт). Проте до початку XX ст. філософський інтерес до комунікації був обмеже-

[28] Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / Бахтин М.М. М.: Искусство, 1979. С. 7–180; Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979. 320 с.

[29] Поняття «communication» («mass-communication») з'явилося на початку XX століття у надрах соціології (Ч. Кулі, США), який вважав, що саме комунікація актуалізує людське буття.

ний, з одного боку, дослідженнями в царині походження соціальних норм, моралі, права та держави (теорія суспільного договору), з іншого – засобами організації самої філософської комунікації (проблема діалогу/полілогу, риторики).

Експліцитний період вивчення проблеми комунікації припадає на початок XX століття. І пов'язано це, з одного боку зі зміною місця та ролі комунікативних технологій у різних суспільних сферах, що зумовлено виходом на історичну арену «людини-маси» (формування масової культури, ліберально-демократичної політико-економічної системи, масової свідомості тощо), а з іншого – інтенсивним розвитком засобів, які забезпечують саму комунікацію («технологічний вибух»). Науково-технічний прогрес, масове виробництво й автоматизація діяльності гостро поставили питання організації та управління, і ці ж процеси зумовили збільшення вільного часу, який людина змушена займати вибудовуванням структур вільного міжособистісного спілкування.

Ставши предметом безпосереднього філософсько-наукового вивчення, аналіз комунікації почав розвиватись у різних напрямках, формуючи певні традиції, в межах яких сформувалися різні комунікативні теорії. Як правило, виокремлюють сім таких традицій.

1. Риторична традиція (Демосфен, Арістотель, Цицерон та ін.). Комунікацію осмислено як публічне повідомлення, покликане переконати та схилити на бік прийняття передбачуваного рішення. Універсальною вважається модель, складена в цій традиції – «оратор-повідомлення-слухач», бо вона є прийнятною як для усної, так і до письмової форм.

2. Соціопсихологічна традиція (Г. Лассуел, К. Левін, П. Лазарсфельд, К. Ховленда). Комунікація розглядається як міжособистісна взаємодія і вплив. Основна проблематика – аналіз причинно-наслідкових зв'язків, що приводять до успішної або неуспішної комунікативної поведінки в міжособистісному спілкуванні. В рамках цього підходу було виокремлено та вивчено три складові: *Хто* – джерело повідомлення (компетентність, надійність); *Що* –

зміст повідомлення (використання мотиву страху, порядок аргументів); *Кому* – характеристика аудиторії (особистість, схильність до впливу). Більш відома так звана «формула Лассуелла» (1948), яку вважають класичною лінійною моделлю комунікації (відповіді на послідовність питань): «хто повідомлює? – що?– яким каналом комунікації? – кому? – з яким ефектом?».

3. Технологічна або кібернетична традиція (Н. Вінер, К. Шеннон[30] та ін.). Комунікація розуміється як зв'язок, що з'єднує окремі частини будь-якої системи (комп'ютер, сім'я та ін.). Основна функція комунікативної дії – обробка та передача інформації. Основна проблематика – збереження оптимального балансу між прогнозованістю та невизначеністю одержуваної інформації, а також отримання максимальної пропускної спроможності комунікаційної лінії з мінімальним спотворенням.

4. *Семіотична традиція* (Ч. Пірс, Ч. Морріс, І. Річардс, Ф. де Соссюр, Б. Рассел, Л. Вітгенштейн, Р. Барт, Ю. Кристева, У. Еко). У цій традиції комунікація занурюється в структури мови (мова, знак, символ, образ і т. ін.), і, розташовуючись на перетині трьох семіотичних складових (синтактики, семантики, прагматики), стає простором, в якому розгортаються ті чи інші мовні форми. Важливими є всі три семіотичні комплекси, що споріднені між собою: а) синтактика – сфера внутрішніх відносин між знаками; б) семантика – відносини між знаками та їхніми об'єктами; в) прагматика – відносини між знаками та тими, хто ними користується.

У семіотичній традиції існують (за Г. Почепцовим[31]) моделі Р. Якобсона (традиційна «інформація-контекст-код-адресат»), Ю. Лотмана (який критикував попередню, додаючи, що «мова – це код плюс його історія», а комунікація – переклад тексту «з мови

[30] Shannon C., Weaver W. The Mathematical Theory of Communication. Urbana: University of Illinois Press, 1963. 126 p.
[31] Почепцов Г. Теория коммуникации. 2-е изд., стер. М.: Смарт Бук, 2009. 651 с.

мого «я» мовою твого «ти»)[32] та У. Еко (яка відходить від головування лексичного базису, а концентрується на додаткових кодах, які ведуть до розуміння).

Л. Вітгенштейн починає розглядати комунікацію як комплекс мовних ігор, що мають свої семантико-прагматичні правила та свої принципові обмеження. Також важливу роль для теорії комунікації відіграє традиційне для семіотики розрізнення двох рівнів у повідомленні: денотативного (фактичне повідомлення) і конотативного (додаткове значення, соціокультурно зумовлене символічне навантаження). З одного боку, лінгвістичний поворот у семіотиці відкрив горизонти для штучно-технічного ставлення до організації комунікації, дозволяючи конструювати різні формалізовані мови комунікацій; з іншого – досліджував культуру як ієрархію знакових систем, що має свою логіку розвитку та фіксується семіотичними практиками, які в свою чергу завдають і реалізують різні комунікаційні простори та стратегії. Семіотик мови А. Шафф, говорячи про її комунікативну функцію, визначає два класи комунікації – інтелектуальну та емоційну[33].

Семіотична традиція в особі Р. Барта залучає до своїх інструментів «текстовий аналіз», який «... не прагне з'ясувати, чим детермінований текст, взятий у цілому як наслідок певної причини; мета полягає скоріше в тому, щоб побачити, як текст вибухає і розсіюється в міжтекстовім просторі <...> Наша мета – помислити, уявити, пережити множинність тексту, відкритість процесу»[34].

5. *Соціокультурна традиція* розглядає комунікацію в двох ракурсах:

---

[32] Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с. – *С. 13.*

[33] Саме до емоційної відноситься музика. «Якщо музика щось відображає, – пише він, – то тільки емоційні, чуттєві стани, і коли щось передає, повідомляє іншим, то тільки саме ці стани» (Див.: Шафф А. Введение в семантику / пер. с польского М. Я. Гловинской, Н. Г. Комлева, В. Ф. Конновой. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. 376 с. – *С. 138).*

[34] Див.: Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. М., 1989. – *С. 425–426.*

а) як створення і втілення соціальної реальності;

б) як рефлексивне оспорювання несправедливого дискурсу.

Перший базується на теорії «лінгвістичної відносності» Е. Сепіра-Б. Л. Уорфа, в якій мовиться: структура мови певної культури формує те, що люди думають і роблять, тобто «реальний світ» більшою мірою несвідомо будується на мовних звичаях людей і зумовлений ними. Другий підхід розроблявся в рамках «критичної теорії» Франкфуртської школи (М. Хоркхаймер[35], Т. Адорно[36], Г. Маркузе[37]) та націлений на виявлення і критику принципу «влада – підпорядкування» в комунікативних практиках, деконструкцію «індустрії підпорядкування та панування».

До соціокультурної традиції відносимо й думки про безпосередній вплив засобів масової комунікації на створення духовних цінностей і способів мислення, яких дотримуються соціологи М. Маклюен[38] та А. Моль[39]. Перший стверджував про існування у сучасному світі «аудіовізуальної» системи культури та вважав, що людина нової генерації мислить «мозаїчно» (а не лінійно, як при читанні книги), А. Моль називав масові комунікації й те, що створюється за їхньою допомогою, новим етапом соціального спілкування у суспільстві, прогнозуючи «занепад гуманітарної культури». За думкою М. Найдорфа, особливістю сучасного комунікативного процесу є виникнення, поряд із усталеними чотирма типами музично-комунікативних систем (фольклорної, імпровізаційної, дилетантської, концертної) масмедійної системи[40] та їхнє найактивніше

[35] Хоркхаймер Т., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М.: Медиум, 1997. 312 с.

[36] Адорно Т. Теорія естетики; пер. з нім. П. Таращук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.

[37] Маркузе Г. Эрос и цивилизация. К. : ИСА, 1995. 352с.

[38] Маклюэн Г. М. Понимание Медиа. Внешнее расширение человека / пер с англ. В.Николаева; закл. ст. М. Вавилова. 2-е изд. М.: Гиперборея, Кучково поле, 2007. 464 с. (Приложение к серии «Публикация Центра Фундаментальной Социологии»).

[39] Моль А. Социодинамика культуры: Пер. с фр. / предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.

[40] Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/naid_osob.php.

взаємопроникнення. Все це передбачалося М. Маклюеном у його визначеннях «холодної», «гарячої» комунікації ЗМІ[41], комунікації як засобу розширення свідомості. Він, як автор культурологічної теорії комунікації, вважав, що комунікаційні технології є ознакою еволюції людства, а зміна технологій як засобу комунікації є «механізмом історії». Вчений обґрунтовує тезу про «розширення людини» та пише про необернені процеси його чуттєвої людини, що впливають і на нові відносини у символічній (та комунікативній) системі нового мистецтва, й водночас впливають на процеси слухацького сприйняття (власне, можливості сприйняття) та пізнання (адекватне сприйняття) музики. Важливим поняттям, що відбиває сутність комунікаційного простору сучасності є його «імплозійність» («імплозія» – вибух, що направлений усередину).

Цікавою видається й контрідея розповсюдження «інтерактивності» – інтерпасивність. Як зазначає С. Жижек, «…на цьому тлі виникає спокуса доповнити модне поняття “інтерактивність” його двійником – поняттям “інтерпасивність”. Іншими словами, загальним місцем стало підкреслювати, що з приходом нових електронних медіа настав кінець пасивному споживанню текстів чи витворів мистецтва: я більше не сиджу пасивно перед екраном, я все частіше взаємодію з ним, вступаю з ним у діалогічні відносини (від вибору програм за допомогою участі в дебатах віртуальної громадськості до прямого впливу на сюжет у так званих «інтерактивних наративах»). Ті, хто вихваляють нові медіа, взагалі фокусують увагу на таких особливостях: кіберпростір не лише дозволяє більшості людей уникати ролі пасивних глядачів спектаклю, що поставлений іншими, дає їм можливість не тільки активно брати участь у спектаклі, але й встановлювати його правила <...> Але чи не є інтерпасивність зворотним боком інтерактивності? Чи не є необхідним доповненням моєї взаємодії з об’єктом замість пасивного спостерігання за шоу така ситуація, коли об’єкт забирає в мене мою власну пасивну реакцію задоволення чи сміху? Коли об’єкт сам безпосе-

[41] McLuhan M. Understanding media. The extensions of man. London and New York. 396 p.

редньо “насолоджується шоу” замість мене, звільняючи мене від обов’язку насолоджуватися самому? Чи не є ми свідками інтерпасивності в формі сучасного телебачення або рекламних щитів, що, як виявляється, насолоджуються продукцією замість нас?»[42]. Питання, звичайно є актуальними й відкритими для подальших дискусій. Але, на наш погляд, творчість XXI століття краще висвітлює особливості сучасного світу за допомогою новітніх, актуальних виражальних засобів.

6. *У феноменологічній традиції*[43] комунікація виступає як засіб пізнання себе та інших за допомогою діалогу (із самим собою та іншими). Цю традицію репрезентовано широким спектром філософських напрямків: прагматизмом, персоналізмом, екзистенціалізмом, філософією життя, герменевтикою, гуманістичним психоаналізом та ін. Незважаючи на різноманітність підходів, два ключові поняття – «конгруентність» і «емпатичне розуміння» – утворюють загальне силове поле, навколо якого нарощуються концептуальні схеми цих течій. Конгруентність – це відповідність внутрішніх почуттів людини (збіг) та їхнього зовнішнього вияву; справжність, щирість, чесність. Емпатичне розуміння – це навичка вияву уваги, здатність упочуватися в ситуацію іншого, «незаангажованість собою»; це активний процес прагнення почути думки, інтонації, емоції іншої людини, як свої власні.

До феноменологічної традиції відносимо й складену в працях О. П’ятигорського[44] так звану «*текстову модель комунікації»,* в якій феномен пізнання відбувається в системах «Я–Я» та «Я–Інший» (позиція «спостерігача») через певний текст.

---

[42] Жижек С. Интерпассивность, или Как наслаждаться посредством Другого. Желание: Влечение. Мультикультурализм; пер. А. Смирнова. СПб. : Алетейя, 2005. 156 с. (Лакановские тетради). – *С. 19.*

[43] Під феноменологією тут мається на увазі цілеспрямований аналіз повсякденного життєвого досвіду з точки зору людини, яка його безпосередньо переживає (від першої особи), а також спроба розуміння та інтерпретації цього досвіду.

[44] Пятигорский А. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1996. 594 с. (Язык. Семиотика. Культура).

7. *Етична традиція* стверджує: етична компонента є не тільки істотним елементом комунікативної дії, але з необхідністю має передувати їй. Етична комунікація лежить в основі відповідального мислення, прийняття рішень і розвитку відносин як усередині і між спільнотами, так і серед контекстів, культур, каналів і засобів масової комунікації. Цей підхід потрактовує комунікацію крізь призму трьох модусів:

– телеологічного, вціленого (яка мета і довгострокові наслідки нашої спільної комунікації; принесе вона шкоду чи користь?);

– деонтологічного (чи зобов'язані ми, вступаючи в комунікацію, завжди бути чесними, щирими?; що важливіше – емоційний заклик чи раціональна думка?);

– особистої відповідальності (які мої особисті мотиви, якими я керуюся в процесі комунікації – ціную я своїх партнерів, чи здатний подивитися на світ очима іншої людини?)[45]

Г. Почепцов у виданні «Теорія комунікації» (2009) систематизує різні моделі комунікації гуманітарної сфери та серед найголовніших, що структурують систему сучасного спілкування, називає *авторські* моделі: В. Шкловського (літературна); В. Євреїнова, П. Єршова (театральна); В. Проппа (фольклорна); Ц. Тодорова (наративна); М. Бахтіна (культурологічна); Й. Хейзінги (ігрова); К. Леві-Стросса, М. Мосса (антропологічна); Ж. Делеза (постструктуралістична); М. Фуко (філософська) та ін.[46].

Обираючи концепти, необхідні для складання інтерпретативної теорії музичної комунікації, ми спираємося саме на ті традиції, які є такими, що впливають на сучасну гуманітаристику. В її межах **комунікація** розуміється як:

– явище міжособистісної взаємодії (соціопсихологічна компонента), що ґрунтується на риториці (яка забезпечує цю взаємодію);

---

[45] Найбільш повно цю позицію викладено в нещодавно прийнятому Національною комунікативною асоціацією документі «Кредо комунікативної етики».

[46] Повний перелік моделей *див.*: Почепцов Г. Теория коммуникации. … С. 171–272.

– семіотичне наповнення повідомлення, яке є предметом діалогу (феноменологічна традиція);

– етичний смисл, до якого приводить комунікативна дія (етична традиція).

Визначимо кілька настанов загальної комунікативної теорії, які слід екстраполювати на теорію музичної комунікації.

По-перше, – *принципова інтерпретувальність будь-якого знання.*

Комунікативна екзистенційна філософія в особі К. Ясперса (1930–1940-ві рр.) мислить світ тільки через спілкування[47]. У працях філософа комунікація, по суті, стає *мірою людини* у її відносинах зі світом. Згідно з думкою В. Кузнецова, і форма, і спосіб функціонування філософських знань є інтерпретацією, а нове філософське знання – «завжди є результатом інтерпретації»[48].

По-друге, принцип «діалогічного начала», що робить *зміст світу комунікативним*. М. Бубер[49] вважав, що в основі світу лежить взаємодія «Я – Ти», а психолог-комунікативіст П. Вацлавик (2000) визначив одну з аксіом людської комунікації як «неможливість відсутності комунікації»[50]. В. Даренський віднайшов чотири способи смислової ідентифікації *Іншого*, що відтворюють різні «стадії фор-

---

[47] Пошлемося на статтю С. Аверінцева у Філософській енциклопедії: «Термін “комунікація” означає в лексиконі Ясперса глибоко інтимне і особистісне спілкування “в істині”. Комунікація є центр, поняття не тільки етики та аксіології, але і гносеології та взагалі всього світорозуміння Ясперса; вона зводиться в ранг критерію філософської істини й ототожнюється з розумом (Див.: Аверинцев С. Ясперс (Jaspers), Карл // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. – *С. 621*).

[48] Кузнецов В. Герменевтика и гуманитарное познание. М.: Из-во МГУ, 1991. 192 с. – *С. 4*.

[49] Бубер М. Два образа веры: Пер. с нем. / под ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, С. В. Лёзова. М.: Республика, 1995. 464 с.

[50] Вацлавик П., Бивин Дж., Джексон Д. Психология межличностных коммуникаций / пер. с англ. СПб: Речь, 2000. 300 с. (Мастерская психологии и психотерапии); Вацлавик П. Аксиомы теории коммуникации // П. Вацлавик, Дж. Бивин, Д. Джексон. Межличностное общение: хрестоматия [невербальная коммуникация, мужской и женский стили общения, манипуляции в межличностном общении, аксиомы межличностной коммуникации, речь в межличностном общении] / сост. Н. Казаринов, В. Погольши. Санкт-Петербург: Питер, 2001. С. 11–25. (Хрестоматия по психологии).

мування культурних ідентичностей різних типів суб'єктності в рамках діалогічної взаємодії: 1) глибоке взаєморозуміння, яке призводить до певної дифузії суб'єктів («Ми»); 2) протилежну диспозицію різкого взаємного відторгнення («Чужий»); 3) ситуативне взаєморозуміння і партнерство (Ти); 4) більш близьке до другої позиції конвенціальне спілкування («Ви»)»[51].

У площину мовної взаємодії перевів комунікацію М. Бахтін[52]: його думка про «вживання» у текст як основу естетичного споглядання є спорідненою ідеї партиципації, актуальною у більш пізніх епістемологічних дослідженнях. За визначенням Ю. Кристевої, однією з характеристик логіки «діалогізму» М. Бахтіна є логіка дистанціювання, що передбачає «становлення наративної структури»[53]. За логікою П. Вацлавика, ще однією аксіомою є те, що будь-яка комунікація містить рівень змісту та рівень відносин. М. Бахтін увиразнював дієвість комунікантів у ситуації розуміння поняттям «відповідне́ розуміння»[54] мовленнєвого цілого, в якому вбачав діалогічний характер[55]. Важливою для пропонованого дослідження є й думка вченого про існування нададресату, третього в діалозі (він не бере участь, але розуміє діалог)[56], який уможливлює багатовимірність комунікативного простору.

У працях Е. Левінаса[57] здійснено модифікацію діалогічного принципу: комунікацію «Я – Інший» наділено онтологічним та екзистенційним смислом, що додає нового виміру теорії комунікативності. Йдеться, перш за все, про асиметричність відносин «Я – Інший», бо цілісність, за словами Е. Левінаса, це «Інше плюс Тотож-

---

[51] Даренский В. Диалогические «механизмы» формирования культурной идентичности. URL: http://www.stattionline.org.ua/2012-10-19-21-22-43/29/1288-dialogicheskie-mexanizmy-formirovaniya-kulturnoj-identichnosti.html.

[52] Бахтин М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. М., 2003.

[53] Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // М.М. Бахтин: pro et contra ... СПб.: РХГИ, 2001. С. 213–243. – *С. 223*.

[54] Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. – *С. 305.*

[55] Там само… – *С. 322.*

[56] Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. – *С. 323.*

[57] Левинас Э. Время и Другой // Патрология. Философия. Герменевтика. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. Вып.1. Санкт-Петербург, 1992. С. 89–138.

не». Важливою є думка філософа про сприйняття іншої людини *не* за аналогією з собою: «… побачити Іншого, розірвавши контекст власного існування» та прагнучи безкінечного *пізнання Іншого (як «потреби» в Іншому*). Останнє розкриває етичний смисл цієї філософської концепції, важливий для інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Ще один важливий аспект в комунікативних дослідженнях новітнього часу – трансформація комунікативного простору такого діалогу в полілог. Так, С. Гусєв вказує: «У "внутрішньому діалозі" і формується "образ Я" і "образ Іншого", але найголовніше, що це було б неможливо без формування (часто навіть не усвідомлюваного) образу якогось абсолютного Третього – абсолютного хоча б у тому розумінні, що цей Третій є тим граничним смисловим горизонтом мене і будь-якого "іншого", завдяки наявності якого "я" з "іншим" взагалі конституюсь як співвідносні суб'єкти. В цьому випадку слово "третій" просто вказує на ту обставину, що комунікативний процес не зводиться до структури традиційної бінарної опозиції, але вимагає явної вказівки на спосіб і засоби об'єднання його крайніх членів <...> Цей "третій співрозмовник" є однаково "зовнішнім" для всіх <...> і тому забезпечує можливість їхнього зв'язку»[58].

Наступне поняття – **«комунікативний простір**». У теорії комунікації Н. Лумана (1995) та теорії комунікативної дії Ю. Габермаса (1981) комунікативний простір розуміється як середовище, в якому відбуваються духовні, соціальні та культурні процеси. До того ж, Ю. Габермас вважав, що комунікативна дія можлива лише за умови урахування як тексту, так і позатекстового фактору (контексту). Термін «комунікативний простір» – дуже поширений у культуро-

[58] Гусев С. Самосознание и страх, диалог и Третий // Перспективы метафизики: Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. СПб.: Изд. СПбГУ, 2000. С. 165–206. – *С. 197–199.*

логії та лінгвокультурології, коли йдеться про «мовну особистість» та «мовленнєву ситуацію». М. Мамардашвілі[59] вказує на важливість поєднаності тексту (задіяність комунікантів у межах одного простору, в якому вони розуміють один одного).

Отже, будь-який текст, маючи внутрішній смисловий простір, є й *комунікативним простором*, потенційним для прочитання/розуміння/ інтерпретації; і *процес створення* художнього артефакту (в музиці – композиція) є комунікативним простором у межах «Суб'єкт-Текст/Твір». І власне *інтерпретація є комунікативним простором*, у якому відбувається спілкування та перевтілення/перетворення Суб'єкта (М. Мамардашвілі) у межах відносин «Суб'єкт-Текст/Твір-Суб'єкт», «Суб'єкт-текст/твір-суб'єкт-суб'єкт».

Поряд із поняттям «комунікативний простір» з'являються похідні, зокрема, «комунікативне середовище», що застосовується до сучасних форм музикування. Якщо залучити інференційну модель комунікації Г. Грайса[60], в основі якої – прагнення зрозуміти смисл, викрити його таємничі сенси, до ситуації в музиці, то автор через представлену композицію прагне, щоб сприймаючий (виконавець, слухач, дослідник) розтлумачив його наміри. Тобто музичну композицію перманентно включено до комунікативної ситуації, а автор має комунікативний намір.

Нарешті, важливим є концепт **«комунікативна дія».** Видатні німецькі мислителі XX століття Н. Луман та Ю. Габермас репрезентують *дві різні інтерпретативні стратегії комунікативної дії*. Для Н. Лумана комунікація є складною багаторівневою системою, принципи організації та побудови якої органічно вливаються в русло ідей системної теорії – популярної наукової парадигми 60–70-х

[59] Мамардашвили М. Символ и сознание. М.: Яз. рус. культуры, 1997. 320 с.; Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 217 с.

[60] Грайс Г. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.16. М.: Прогресс, 1985. С. 34–54.

років, що виникла на перетині різних наукових дисциплін до початку активної дослідницької діяльності німецького соціолога. Категоріальний і аналітичний апарат луманівського підходу вибудовується навколо таких бінарних опозицій: система / агрегат, система / середовище, стабільність / нестабільність, редукціонізм / комплексність, емерджeнція / ізоморфізм, каузальність / імовірнісний релятивізм, а також оперує такими поняттями, як ієрархічність, взаємовплив, універсалізація, аутопоезис. Розробляючи власну теорію комунікації в рамках цієї парадигми, вчений визначає комунікацію як замкнуту самодостатню автореферентну систему, яка автопоетично реалізовує себе у вигляді товариства (хоча і не тільки), мета якої – перерозподіл знання та незнання, а зовсім не зв'язок або передача інформації. Динамічна сутність комунікації – відмінність і селекція, де *інформація, повідомлення* та *розуміння* – структурні елементи комунікації та види селекції.

Таким чином, основна функція комунікації – розрізнення та відбір. Базовою дихотомією є думка про те, що Все, що існує, могло б бути Іншим (розрізнення *суще / можливе*; Творіння не може виключити ризик Іншого); негарантованість складної впорядкованості вимагає обґрунтування. Еволюція – підвищення *комплексності* (неймовірність буття і порядку), що передбачає сприйняття того, що реалізувалося, всього лише як одного з багато чого, що могло б реалізуватися. Цікаво, що згодом у дослідженнях умов можливості комунікації автор доходить до парадоксальної думки: сама комунікація є чимось неймовірним[61].

Для Ю. Габермаса в комунікації важливим є свідомо-емоційно-вольовий аспект. Комунікація, на думку франкфуртського філософа, є процесом, який реалізує себе двома способами: 1) як інструментальна дія, що приводить до зростання продуктивних сил за

[61] Див.: Луман Н. Невероятность коммуникации. URL: https://gtmarket.ru/ laboratory/expertize/2972.

допомогою раціоналізації засобів і процедур їхнього вибору; 2) як процес раціоналізації дії, орієнтованої на взаєморозуміння. І якщо перше вимірюється коефіцієнтом корисності та панування, то друге реалізує себе в задоволенні взаємного домагання на значимість у горизонті прояснення і все більш глибокого розуміння загального життєвого світу. Вчений виокремлює три види людських дій:

1) інструментальний – такий, що орієнтований на успіх і підкоряється технічним правилам;

2) стратегічний – орієнтований на успіх і покликаний впливати на рішення раціонально діючих партнерів по комунікації;

3) комунікативний – орієнтований не на успіх, а на порозуміння. Останнє досягається в процесі домагання на значимість у контексті загального життєвого світу, який постає у вигляді смислового горизонту. Смисловий горизонт – та трансцендентальна царина, де зустрічаються слухач і мовець і де вони можуть обопільно висувати претензії на те, що їхні висловлення та світобачення узгоджуються одне з одним, де вони можуть критикувати один одного, долати свої розбіжності й досягати згоди.

Комунікативна дія (та комплементарне до цього поняття «*життєсвіт*») принципово відрізняється від стратегічних інтеракцій тим, що всі учасники беззастережно переслідують іллокутивні (спрямовані тільки на інтерпретувальне розуміння мовного акту слухачем) цілі для досягнення згоди, яка слугує підставою для координації відповідних індивідуально реалізованих планів дії. Важливу роль у цьому процесі філософ відводить раціональному розуму, завдання якого – виявлення та усунення тих відносин примусу, які непомітно можуть бути вбудовані в структури комунікації. Найважливішу функцію філософії та самого філософічного суб’єкта Ю. Габермас якраз бачить в усвідомленому протистоянні інституційному та культурному примусу, що спотворює комунікацію і нав’язує хибну згоду. Справжній консенсус досягається за допомогою дискурсу – діалогічно рівноправної процедури аргументації – та являє собою універ-

сальну (значущу для всіх розумних суб'єктів комунікації) згоду. Головним автором такої комунікації є інтерсуб'єктивне «я», яке вже з самого початку перебуває в ситуації спілкування з іншою особою, що дозволяє суб'єкту ставитися до себе як учасника взаємодії, дивлячись на себе з перспективи іншого, коли обидва належать спільному «життєвому світу» – сфері повсякденної самозрозумілості, непредметної дотеоретичної цілісності.

Вченим запропоновані й інші поняття, що є важливими для цього дослідження. Це:

– стратегічна дія, у якій «змінюється констеляція мовлення і дії»[62], відрізняється від комунікативної тим, що остання більш раціоналізована («раціональність, яка маніфестована в умовах комунікативно орієнтованої згоди»[63]);

– латентно-стратегічна дія, котра розуміється філософом у сенсі прихованості до певного моменту інтеракції власних намірів.

Виходячи з вищесказаного, комунікація постає як воля до тотожності через визнання не-тотожності, тобто як спроба ствердити свою не-випадковість (у домаганні на значимість) усупереч контингентності буття. Інакше кажучи, це спроба здійснити світ як реалізацію вектора переваг у горизонті спільного спів-існування через щиру комунікацію.

Отже, підкреслимо, що «комунікативна дія» – найважливіший концепт комунікативної теорії, що розкриває її антропологічний сенс. У межах інтерпретативної теорії музичної комунікації поняття може трактуватись як взаємодія комунікативних актів[64]: локутивного (спрямованого на створення; в нашому випадку – на композицію), іллокутивного (спрямованого на інтерпретацію – на вико-

[62] Габермас Ю. Постметафізичне мислення / пер. з нім В. Купліна. Київ : Дух і Літера, 2011. 280 с. (Сучасна гуманітарна бібліотека). – *С. 57.*

[63] Цит. вид. – *С. 105.*

[64] Якщо застосовувати термінологію філософа мови та автора теорії мовленнєвих актів Дж. Остіна.

нання) та перлокутивного (враховуючи сприйняття іллокутивного акту слухачем)[65]. Оберненість до людини структурує наступні розвідки, котрі більш відходять від герменевтичної традиції у бік феноменологічної традиції.

Надзвичайно важливими для пропонованого дослідження є ідеї, що спровокували формулювання інтерпретативної теорії музичної комунікації, а саме – аргументи Х. У. Гумбрехта, який протягом декількох років формулював концепцію «виробництва присутності». Основний пафос його книги спрямований на реабілітацію ефектів чуттєвої, тілесної присутності, ігнорування яких робить наш досвід сприйняття культури в кращому разі неповним, а в гіршому – неспроможним. Те, що він називав «негерменевтичним літературознавством», було спрямовано на культурні виміри, що виникають із співвіднесення людського тіла з речами, які його оточують і частиною яких воно є, а не з актів атрибуції смислів»[66]. Автор, виступаючи проти схильності сучасної культури відволікатися від «присутності», проти верховенства тлумачення, намагається кинути виклик епосі «присвоєння значень» (культура присутності проти культури значень). Його аргументи такі: по-перше, він проти пріоритету часового виміру над просторовим («присутність – не тимчасове, але просторове ставлення до світу і його предметів. Виробництво – висунення будь-якого предмета в просторі»[67]). По-друге, він не хоче миритися з думкою про те, що світ – це місце, «де немає більше фактів, а є самі інтерпретації»[68] (вислів Ф. Ніцше). Пріоритет тлумачення над відчуттям – повсюдна стратегія, але вона не мусить бути єдиною. «Викликає роздратування, – пише автор, – що

[65] Austin John L. How to Do Things with Words. Harvard University Press, 1975. 168 p.
[66] Гумбрехт Х.У. От эдиповой герменевтики – к философии присутствия [автобиографическая фантазия] /пер. Е. Канищева // НЛО. 2005. №75. Изобретение традиции: философская родословная как проблема и проект. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/gu3.html
[67]Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение. Москва : Новое литературное обозрение, 2006. 179 с. – *С.10.*
[68] Цит. вид. – *С. 63*.

всі промови та слова ніби покликані додати ще трохи смислу»[69]. Чому треба тлумачити, коли можна просто насолоджуватися? Тобто, перекладаючи загальновживаною мовою, «якщо треба пояснювати, то не треба пояснювати». Насправді, пише Х. У. Гумбрехт, тлумачити світ – це проникати крізь його поверхню з метою його розпізнати. Тлумачення завжди активне (це активне виробництво знань про світ), витяг внутрішніх смислів – це крок до сучасної культурної ситуації, де тлумачення мислиться не як привласнення значень, а як їхнє впізнання. Відмінність добре видно на двох типах спостерігача: перший, як ключовий елемент «герменевтичного поля», бачить своє завдання в тому, щоб знайти необхідну дистанцію і описати світ через сформовані поняття (і це є досвід); другий – тип спостерігача за собою – пізнає світ через чуттєвість і безпосереднє сприйняття.

Виходячи з вищевказаних мотивів, автор обирає стратегію, притаманну наукам «постметафізичного» вибору (згідно з Ю. Габермасом): відмовитися від присвоєння значень на користь упочування й відчуття: «в переповненому значеннями світі ми випускаємо з уваги феномени присутності»[70]. Ефект же присутності – це «ефект відчутності, що створюваний засобами комунікації і залежить від просторових рухів більшої чи меншої близькості та більшої чи меншої інтенсивності»[71]. Отже, розширювальний підхід до комунікації передбачає, що вона, перш за все, «в будь-якій своїй формі передбачає виробництво присутності» (там само).

Опозиційність «присутності-означування» всіляко підкреслено на сторінках праць Х. У. Гумбрехта, який робить очевидний вибір у бік «присутності». Таку ж позицію – «проти інтерпретації» займає й С. Зонтаг. У знаменитому есеї[72] вона викладає думку, що інтерп-

[69] Цит. вид. – *С. 64.*
[70] Цит. вид. – *С. 109.*
[71] Цит. вид. – *С. 29.*
[72] Зонтаг С. Против интерпретации. URL: http://www.libros.am/book/read/id/292267/slug/izbrannye-ehsse-1960-70-kh-godov.

ретація – це «спрямований акт свідомості, що ілюструє певний кодекс» та намагається уникнути звички все пояснювати: «звичка підходити до твору з метою його інтерпретації підтримує ілюзію, буцім і насправді існує така річ, як зміст твору мистецтва». Розуміння (за думкою С. Зонтаг) пов'язане з тлумаченням, а значить – з *переформулюванням,* спробою знайти еквівалентне оригіналу. Отже, вважає автор, «інтерпретація не є абсолютною цінністю» (там само). Додамо, що такий вид комунікації також відображає одну з тенденцій мистецтва постмодерну, яка характеризується «фрагментацією» процесу сприймання. За призначенням своїм він покликаний характеризувати легкі, розважальні форми мистецтва, але смисл культурної ситуації на зламі століть полягає у тому, що він проникає і в сферу серйозної музики[73].

Ще однією ідеєю Х. У. Гумбрехта є програма реанімації *«подієвої культури»*, ядром якої стає феномен присутності. Автор пише, що зазвичай ці слова відносяться до тих людей, які прагнуть обов'язково потрапити на «живі» концертні виступи або релігійні обряди, що здійснюються просто неба, неодмінно через бажання безпосередньої присутності. Цю думку філософ пояснює «кричущим недоліком присутності в нашому повсякденному житті»[74].

---

[73] В контексті досліджень Х. У. Гумбрехта та С. Зонтаг цікавою є думка Є. *Барбана* про свінг як «психічний феномен» (див. Е. Барбан. Джазовые опыты. Феномен свинга // Джазовые опыты : сборник статей. Л.: Самиздат, 1980; перепечатано : Jazz-квадрат; URL: http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/2000/ad/av0902.html). Автор вважає, що безглуздо намагатися виявити свінг за межами певного психічного стану спостерігача, його адекватний аналіз можливий лише в «полі синхронності» (за термінологією К. Юнга). Свінг, на думку автора статті, не передбачає традиційної «розшифровки» художнього тексту при сприйнятті (раціональній рефлексії), але припускає якесь дораціональне занурення слухача в «поле синхронності», коли він перестає мислити себе як щось, що протистоїть художньому твору, зачіпаючи рівень «дознакового» осягнення сенсу зву́чного.

[74] Гумбрехт Х.У. Что мы потеряли и что нам сегодня необходимо в гуманитаристике // Койнонія : вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія і історія культури. Філософія

І далі: «…подієва культура може означати готовність до того, щоб із нами траплялися дивні речі, щоб нас відвідували раптові інтуїції та прозріння»[75]. Ось він – ключовий момент, який втілює етичну парадигму того, що має існувати в культурі, але не завжди здійснюється на підставі нашої (слухацької, виконавської) НЕ-готовності до Події[76]!

Сучасна культура на підтвердження когнітивного посилу Х. У. Гумбрехта – «бути присутним» – надає нам масу цікавих прикладів – від урбаністичних експериментів до музики «звукового середовища» та перформансів. У цих взірцях змінюється статус твору як опусу, заперечується ситуація «підношуваності», втім, актуалізується ситуація відкритості («відкритий» твір – такий, у якого немає заданих, обмежених умов його застосування, так що застосовувати його або не застосовувати в тому чи іншому випадку залежить тільки від нашого рішення). Важливо, за Х. У. Гумбрехтом, таке: створюємо ми або сприймаємо вже кимось створений твір, це має здійснюватись як подія переживання. Отже, подія смислової актуалізації – онтологічний спосіб, що ґрунтується на художньому переживанні в реальному часі (смислова цілісність у переживанні вперше виникає та здобуває у процесі актуалізації свою визначеність, але все ж таки залишається незавершеною).

Підсумуємо. Якщо зазвичай комунікацію вважають процесом створення та інтерпретації повідомлень, котрі викликають певну реакцію (Ем Ґріффін[77]), то ідеї Х. У. Гумбрехта щодо «подієвості» культури, шляхів пошуків *сенсу* музичної творчості для кожного суб'єкта комунікації позначили поворот сучасної науки у бік ког-

---

Іншого та богослов'я спілкування. Спецвипуск № 2. Харків-Київ : Дух і Літера, 2011. С. 51–61. – *С. 56.*

[75] Цит. вид. – *С. 53.*

[76] До речі, концепція культури як події присутності Х. У. Гумбрехта корелює з концепцією культури «як актуалізації смислового потенціалу» С. Кримського.

[77] Гриффин Э. Коммуникация: теории и практики. Пер с анг. Х. : Гуманитарный центр, Науменко А.А., 2015. 688 с.

нації, притаманний різним її напрямкам – герменевтиці, когнітології, теорії інтерпретації.

***

Безумовно, теорія пізнання базується перш за все на герменевтичних засадах, що сформульовані корпусом праць різних дослідників. Ще за часів давньогрецької філософії герменевтика[78] була направлена на роз'яснення іносказань (алегорій), багатозначних символів і текстів, а у текстах Св. Августина Аврелія (засновника християнської герменевтики) можна знайти чинники спорідненості діяльності свідомості homo credens – homo musicus – Homo Interpretatus. Звернемося до трактату «Християнська наука чи основа Св. герменевтики і Св. красномовства»[79], де він поставив проблему, що стала однією з основних у теології, – проблему співвіднесення і виразність Божественного. Автор виходив із декількох положень.

1. Є «предмети» і є «знаки», що відрізняються між собою лише значимістю. Предметами можна або користуватись, або насолоджуватися. Немає іншого предмета, крім Бога, гідного насолоди. Іншими предметами (світом) необхідно користуватися для досягнення мети – пізнання Бога. У тому, що ми пізнаємо предмети за допомогою знаків, у Августина немає сумнівів. Як співвідносяться знаки і предмети? Який знак може відобразити «межу» предмета? Августин усякий знак називає предметом, який справляє на наші почуття певне враження, але 1. Збуджує думку про те, що перебуває за межами цього враження. Отже, знак виникає за межею предмета.

2. Єдина сутність, що абсолютно не є знаком, – Бог. Тому метою існування знака в світі Августин бачить таке: «Ми, мандрівні у віддаленні від Господа в цьому смертному житті, мусимо користува-

[78] З грецької hermeneutikos – розтлумачувальний.

[79] Августин Бл. Христианская наука или основания герменевтики и церковного красноречия. Киев, 1835 (репринт). 355 с.

тися цим світом (а не насолоджуватися), щоб невидиме Боже видимим було для нас крізь створені речі, тобто щоб за допомогою видимих і чуттєвих речей (знаків) придбати нам пізнання про вічне та духовне»[80].

Отже, «знак», його осмислення і пізнання для Августина – шлях до осягнення «невидимого Божого». Але як «осмислити» знак? У трактаті Августин досліджує лише один тип смислу – переживаний. Саме це, як вважає Августин, – ключ до загадки нашого процесу «означування» предметів: «Єдина причина цього (виробництва знаків – *Ю. Н.*) полягає в необхідності виявляти зовні та передавати розуму іншої людини те, що закладено в розумі, що виробляє знаки»[81]. Тобто, під впливом знаків у розумі слухача виникає пережитий смисл, що мешкає в розумі мовця. Тобто, виробляти знаки, за Августином, – значить виявляти смисл зовні. Ще раз підкреслимо, що «знак» у трактуванні Августина безпосередньо пов'язаний із «кодом» священного смислу, з виявом цього смислу, «знак» є спонукачем до пізнання цього смислу.

Однією з сутностей герменевтики Августин бачить таке: «Від образу чуттєвого (знак) простує до душі людської, зрозуміти, що і вона істота змінювана»[82]. Але зрозуміти мало, треба змінити. Герменевтика мислиться Августином без донесення смислу до інших, тобто без проповіді, без науки «змінювати душу», без риторики. Тому четверту частину трактату «Про християнську науку» присвячено саме правилам риторики. Коротко викладемо їх:

1. Слова і предмети щось виражають. Те, що вони виражають, не є власністю мовця: це «внутрішні слова». Джерел «внутрішніх слів» два: пізнання предметів та іманентне знання, джерелом якого може бути тільки Бог[12]: «Високий стиль відзначається тим, що він не стільки прибраний прикрасами, скільки жвавий сильними почуттями душі»[83].

---

[80] Цит. вид. – *С. 59.*
[81] Цит. вид. – *С. 60.*
[82] Цит. вид. – *С. 149.*
[83] Цит. вид. – *С. 143.*

2. Промовляючи слова, треба почуватися провідником волі Божої, знати, що через тебе Бог промовляє: «Хто наставить нас, що і як має говорити, окрім Того, в правиці якого і ми, і словеса наші?»[84].

3. Слова як знаки світу мусять мати на меті відхиляти завісу над таємницею Буття: «Хто ратує не словами, а ділом, завжди має одну мету слова: щоб у словах істина сама себе розкривала, щоб істина пахла, щоб істина чіпала»[85].

Отже, за вченням Августина: 1) причина появи символічного смислу – *зміна* ставлення людини до Божественної дійсності; 2) шлях його вияву – *переживання* смислу («від серця до серця»); 3) мета появи символічного смислу в священній літературі – спонукання до розкриття «коду», до пізнання смислу.

Цікаво, що, не зважаючи на те, що християнську науку як основу Священої герменевтики було спрямовано, перш за все, на пояснення *текстів,* у текстах Св. Августина закладено націленість на *розум, що пізнає* таємницю світу і Бога. «Знак», його осмислення та пізнання для Августина – шлях до осягнення «невидимого Божого». А пізнати «знак» можна, лише *переживаючи* смисл. Так *переживання* як особистісний досвід того, хто сприймає, вписується в контекст символічної діяльності homo credens. По суті, Августин спробував обґрунтувати важливість саме *інтерпретувальної діяльності*, яка має стійкі ціннісні орієнтири.

Ідеї Августина дістали розвиток у подальшому – у концепціях Ф. Шлейєрмахера, В. Дільтея, який вважав герменевтику можливою тільки через порівняння власного досвіду з досвідом іншого (праця «Типи світоглядів»), та представників онтологічної герменевтики (М. Гайдеггер, П. Рікер, Ю. Габермас).

---

[84] Цит. вид. – *С. 290.*
[85] Цит. вид. – *С. 343.*

Так, для Ф. Шлейєрмахера[86] процес розуміння того, що створене іншою індивідуальністю входить й до структури інтерпретації, й до поняття «герменевтичного кола» (суб'єкт – той, хто інтерпретує, має бути в одному колі з об'єктом інтерпретації; до того ж, необхідне передзнання цілісності інтерпретативної дії та націленість дії й розуміння за межі горизонту). Важливою для пропонованого дослідження є й ідея «вживання» у текст задля розуміння діяльності «над-індивідуального духу» як при створенні, так і при тлумаченні тексту.

Онтологічно позитивний зміст «герменевтичного кола» визнавав Х.-Г. Гадамер («Істина і метод»)[87]. Для нього герменевтика є універсальним інструментом розуміння й інтерпретації та орієнтована на *герменевтичний досвід людини*. Процес розуміння складається з декількох стадій:

1) текст, в якому є смисл;

2) передрозуміння смислу тексту є у читача;

3) розуміння, що виникає у процесі читання (сприйняття) тексту. Тож розуміння є буттям людської свідомості, і воно завжди пов'язане з Іншим (герменевтика Іншого).

Отже, герменевтика Х.-Г. Гадамера виходить із діалогічних структур Dasein; її комунікативний смисл полягає у важливості не тільки розуміння тексту, а й актуалізації того, що власне розуміє автор чи інтерпретатор, що знайдено у процесі розуміння тут і зараз.

---

[86] Шлейермахер Ф. Академические речи 1829 года // Метафизические исследования. Вып. 3, 4. СПб, 1998; Шлейермахер Ф. Д. Э. Академические речи 1829 года / пер. с нем. Е. М. Ананьева // Метафизические исследования. Вып. 3, 4. СПб., 1998. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/schleier/akadem..html.; Шлейермахер Ф. Д. Э. О разных методах перевода // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2000. № 2. С. 127–145.

[87] Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем./Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

Е. Гуссерль[88], як й М. Гайдеггер і Х.-Г. Гадамер, є представником онтологічної герменевтики. Він увів до наукового обігу поняття «нетематичний горизонт» («попереднє», потенційне знання про предмет, потенційний зміст свідомості»), «інтенціональність» (направленість свідомості на предмет інтерпретації), «актуальний зміст свідомості» (все, що складає власне інтенціональний акт).

М. Гайдеггер[89] вважав, що у структурі інтерпретації обов'язково має бути передрозуміння (той, хто інтерпретує, з самого початку очікує віднайти смисл, закладений у творі), а будь-яка інтерпретація є конгломератом нових і нових інтерпретацій, кожна з яких є презентацією нового *досвіду*. У працях С. Аверінцева, М. Бахтіна, М. Мамардашвілі, С. Хоружого також виявляється *інтерпретаційний* потенціал герменевтики. У Е. Бетті[90] розрізняються види інтерпретацій («та, що розпізнає», «репродуктивна» / «репрезентативна», «нормативна», з яких до мистецтва більш наближені перший та другий види, націлені на розуміння смислу та його передачу адресату) та сформульовано чотири канони інтерпретації. Перший канон – інтенціональності (об'єкт інтерпретації має внутрішній смисл, який інтерпретатору належить винайти); другий канон – цілісності (критерій когерентності) – пов'язаний із тим, що кожна деталь є деталлю цілого; третій канон – актуальності розуміння (фіксує важливість суб'єктивного досвіду в процесі розуміння); нарешті, четвертий канон пов'язаний із адекватністю розуміння (співвіднесеність смислів та можливість розуміти один одного).

---

[88] Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Минск : Харвест; М. : АСТ, 2000. 752 с. – *С. 668–743.*

[89] Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихин. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.

[90]Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе (фрагмент) / пер. з нім. Є. Борисов // Докса : збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. С. 367–390.

Про смисл інтерпретації як дії, до якої схильний будь-який психічний процес (який, у свою чергу, надає можливості інтерпретації створювати «самовідтворюваний образ»), пише М. Мамардашвілі[91]. Йому, до речі, належить і формулювання «закону інтерпретування» в межах метатеорії свідомості (об'єктом є тільки те, що ми інтерпретуємо як об'єкт, тобто *об'єкт є тотожним своїй інтерпретації*)[92].

Отже, наразі герменевтична традиція поступово рухається у бік *трактування діалогу як форми для досягнення розуміння*, що пов'язано зі змінами «горизонтів інтерпретації» та «горизонтів інтерпретатора». Так, Ю. Габермас вказує на те, що хоча «без герменевтичного присвоєння <…> не утворюється жодна традиція», саме «змісти, що передаються через культуру, завжди є *потенційним ресурсом індивідів* (курсив наш – Ю. Н.)»[93]. Такі процедури пояснення зумовили залучення герменевтичного інструментарію до аналізу різних соціокультурних феноменів. Природно, що саме герменевтична традиція стала підґрунтям оновлення наукової методології, в тому числі – у царині синергетики як науки про світ, що організовується сам по собі («світ, що самоорганізовується»).

Когнітивна наука, що народилась у працях В. Дільтея[94] (який сформулював надзавдання нової філософії як «науки про дух» – поставити у центр «цілісну людину в усьому різноманітті її сил»), Дж. Бруннера (лекції з когнітивної психології у Гарварді), Дж. Мілера (1960 р. – організація Центру когнітивних досліджень),

---

[91] Мамардашвили М., Пятигорский А. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 217 с.

[92] Мамардашвили М., Пятигорский А. Три беседы о метатеории сознания (краткое введение в учение виджнянавады) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, Т. V. С. 345–376.

[93] Габермас Ю. Постметафізичне мислення. … – *С. 80*.

[94] Дильтей В. Введение в науки о духе / пер. с нем. Г. А. Котляр, С. И. Гессен // В. Дильтей. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М.: Три квадрата, 2004. С. 11–406.

нині є доволі системно структурованим явищем[95]. М. Фалікман[96] зазначає, що останніми роками з'явилися такі напрямки як когнітивна генетика, економіка, естетика, когнітивна поетика, нейроетологія тощо. Основним смислом будь-якого підрозділу когнітивістики є орієнтація на міждисциплінарний підхід до пізнання**.**

Когнітивна лінгвістика (у дослідженнях теорії мовленнєвих актів Дж. Серля, Дж. Остіна, T. A. van Dijk; міжкультурної комунікації – Bennet, Geertz) переводить увагу з загальноприйнятної комунікативної функції мови (пов'язаної з передаванням інформації) на когнітивну (пов'язану з її сприйняттям)[97]. У цьому процесі перспективним видається поняття «зустрічний текст» (текст, який створюється реципієнтом з урахуванням його досвіду), що розуміється в значенні «текст суб'єкта, який інтерпретує».

Когнітивна психологія визнає людину «каналом комунікативного зв'язку»: вона обробляє інформацію, що надходить до неї, щоб створювати нову інформацію; суб'єкт є тим, хто, за словами Л. Мікешиної, «завдає предметні смисли» й тим, що «розуміє, інтерпретує та розшифровує глибинні та поверхневі, буквальні смисли»[98]. Авторка пише про «принцип довіри до людини, що пізнає» та, формуючи нові принципи освіти, наполягає на її «герменевтичних смис-

---

[95] Вважається, що днем народження власне когнітивістики стало 11.09.1956 р., коли під час симпозіуму у Масачусецькому технологічному інституті пролунали доповіді Дж. Міллера, Н. Хомського та А. Ньюелла. Саме після цього було сформовано й основні галузі когнітивної науки (серед них – когнітивна антропологія, лінгвістика, штучний інтелект, експериментальна психологія пізнання, філософія свідомості, нейронаука), в яких активно почали розроблятися проблеми пізнання.

[96] Falikman M. Cognitive Psychology of Activity: Attention as a Constructive Process // Revue internationale du CRIRES: innover dans la tradition de Vygotsky. 2017. T 4, № 1, C. 54-62.; Фаликман М. Когнитивная наука: основоположення и перспективі // Логос №1' (97) 2014. С. 1–18.

[97] Натомість так звана «інтерпретувальна лінгвістика» (або, у вузькому сенсі «інтерпретувальна семантика» встановлює правила суто семантичної інтерпретації.

[98] Микешина Л. А. Философия познания. Полемические главы. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 624 с. – *С. 19.*

лах» у процесі формування суб'єкта, що здатен інтерпретувати інформацію.

Н. Мініцький саме у залученні когнітивних практик вбачає оновлення історичної науки, оскільки «... когнітивні практики безпосередньо пов'язані зі структурою різних форм подання знання: методу, теорії, концепту, конструкту. Розв'язання когнітивних проблем у науці та освіті визначається рамками взаємодії трьох компонентів: уявлень про світ, системи цінностей суб'єкта й уявлень суб'єкта про себе»[99].

Психологія опанувала й поняття «когнітивний стиль» (cognitive styles), що пов'язано з індивідуальними особливостями процесу сприйняття та пізнання особистістю навколишнього світу і є, за словами М. Холодної, не тільки «…індивідуально-своєрідні засоби переробки інформації про своє оточення у вигляді індивідуальної різниці у сприйнятті, аналізі, структуруванні, категоризації та оцінці того, що відбувається»[100]. Когнітивні стилі, підкреслено автором, є «посередником між суб'єктом і дійсністю»; вони відбивають індивідуальну відмінність у процесах переробки інформації, це й «структурна характеристика пізнавальної сфери», й «біполярний вимір», і «стійка характеристика суб'єкта», й «перевага певного способу інтелектуальної поведінки»[101]. Поняття «когнітивного стилю» характеризує саме пізнавальну сферу, але розглядається й як вияв «особистісної організації в цілому», «інтелектуальної активності високого порядку»[102], тому що координують базові пізнавальні процеси.

---

[99] Миницкий Н. И. Когнитивные практики в исторической науке и образовании // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны: навук. зб. Вып. 5 / Рэдкал. У. Н. Сідарцоў (адк. рэд.), С. М. Ходзін (нам.адк. рэд.) [і ін.]. Мн: БГУ, 2009. С. 143–151. – *С. 143.*

[100] Холодная М. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. 2-е изд. СПб.: Питер, 2004. 384 с: ил. (Серия «Мастера психологии»). – *С. 38.*

[101] Холодна М. Цит. вид. – *С. 40.*

[102] Холодна М. Цит. вид. – *С. 39.*

Особливістю існування цього поняття в категоріальній системі можна вважати незастосовність оціночних суджень і домінантність власне індивідуальних пізнавальних властивостей та якостей людини.

В. Дем'янков, дослідник когнітивної лінгвістики, вбачає когнітивний розвиток людини як «встановлення її когнітивного стилю»[103] та робить висновок, що «когніція й ітерпретація рядопокладені»[104], «розуміти – це оціночний метапредикат <...>, який визначається через <...> предикат *інтерпретувати*, що охоплює набагато більший спектр явищ»[105]. Називаючи розуміння різновидом інтерпретувальної діяльності, автор наголошує, по-перше, що адекватне розуміння пов'язане з розпізнаванням справжніх ієрархій у висловлюванні, що не завжди однозначно є здійснимим і зазвичай має статус гіпотези. По-друге, по ходу спілкування можливе переосмислення раніше зрозумілого: в термінах цієї концепції це пояснюється як відмова від тієї чи іншої гіпотетичної інтерпретації на на тлі наступного дискурсу»[106]. Стадії розуміння пов'язані з освоєнням «внутрішнього світу» («це уривок, або миттєвий зріз внутрішнього життя»), що може контрастувати з «модельним світом», створюючи «поле напруження» інтерпретації[107]; інтерпретування як «розпізнавання стратегичного задуму мовця» та усвідомлення нетотожності позначених «внутрішнього» та «модельного» світів суб'єкта; нарешті, співвіднесеність модельного світу зі знаннями про об'єктивний світ та «лінією поведінки» й «тональністю розуміння»[108] інтерпретатора, більше того – «зрозумінню».

---

[103] Демьянков В. Когнитивная лингвистика как разновидность интепретирующего подхода // Вопр. языкознания. 1994. № 4. С. 17–33. – *С. 27.*
[104] Демьянков В. Там само.
[105] Демьянков В. Понимание как интерпретирующая деятельность // Вопросы языкознания. М., 1983. № 6. С. 58–67. – *С. 66.*
[106] Демьянков В. Понимание… – *С. 59.*
[107] Там само. – *С. 60.*
[108] Там само. – *С. 64.*

Одним із концептів когнітивістики є *досвід* людини з приводу репрезентації інформації, що означає актуалізацію як *герменевтичних* (формування символів), так і *комунікативних процесів* (обирання стратегії подання інформації). Наразі, когнітивна теорія пов'язана з процесами пізнання, причому саме воно розуміється як *метод* гуманітарного знання, націлений на інтерпретацію значень і смислів соціокультурних феноменів.

У межах пропонованого дослідження інтерпретативної теорії музичної комунікації звернемося ще до одного напрямку сучасної науки – синергетики. І. Пригожин[109], Г. Хакен[110], С. Курдюмов та вчені XXI ст.[111] визначають «нелінійне мислення» основою синергетики та появу у другій половині XX ст. «синергетичного» розуму й «інтерпретувального мислення», які здатні подолати «лінійність». Ідея нелінійності проникла до всіх сфер культури сучасності. За думкою В. Аршинова, синергетика є «методологією ревізії, компромісі комунікативної реінтерпретації, а тому й зберіганням та примноженням різноманітності досвіду людини»[112]. Принцип нелінійного розвитку стає базовим для вивчення систем, які вважаються відкритими та такими, що саморозвиваються, а системно-синергетичний підхід є методологічною основою для формування нової гуманітарної парадигми (М. Каган[113]). З ним пов'язано й теорію топономіки в мистецтві О. Бродецького, який пропонує вважати її «тривимірною системою координат олюдненого простору»[114]).

---

[109] Пригожин. И. От существующего к возникающему. М., 1985.

[110] Хакен Г. Синергетика. М. 1983.

[111] Добронравова И. Синергетика: становление нелинейного мышления. К.: Лыбидь, 1990; Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности / отв.ред. О. Н. Астафьева. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 584 с.

[112] Аршинов В. Синергетика и методология постнеклассической науки // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М., 2002.С. 14–36. – *С. 19.*

[113] Каган М. Синергетика и культурология // Синергетика и методы науки. СПб., 1998. С. 201–219. Вчений вважав нашу свідомість системою, що саморозвивається, й для адекватності вивчення цього феномену вчений пропонував залучати саме синергетичну концепцію

[114] Бродецкий А. Внеречевое общение в жизни и искусстве. Азбука молчания: Учеб. пособие для творческих учеб. заведений, фак. педагогики и психологии. М.: Владос, 2000. 190 с. – *С. 98.* Автор включає до своєї системи «психологічну вертикаль», що

Можна стрерджувати, що в працях когнітивістів і філософів, на яких посилалося вище, по суті, розроблялися стратегії «розуму, що інтерпретує».

Для пропонованого дослідження принцип нелінійності щодо мислення суб'єкта, який пізнає, означає:

- *визнання відкритості як єдино можливої системи, в межах якої відбувається пізнання світу;*
- *корелят евристичних можливостей нелінійного методу пізнання;*
- *опору на «духовну вертикаль», що структурує інтерпретувальне мислення суб'єкта мистецтва Новітнього часу;*
- *спосіб мислення Homo Interpretatus, спроможного відмовитися від звичної схеми та винайти нові виміри звичаєвих смислів***.**

*Підсумуємо***.** У сучасній гуманітаристиці сформульовано такі концепти, важливі для розробки інтерпретативної теорії музичної комунікації:

- «інтерпретативний метод» (підхід), постулюючий саме інтерпретувальну модель пояснення світу (на відміну від позначувальної, символістської, в основі якої перебуває текстуальний підхід);
- пов'язане з попереднім поняття «культурний аналіз» (один із головних методів культурної антропології – пояснення/інтерпретація символістських форм, що у 1970–1980-х ро-

---

провокує «вертикальне світовідчуття», «вертикальний досвід», «вертикаль підсвідомості» (з чіткою семантикою ієрархічності «верху» та «низу» в картині світу); «внутрішній простір»; психологічну горизонталь, яку він пов'язує з операціями порівняння (система «ліво-право») та інші «вектори руху», зокрема, егональ та сагіталь, що формують стереотипні асоціації в межах асоціативних координат. Зокрема, в кінематографі автор знаходить топоніміку вертикалі у С. Ейзенштейна (сцена з Потьомкінськими сходами), горизонтальність спілкування героя з іншими персонажами в фільмах Ф. Фелліні тощо.

ках означало методологічний поворот до особи Іншого у контексті етнографічних досліджень);

- «інтерпретувальне розуміння» (interpretive understanding), що фіксує обов'язковість зв'язків будь-яких тверджень між собою.

Зазначене вище стає підґрунттям появи різних наукових парадигм які залучають **модус інтерпретативності.** Зокрема, «інтерпретувальним літературознавством», «інтерпретувальною критикою» називав Р. Барт розроблену ним герменевтичну критику. Відомими та досить впливовими є інтерпретативна теорія перекладу (Д. Селескович), що орієнтована не на обмін «лексичними», мовними елементами», скільки мовленнєвими формами, які презентують певний смисл, та інтерпретативна теорія культури К. Гірца[115], саме з якою пов'язаний так званий «інтерпретативний поворот» (Дорис Бахманн-Медик[116]), що є висхідним від Г. Гадамера, Франкфуртської школи, П. Рікера. Притаманний наукам про культуру (та у зв'язку з поняттям «культура як текст»), він став для гуманітаристики 1970-х – 1980-х рр. методологічним підґрунтям. Пов'язаною на початку XXI ст. з концепцією К. Гірца є інтерпретативна соціологія, інтерпретувальна лінгвістика, «інтерпретативна антропологія» (К. Леві-Строс, Дж. Гуді, В. Тернера).

У психологічних дослідженнях інтерпретативний підхід виникає у розвиток феноменологічним та герменевтичним та обумовлює подальші розвідки[117]. **Інтерпретативність, таким чином, стає засадничим принципом сучасної методології гуманітарного знання**.

---

[115] Гирц К. Интерпретация культур. М., 2004.

[116] Бахман-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017. (Серия «Интеллектуальная история»).

[117] Див.: Лурье С. Психологическая антропология: история, современное состояние, перспективы: Учебное пособие для вузов. 2-е изд. М.: Академический Проект: Альма Матер, 2005. 624 с.; Бусыгина Н. Феноменологический и герменевтический подходы в качественных психологических исследованиях // Культурно-историческая психология № 1, 2009; С. 57–65), яка, до речі, пропонує таку схему інтерпретативного аналізу у

***

Рух до інтерпретивності відбувається й у межах музикознавства та культурології, зокрема, статусу окремого розділу набуває *теорія музичної комунікації*.

Одним із перших дійсно важливих досліджень стала монографія В. Медушевського (1976)[118], який вдається до висвітлення проблеми комунікативної функції музики та комунікативної природи музичної мови. Йому, як відомо, належить розробка теорії комунікативних функцій музичного мистецтва[119], якій присвячений відповідний розділ у монографії «Про закономірності й засоби художнього впливу музики». Автор дає таке визначення: «Комунікативна функція являє собою спрямований вплив музичної структури на процес і результат її сприйняття, створює доброчинну основу для активного освоєння слухачем музичного змісту відповідно до цілей та умов комунікації»[120]. Розробка теорії комунікативних функцій, вважає дослідник, необхідна для вдосконалення та розвитку музичної науки.

Серед праць з музичної комунікації слід особливо відзначити фундаментальне і системне дослідження О. Якупова «Теоретичні проблеми музичної комунікації» (1995)[121]. Автор проводить аналіз музичного мистецтва як складної багатоаспектної комунікативної системи в її цілісності і динамічному розгортанні, виявляє структури і функції музичної комунікації, її внутрішні та зовнішні зв'язки,

---

рамках психологічних досліджень: «змістовні одиниці-конденсований смисл теми-інтерпретація дослідника» (*С. 62*).

[118] Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. 254 с.

[119] Естетична думка (Ю. Борев, А. Зісь) подає концепт «комунікативна функція мистецтва» як знаково-символічну систему, що історично оформилася, через яку фіксуються, виражаються, зберігаються і стають загальним надбанням результати художнього осягнення і перетворення дійсності.

[120] Медушевский В. Цит. вид. – *С. 115*.

[121] Якупов А. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления). автореф. дис.… доктора искусствоведения: 17.00.02. – музыкальное искусство. М., 1995. 48 с.

а також порушує проблеми творчості, сприйняття та розуміння музики, роль музики в суспільно-культурному житті. Спираючись на фундаментальні праці Б. Яворського, Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Є. Назайкінського, В. Холопової, Л. Мазеля, вчений розглядає процесуальне явище музичної комунікації переважно з музикознавчих позицій.

Досліджуючи взаємини між основними суб'єктами (або «сферами») комунікації (ланцюжок «композитор – виконавець – слухач» доповнено ланкою «музикознавець – критик»), автор оперує категоріями «музична мова», «музичний текст», «засоби комунікації», «три типи мислення» («опредмечувальний», «розпредмечувальний» і «синтезувальний»), «текстовий», «підтекстовий» та «надтекстовий» рівні комунікативної системи й власне «музичний твір» (центральне явище), навколо «художнього коду» якого й розгортається «спілкування часів і культур, виникає своєрідний діалог людей різних епох»[122]. При цьому виконавська творчість трактується ще як «вторинна», в якій виконавець декодує (інтерпретує) задум композитора, а слухач «творчо присвоює» (також декодує «сприйману форму»), а музикознавець-критик – оцінює всі ці явища[123].

Важливим у дослідженні О. Якупова стала спроба поєднати «матеріально-конструктивну» та «духовно-значущу» сторони музичної форми, означення «виконавської спрямованості форми» та виявлення чотирьох ступенів глибини комунікації (у системі «виконавець-слухач»).

Наразі, алгоритм музичної комунікації (за О. Якуповим) такий. Слухач диференціює у процесі сприйняття виконавської форми авторську, висхідну інформацію та виконавську (що актуалізується під час виконання-художньої інтерпретації «авторської звукової форми»). При цьому механізм апперцепції дозволяє створювати слухачеві власні варіанти «духовних значень авторської інформа-

[122] Якупов А. Цит. вид. – *С. 46.*
[123] Якупов А. Цит. вид. – *С. 20–21.*

ції». Залежно від рівня виконавської інтерпретації між слухачем та авторським задумом встановлюються різні рівні комунікації – від деформації авторського задуму (тоді акту комунікації взагалі не відбувається) – через реалізацію виконавцем тільки «матеріально-конструктивної» сторони (комунікація та пізнання потенційно закладених смислів залежить від слухача) – через інтерпретацію виконавцем духовнозначущої сторони форми (при цьому слухач пасивно сприймає виконавську інтерпретацію, «присвоює» її), нарешті, – до найвищої стадії, коли авторський задум, глибина інтерпретації виконавцем пробуджують активну творчу уяву слухача, інтенсифікують її та викликають власний творчий варіант значень задуму автора[124], формують три рівні спілкування: структурний, мікроструктурний та мета структурний.

Написане у 1990-ті роки дослідження О. Якупова виявляє найбільш цілісний погляд на теорію музичної комунікації, яку автор мислить як «відкриту складно організовану та цілісну систему, що забезпечує циркуляцію неоднорідної слухової, візуальної та іншої інформації в широкому часопросторі, що охоплюється музичною культурою суспільства»[125]. У подальші роки ситуація в музичному мистецтві суттєво змінилася, що відбивалося й на поняттєвому апараті музичної комунікації. Так, якщо спочатку вказувалося на важливість інформації (в музичному мистецтві – власне тексту твору), А. Сохор (1980)[126] – аналізував комунікативні засоби музики (зокрема, емоціонально-комунікативні як засадничі для музичного мистецтва), М. Каган (1988) – розділяв явища комунікації» та «спілкування», вважаючи, що комунікація більш моно-логічна, а спілкування – діалогічне[127], то вже М. Бонфельд (1996)[128] акцентував на

[124] Відповідно – це чорити рівні комунікації. Див.: Якупов А. Цит. вид. *С. 23–24.*
[125] Якупов А. Цит. вид. – *С. 46.*
[126] Сохор А. Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация // Вопросы социологии и эстетики музыки / Сохор А. Н. Л.: Советский композитор, 1980. С. 120–136.
[127] Каган М. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат, 1988. 319 с. (Над чем работают, о чем спорят философы). – *С. 146.* Важливою є й така

тому, що фундаментальними якостями будь-якого твору є його існування як цілісного знака, сутність же музичної комунікації – реалізація її як *мовлення*[129].

Є. Назайкінський (2003)[130], говорячи про функції жанру, першою вирізняв *комунікативну функцію*, що пов'язана з організацією художнього спілкування. Важливим для розвитку теорії комунікації в музиці виявляються дослідження О. Черемісіна (2004)[131], який розглядає когнітивно-дискурсивну парадигму комунікації через поняття «музично-комунікативна подія»[132], і О. Берегової (від 2006)[133], яка розвиває теорію комунікативних функцій В. Медушевського.

Процесу усвідомлення сучасної комунікативної ситуації присвячено дослідження В. Щербини[134]. Особливо важливо підкресли-

---

думка філософа: «Духовне спілкування є зустріч сповідей, є саморозкриття суб'єкта іншому суб'єкту, і тому тут може циркулювати не будь-яка інформація (як у комунікації), а тільки забарвлена суб'єктивністю мова учасників спілкування, що стала особистісним змістом, якщо йдеться про міжособистісне спілкування...» (М. Каган Изобразительное искусство в сфере человеческого общения // Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. – ООО «Издательство «Петрополис», 2011. – *С. 169*.)

[128] Бонфельд М. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация. Вып. 8. СПб., 1996. С. 15–39.

[129] Бонфельд М. Цит. вид. – *С. 22*.

[130] Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

[131] Черемисин А. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса. Автореф. дисс… канд. философских наук. Тамбов, 2004. 22 с.

[132] Під «музично-комунікативною подією автор розуміє «єдність музично-комунікативної ситуації та музичного дискурсу, що містить у знятому вигляді всі константи музичного спілкування: генерування, трансляцію і засвоєння музичних цінностей». Цит. вид. – *С. 8*.

[133] Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Композитор і сучасність: зб. наук. статей. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. Вип. 84. С. 209–218; Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. ст. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. Вип. 81. С. 190–205; Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Наукове видання, Київ: НМАУ імені П. І. Чайковськхого, 2006. 388 с.

[134] Щербина В. Комунікація в контексті діалогу культур // Культурологічна думка: щорічник наукових праць. Київ, 2009. № 1. С. 80–86.

ти, що новий вектор спрямований у бік «художнього спілкування» (Ю. Борев[135], Л. Опарик[136]) і появи в комунікативній системі, поряд із позначенням суб'єктів комунікативного процесу (традиційно – композитора, виконавця та слухача), таких центрів комунікативної структури як «музичний текст», «музичний стиль», «музичний дискурс», «музично-виконавське висловлювання». Останнє поняття є наскрізним у дисертації Л. Опарик, в якій в межах побудови теоретичної концепції воно центрує поняттєво-категоріальний апарат, пов'язаний із процесами музичного спілкування у системі «композитор-виконавець-слухач».

Певного узагальнення теорія музичної комунікації зазнала у дослідженні І. Корсакової[137]. Авторка вважає цей феномен: інформаційним, соціальним та ціннісним (ціннісно-орієнтованим) та вивчає його як в «еволюційній перспективі» (виділено три етапи – архаїчний, класичний і сучасний), «культургенезі», так і в «онтогенезі» («крізь призму розвитку особистості – суб'єкта комунікації»[138]). Обираючи в якості центрального елемента концепції «музично-комунікативну подію» (як сукупність музичного дискурсу та музичного хронотопу»[139]), авторка формує чотирирівневу структуру музичної комунікації, де поєднано тілесний (звуковий і ритмічний пласти взаємодії), емоційно-енергійний, логіко-смисловий і трансцендентний (або духовно-ціннісний). Елементами такої комунікації

[135] Борев Ю. Б. Эстетика / 4-е изд., доп. М.: Политиздат, 1988. 490 с.
[136] Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. …канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Львів, 2006. 17 с.
[137] Корсакова И. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: автореф. дис… доктора культурологии: 24.00.01 – теория п история культуры. М., 2014. 48 с.; Корсакова И. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: дис… доктора культурологии: 24.00.01 – теория и история культуры. М., 2014. 359 с.; Корсакова И. Музыкальная коммуникация как феномен культуры: монография. М.: РГСУ, 2014. 371 с.
[138] Корсакова И. Музыкальная коммуникация… дисс… доктора культурологии. – *С. 13.*
[139] Корсакова И. Цит. вид. – *С. 26.*

є суб'єкти, музичні артефакти (або симулякри) та середовище (соціокультурні умови). У дослідженні виявлено особливості комунікації на сучасному етапі (трансформація музичної мови, поява симулякрів замість опус-музики, зміна онтологічного статусу музичної творчості, можливість вилучення людини (суб'єкта) зі структури музичної комунікації; додавання інтерактиву, створення альтернативного часопростору. Авторка вбачає у семіосфері музичної комунікації поєднання таких понять як «музична мова» (музична знакова система та способи її організації), «музичне мовлення» (музична виконавська діяльність), «музичний дискурс» (сукупність музичного тексту та соціокультурного контексту), «музичний текст» (результат процесів зародження та сприйняття музичного дискурсу)»[140]. Тому комунікативну систему (після концепції О. Якупова, чотирискладову – «композитор-виконавець-слухач-критик») у дослідженні І. Корсакової доповнено п'ятим суб'єктом – «продюсером», який має «проектувати» музичний дискурс.

Можна відзначити й потужний міждисциплінарний синтез у підходах до проблеми музичної комунікації у сучасних дослідженнях. Вкажемо на появу книги американських авторів «Musical Communication» (2005, редактори й автори – музичні психологи, майстри імпровізації, музичні терапевти, теоретики з соціальної психології та педагогіки Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David J. Hargreaves та інші)[141], де музична комунікація вивчається з таких точок зору:

- когнітивних процесів (стаття Annabel J. Cohen «Music cognition», в якій стверджується, що когнітивна теорія музичного спілкування має визначати не те, що передається, а й те, що не може бути передане);

[140] Корсакова И. Цит. вид. – *С. 27.*

[141] Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David J. Hargreaves «Musical Communication» (2005). URL: http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198529361.001.0001/acprof-9780198529361.

- як процес спілкування (стаття R. Keith Sawyer «Music and conversation», націлена на виявлення вербальної та музичної взаємодії);
- як символічна (означувальна) система (стаття Graham F. Welch «Singing as communication», що стосується ролі співу в музичному спілкуванні та емоційної сторони комунікації; в якій автор доводить, що різні системи нотації впливають на процес музичного спілкування, можуть і формують різне музичне сприйняття);
- як соціокультурний феномен (стаття Gary Ansdell та Mercédès Pavlicevic «Musical companionship, musical community. Music therapy and the process and value of musical communication», в якій автори досліджують роль комунікації як основи музичної терапії).

Термінологічні зміни, зафіксовані у дослідженнях 2000-х, пов'язані з процесом трансформації комунікативних процесів, і це стосується як сприйняття мистецтва, так і художнього (ширше – творчого) самовираження. Комунікативна функція художнього твору залишається однією з найважливіших його характеристик: функція повідомлення інформації та передачі досвіду. Інша річ, що традиційні типи комунікативних процесів, які відбуваються у суспільстві, набирають нових форм, змінюючи свої масштаби. Виникли нові типи творчих актів, спільним для яких є якість перформативності. «Перформативність, – пише сучасний філософ І. Інішев, – це не стільки конкретний феномен, скільки такий, що певно претендує на статус первинного – модус самовиявлення та існування різноманітних явищ: від елементів повсякденного соціального світу до мови і мистецтва. У цьому разі йдеться про спробу універсалізації – і, отже, трансформації, – ідеї "практичного".

Поняття "практичного" охоплює собою відтепер не тільки сферу соціальної взаємодії та впливу на навколишній світ. Воно має на увазі конструктивістський, креативний і процесуальний характер (сучасної) культури. У зв'язку з цим починають змінюватися не

тільки контури традиційної практичної філософії, але й інституційні рамки сучасної гуманітаристики» [142].

Із наведеної цитати можна усвідомити, що на відміну від традиційного процесу комунікації, між ініціатором комунікації та реципієнтом (автором і глядачем, слухачем та ін.), характерним для мистецтва, у перформансній комунікації творчий акт не співвідноситься із зовнішнім референтом з об'єктивної реальності, його смисловий зміст невимовний (або його важко виразити вербально), по суті, він висловлює сам себе, в реальному часі; як правило, при цьому активно використовуються предмети повсякденного матеріального середовища, в тому числі людське тіло; до творчого акту залучається реципієнт (глядач), на очах якого все і відбувається. У цьому полягають специфічні характеристики сучасної перформансної комунікації, в яких відображаються соціальні процеси і тенденції, характерні для епохи постмодерну в цілому. Про це, до речі, пише й Е. Фішер-Ліхте у книзі «Естетика перформативності» (2004)[143], у якій досліджується феномен перформансу в сучасній художній культурі й дійсний «перформативний поворот»[144], що відбувся у західноєвропейському мистецтві у 1960-ті рр. Авторка вважає, що основною метою перформансу є створення спільного енергетичного поля, і вистава виникає як результат *інтеракції між виконавцями та глядачами.* Найважливіше – це відчуття особистої (на емоційному рівні) співучасті. Як вважає дослідниця, на початку 1950-х рр. перформативність увійшла до складу творів Дж. Кейджа (у «Подіях» та «П'єсах» шуми та різні звуки видобували самі слухачі, й вони перетворювалися на «звукову подію»[145]. За Е. Фішер-Ліхте, дії перформера можуть позначати лише самі себе, бо «уста-

[142] Инишев И. Постметафизическое мышление и современная философия. URL: http://practical-turn.org/blog/?p=6.
[143] Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. Москва: Международное театральное агентство «Play&Play». Издательство «Канон+», 2015. 376 с.
[144] Фишер-Лихте Э. Цит. вид. – *С. 31.*
[145] Фишер-Лихте Э. Цит. вид. – *С. 33.*

леної, стабільної ідентичності, яку вони могли б висловити, не існує»[146]. У цьому плані вона називає виразність «діаметральною протилежністю» перформативності (там само). Оскільки «інтеракція між виконавцями і глядачами» проходить щоразу по-різному, кожне конкретне виконання вистави / перформансу в рамках концепції перформативного буде іншим спектаклем, причому «інтерпретації такого роду, хоч якими б переконливими вони потім здавалися, не вичерпують події, що виникла в рамках перформансу»[147]. У заключних розділах сформульовано основні поняття нової естетики, призначені не тільки для того, щоб інтерпретувати окремі перформанси та «івенти», а й глибше розуміти перформативну природу сучасної культури в цілому («мультистійке сприйняття», «емерджeність сприйняття»[148]).

Осмислюючи сучасну термінологічну ситуацію, слід враховувати й те, що навколо геніальних творів напрацьовано потужний культурний шар інтепретаційних практик, і, розбираючи ці твори в світлі існуючого досвіду їх розуміння, ми привчаємося бачити й розпізнавати безліч смислів, які можна приписати одним і тим же подіям і словам. Визначимо, що в акті розуміння такий інтуїтивний рівень сприйняття набуває основного значення[149]. Наведена думка актуалізує тісний взаємозв'язок досвіду і смислу. Для реципієнта

[146] Фишер-Лихте Э. Цит. вид. – *С. 47.*

[147] Фишер-Лихте Э. Цит. вид. – *С. 27.*

[148] Авторка пише: «Навіть якщо в обох випадках (присутності й репрезентації – Ю. Н.) йдеться про одні й ті ж процеси втілення – ситуація, яка виникає досить часто, а саме тоді, коли актор, який грає певну роль, породжує ефект інтенсивної присутності, – то результат, що виникає в перспективі глядача, в кожному з цих випадків, усе ж таки, значно відрізняється. Звідси випливає висновок, що різниця між феноменом репрезентації та присутності виникає на рівні глядацького сприйняття. Це виявляється особливо явно на прикладі мультистійкого сприйняття». – *С. 268–269.*

[149] Наприклад, згадаємо С. Далі, який завжди вказував, що його анітрохи не дивує, коли друзі, недруги і публіка в цілому стверджують, що вони не розуміють образів, які виникають у його уяві й які він перекладає мовою своїх картин. Художник наполягав, що він й сам не завжди розуміє їх, але це не означає, що картини позбавлені смислу: зовсім навпаки – цей смисл шляхом аналізу й належить віднайти.

(хто сприймає витвір мистецтва) сутність створення комунікативного простору ґрунтується на механізмах інтуїтивного виявлення у собі подій, що є у тексті, через власний досвід. М. Мамардашвілі пише: «Важливою є відмова від посилання на існування встановленого світу з готовими законами та сутностями»[150], «розуміння зробленим, а не розуміння зробленого»[151]. Власне *досвід*, хоч якого б суб'єкта творчості це стосувалось, і формує реальність музичного Буття. За визначенням Г. Орлова, досвід є суб'єктивним, конкретним, універсальним, унікальним, недоступним для опису та передачі й незбагненним до кінця[152]. На перший погляд, неможливо об'єднати в одному понятті названі якості (наприклад, унікальність і універсальність). Дослідник, очевидно, прагнув виявити принципову множинність смислів такого явища. Проте такі позначені якості як «унікальність» і «незбагненність» дозволяють з певною часткою свободи моделювати усталену термінологічну систему музичної науки.

Моделює термінологічну систему музичної комунікативної теорії В. Медушевський у дослідженнях 2000-х рр. «Фундатором комунікативної організації музики, – вбачає автор, – виявляється онтологічна вертикаль, що розкриває відносини людини та Бога»[153].

Отже, автори досліджень з музичної комунікації, безумовно, намагаються фіксувати мінливість комунікативних ситуацій сучасної культури у нових поняттях. Саме антопологічний поворот у сучасній науці *потребує в процесі формулювання інтерпретативної теорії музичної комунікації методологічного пошуку та адаптації більш «дієвого» аналітичного інструментарію*. «Комуніка-

[150] Мамардашвили М. Классические и неклассические идеалы рационального. Тбилиси: Мцениереба, 1984. 82 с. – *С. 81.*
[151] Мамардашвили М. Цит. вид. – *С. 31.*
[152] Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-СПб., 1992. 408 с.
[153] Медушевский В. Духовный анализ музыки… – *С. 575.*

тивна стратегія» є одним із таких понять (поряд із іншими: «комунікативний простір», «комунікативна функція»). Запозичене з гуманітаристики, воно буде задіяне у подальшому дослідженні специфіки діяльності Людини, що Інтерпретує, або Homo Interpretatus (Ч. І, розділ 2; Частина ІІ).

«Комунікативна стратегія» – концепт, найбільше пов'язаний із загальною та когнітивною лінгвістикою (дослідження Т. А. ван Дейка[154], О. Іссерс[155], Н. Максимової[156], А. Маслової[157], Д. Павлова[158], Г. Золотової[159], Є. Клюєва[160], І. Труфанової[161]), теорією перекладу (дослідження Т. Волкової[162]), соціологією (О. Бєлошапкіна[163], С. Дацюка[164]), філософією (Т. Байгіна[165]), педагогікою (О. Омельче-

[154] Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация: пер. с англ. / сост. В. В. Петрова. М.: Прогресс, 1989. 310 с. Т.Ван Дейк вказує, що власне поняття «стратегія» вперше застосував Бівер щодо проблем розуміння (Див.: Дейк Т.А. ван, Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23: Когнитивные аспекты языка. М., 1988. С. 153–211).

[155] Иссерс О. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М.: УРСС, 2006. 288 с.

[156] Максимова Н. «"Чужая речь" как коммуникативная стратегия» / Науч. ред. С. Г. Ильенко. М.: Изд. центр РГГУ. М., 2005. 316 с.

[157] Маслова А. Введение в паралингвистику: учеб. пособие: 3-е изд. М.: Флинта; Наука, 2010. 152 с.

[158] Павлов Д. Когнитивные стратегии обозначения формы объектов в русском и английском языках: автореф. дис. … канд. филологических наук. Орел, 2007. 34 с.; Павлов Д. О некоторых проблемах определения термина «когнитивная стратегия» // Вопросы когнитивной лингвистики. 2006. № 2. С. 62–64.

[159] Золотова Г. Говорящее лицо и структура текста // Язык Система. Язык Текст. Язык – Способность. М.: Ин-т русск. яз. РАН, 1995. 315 с.

[160] Клюев Е. Речевая коммуникация. М.: ПРИОР, 1998. 224 с.

[161] Труфанова И. О разграничении понятий: речевой акт, речевой жанр, речевая стратегия, речевая тактика. М.: Филологические науки, 2001. 174 с.

[162] Волкова Т. Дискурсивно-коммуникативная модель перевода: монография. М.: ФЛИНТА: Наука, 2010. 128 с.

[163] Белошапкин А. Коммуникативные стратегии и тактики пресс-релиза // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2013. №28. С. 78–86. URL: http:// elibrary.ru/contents/asp?issued=1142766&selid=20294246 (дата обращения 17.09.2018).

[164] Дацюк С. Коммуникативные стратегии.

нко[166]), журналістикою (Д. Соловйова[167]), культурним маркетингом та комунікативістикою[168].

У цих дослідженнях розроблено понятійний дискурс, типологію і тактику стратегій. Наведемо дефініції, від яких будемо відштовхуватися в подальших міркуваннях про комунікативну стратегію. Отже, це:

- «плани, які являють собою «загальну організацію певної послідовності дій і включають мету або цілі взаємодії» (Т. Ван Дейк[169]);

- «частина комунікативної поведінки або комунікативної взаємодії, в якій серія різних вербальних і невербальних засобів використовується для досягнення певної комунікативної мети, стратегічний результат, на який спрямовано комунікативний акт» (Є. Клюєв[170]);

- «розроблені відповідно до змістовної мети правила, оргресурси і послідовність комунікативних дій, якої дотримується учасник комунікації» (С. Дацюк)[171].

- «комплекс мовних дій, спрямований на досягнення мети»[172], «когнітивний *план* спілкування» (О. Іссерс[173])

URL:http://www.uis.kiev.ua/discussion/communicative_strategy.html//http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/gtmarket/2006/127.

[165] Байгина Т. Основные стратегии философии музыки XIX – XX вв. // Сборник работ 69-й научной конференции студентов и аспирантов БГУ. 14–17 мая 2012, Минск: в трех ч. Ч. III / БГУ: Изд. центр БГУ, 2013. С. 297–301.

[166] Омельченко Е. Проектная коммуникативная стратегия в рамках образовательного дискурса // Вестник Челябинского гос. университета. Челябинск, ЧГУ 2011. С. 253–255.

[167] Соловьева Д. Коммуникативные стратегии и тактики современных музыкальных изданий // Молодой ученый. 2018. №52. С. 177–178. URL: https://moluch.ru/archive/238/55121/.

[168] Musical Communication / edited by Raymond MacDonald David J Hargreaves, Raymond Mac Donald, Dorothy Miell. Oxford University Press, 2005. ; Kinga_Jentetics.The_Strategic Integration Of Music Branding. URL: https://musicbusinessresearch.files.wordpress.com/2012/06/13-jentetics-kinga-the-strategic-integration-of-music-branding.pdf.

[169] Дейк Т. Цит. вид. – *С. 124*.

[170] Клюєв Є. Цит. вид. – *С. 34*.

[171] Дацюк С. Цит. вид.

[172] Іссерс О. Цит. вид. – *С. 54*.

[173] Там само. – *С. 100.*

- «план розгортання дискурсу» (Т. Волкова[174]);

- «спосіб організації мовної поведінки у відповідності з задумом, інтенцією комуніканта» (У. Лабов і Д. Феншел[175]).

Окремо вивчаються і когнітивні стратегії. Д. Павлов дає визначення, скероване на цілепокладеність, уціленість в онтологічну структуру, ціннісний аналіз, віднесеність до ментальних процесів, уродженість, залежність від суб'єкта і т. ін. Когнітивна стратегія являє собою «закономірність вибору способів виконання завдань пізнания для досягнення певних цілей»[176]. За А. Плігіним[177], «пізнавальною стратегією» називають індивідуальний взаємозв'язок (послідовність) операцій і дій (інтелектуальних і практичних), спрямованих на реалізацію результату в пізнавальній (навчальній) діяльності. Автор умовно розрізняє мікро- та макростратегії (внутрішні розумові операції та значущі зовнішні елементи діяльності), а також мета- й мегастратегії (відповідно ті, що розкривають необхідну послідовність зовнішніх і внутрішніх процедур для зміни вже розвинених стратегій й ті, що розкривають інтерособистісні стратегії узагальнення людського досвіду. Нарешті, Н. Максимова[178] вказує, що комунікативна стратегія є й текстовою концепцією, й змістовною макроструктурою, в яких реалізуються *комунікативний та когнітивний способи* концептуалізації дійсності.

Слід вказати й на поняття бартовської філософії тексту – текстуальні стратегії. У його системі це своєрідні приписи, що адресовані читачу, але формуються *до* процесу читання. Безумовно, наявність таких стратегій передбачає *активну участь* читача в інтерпретації твору, саме читач – той, хто власне **створює** текст.

---

[174] Волкова Т. Цит. вид. – *С. 25.*
[175] Labov W., Fanshel D. Therapeutic Discourse. Psychotherapy as Conversation. New York: Academic Press, 1977. 347 p. – *С. 85.*
[176] Павлов Д. Цит. вид. – *С. 63.*
[177] Плигин А. Цит. вид.
[178] Максимова Н. Цит. вид.

В. Дем'янков у царині філології виокремлює «стратегії інтерпретації», особливо вказуючи на те, що «в лінгвістиці останніх 30 років поняття "інтерпретація" в першому значенні стало особливо популярним продовженням поняття "стратегії сприйняття" (Т. Бівер, А. Гросу та ін.)»[179].

Наостанок наведено думку С. Дацюка, яка видається нам важливою: «Навмисне відсилання смислу до актуальних контекстів і реальних адресатів є *першою умовою комунікативності: зміст тексту має бути поданий через комунікативний простір...* <…> З іншого боку, будь-який текст (мовлення), поміщений у реальний *процес комунікації*, в реальний *простір перетворення* (М. Мамардашвілі). Цей процес перетворення вперше виявляє себе як творчий процес самого автора, його внутрішній діалог, постійну постановку себе то в позицію автора, то в позицію потенційного читача (адресата). Процеси *перетворення* (курсив наш – *Ю. Н.*) й є комунікативними стратегіями»[180]. Очевидно, що в лінгвістиці параметри комунікативної ситуації пов'язані з важливими критеріями оцінки *мовленнєвої* ситуації: доречність і недоречність; ритуальність, стереотипність і нестереотипність; особистісні особливості.

Узагальнюючи зазначене вище, вкажемо на два обов'язкові компоненти «комунікативних стратегій»:

1) процесуальність, бо стратегія – завжди *дія*;

2) перетворення: стратегія – завжди дія, *спрямована на зміну початкової ситуації.*

Наведені аргументи дослідників (опозиція культури значення та культури присутності, комунікативна дія як вибір стратегії, комунікативна стратегія як перетворення у комунікативному просторі і т. ін.) та виявлені концепти в їхніх системних зв'язках виявляють евристичний потенціал по відношенню до музичного мистецтва. Виявлення його становить зміст наступних підрозділів.

---

[179] Демьянков В. Лингвистическая интерпретация текста. – *С. 310.*
[180] Дацюк С. Цит. вид.

Спробуємо осягнути існуючу музикознавчу теорію з метою виокремити в ній комунікативну та когнітивну компоненту.

1.2. Комунікативна складова музикознавчих теорій

Споконвіку мистецтво об'єднує в собі дві сторони – фізичну та буттєву. З одного боку, мистецтво, зокрема музика, виявляє в собі різного роду математичні, геометричні, фізичні і т. ін. закономірності. З іншого боку, музичне мистецтво таїть у своєму *Я* набагато більші, ніж може здатися на перший погляд, аналогії, що не тільки виходять за рамки безпосередньо художнього процесу та науки, а й підіймаються до рівня філософських і світоглядних узагальнень. Навіть не вдаючись у спекуляції з приводу того, яким чином стало можливим кодування якихось універсальних онтологічних принципів у таїнстві поєднання звуків, утілених у різні жанри та форми, можна помітити, що існує якась залежність між етичним і естетичним змужнінням нашого інтелекту і «раптом виявленням» деяких «нелокальних зв'язків» між мистецтвом (музикою) і буттям. Музична теорія відобразила цю подвійність у дослідженнях, присвячених пошуку першооснови Всього і, власне, логіці музичного мислення як першо-основи музики. Відому конфронтацію цих двох підходів у науці XXI століття, по суті, знято. Саме тому стала можливою поява нових поглядів на сутність та еволюцію багатьох процесів музичної культури.

Завдання підрозділу – надати оцінку змінам у музикознавстві останньої третини XX століття, котрі у його межах зумовили появу інтерпретативної теорії музичної комунікації на початку XXI століття.

Подальший виклад обумовлений виокремленням основних законів мислення homo musicus, які об'єднують творчий процес композитора та виконавця його творів.

Фактура

Почнемо з питання, наскільки пов'язана комунікативна функція фактури з когнітивними процесами в музичному мистецтві Новітнього часу.

У пошуку нової термінології, яка дозволяє адекватно фіксувати зміни, що відбуваються у музичному мистецтві, проаналізуємо окремий комунікативний вектор у загальній теорії фактури. У дослідженнях 80-90-тих років XX століття (В. Медушевського, Є. Назайкінського, Т. Бершадської, А. Климовицького, І. Сніткової, Н. Зубарєвої, Є. Александрової, монографіях Т. Волкової та Т. Красникової про музичну фактуру XX століття, Т. Франтової про поліфонію А. Шнітке та ін.) сформульовано і відпрацьовано низку понять, які мають як межі, так і потенціал по відношенню до музики-*post* (у тому числі *нон*-класики).

Зупинимося на найважливіших положеннях.

В. Медушевським (1976)[181] виявлено семантичні функції мистецтва, які виявляються у творах у комунікативно-смислових значеннях. У свою чергу, вони пов'язані з комунікативними умовами (процесуальними, ситуативними та ін.) і психологією сприйняття, при цьому незалежні одне від одного. Комунікативні прийоми в творах організовані в структуру – як програму сприйняття, яке, як вважає дослідник, є найважливішим аспектом системи комунікації.

У сприйнятті музичного твору (як своєрідного комунікативного повідомлення) дослідник виявляє такі групи комунікативних прийомів: засоби підкреслення; засоби, що створюють відчуття очікування; засоби-віхи; засоби-віщування; засоби-обмани, відтягування; хибні ходи, способи ієрархічної організації, диференціювання, ранжування за ступенем значущості та ін.[182] У зв'язку з цим

[181] Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
[182] Медушевський В. Цит. вид. – *С. 117.*

В. Холопова[183] зазначає як новаторську таку опозицію функцій, виявлену В. Медушевським у структурі художньої комунікації: *кларитивна (та, що прояснює) – евристична*[184]. І якщо кларитивна функція полегшує «розпізнання» (за В. Медушевським, передбачення), то евристична функція покликана активізувати увагу, сприйняття, розумову діяльність. Вивчення закономірностей сприйняття музичного твору, що закладені композитором і актуалізуються в час їхнього виконання та сприйняття слухачем, становить один із найбільш науково перспективних розділів теорії комунікативної функції.

Музичні комунікації та музичне спілкування в цілому характеризуються складним інтерсуб'єктивним культурним контекстом, в якому переважне значення мають спільно переживані узагальненотипізовані емоції. Звідси випливає, що сутнісний нерв музичного спілкування складають адекватне сприйняття та спільне співпереживання комунікативно запрограмованої композитором у творі послідовності узагальнених моделей соціальних емоцій[185]. Зазначені закони музичного сприйняття не втратили своєї цінності й у контексті дослідження сучасної культури.

Що стосується безпосередньо фактури, то важливо підкреслити таку тезу: *комунікативна функція фактури* виявляється не тільки у спрямованості на сприйняття, а й на виконання (на раціональну організацію моторики виконавця).

Для подальшого дослідження важливими є визначення фактури Є. Назайкінського: «художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює і об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність ком-

---

[183] Холопова В. Научные зарницы В.В.Медушевского. URL : http://harmony.musigidunya.az/rus/reader.asp?s=16067&txtid=395.

[184] Особливо важливим автор вважає врахування такої опозиції щодо сучасних акласичних музичних форм, до яких заледве може бути застосовано позицію «очікування».

[185] Медушевський В. Цит. вид. – *С. 112*.

понентів»[186]). У працях Є. Назайкінського знаходимо визначення функцій фактури, серед яких: конструктивно-координуюча; композиційно-процесуальна; жанрово-стилістична і тематична. Ще одна функція – «об'єднання музичного та позамузичного»[187] – видається неймовірно актуальною щодо фактури творів акласичного характеру[188]. Характерно, що термін «комунікативна функція» вчений не використовує, проте виявляє 3 типи просторів, які впливають на фактурний склад твору: пленер, велика концертна та камерна зали. Заслугою Є. Назайкінського є не стільки глибинне визначення фактури («Фактура – це художньо доцільна, тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює і об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів»[189]) і трьох її вимірів (глибина, вертикаль і горизонталь – це фіксування просторових відчуттів), скільки у фіксуванні самого концепту «просторовості».

М. Скребкова-Філатова[190] взагалі історію розвитку фактури називає історією завоювання нових багатств музичного простору. Зрештою, думка про те, що комунікативні можливості фактури пов'язані з *музично-просторовим розмежуванням,* звуковим колоритом і фонічною яскравістю видається найважливішим твердженням теорії фактури, покликаної узагальнити фактурні новації творчої практики другої половини XX – початку XXI століть.

І. Сніткова[191], визначаючи фактуру як «специфічний засіб відтворення художнього простору, в якому заломлюється модель про-

---

[186] Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с. – *С. 73.*

[187] Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с. – *С. 79.*

[188]«Фактура може фокусувати явища синтезу мистецтв шляхом здатності відчувати на собі вплив позамузичних чинників», – пише Т. Красникова (див.: Красникова Т. Красникова Т. Фактура в музыке XX века: автореф. дис… доктора искусствоведения. 17. 00.02 – музыкальное искусство. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. 55 с. – *С. 7).*

[189] Назайкинский Е. Цит. вид. – *С. 73*.

[190] Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.

[191] Сниткова И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке: автореф. дис. … канд. иск-я. – 17.00.02. Музыкальное искусство. Вильнюс, 1986. 22 с.

сторових відносин світу»[192], вводить категорії «фактура звука», «просторовий рівень» функціональної організації фактури, «принцип поля», «трансінструментальна лінія», ефект «фактурного вібрато». Важливий і загальний висновок автора: еволюція фактурних засобів у XX столітті рухається від графіки ліній через барвистість пласта до об'ємності звукових полів[193]. Є. Александрова[194], досліджуючи співвідношення рельєфу і фону, зазначає, що «комунікативна функція у співвідношенні рельєфу та фону відображає рівень релятивних відносин»[195].

О. Єрмоленко[196] диференціює тембр і нетемброву сторону фактури та розробляє введене В. Цуккерманом поняття тембро-фактурної функціональності (для більш докладної характеристики структури музичної тканини поза тембром, теситурною і транстеситурною функціональністю). Н. Зубова[197] вводить поняття «топології», «фактурного простору» та визначає фактуру як «експозиційну просторову установку»[198]. Фундаментальними є її висновки

[192] Сниткова И. Цит. вид. – *С. 10.*

[193] До речі, така думка була висловлена Г. Орловим у «Дереві музики»: від «площини» до «об'єму» – такий природний і необхідний шлях, характерний для багатьох явищ мистецтва.

[194] Александрова Е. Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма): автореф. дис… канд. иск-я. – 17.00.02. – Муз. искусство. Ленинград, 1988. 26 с.

[195] Александрова Е. Цит. вид. – *С. 7.*

[196] Ермоленко А. Эволюция инструментовки в отечественной духовой музыке до 70-х годов XIX века : автореф. дис…. канд иск-я. 17.00.02. – Музыкальное искусство. М., 2000. 18 с.

[197] Зубова Н. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов: автореф. дис. … .канд. иск-я. – 17.00.02. – Музыкальное искусство. Ленинград, 1990. 22 с.

[198] Можна навести й більш радикальні висловлювання та поняття: «серія – це передфактура», «фактурні форми» (О. Соколов), «сонорні фактури» (О. Маклигін), «фактурний звуковий тип» (Г. Лахенман), «поліфактура» (К. Штокхаузен), «гомогенний і полігенний типи сонорної фактури», «фактурний образ», «фактурний декор» (Т. Красникова). Т. Красникова апробує відносно дослідження фактури тектонічний метод, що дозволяє, за словами автора, виявляти специфічність «фактурного ландшафту», фактурного часу, діагональної фактури, фактурних crescendo і diminuendo і т. ін.

про типи фактурно-інтонаційних ліній (голос-пласт, причому, чим більше голосів, тим більша тенденція до пластовості), два типи щільності (екстенсивний та інтенсивний) – ті позиції, які розвиватимуться в дослідженнях, поступово формують *постклясичний* дискурс теорії фактури.

О. Маклигін, автор розділу «Фактурні форми сонорної музики» і «Теорії сучасної композиції» (с. 393-398)[199] зазначає ті фактурні типи, що не мають аналогів у музиці колишніх епох: точка, розсип, лінія (прості), пляма, смуга, потік (складні). Найважливіші висновки автора щодо тенденцій Новітньої музики: композитори мислять сонорними категоріями і прагнуть «нового одноголосся».

Отже, вектор «просторовості» як засадничого чинника фактури поєднаний із потужною динамікою в теоретичному музикознавстві комунікативної складової. Натомісь, Г. Ігнатченко підкреслює *динамічну* сторону фактури, яка є «рухома і з певною мірою інтенсивності видозмінна вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови»[200], що бачиться актуальним при розробці виконавської специфіки в межах теорії фактури. Якщо комунікативна функція мистецтва виявляє себе через знаково-символічну систему, дія якої поширюється на створення та осягнення за допомогою естетично-художнього акту, то комунікативна функція фактури фіксує наявність діалогічного характеру, властивого виконавсько-слухацькій *спів*-творчості.

Сказане вище актуалізує *комунікативну функцію фактури в системі концептів інтерпретативної теорії*.

---

[199] Теория современной композиции : Учебное пособие / под.ред. В. Ценовой. М.: Музыка, 2007. 624 с.

[200] Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. дис. …канд. искусствовед. 17.00.02. – музыкальное искусство. Киев, 1984. 25 с. – *С. 2.*

Музична драматургія

Незважаючи на поширене вживання цього поняття в науковому обігу (із середини 80-х років XX ст.) драматургія музичного твору не є однозначною, скоріше, навпаки: вона позначена «відкритістю» в інші гуманітарні сфери.

Чи можна віднайти нові пояснювальні моделі явища музичної драматургії, виходячи з різних комунікативних умов, і диференціювати його для всіх реципієнтів музичної комунікації – композитора, виконавця і слухача? Методологічний вибір у такому разі базується на єдності найрізноманітніших підходів (у тому числі, епістемологічного). Теоретичний аспект проблеми полягає в тому, що описуючи драматургію, ми в більшості випадків спираємося на позамузичні категорії, які вимагають музикознавчої вербалізації. Проблема, на якій зосереджено нашу увагу, формулюється так: **наскільки в музичній драматургії очевидне є очевидним, а латентне – прихованим?** І як дихотомія «очевидне-латентне»[201] спрацьовує щодо кожної «ланки» комунікативного ланцюга (композитора, виконавця, слухача, інтерпретатора)?

Музична драматургія (у вузькому тлумаченні) являє собою систему виражальних засобів і прийомів втілення драматичного дійства у творах музично-театральних жанрів і в кіномузиці. У широкому розумінні вона може означати процес розгортання тематичного матеріалу, що зазвичай проходить стадії експонування-розвиткузавершення, становлення музичної композиції у часі. В усіх існуючих визначеннях музичної драматургії закладено подвійність розу-

[201]Латентний (етимологічно від лат. *Latentis* – прихований, невидимий) означає: «1. Існування властивостей об’єктів, які відкрито не виявляються, які ще не сформувалися. 2. У теорії навчання – міра реакції, що відноситься до проміжку часу між стимулом і виявом реакції. 3. За Т. Парсонсом, збереження ціннісних зразків і регулювання напружень, що є однією з чотирьох основних умов існування та рівноваги системи поряд із адаптацією, інтеграцією та досягненням мети» (див.: Латентность // Социологический энциклопедический словарь / Ред.-координатор: акад. РАН Г. В. Осипов. М., Изд. группа НОРМА. ИНФРА-М., 2000. С. 156).

міння (наприклад, В. Медушевський називав композицію зредукованою, «згорнутою», а драматургію – «розгорнутою» формою музичного твору). Навіть побіжний аналіз концепцій (у динаміці від 70-х років XX ст. до новітніх досліджень) показує стабільність різної смислової акцентуації: в одних випадках це – процес, в інших – спосіб організації образності твору, система виражальних засобів. Так, музична драматургія – це:

- специфічний процес становлення музичної думки, тематичне розгортання засобами музичної мови та формотворення (С. Скребков, 1973[202]); вияв розгорнутої форми, процес розвитку образно-смислових начал, які перебувають у логічній пов'язаності між собою (В. Медушевський, 1976[203]); узагальнення якостей процесуальності музичної форми (Л. Шаповалова, 1984[204]); цілісний, закінчений, відрізнюваний напруженістю й інтенсивністю процес розвитку та взаємодії власне музичних образів у масштабі всього твору або його великої, відносно самостійної частини, рушійною силою якого є конфлікт (Т. Чернова, 1978[205]); динаміка розгортання музичної подієвості, якщо під дією розуміється виявлене в лінійному потоці формотворення значуще для нас музично-інтонаційне явище (В. Москаленко, 2011[206]);

- принцип, що виростає до естетичної закономірності (Т. Ліванова, 1948[207]); система взаємодії образів, принципів їхнього розви-

---

[202] Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с. – *С. 20.*

[203] Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 253 с.

[204] Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. иск-я. 17.00.02. – Музыкальное искусство. Киев, 1984. 23 с.

[205] Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 2010. 144 с.

[206] Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие Киев: Клякса, 2012. 272 с.

[207] Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи / в 2-х ч. М.-Л.: Музгиз, 1948. 232 с.

тку (Н. Ніколаєва, 1967[208]); система виражальних засобів і прийомів (Ю. Келдиш, 1974[209]); сфера ейдосів композиції, іншими словами – «план розподілу основних драматургічних функцій, що беруть участь у створенні музичного твору» (В. Бобровський, 1971[210]); розгорнутий у часі цілісний музичний світ, система принципів, яка визначає драматичний рід; система засобів побудови твору за законами симфонізму (Т. Чернова, 1978); універсальний спосіб організації внутрішньої форми (Л. Шаповалова, 1984); індивідуальний план вираження композиторської концепції, який складає цілісну систему художніх образів, на підставі чого втілюються творчі принципи виконавських інтерпретацій (визначення виконавської драматургії, К. Тимофєєва, 2009[211]).

Отже, специфіка цього поняття – в його багатозначності, багаторівневості того, що воно відображає. Чи має музична драматургія «театральне минуле»? Безумовно. Чи є іманентно-музичним феноменом? Так, якщо розглядати її як музичну універсалію (за В. Медушевським), то музична драматургія може відображати такі властивості музичного тексту, як континуальність або дискретність (не випадково її визначають як вектор, ланцюг, потік подій і т. ін. – все це метафори часу). Однак підкреслимо, що в наведених дефініціях музичної драматургії спостерігається динаміка фіксування: від очевидного (зв'язок із театральністю, конфліктом, симфонізмом) – до менш очевидного, до певного моменту *латентного*.

Таким чином, *драматургія як музично-інтонаційне явище – подія – є тим, що усвідомлюється лише в контексті почутого, у зв'язку з попере-*

---

[208] Николаева Н. Симфонический метод Бетховена // Музыка французской революции и Бетховен. М., 1967. С. 146–162.

[209] Келдыш Ю. Драматургия музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. С. 299.

[210] Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 26–64. – *С. 64.*

[211] Тимофеєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис. … канд.. мист-ва: спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2009. 18 с.

нім і наступним, вимагає виявлення латентностей у процесі пізнання / сприйняття, що і робить її актуальною для інтепретативної теорії музичної комунікації.

Час і простір у музичному мистецтві

Категорія «часу» відноситься до тих реалій, які завжди визначали смислове поле людського світосприйняття. Одна з проблем, із якою зіткнулася теорія пізнання в XX столітті – питання про спрямованість перебігу часу[212], час як процес становлення (тобто перехід події від небуття до буття). З філософії, феноменології, екзистенціалізму та герменевтики зникають спроби осягнути сутність часу із співвіднесенням його з вічністю. Виявляється, що набагато більш предметно розглядати час, вплетений у пізнавальні та творчі здібності Людини, що пізнає, – Homo Cogitus. Саме такий досвід і являє музичне мистецтво.

Музичний *час* є неоднорідним. У дослідженнях музикознавців він дістав різновекторну характеристику. У формальному відношенні для здійснення часу необхідно три умови: 1) одиниця часу; 2) певна тотожність тимчасових інтервалів; 3) можливість руху часу від однієї миті до іншої (або сила, що робить можливим протягом часу від простої зміни інтервалів до зміни часів). Виходячи з цього, В. Суханцева[213] визначає три типи музичної темпоральності:

- монотемпоральність (що ґрунтується на єдиній часовій моделі);

[212] У XX столітті, завдяки глобальним науково-технічним досягненням, істотно змінилось уявлення людини про час і простір, що дістає своє вираження в найрізноманітніших виявах – теоріях А. Ейнштейна, філософії М. Гайдеггера, мистецтві А. Бергсона, С. Далі. У музиці пошуки тимчасових закономірностей здійснювали такі визнані майстри, як К. Штокгаузен, А. Шнітке, Д. Лігетті, О. Мессіан, С. Губайдуліна, і цей процес постійно триває донині.

[213] Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев, 1990. 234 с.

- політемпоральність (об'єднання в єдиному художньо-музичному цілому різномасштабних тимчасових моделей);
- відносна темпоральність (при виникненні тимчасової осі, навколо якої можлива оборотність, тобто відноситься до творів, у яких втрачається необоротна спрямованість).

В. Ценова, враховуючи кількісний фактор тимчасових координат, дає схожу класифікацію на матеріалі композицій XX століття[214]: моночас (коли присутня горизонталь), полічас (горизонталь і вертикаль); мультичас (при виявленні горизонтальної, вертикальної та глибинної координати). Натомість Е. Тарасті одним із корінних властивостей музичного часу вважає його незворотність. «Фактично, для того, хто чує музику як інтонацію, не існує "другого разу". Природно припустити, що незворотність стає особливою в ті моменти, коли відбувається щось драматургічно істотне, тобто в кульмінаційних точках: події, які утворюють чисте становлення, виявляються в змозі розкрити зазвичай не зауважувану незворотність перебігу музики, її від початку тимчасову природу»[215].

М. Аркадьєв[216] вказує на високу евристичну цінність расселівського розрізнення реального, концептуального і перцептуального часу, а також ідеї онтологічного та психологічного часу П. Сувчинського. Раніше І. Кірчик пропонувала розподіл часу на «реальний» (фізичний); «концептуальний» (час становлення музично-образного змісту твору, який перетворює параметри реального відповідно до темпоральних уявлень і переживань людини, що склались у певну епоху); «перцептуальний» (час, що формується на

[214] Ценова В. Время ритма, или ритм времени: о новейшей музыке XX века. URL: http://www.21israel-music.com/Rhytm.htm.

[215] Тарасти Э. Музыка как знак и как процесс // Homo musicus – 99. Альманах музыкальной психологии. М.: МГК., 1999. С. 61–78. – *С. 67.*

[216] Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. М.: Библос, 1993. 167 с.

перетині реального, концептуального та індивідуального (психологічного) часу слухача)[217] і, крім того, – *подієвий* час.

Багато дослідників вказують, що час, який організовується музикою, не зводиться тільки до часу виконання, де можливо, час і плине необоротно. Г. Орлов, називаючи такий час феноменологічним (або синтаксичним), виокремлює й інший час у музиці – психологічний. Вчений формулює три часові вимірювання, в яких здійснюється акт художнього сприйняття:

– час *виконання* (інакше – проективний час, феноменологічний, синтаксичний час музики);

– час *споглядання* (що «явно пов'язаний із переживанням смислів, тоді як проективний час відображає ступінь відтворення загальної організації музичного феномена в свідомості слухача. Чим більший обсяг переживаних ним у музиці подій, тим довший час споглядання; чим успішніше він схоплює елементи, встановлює ієрархічні зв'язки та передбачає конструкцію цілого, тим коротший проективний час»[218], *психологічний* час.

– *внутрішній* час, пов'язаний зі свідомістю слухача або виконавця.

На наявність «внутрішнього» часу вказує і М. Аркадьєв: «Будь-який предмет мистецтва може бути зрозумілий в аспекті його становлення, тобто в аспекті його *внутрішнього часу*. Він сам є становлення, де *те, що стало*, тільки *результат його*. Музичний твір у його повноті живе в процесі його виконавського, конкретно-інструментального здійснення, те ж саме – поетичний чи драматичний твір: усі вони живуть у "виконавському пориві"»[219].

---

[217] Кирчик И. О некоторых особенностях интонационной событийности в «Брандербургских концертах» И.С. Баха // И.С. Бах и современность: сб.статей. К.: Муз. Украина, 1985. С. 80–89. – *С. 81–82.*

[218] Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-СПб.: Композитор, 1992. 408 с. – *С. 389.*

[219] Аркадьев М. цит. вид. – *С. 15.*

В. Мартинов розрізняє два види часових ліній у музичному творі: *об'єктивний* («час, відмірюваний ходом годинника, що виражає тривалість твору в хвилинах, секундах і годинах. Це час, необхідний для прослуховування твору, він є як би аркушем, для всіх однаковим»[220]) і *модельований* (час, в якому «кожен композитор моделює час таким, яким він його розуміє у відповідності до стилю мислення своєї епохи»[221]). Як вірно пише композитор, «...час у музичному творі не можна аналізувати у відриві від простору, оскільки час і простір становлять єдиний просторово-часовий його «каркас», де структура простору (однорідна або дискретна) залежить від законів часу і навпаки»[222].

Для пропонованого дослідження важливою є думка, висловлена Г. Панкевичем: «Як часове мистецтво, музика здатна виражати подієвий час, час переживання і роздумів, історичний час і творчо моделювати фантастичні, гіпотетичні побудови часу. Його ріднить із іншими мистецтвами те, що всі ці часи зрештою відображають сам рух людського духу в конкретно-національних і соціально певних формах. Для музики надзвичайно важливим є саме рух духу – та пружина, яка дає енергію для розгортання художньо-змістовної звукової послідовності»[223].

Отже, теорія музичного часу та простору напрацювала певний досвід, який доцільно задіяти в інтерпретативній парадигмі музичної комунікації.

1. Феномен часу в музиці пов'язаний, перш за все, з індивідуальною свідомістю, а вона суб'єктивна-психологічна. За М. Гайдег-

---

[220] Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сборник статей / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1974. С. 238–249. – *С. 238.*

[221] Там само.

[222] Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. – *С. 239.*

[223] Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука: сб. статей. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. С. 124–145. – *С. 139.*

гером, час, і в цьому полягає відкриття теорії відносності, навіть і як час природи не може братись абсолютно, метафізично. Кінцеве визначення часу є визначення його як часу відкритості, без початку і кінця. Вся справа в тому, щоб розуміти «час як реальність нас же самих».

2. Гносеологія часу – це погляд на час з боку пізнавальних здібностей свідомості, що творить і сприймає, специфіка відображення дійсності в музичній творчості. Час у музиці – не просто «символ послідовності» (І. Кант), це зміна моментів різноманітних типів сприйняття. При цьому це не просто зміна, а їхня безперервність і зв'язаність. Тому час у музиці усвідомлюється як час заповнений, єдність «переживаного» і «уявлюваного».

Теоретичне музикознавство XX століття намагалося систематизувати час, з огляду на таку дихотомію: існує поділ на «реальний» (фізичний); «концептуальний» (час становлення музично-образного змісту твору, що перетворює параметри реального відповідно до встановлених у певну епоху темпоральними уявленнями та переживаннями людини); «Перцептуальний» (час, що формується на перетині реального, концептуального й індивідуально-психологічного часу слухача); подієвий (Є. Назайкінський); час виконання, споглядання, внутрішній час (Г. Орлов). Множинність визначень підтверджує принципову неможливість чіткої диференційованості музичного часу на основі психологічного фактора. Очевидно, що необхідна більш опосередкована одиниця відліку, що дозволяє об'єднати різнорідні тимчасові чинники музичних структур.

3. Екзистенція часу в музиці здійснюється через темпоральність як тимчасову сутність будь-яких музичних процесів. Музична темпоральність завжди: а) концептуальна (завжди є розвиток ідеї навіть на рівні одного звука); б) конструктивна, оскільки час у музиці – завжди *освоєний* час. Якщо структура темпоральності (за Е. Гуссерлем) характеризується двома основними модусами (горизонтальний потік безперервних тимчасових феноменів і вертикаль-

на вісь, що центрує горизонт), то в музиці можна говорити про процесуально-динамічний час (розвиток) і вертикальний час (наприклад, момент-форма К. Штокгаузена).

4. Нарешті, практика часу в музиці здійснюється через освоєння (або трансформацію) темпової, інтонаційно-ритмічної та метричної координат, тобто освоєння *багатовимірного простору*.

Простір музики також є специфічним з огляду на його «уявність», залежно від досвіду композитора і слухача. Г. Орлов називає простір «такою ж універсальною та невід'ємною умовою існування та досвіду, як і час»[224] і формулює такі властивості музичного простору, які нам є важливими в процесі моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації.

1. Не маючи зорово сприйманих просторових вимірів, музика розгортає свій простір, пізнавана лише в процесі сприйняття. Г. Орлов пише, що необхідно відокремлювати «простір *фізичного світу* від сублімованих просторів різної природи, що реконструюються на *чуттєвому, розумовому* та *духовному* рівнях»[225].

2. Аби бути пізнаним, простір музики має бути, умовно кажучи, «відтворено слухачем». За спостереженнями Г. Орлова, «слухач не здатний не тільки співвідносити, але навіть розрізнити «тонові сузір'я», поки окреслений ними специфічний простір не «втягне» його в себе і не стане його простором»[226].

3. Простір – один із вимірів музичної структури. Музичний простір завжди НЕ-лінійний. Навіть монодичний, одноголосний склад включає в себе горизонталь (у часі) і вертикаль (яка іноді переростає в приховане багатоголосся). У зв'язку з цим, Г. Орлов говорить про три виміри музики: вертикальний (просторовий), горизонтальний (тимчасовий) і глибинний (тембр, динамічні контрасти, ефект

[224] Орлов Г. Цит. вид. – *С. 222.*
[225] Орлов Г. Цит. вид. – *С. 223.*
[226] Орлов Г. Цит. вид. – *С. 377.*

відлуння) як про сформовані просторові символи, наділені психологічним змістом.

Є. Назайкінський[227] докладно розглядає перенесення життєвого просторового досвіду в сприйняття музики, аналізує, як цей досвід формує асоціації, що діють у музичному творі на рівнях зовнішньої та внутрішньої структури часопростору.

Зовнішній слуховий простір пов'язаний різноманіттям взаємопереходів із внутрішнім музичним простором, в якому і зорові, і слухові системи досвіду людини взаємоперетинаються, оскільки є складовими єдиної свідомості людини. Г. Панкевич[228] стверджує, що в розгляді музичного простору існують дві крайності: або дослідники розділяють «зовнішній» («слуховий») і «внутрішній» простори твору, або їх ототожнюють. Причину останньої крайності дослідник вбачає в тому, що її джерелом нерідко є факт утворення зорових вражень при слуханні музики, хоча зоровий ряд зовсім не є обов'язковим при прослуховуванні «образотворчої» музики.

Поєднанням часо-просторових координат у музиці є поняття «хронотопу»[229]. Зазвичай це, «універсальне поняття, яке означає нерозривний взаємозв'язок просторових і часових відношень»[230], а іноді – «словесне зображення не тільки місця, на фоні якого розгортається етичний сюжет або лірична ситуація, а й самого духу цього місця, притаманної йому особливої атмосфери»[231]. М. Бахтін вважав, що «вступ до сфери смислів відбувається тільки через ворота хронотопу», який є злиттям «…просторових і часових ознак у осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільню-

[227] Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. 383 с.
[228] Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука: сб. статей. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. С. 124–145.
[229] В точних науках є поняття «timespace» – так називається будь-яка модель, що символізує *нерозривність* часу та простору.
[230] Лук'янець В. Хронотоп // Філософський енциклопедичний словник. Київ Абрис 2002. – *С. 702.*
[231] Там само.

ється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Ознаки часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом», – так характеризував учений художній хронотоп[232]. Р. Барт вважав хронотоп «осмисленим часопростором», через який ми осягаємо смисл тексту, Ю. Лотман вбачав в хронопоті такі оціночні характеристики: тип часу та простору (параметр епохальної часопросторової моделі), мірність (число) та орієнтація (геометричний символ)[233].

Отже, простір і час у музичному творі, по-перше, умовні: нехай вони перебувають у об'єктивній реальності, але обмежені лише людським суб'єктивним сприйняттям; по-друге, мають дуалістичну природу. Це невимірно-вимірювані, постійні величини, що не мають самі по собі меж, але набувають їх відносно подієвості, що відбувається всередині них. Однак нове дихання теорія часу і простору знайшла у світлі тверджень виконавської теорії. Зокрема, ідеї М. Аркадьєва про агогічность, часову варіантність, «хроноартикуляційний процес»; «музичний час як вид реального часу зі своєю змістовною специфікою», поділ музичної матерії на «зву́чну» і «незву́чну» становлять дискурс для розвитку інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Семантика музичної мови

Спираючись на методологію загальної семіотики, музикознавчі дослідження, обумовлені природою музичного знака, мови та мовлення, «трансформують» її настанови в зв'язку зі специфікою музичного матеріалу. У музичній науці семіотичні дослідження

---

[232] Бахтин М. Формы времени и пространства в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики: сб. / Бахтин М. М. М.: Худож. лит, 1975. С. 234–407. Учений розглядав такі хронотопи, як ідилічний, містеріальний, карнавальний, хронотопи дороги, порога, замку, вітальні, салону, провінційного міста тощо.
[233] Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004. – *С. 465.*

йшли кількома напрямами: з'ясування вихідних термінів (Ю. Кон), досвід характеристики музичного змісту (В. Холопова), опис рівнів музичної структури (В. Медушевський, Є. Назайкінський). Семіотика як загальна теорія знаків слугує, за словами Г. Орлова, «основою будь-якого дослідження того, що ми називаємо "смислом", чи підходимо ми до нього з точки зору теорії інформації, психолінгвістики, металінгвістики, чи, як у нашому випадку, з точки зору мистецтв і, зокрема, музики»[234]. Таким чином, категорія смислу затребувана в аспекті діалогічності (Я-Інший), здатної виявити когнітивні властивості музичного символу.

У процесі формулювання настанов інтерпретативної теорії музичної комунікації виокремимо ті положення музичної семантики, що актуалізують когнітивну спрямованість сприйняття.

В. Суханцева[235] вважає, що процес пізнання музичної мови здійснюється в різних напрямках: «мова – інтонація», «мова – інтонація – знак – символ», «мова – інтонація – смислова спільність». Універсальність музичної мови вважає автор незаперечною, проте вона не знімає питань смислової сутності цього явища: адже музична мова, не маючи понятійності, має смисл, такий, що підлягає розумінню. В. Суханцева стверджує, що в разі музичної мови розривається залежність «поняття – смисл», оскільки він позбавлений точних значень, властивих поняттю, хоча і концентрує смисли узагальнені: «У контексті проблеми музичного сприйняття музична мова є системою смислових спільностей, які підлягають розумінню вже не з технологічно-конструктивних, а з культурно-історичних позицій»[236].

---

[234] Орлов Г. Цит. вид. – *С. 326.*
[235] Суханцева В. Музыка как мир человека (от идеи вселенной – к философии музыки). Киев: Факт, 2000. 175 с.
[236] Суханцева В. Цит. вид. – *С. 114.*

Парадокс поняття «музичне мовлення» полягає в тому, що воно функціонує без опори на словесну мову. М. Бонфельд співвідносить музичне мовлення з «внутрішнім», мовленням без слів, мовленням «чистих смислів» і пише, що «реалізовуваний у реальному звучанні або в свідомості музичний твір завжди **спрямовано на слухача** і він являє собою трансляцію певного смислу, оскільки це – акт комунікації»[237]. Саме трансляцію смислу, а не наявність будь-яких вербальних чи знакових елементів, автор вважає музичним мовленням, «мовленням на немовній основі»[238].

Музичне мовлення безпосередньо пов'язане з процесами семантизації в музичному мистецтві. В. Медушевському належить диференціація форм існування знака, твердження його подвійної природи. У монографії «Про закономірності й засоби художнього впливу музики» поняття «музичний знак» обростає різними характеристиками, наближаючись до поняття «символу», котре склалося в мистецтві. Висновки дослідження звучать таким чином: «Знаком називається предмет або будь-яка форма його психічного чи психофізичного відображення, які виконують або здатні виконати такі основні функції (одну з них або всі разом): пробудження уявлень і думок про явища світу (включаючи і процеси психічного життя), вираження оцінного ставлення, програмований вплив на механізми сприйняття та мислення, вказівку на зв'язок з іншими знаками»[239].

Відмінності між знаком і символом у музиці великі й принципові. У дослідженні цієї проблеми слід вийти на принципово новий рівень когнації та зробити вибір на користь новітніх методологічних позицій, зокрема, – філософського осмислення «символу» в працях М. Мамардашвілі та О. П'ятигорського[240], Г. Орлова[241],

---

[237] Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. URL: http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/ *абзац 3.9.5.2*
[238] Бонфельд М. Цит. вид. *абзац 3.9.5.3*
[239] Медушевський В. Цит. вид. – *С. 92.*
[240] Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 217 с.

В. Суханцевої[242]. Сучасна філософія дійшла висновку: якщо символ завжди пов'язаний із свідомістю, то знак, умовно кажучи, означає «зупинку свідомості» (М. Мамардашвілі). В поняттях сучасної філософії символ, на нашу думку, пов'язаний із галуззю знань «глибинної семіотики» (В. Фещенко). Цей вимір («внутрішньо обумовлений»), за словами дослідника, – «це внутрішній світ людини, або сама «внутрішня людина» як така», об'єктом «глибинної семіотики» є «внутрішня мова творчої людини як сукупність внутрішньо обумовлених знаків»[243].

За словами Г. Орлова, принципова відмінність музики від мови і знакових систем у тому, що вона, «крім здатності слугувати тим чи іншим цілям, являє собою особливий світ, який має власне буття; вона не розповідає про цей світ, не описує його, але сама є цей світ»[244].

Інтрига наведеного нижче викладу відображає парадоксальну ситуацію: з одного боку, існування символів у музиці є загальновизнаним, але з іншого – це своєрідний міф, нерозгаданий, невизначений і спонукальний до вічного наукового пошуку. При зверненні до музичного мистецтва символ перебуває у сфері філософії музики (сфері ні чисто філософській, ні чисто музикознавчій), і така граничність завжди дає можливість відкриття нових смислів, нових культурологічних паралелей. Музика, як і будь-яка інша сфера культури, що оперує смислами, не може залишитись осторонь власного означування, визначення символу: адже мова зовсім не йде про повний збіг із символом як філософською категорією, багато функцій (особливо лінгвістичні) не працюють у системі музичних значень. Вироблення позицій музичного символу необхідна для повноцінної роботи семіотичної системи самої музики. Богослів'я,

---

[241] Орлов Г. Древо музики.
[242] Суханцева В. Музыка как мир человека.
[243] Фещенко В. О внешних и внутренних горизонтах семиотики //Критика и семиотика. Вып. 8, 2005. С. 6-43. – *С. 16.*
[244] Орлов Г. Цит. вид. – *С. 334.*

література, філософія, культурологія займаються з'ясуванням «поступового різноманіття символу» (К. Свасьян) і створюють його умовну модель, яка б виражала особливість відносин усередині певної галузі знань. Якщо ми намагаємося скласти структуру символу в мистецтві, то якого роду відносини можливі всередині цієї структури?

На підставі багатовікового досвіду осягнення символу людською свідомістю можна констатувати кілька суб'єктів цих відносин. По-перше, символ є посередником між (умовно кажучи) об'єктом і Таємницею. Він визначається як: «інструмент залучення Таємниці» (Л. Вітгенштейн); «покажчик на ме́жі небуття» (О. Лосєв); «спосіб з'єднання двох реальностей» (О. Косарєв). Його принципова двовекторність дає привід до нескінченних інтерпретацій об'єктів символічної дії, а спрямованість до Таємниці вказує на присутність містичного досвіду. Символ, який згортає інтуїтивно осягану сутність явищ у певну семантичну єдність, є найважливішим елементом сприйняття трансцендентних духовних сутностей. Схематично ці відносини можна зобразити таким чином: «Об'єкт-символ-Таємниця».

Що стосується смислової структури символу, то вона багатошарова і розрахована на внутрішню роботу того, хто сприймає. «Смисл символу об'єктивно здійснюється не як очевидність, а як динамічна тенденція – він не даний, а заданий», – вірно сказано у С. Аверінцева[245]. І якщо «...точні науки можна позначити як монологічну форму знання (інтелект споглядає річ і висловлюється про неї), то тлумачення символу є істотно д і а л о г і ч н о ю ф о р м о ю з н а н н я: смисл символу реально існує тільки всередині людського спілкування, всередині ситуації діалогу, поза якою можна спостерігати тільки порожню форму символу»[246].

[245] Аверинцев С. Символ // София-Логос. Словарь. Дух і Літера. Киев, 2001. С. 155–161. – *С. 157.*
[246] Аверинцев С. Цит. вид. – *С. 158.*

Діалог передбачає наявність іще одного суб'єкта – Особистість («Я-свідомість»), котра сприймає і розшифровує символ. У творчості суб'єктивність творчого акту як діалогу дає можливість виробляти символи, виявляти їх через авторське мовлення, що передбачає залучення власного досвіду розшифровування від самого початку закладеного сенсу символу. При цьому може статися зворотне: усвідомлюючи символ, Я-свідомість знаходить нові, невідомі раніше смисли. Символ, який пізнається через досвід творчості, вимагає неодмінною спрямованості в бік «Я-Особистості». Разом з тим, затребуваний у досвіді творчості, певний символ несе смислове навантаження. Складові системи «Таємниця-символ-Я» є взаємооборотними в залежності від того, чий досвід первинний: Автора (тоді система складається «Таємниця-символ-Я») або того, хто сприймає, Я («Я-сприйняття»-символ-Таємниця»). Таким чином, якщо у свідомості здійснюється процес смислопородження, то символ у цьому разі:

1) інструмент цього механізму;

2) своєрідний простір смислів, поле діяльності свідомості, поле діалогу.

Інакше кажучи, *символ – це смисл парадоксальний; заданий у перспективі до Іншого (змістом) і переживаний реципієнтом.*

У такому разі «Я-свідомість» як неодмінний учасник діалогу може змінити смисл символу. Крім того, вступаючи в систему відносин «Таємниця – символ – Я (Особистість)», символ виявляє вертикальну вісь координат і виходить за межі двовекторної площини. Завдяки існуванню особливого «таємного» простору (який не піддається аналітичній детермінованості), ми припускаємо, що простір символу має **метафізичні властивості**.

Ми дотримуємося позиції, що музичний символ як явище існує в трьох вимірах, названих, відповідно до авторської концепції, «художній», «фізичний» і «метафізичний». Названі виміри – структурна парадигма символу. Саме взаємодією структурних рівнів зумовлено його цілісність. Відмінності між ними умовні та стосуються способів буття:

– «фізичний» (інтонаційно-семантичний інваріант символу) – це об'єкти реальної «плоті» музичної тканини;

– «метафізичний» (логічна непроникність Таємниці, відчутність її присутності через духовну енергійність символу актуалізує його трансцендентну сутність і досвід слухацького сприйняття);

– «художній» міститься в тексті твору як авторське бачення реального світу (при цьому відбувається суб'єктивація символу через досвід творчості).

Процес суб'єктивації структуровано наявністю декількох *когнітивних рівнів*:

– первісний (або інформаційний): інтонаційно-тембровий образ, що розгортається у часі;

– психологічний: відтворення образу; задіяння смислового поля символу і контекстуальних зв'язків;

– метафізичний, що позначає іншу спрямованість на слухача – за принципом «зворотної перспективи»; вихід за межі «смислового поля»; здатність до його трансформації.

Виявлені когнітивні рівні осягнення символічної природи музичного висловлювання зумовлюють відкритість символу новим смислам, виявляючи рухливість внутрішньої структури символу. Звідси ієрархія визначень:

1) музичний символ – це структура, безпосередньо втілена в конкретній звуковій формі, але не тільки *від*-ображує, але і *по*-роджує смисл, тобто динамічна;

2) музичний символ – це смисл певних дій *Я*-свідомості, сумірний із особистим досвідом реципієнта і даний у динаміці та ставленні до Іншої свідомості (Автор, Виконавець, Слухач).

Надамо дефініцію: музичний символ – це ієрархічна, динамічна структура, яка втілює в музиці процес переживання смислу *Я*-свідомістю.

Вивчення базових концептів у сфері теоретичного музикознавства, семіотики, когнітології, комунікативістики (зокрема, – музичної) виявило безумовні зміни пізнання у бік комунікативного та когнітивного вектора та дало можливість підійти сучасного переосмислення проблем інтерпретації в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації.

1.3. Інтерпретація як відкритий текст

Духовно-творча діяльність людини мислиться нами **принципово інтерпретувальною**. «Філософська рефлексія, – зазначає В. Кузнецов, – завжди прагне діалектично проникнути в смисл діалогічних відносин, прагне інтерпретуючи розуміти, що, в свою чергу «забарвлює» філософське знання в герменевтичні тони»[247]. Інтерпретація як така традиційно розуміється як осягнення змісту, дешифрування, тлумачення та «моделювання однієї системи (тексту, твору, подій, фактів життя) в іншій – конкретніше визначеній, зрозумілішій чи загально прийнятій»[248]. Саме такий зміст поняття є традиційним у різноманітних словниках (зокрема у двох редакціях Harvard Dictionary of Music by Willi Apel, 1944 та 2000 рр., Музичній енциклопедії 1974 р.[249] та ін.). Теза про верховенство інтерпретації як форми буття художньої свідомості підтверджується існуванням теорії інтерпретації з усталеним поняттєвим апаратом, що склався в філософії (починаючи з праць П. Рікера), лінгвістиці (Ю. Лотман, О. Інґарден), музикознавстві (праці к.1970-х–1980-х рр.). Так, у монографії Є. Гуренка (1982) диференційовано такі різновиди інтерпретації:

---

[247] Кузнецов В. Герменевтика и гуманитарное познание. М.: Из-во МГУ, 1991. 192 с. – *С. 4.*

[248] Кримський С. Інтерпретація // Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. *С. 246.*

[249] Ямпольский М. Интерпретация // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. М. : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. Т. 2. С. 249–250.

- ужиткову (базується на сходженні від конкретного до абстрактного, прийнятна для процесу пізнання взагалі);

- наукову у двох її формах – емпірична й семантична (під якою розуміють «особливі логічні операции, пов'язані з трактуванням формальної теорії через виявлення змісту, об'єктивного смислу абстрактних виразів»[250]);

- художню (творчу), що приводить до народження артефакту виконавського мистецтва («виконавське трактування продукту первинної художньої діяльності»[251]).

Щодо мистецтва інтерпретація набуває додаткових конотацій – у ній «реалізується співучасть виконавця у створенні можливих варіантів передачі змісту <…> тексту»[252]. Так, О. Самойленко серед рис саме художньої інтерпретації, що відрізняє її від інших видів, вказує на поза-словесність, «абсолютність» усередині та пошук смислу «поза межами», відкритість пізнання, моделювання смислів та «синтезований підхід до предмета»[253]. У дослідженнях наступ-

[250] Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с. – *С. 58.*

[251] Гуренко Е. Цит. вид. – *С. 59.*

[252] Кримський С. Інтерпретація // Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. *С. 246.*

[253] Наведемо повний перелік рис: «1. поза-, понад словесність (анагогічність, якщо йдеться про літературні форми), образно-поняттєвий характер, прагнення до багатозначності – до множинності смислових значень, до усної пам'яті культури; 2. абсолютність, фінальність та незрівнянність усередині себе; 3. змістова надлишковість, незворотність та перемагання структури у пошуках «чогось, дечого поверх того» (Л. Виготський), етико-естетична методичність; 4. універсалізація (відкритість) пізнання, тенденція розширення предметної сфери з метою підвищення переконливості; 5. симультанність, холістичність (рух від цілого та з позиції цілого до частини), спонтанність; 6. зв'язок із умовними процесами – з умовною реальністю мистецтва, моделювання смислів як об'єктів, виходячи з властивостей форми інтерпретації, осягнення межі; 7. інтерпретації з боку умовного предметного світу та особистісної свідомості; 8. переважна інтенсивність та синтезований підхід до предмета, ототожнення з ним, присвоєння та перевага образних оцінок (у тому числі, особистісних образних оцінок)» (Див.: Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації).

них років – Н. Корихалової, Ю. Кочнєва, С. Раппопорта[254], О. Сохора[255], Є. Лібермана[256], І. Полусмяк[257], В. Москаленка[258], О. Рощенко[259], О. Котляревської[260], О. Жаркова[261], О. Самойленко, Л. Шаповалової – теорія інтерпретації задіює сфери музичної психології сприйняття, музичної критики, методологію музикознавства та формується як розгалужена система[262]. На початку XXI ст. В.Холопова навіть пише про необхідність створення «трансдисциплінарної теорії інтерпретації»[263].

---

[254] Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. М., 1972. № 7. С. 3–47; Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. М.: Сов. писатель, 1978. 237 с.

[255] Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Сов. композитор, 1983. 304 с.

[256] Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 234 с.

[257] Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации: автореф. дис. …канд. искусствоведения /Киев. Нац. муз. акад. Украины имени П. И. Чайковского. К., 1989. 25 с.

[258] Москаленко В. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство: Збірка статей. К., 2001. № 7. С. 3–10.; Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Музичний твір: проблеми розуміння. Науковий вісник: Збірка статей. К., 2002. № 20. С. 3–13.; Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство: Збірка статей. К., 1999. № 2. С. 4–14; Москаленко В. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. …док. мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 1994. 25 с.

[259] Рощенко Е. Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве: автореф. дис. …канд. искусствоведения/ Киев. Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. К., 1988. 20 с.

[260] Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України імені П. І Чайковського. К., 1996. 16 с.

[261] Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / Київська держ. консерваторія імені П. І. Чайковського. К., 1994. 19 с.

[262] Іноді нині використовується назва «виконавське музикознавство» (О. Маркова), яку ми не вважаємо прийнятною.

[263] Холопова В. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. 5-е изд. СПб.: Лань: Планета музыки. 2014. 320 с. – *С. 62*.

Найбільш системно сучасну теорію музичної інтерпретації викладено В. Москаленком[264] (розробляється з 1994 р.). Вона містить у собі опис виконавського процесу та розробку категорій, серед яких основними є такі: інтерпретація-інтерпретування; інтерпретаційна версія, види інтерпретацій, стиль музичної творчості, що визначає спрямованість творчої діяльності.

Завдання підрозділу – висвітлити зміни в теорії музичної інтерпретації *від семіотики та герменевтики до когнітивної парадигми.*

Зосередимося на тріаді «твір-виконавець-інтерпретація» в їхньому контекстуальному значенні в різних системах.

Семіотико-герменевтична парадигма. Безумовно, в тріаді, що аналізується, в рамках герменевтичної парадигми акцент ставиться на **творі** як тексті. Так, у Ю. Лотмана читаємо, що будь-який текст є художньою моделлю світу, він є багаторазово закодованим та смислопороджуючим устроєм[254]; К. Поппер визначає твір «незалежною реальністю». Р. Барт, який формулює так звану «стратегію семантичної множинності», вважає, що: «...текст нескінченно відкритий у нескінченність», а «інтерпретувати текст зовсім не означає наділяти його якимось конкретним змістом, але, навпаки, зрозуміти його як множинність, що є втіленою»[265].

Пріоритетність твору як семіотичної системи знаходимо у С. Лангер (яка бачила в інтерпретації музики один із найбільш наочних видів презентативного символізму), М. Фуко[266], який взагалі стверджує, що будь-яка інтерпретація може призвести до зникнен-

---

[264] Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. К.: Киев. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1994. 157 с.

[265] Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Барт Р. М.: Прогресс, 1989. С. 384-392. – *С. 387.* Саме Р. Бартом розроблявся «текстовий аналіз», що став однією з «методологічних стратегій постмодерної текстології, покликаних подати текст як процесс нон-фінального смислогенезу» (М. Можейко // Новейший философский словарь. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/789.php).

[266] Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс / пер. с франц. Е. Городецкий. URL: http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/nfm.txt.

ня інтерпретатора. Інтерпретаційне ж «прирощення» смислів твору, що є «мозаїкою цитацій» (Ю. Кристєва), може досягатися за рахунок *інтертекстуальності*, яка є обраною письменницькою стратегією (коли автор свідомо виходить за межі власного тексту, надаючи посилання на інші джерела).

За своєю інтерпретувальною настановою семіотика та структуралізм орієнтуються на дослідження не-особистісних структур (власне текст є основою для інтерпретації). Така пріоритетність є наявною і в категоріях семіотики музичної. Ключова її проблема – визначення специфіки значень і смислів музичного тексту – не пов'язана з виконавцем: вона покликана декодувати музичні значення. Активно почавши розвиватись у зарубіжній музичній науці в 1960-1970-х роках (серед найбільш відомих досить згадати дослідження Й. Їранека, Б. Неттл, Н. Рюве, Ж.-Ж. Наттьєза, Дж. Стефані та ін.), вона дотепер не втрачає своєї актуальності (концепції Е. Тарасті, в Росії – В. Медушевського, В. Холопової, Л. Шаймухаметової; в Україні – Д. Терентьєва, О. Самойленко, С. Шипа).

На ґрунті австро-німецької школи нового покоління поступово формується інтерпретаційний дискурс музичної семіотики. Якщо Т. Адорно писав про необхідність «інтегральної інтерпретації» (або «інтерпретаторського аналізу»)[267] і вказує, що інтерпретація подібна до механізму опосередкування текстових і нетекстових елементів, то Р. Колиш (1983), будучи учасником знаного струнного квартету, пише виключно про виконання (не використовуючи поняття «інтерпретація»). Щодо Жан-Жака Наттьєза[268] (одного з основних постатей західної семіотики), то він розробляв умовну тривимірну концепцію твору (створення, виконання, сприйняття). Намагаю-

[267] По суті, таким є ретельний аналіз інтонаційних зв'язків, структури, агогічних, темпових, динамічних та тембрових характеристик, тобто, – виконавський аналіз (див.: Теодор В. Адорно. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.).

[268] Nattiez J.-J. Musicologie generale et semiologie. Paris: Christian Bourgois, 1987. 400 p.

чись відвести семіотику від колишніх підходів (внутрішнього аналізу твору), Ж. Наттьєз додає до класичної тріади «композитор-виконавець-слухач» функцію дослідника-музикознавця (зокрема, основним є семіологічний аналіз). Показово, що в межах семіотичної картини світу народжуються й різні виконавські типології (виконавські амплуа та їхні ускладнення)[269].

Герменевтика ще більше (аніж музична семіотика) націлена на дослідження автора в структурі тексту. Так, Е. Ганслік, відкидаючи в музиці, поряд із емоціями, всякий зміст, зводить її до «рухомих звукових форм» (тобто надає пріоритет процесу виконання). У межах герменевтичної термінології з'являється нове ставлення до суб'єкта – виконавця й інтерпретатора. Як знакову систему розглядає текст М. Бахтін, але визначає все-таки *відносини твору й інтерпретатора як відносини зустрічі*, Г. Гадамер формулює інтерпретацію традиції як «відкриття і створення смислу заново», причому твір мистецтва живе тільки в потоці інтерпретацій, що змінюють одна одну (твір мистецтва та інтерпретація рівнозначні), П. Рікер вважає, що «…філософська герменевтика має показати, що сама інтерпретація бере початок у бутті в світі. Спочатку ми маємо буття в світі, потім ми розуміємо його, потім інтерпретуємо і вже потім говоримо про нього»[270]. В. Беньямін одним із перших поставив проблему ідентичності твору в світлі його інтерпретації як реконструкції («Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності», 1936[271]), Р. Інґарден[272] розмірковував над розв'язанням проблеми

[269] Так, відомою є класифікація П. Саундерсом та П. Скаром психологічних архетипів, що самоорганізуються (альфа-інтонування, бета-епсилон, гама інтонування) і які можна застосовувати до типології виконавства (див.: Saunders P., Skar P. Archetypes, complexes and self-organization // J. Anal. Psychol. 2001 Apr. Vol. 46 (2). P. 305–323).
[270] Рикер П. Кофликт интерпретаций. – *С. 411.*
[271] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // Немецкий культурный центр имени Гете / В. Беньямин. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.

твору та його ідентичності, що на думку дослідника, є можливим лише на шляху тлумачення музичного твору як *предмета, що триває в часі та не має просторової локалізації.* **Твір** не існує (це предмет, що триває в часі), **виконання** – акустична реальність, воно «об'єктивне», але феноменальне, можна пізнати музичний твір (**інтерпретувати** його), не вдаючись до виконання, за допомогою простого читання партитури. Автор заперечує проти того, щоб виконавець (або автор) виводив слухача за рамки самого твору бо це те, що існує і поза життям автора або виконавця. Музичний твір не існує, коли його ніхто не слухає або не виконує.

Інгарденівська концепція літературного твору є двовимірним полем: семантичне та пластичне включають у себе по два шари (мовно-звуковий і смисловий та, відповідно, зображувальний і видовий). Для музичного мистецтва така концепція означає послідовність від того, що ми чуємо безпосередньо (мовний шар – звучання), через формування смислових закономірностей (у музиці – не тільки семантичних), до актуалізації візуальних (та інших) модальностей і конкретизації їх у процесі сприйняття та власної оцінки звучнóго. Однак нагадаємо, що для музичного мистецтва дослідник визначив структуру твору як «інтенсивну» і принципово «багатошарову». У останніх роботах дослідник одним із ярусів літературного тексту вказував його зумовленість свідомістю, що сприймає.

На ґрунті інтеграції герменевтики та семіотики сформувалася й позиція У. Еко щодо твору як відкритої системи[273], що, у свою чер-

[272] Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М. : Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.

[273] Феномену відкритості присвячено багато досліджень, починаючи з Г. Вельфлина (в «Основних поняттях історії мистецтва» йдеться про відкриті та закриті форми). Філолог Адамс запропонував поняття «open form». Відкритій формі присвячено есе Е. Брауна (Браун Е. Відкрита форма (пер. В. Громадина) // Композитори про сучасну композицію: Хрестоматія / упор.Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Науково-видавничий центр «Московська консерваторія», 2009. С. 120–130). Згідно з Г. Гадамером, художня

гу, актуалізувало важливість усіх комунікантів творчого процесу: того, хто створює, виконує чи сприймає твір («Твір – відкрита система» і «відкритий він для імовірно нескінченної низки його можливих прочитань», являючи «невичерпну безліч модусів власної даності»), який немов відчинив «скриню Пандори» і до сфери авторського семіозиса на повних правах вступає семіозис інтерпретатора[274]. Зокрема, Ю. Левін відносини в системі «автор-інтерпретатор» висловлює в понятті «ореольне повідомлення», яке, до речі, може виникати й по відношенню до програмної музики. «…його утворює система відносин між музикою і програмою, яку намагається побудувати стимульований автором слухач»[275].

На шляху до нового співвідношення твору та інтерпретації – міркування французької піаністки, музикознавця та критика Ж. Брелі (Gisèle Brelet), яка вбачала завдання виконавця в тому, щоб знайти гармонію між «**суттю твору**» й оригінальним «внеском його **реалізації**»[276] та Є. Назайкінського, який вбачав, що музичний твір у загальному підсумку «є інструмент для налаштування слухацької психіки»[277].

форма твору замкнута на собі, але відкрита в бік публіки. Більш того, нерозрізнення твору мистецтва та його інтерпретацій є необхідною умовою його справжнього осягнення («Актуальність прекрасного, «Істина і метод»).

[274] Згадаємо ключові поняття філософів: «обмеження і виняток» М. Фуко «ізоляція» М. Бахтіна, очуднення В. Шкловського, «здивування» Е. Кассірера, «ореольне повідомлення» або «неповне» повідомлення Ю. Левіна, «імплозія» К. Ясперса – всі вони позначають новий вектор у розвитку семіотики.

[275] Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 824 с. – *С. 615.*

[276] Brelet G. L'interprétation creatrice; essai sur l'execution musicale. Vol. 1: L'exécution et l'oeuvre. 242 p. До речі, саме на цю авторку посилається Harvard Dictionary of Music у другому перевиданні в статті «Interpretation» (Див.: Harvard Dictionary of Music by Willi Apel. Second Edition, Revised and Enlarged. Belknap Press. Cambridge. Massachusetts, 2000. 935 p. – *С. 418*).

[277] Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с. – *С. 87.*

У цілому для епохи постструктуралізму співвідношення твору та реципієнта стало ключовою точкою виходу «з кризи структуралізму». Критикуючи лаканівську думку, що «інтерпретація не відкрита будь-якому смислу»[278], постструктуралісти, за словами І. Ільїна, який досліджував постмодерну парадигму, підкреслюють «взаємодію читача і тексту, що породжує своєрідну силу "продуктивності смислу" (теза, найбільш ґрунтовно розроблена Ю. Крістєвою)[279]. Таким чином, інтерпретація є «ізоляція в суб'єкті ядра» (І. Ільїн), а читання стає «перформацією, актом діяльності»[280]. За визначенням В. Суханцевої, текст є відкритим повідомленням культури[281], а Р. Барт наголошує значення роботи над Текстом самого його створювача: «Слово про Текст має бути лише текстом, його пошуком, текстовою роботою, тому що Текст – це такий соціальний простір, де жодній мові не дано сховатись і жоден мовець не залишається в ролі судді, господаря, аналітика, сповідника, дешифрувальника; теорія Тексту необхідно зливається з практикою письма»[282]. До речі, аналогічні думки щодо розбіжностей тексту та твору знаходимо у М. Арановського. Так, учений називав їх «двома різними способами буття одного й того ж артефакту» та вбачав, що ці розбіжності перебувають у просторі хронотопу. «Ми говоримо про твір у випадку, якщо він уже відбувся, вже існує – і фізично, і як уявлення. Фізично – коли ми реально уявляємо його як книгу, ноти або диск. Як уявлення – коли мислимо про нього як про згорнутий, симультанний образ колись сприйнятого процесу звучання.

---

[278] Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада. 1998. – *С. 63*

[279] Ильин И. Цит. вид. – *С. 49.*

[280] Ильин И. Там само.

[281] Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. К.: Факт, 2000. 176 с. – *С. 90.*

[282] Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Барт Р. : пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. – С. 413–423. – *С. 423.*

Навпаки, про текст ми говоримо лише відносно того, що тільки ще відбувається, триває в часі. Твір – це те, що вже є; текст – те, що ще є. Вони перебувають у різному часі: твір, будучи вже створеним, – у минулому, а текст, будучи тільки створюваним, – у теперішньому часі й частково в майбутньому. Твір розгортається в текст – текст згортається у твір»[283].

Відкритість твору в бік інтерпретації – постійна тема досліджень У. Еко: вводячи поняття «інтерпретанти», автор зазначає, що воно є тим, завдяки чому знак «означає навіть за відсутності інтерпретатора»[284]; у доповіді «Проблема відкритого твору» (1958) ним запропоновано поняття «відкритість поля можливого»; книга «Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасній поетиці» (1967) містить ієрархію художньої відкритості. Такою вчений вважав спрямованість художнього твору до реципієнта, здатність художнього тексту здійснюватись у своїй повноті завдяки залученості рецептивної свідомості; як спрямованість твору до глядача (слухача), що у процесі сприйняття й емпатії реалізує його потенційну багатозначність; як простір необмежених можливостей інтерпретації. Твір (за У. Еко) – особливий каркас, який наповнюється сприйняттям певного твору реципієнтом (*спів*творча функція рецепції), а відкритість – запорука необмеженості можливостей інтерпретації (що зовсім не обов’язково означає нескінченність інтерпретацій): «Відкриті твори, будучи закінченими у фізичному сенсі, проте залишаються відкритими для постійного виникнення внутрішніх відносин, які глядач, слухач або читач мусить виявити і вибрати в акті сприйняття всієї сукупності наявних стимулів»[285]. У більш пізніх дослідженнях відкритість твору стає *сталим концептом.*

---

[283] Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. – *С. 24–25.*
[284] Эко У. Отсутствуюшая структура. Введение в семиологию. С. -Пб., 2004. – *С. 67.*
[285] Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. А. Шурбелева. СПб. : Академический проект, 2004. 384 с. – *С. 61.*

Відкритість найбільшою мірою виявлена в творчості, в якій стираються фізичні межі об'єктів (у аудіовізуальних проектах, інтерактивному мистецтві), бо творча винахідливість авторів (фільму, театральної та музичної постановки, перформансів) націлена, насамперед, на пошуки нових комунікативних засобів і варіантів їхнього синтезування[286]. Це важливий момент багатьох новацій сучасної музики, її розуміння, що формує новий простір комунікації та, відповідно, інтерпретації.

Отже, в рамках герменевтики твір виступає як знакова система, яку виконавець (безумовно, вторинний у відношенні до творця) проживає і трактує, розкодовує – з цього народжується інтерпретація. Однак цього недостатньо. Якщо музичну культуру, якій, за словами Ю. Лотмана, поряд із символічною притаманна *комунікативна* природа, можна розглядати як певну семіосферу, яка відображатиме особливості створення, сприйняття, відтворення та передачі музичних символів, то на початку 2000-х років семіотичні дослідження докорінно змінюються. Так, В. Фещенко вказує на антропологізацію семіотичних досліджень (спроби вивчення людини як знакової цілісності)[287] та рух «глибинної семіотики» від «внутрішньої людини» до «людини авангарду»[288]. У філософів виникає новий термін – «людиновимірність» (збірник 2002 р., в якому автори подають синергетичну інтерпретацію *феномена людиновимірності* постнекласичної, міждисциплинарно організованої та

[286] Саме цьому присвячено фундаментальну філософсько-культурологічну монографію «Феномен відкритої форми в мистецтві XX століття» (Ступін, 2012), в якій висловлено таку думку: «Сучасний художник – утілений homo apertus, ловець творчих імпульсів, мотивів із зовнішнього світу, сам виступаючи в ролі відкритої системи, створює відкриті системи другого порядку – художні обсяги, які живляться «рецептивною енергією» глядача» (див.: Ступин С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М.: Индрик, 2012. 312 с. – *С. 56*.

[287] Фещенко В. О внешних и внутренних горизонтах семиотики //Критика и семиотика. Вып. 8, 2005. С. 6–43. – *С. 14.*

[288] Фещенко В. – *С. 15.*

проблемно орієнтованої науки). В. Дем'янков[289] пише про інтерпретаційну спрямованість усіх лінгвістичних теорій 1980-х рр. та ставить питання специфіки особистості інтерпретатора, що вирізняє його з кола інших носіїв мови, «меж особистості», емпатії, інтенціональності, а також пропонує поняття «стратегія інтерпретації», що є динамічним потенціалом, водночас, системою координат, сукупністю знарядь інтерпретації, що дозволяє сягати її стильової вершини, тобто визначатися та завершуватись. Він також вирізняє універсальні та національні (ідіоетнічні) [290] стратегії.

У дисертації О. Колесник[291], яка визначає свій підхід як *культурологічну герменевтику* через його спрямування на розуміння й осягнення тексту «…як цілісного життєсвіту автора та реципієнта»[292], що робить твір розімкнутим і таким, що долає часопросторові межі завдяки наявності «інтерпретатора-співавтора, чия особистість приводить до значної варіабельності у межах інваріантної основи»[293]. Критерієм адекватності розуміння тексту, на думку авторки, «постає здатність інтерпретатора осягнути смислову «серцевину» твору та здійснити інставрацію потенційно закладених у ньому смислів»[294].

Отже, інтерпретація в межах семіотико-герменевтичної парадигми виявила новий вектор вивчення – *людиновимірність,* який вплинув на появу нових когнітивних досліджень та, як наслідок, –

[289] Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. 172 с.
[290] Демьянков В. Лингвистическая интерпретация текста: универсальные и национальные (идиоэтнические) стратегии //Язык и культура: факты и ценности. К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова / отв. ред. Е. С. Кубрякова, Т. Е. Янко. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 309–323.
[291] Колесник О. Художня інтерпретація як феномен культури: дис. … доктора культурології : 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2014. 430 с.
[292] Колесник О. Цит. вид. – *С. 4.*
[293] Колесник О. Цит. вид. – *С. 362.*
[294] Колесник О. Цит. вид. – *С. 265–366.*

на співвідношення у тріаді «твір-виконавець-інтерпретація», що відбилося на тематиці досліджень.

Концепту «людиновимірності» відповідає думка Л. Березовчук щодо музичної творчості: «Музичний твір здійснюється в музичній діяльності людини завжди як цілісний феномен. Так відбувається і в композиції, й у виконавстві, й при його сприйнятті. Але стадії формування такої цілісності включають у себе дію різних за своєю природою механізмів фізіологічного, психічного й абстрактно-логічного, нерозривно-пов'язаного з історико-культурними способами засвоєння інформації та моделями твори. Множинність механізмів пояснюється тим, що водночас потрібно переробити специфічність фізичної реальності твору (акустичний феномен), реальність "чужого" психічного досвіду, в ньому зображеного, а також реальність культурної традиції»[295]. У цьому ж напрямі мислить й А. Зісь: «…інтерпретація має бути, з одного боку, аналітичним та узагальнюючим знанням, яке дає уявлення про твір, а з іншого боку, художнім *сприйняттям і переживанням* (курсив наш – *Ю. Н.*) усіх деталей інтерпретації»[296]. Ще більш радикальний крок робить В. Медушевський, розробляючи концепцію онтології музичної творчості. Його рішучий поворот до нової термінології зумовлений поворотом від «горизонтальної семіотики» (яка діє «через семантичні відсилання до життєвих прообразів») до *онтологічної вертикальної семіотики*[297], «всеісторичної» та «поза-історичної» семантики й далі – нової теорії виконавства як Богоспілкування.

---

[295] Березовчук Л. Процессы категоризации в музыкальном опыте (психологический подход к проблеме музыкального языка) // Музыкальная коммуникация: сборник научных трудов. СПб: Российский институт истории искусств, 1996. Вып. 8.: Серия «Проблемы музыкознания». С. 105–127. – *С. 120.*

[296] Зись А., Стафецкая М. Интерпретация произведения как феномена культуры // Теории, школы, концепции: художественная рецепция и герменевтика. М.: Наука, 1985. С. 69–102. – *С. 99.*

[297] Медушевский В. Духовный анализ музыки… – *С. 463.*

***

Теорія музичної інтерпретації, її стабільні та змінюванні компоненти. Якщо у першій половині XX ст. видатні музиканти А. Корто, В. Ландовська проводили курси з інтерпретації (тоді ж запропонували перші спроби музикознавчого аналізу виконавських інтерпретацій творів окремих епох А. Долмеч, В. Ландовська, А. Швейцер, О. Браудо, П. Бадура-Скода, Я. Мільштейн), то згодом завдяки розповсюдженню досконалих звукозаписів складаються умови для нової практики – порівняльного аналізу інтерпретацій одного твору різними музикантами (*порівняльна інтерпретологія,* в термінології цього дослідження). У педагогіці вищої музичної освіти вирішуються питання онтології музичного твору, виконання творів різних епох. У другій половині XX століття відбувається експансія інтерпретації, коли вона стрімко входить до кола наукової проблематики. Загальних проблем музичної інтерпретації торкаються О. Алексєєв[298], Л. Гінзбург, Г. Коган, Д. Рабинович. 1979 року з'являється дослідження Н. Корихалової[299], 1982-го – Є. Гуренка[300], 1989 – дисертація І. Полусмяк[301], 1994 – монографія В. Москаленка[302]. Один з корифеїв західноєвропейської музикології – Г. Данузер (1996) – актуалізує перформативну лінію досліджень, у світлі якої виникає історична реконструкція, традиційна реалізація й актуалізуючий вид виконання[303]; продовжують цю лі-

[298] Навчальний посібник «Інтерпретація музичних творів» (1984) створено на основі аналізу виконавства видатних піаністів XX ст.

[299] Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. М.: Музыка, 1979. 208 с.

[300] Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (Философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.

[301] Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации. дис. …канд.. искусствовед. 17.00.02. Музыкальное искусство. Киев, 1989.

[302] Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев, 1992. 157 с.

[303] Див. аналіз праць Р. Колиша та Г. Данузера: Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста // Искусство XX века как искусство интерпретации Сб. статей. Нижний Новгород, 2006. С. 104–113. Сам А. Вермайэр розрізняє в музичній

нію й дослідження Х.-Йоахима Хинрихсена (Hans-Joachim Hinrichsen)[304], який наголошує на переосмисленні явища музичної інтерпретації, називаючи дослідження «субдисципліною» музикознавства (Die Interpretationsforschung – нім., Performance Studies – в англо-американській науці), якою вона стала за двадцять останніх років та радіючи, що музикознавство долає межі суто аналізу тексту (Textanalyse) або історіографії (Kompositionshistoriographie).

Найважливішим у процесі становлення теорії музичної інтерпретації є спроби не тільки визначення її статусу в межах музичного мистецтва, а й подолання стереотипії визначення її як «вторинного» роду діяльності. Зокрема, у дослідженні Є. Гуренка саме читаємо, що інтерпретація – вторинна художня діяльність, у процесі здійснення якої «продукт первинної художньої діяльності обов'язково відтворюється як система»[305] й під художньою інтерпретацією розуміють «виконавське трактування продукту первинної художньої діяльності»[306]. Але автор все ж таки пропонує таку класифікацію видів інтерпретації: альфа-творчість (самостійна), бета-творчість (відносно-самостійна, до якої входить і композиторська творчість); гама-творчість (будь-яка **виконавська діяльність)** та вказує на те, що «в процесі створення музичного, хореографічного чи драматичного твору художньо-творча діяльність не тільки не замикається цілковито на системі «автор», але обов'язково передбачає творчу діяльність іншого плану (тобто, виконавську – *Ю. Н.*)»[307]. Вирізняючи у виконавському процесі «духовне проек-

інтерпретації два рівні: герменевтичний та перформативний (*С. 106).* Також див. Danuser H. Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 11. Laaber-Verlag; First Edition edition (1992). 469 pages (Neues Handbuch der Musikwissenschaft).

[304] Hinrichsen Hans-J. Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte // Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven / Ed. M. Calella, N. Urbanek. Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar, 2013. P. 184–200. В цитованому дослідженні автор надодить думку, що поява загальної історії інтерпретації вже назріла.

[305] Цит. вид. – *С. 27*.

[306] Гуренко Е. Цит. вид. – *С. 59*.

[307] Гуренко Е. Цит. вид. – *С. 31*.

тування результату виконавського мистецтва» та «реалізацію результату виконавського мистецтва»[308] в реальній акустичній формі, розуміючи, що «інтерпретатор – син свого часу»[309], тож в інтерпретації завжди є об'єктивна та суб'єктивна сторони, а «живий процес виконавської творчості та її результат є розімкнутим»[310], дослідник включає до визначення «інтерпретації» й власне інтерпретатора.

У працях Е. Ансерме[311], С. Раппопорта[312] та ін. обґрунтовується художньо-інтерпретаційна природа виконавства як «проникнення за межі тексту аж до смислу музики, який автор «схематизує» в запису» (Е. Ансерме). О. Алексєєв пише, що ключова ідея виконавської інтерпретації є «відтворенням процесу становлення образної будови твору»[313], О. Гольденвейзер – що «виконавець – довірена особа композитора».

Майже всі дослідники 1970 – 1980-х років вважають інтерпретацію похідним процесом (який прив'язаний до твору). Наприклад, Н. Корихалова розмірковує про «роль виконавця, його права та обов'язки»[314], об'єктивного / суб'єктивного підходів (об'єктивація / суб'єктивація виконання) до твору композитора як «абсолюту», стверджуючи, що «об'єктом творчої діяльності виконавця завжди є вже створена музика»[315]. Постійний та дискусійний шлях до пізнання сутності інтерпретації дозволили у працях 1990 – 2000-х

[308] Гуренко Е. Цит. вид. – *С. 81.*
[309] Гуренко Е. Цит. вид. – *С. 75.*
[310] Гуренко Е. Цит. вид. – *С. 79.*
[311] Ансерме Э. Беседы о музыке; пер. с фр. В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин. 2.изд. Л.: Музыка, 1985. 104 с.
[312] Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. М., 1972. № 7. С. 3–47; Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. М.: Сов. писатель, 1978. 237 с.
[313]Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века): уч. пособие. М., 1984. 91 с. – *С .7.*
[314] Корыхалова Н. Цит. вид. – *С. 4.*
[315] Корыхалова Н. Цит. вид. – *С. 155.*

років осягнути її у багатьох вимірах. Наведемо декілька визначень музичної інтерпретації вітчизняними вченими:

- «уживання у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора немовби своїм, що зараз твориться»[316], «будь-яке творчо-ініціативне сприйняття музики»[317] (В. Москаленко).

- «специфічна форма індивідуально-творчої культурної діяльності, спрямованої на розкриття смислу музичного твору», а також «може трактуватись як результат особливої духовної діяльності, що визначається через своєрідний переклад не тільки в іншу систему мови (знаково-смислову), але й в іншу систему мислення» (О. Котляревська[318]);

- структурований у виконавському часопросторі «спосіб творчого спілкування особистості (Я) з Іншим-у-собі (автором)» (Т. Сирятська[319]).

У кожному з наведених вище визначень є свій «фокус» пізнання музичної інтерпретації як такої, що розкриває сутність явища: в дискурсі сучасної інтерпретології – партиципативний (В. Москаленко), мисленнєвий (О. Котляревська), рефлексивний (Т. Сирятська). Сказане унаочнює певну еволюцію понять і категорій теорії інтерпретації. У дослідженнях 2000-х років продовжуються спроби узагальнення напрацьованих аспектів вивчення виконавства, зокрема, історичної (Н. Кашкадамова[320]), теоретичної специфіки

---

[316] Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. К., 1994. 156 с. – *С. 4.*

[317] Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство : зб. ст. / [гол. ред. І. А. Котляревський]. К. : КДВМУ ім. Р. В. Глієра, 1999. Вип. 2. С. 4–14. – *С. 3.*

[318] Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис...канд. мистецтвознавства. К.: НМА України ім. П. Чайковського, 1996. 19 с. – *С. 5.*

[319] Сирятська Т. О. Виконавська інтрепретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста: автореф. дис… канд. мистецтвозн. Харків, 2008. 18 с. – *С. 7.*

[320] Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. Історія. Тернопіль, 1998. 300 с. (2 вид. К., 2009. 410 с.).

(О. Лисенко[321], О. Гнатишин[322]) та напрямів (К. Тимофєєва[323], яка зробила короткий огляд авторських концепцій учених задля аналізу зміни методологічних парадигм).

Щодо **інтерпретації як цілісності,** В. Москаленко систематизує творчу діяльність професійного музиканта, спрямовану на написання музичного твору як: «творчо-пошукову» (в найбільш відкритій і концентрованій формі розкривається в процесі створення музики), «інтерпретувальну» (при розкритті виражального потенціалу музики) та «виконавсько-відтворювальну» (при реалізації музичного твору в звучанні). Процесуальність увиразнюється в понятті «музичне інтерпретування», під яким дослідник розуміє «інтелектуально організовану діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виражально-смислових можливостей музичного твору»[324].

В. Медушевський[325] вбачає сутність поняття «інтерпретація» через його первісне значення – «посередник», «вісник», «провидець». Онтологія інтерпретації для дослідника – у розумінні глибини осягнутих смислів, з якої вона народжується з нею пов'язана антропологічність вимірів часу, темпу. Саме тому ним введено до музикознавства поняття «онто-семіотичного трикутника», що побудова-

---

[321] Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення // Музичне виконавство: XX–XXI ст. / Упор. І. А.Котляревський; редкол.: Тимошенко О. С. (гол.) та ін. К., 2000. Наук. вісник НМА України імені П.Чайковського. Вип. 7. С. 162–170.

[322] Гнатишин О. До питання про науково-теоретичні засади новітніх концепцій виконавської інтерпретології в світлі розвитку національного музикознавства // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Вип. 16. Рівне: РДГУ, 2010. Т. 1. С. 139–146.

[323] Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових статей / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: ТОВ САМ, 2011. Вип. 31. Когнітивне музикознавство-2. С. 117–186.

[324] Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство: Збірка статей. К., 1999. № 2. С. 4 – 14. – *С. 8.*

[325] Медушевський В. Духовный анализ музыки.

ний на таких «рухах свідомості інтерпретатора»: вертикальний низхідний, горизонтальний, вертикально-висхідний, які приводять до возз'єднання у вершині – джерелі, яким є Істина. О. Маркова (Одеса)[326] мислить теорію виконавства як єдність трьох смислів (онтологічного, психологічного та естетичного) та простежує шлях її становлення з XVIII до XX ст. За словами дослідниці, крізь усю історію проходять своєрідні «генеруючі ідеї», які й дозволили цій теорії скластися. Але центрує її поняття духовності. «Виконавська онтологія як осередок музичної духовності, пише О. Маркова, – це музично-системна «вибудуваність» звучання, в якому споконвічність духовних знаків музики випливає із двоєдності різного: «точковості» – дискретності звукоподачі («виразне артикулювання» кожного звука) і кантиленності – безперервності звукового потоку». Ці синонімізовані в їхній ідеальній сутності антитези утворюють парадоксальну єдність над-буттєвої аури звуковироблення в збереженні вищих емоцій спокою-радості»[327].

Наприкінці XX ст. в межах загальної теорії розвивається виконавський напрям у музикознавстві. Його складають авторські концепції: Ю. Вахраньова (із ключовим концептом «виконавська поетика»), В. Москаленка («творчий аспект музичної інтерпретації»), О. Маркової («виконавська онтологія»), В. Приходько (виконавець і фактура), В. Сирятського («звуковий образ інструменту»), надалі – дослідження Л. Шаповалової (та її учнів і колег), в яких вибудовується нове ставлення до виконавця як суб'єкта наукової рефлексії.

Харківська школа інтерпретології, яка офіційно дістала назву 2004 року (рік заснування кафедри інтерпретології та аналізу музи-

[326] Маркова О., Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації // Музичне виконавство. Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 1. К., 1999. С. 126–134; Маркова Е. Вопросы теории исполнительства: Мат. к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса: Астропринт, 2002. 126 с.

[327] Маркова Е. Вопросы теории исполнительства: Мат. к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса: Астропринт, 2002. 126 с. – *С. 47.*

ки), орієнтується на особистість виконавця як центральний модус наукового пізнання. За словами Л. Шаповалової, інтерпретологія надає «досвід занять наукою, де аналіз музики націлений на спілкування з Іншим і водночас на пізнання себе і всієї смислової моделі світу, де сходяться початок і кінці будь-якого знання про Красу й Істину»[328]. І далі: «Через спілкування та радість зустрічей, пізнавання, відгукування та суголосся когнітивне музико-знання відкривається Іншому як онтологія Любові»[329].

У XXI столітті з'являються **нові класифікації інтерпретації в музиці**. Наприклад, В. Москаленко нараховує 8 позицій, до котрих входить інтерпретація композиторська, виконавська, редакторська, режисерська, музикознавча, технологічна, слухацька, виконавське перекладення. О. Самойленко вирізняє серед «найбільш суттєвих» такі форми музичної інтерпретації: «композиторська (мистецько-авторська), виконавська (художньо-авторська), слухацька (співтворчо-авторська) та музикознавча (науково-художня співтворчо-авторська)»[330], уточнюючи, що система мистецької інтерпретації є укоріненою саме через позицію «авторського начала».

Композиторська інтерпретація – досить досліджений концепт – розуміється в трьох значеннях: 1) як процес втілення композиторського задуму в музичний текст; 2) як діяльність, що приводить до системної організації інтерпретованого тексту (процес творення музичного твору); 3) як переакцентування смислової структури інтерпретованого тексту (у випадках з вербальним першоджерелом). Композитор іншими виражальними засобами «переписує» художню версію першоджерела. У посібнику В. Москаленка композиторську ін-

[328] Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыковедение? // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти [Когнітивне музикознавство] : зб. наук. праць. Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв ім.І.П.Котляревського, 2010. Вип.29. – С. 550–569. – *С. 557.*

[329] Шаповалова Л. Цит. вид. – *С. 565.*

[330] Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації.

терпретацію трактовано як «творчу переробку в новому музичному творі: а) музичного, або якого-небудь іншого матеріалу з іншого твору; б) музично-стильової системи іншого автора, іншого історичного періоду при збереженні знакових стильових відмінностей першоджерела»[331]. І далі: «Композиторська інтерпретація може виражатися: а) жанрами музичної транскрипції, парафрази, сюїти або фантазії на теми інших творів і т. ін.; б) різноманітними формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж і т. ін.); в) програмними (в тісному значенні слова) творами, в яких використовується раніше зафіксований у слові, картині, малюнку та інших формах художній материал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів. Наприклад, це обов'язково відбувається при створенні пісні, романсу, опери, балету, мюзиклу і т. ін.»[332]. Тобто, за В. Москаленком, композиторська інтерпретація є «творча переробка» будь-якого роду. Так, при зміні організації матеріалу, в якості нової версії твору з'являються **аранжування (перекладення)** з іншими інструментальними складами, різні **транскрипції** та **редакції**. В. Москаленко називає ці способи *обробки* матеріалу «редакторською інтерпретацією» і «виконавським перекладенням»[333]. Однак, і перекладення (аранжування), і транскрипція, і редакція мають на увазі певні зміни, що вносяться безпосередньо до нотного тексту твору, що може відчутно вплинути на нього, створивши нову версію твору; при цьому, цю роботу може здійснити як і сам автор цього твору, так і інший інтерпретатор. При застосуванні названих способів обробки матеріалу, здійснювані зміни не стосуються структури твору, чинячи більший вплив на драматургію.

При цьому, композиторська інтерпретація стає способом перекладу – трансдукцією[334] – твору до сфери іншого музичного напря-

[331] Москаленко В. Лекции… – *С. 16*.
[332] Москаленко В. Лекции… – *С. 16–17*.
[333] Москаленко В. Лекции… – *С. 15, 16*.
[334]Термін «трансдукція» вперше впроваджено І. О. Палій: «Трансдукція – це різновид перекладу, результатом якого стає нова якість музичного матеріалу. Відмінність трансдукції серед супідрядних понять (інтерпретація, транскрипція, стилізація) полягає в

му; в цих випадках, «варіативний потенціал» твору[335] дозволяє констатувати його поліінтерпретаційну природу на рівні *композиторського* тексту.

Виконавська інтерпретація (згідно з В. Москаленком) – нове «прочитання» твору, зафіксоване в звучнóму вигляді. Вона виражається «в творчому прочитанні музичного твору та його озвучуванні без порушення внутрішньої структури та заміни задуманого композитором інструментарію»[336] та розуміється як актуалізація композиторського тексту в нових смислових варіантах. А. Вермайєр підкреслює, що «галузь інтерпретації в розумінні виконавської реалізації має в музиці зовсім унікальний вимір»[337]. Онтологічний зміст наявний у трактуванні категорії виконавської інтерпретації В. Медушевським: вона є «наслідок і сторона справді особистісного розуміння» музики»[338]. На думку дослідника, в основі інтерпретаційної діяльності виконавця, лежить, насамперед, осягнення смислу музичного твору, його розуміння. Основним завданням інтерпретатора стає осягнення невидимого внутрішнього закону, ідеї, згідно з якими вибудовується смислова ієрархія музичного твору. В зв'язку з цим змінюється погляд на предмет інтерпретації та завдання ін-

---

тому, що процес перетворення відбувається не всіх рівнях системної організації твору (композиції). При цьому «перекодування» не передбачає зворотної дії» (див.: Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Krimson та Pink Floyd): автореф. дис. канд. мистецтвознавства;спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 16 с. – *С. 13*). Стосовно рок-музики І. Палій вважає трансдукцію інтерпретаційним явищем.

[335] Термін був запропонований О. Котляревською у кандидатській дисертації «Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування». Спец. 17.00.03 – муз. мистецтво. К., 1996. 19 с.

[336] Москаленко В. Лекции… – *С. 15.*

[337] Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста // Искусство XX века как искусство интерпретации: сборник статей. Нижний Новгород, 2006. *С. 106*. URL: http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4533.

[338] Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 129. – *С. 3.*

терпретатора. Основним законом для виконавця при прочитанні авторського тексту мусить стати осягнення духовних принципів краси як смислу творчості у виконавському мистецтві. Для О. Маркової виконавська інтерпретація це «концепційно осмислене виконання в усвідомленні стильово-змістовної дистанції композитор-виконавець у звучанні твору»[339]; як *зміст* виконання трактує поняття «інтерпретація» Ю. Кочнєв[340]. Вирізняючи у виконавстві дві сторони (форму як процес реального звучання музики та зміст як інформація, котру це звучання передає, автор розрізняє варіант «конкретизації» (відтворення нотного тексту без привнесення особистісних якостей виконавця) та власне «інтерпретації» (творче втілення авторського задуму), актуалізуючи роль особистості.

Є. Гуренко трактує виконавство як «*сукупність специфічних операцій (головним чином, фізичних дій) інтерпретатора, спрямованих на об'єктивацію виконавського задуму*»[341]. Стосовно виконавського процесу автор поділяє його на дві підсистеми: «Перша – духовне проектування результату виконавського мистецтва, друга – реалізація результату виконавського мистецтва як матеріального утворення»[342], перша – технічна робота над композиторським текстом і побудова виконавської концепції; друга – репетиційна робота і виступ. Виходячи з цього, інтерпретація та «продукт» виконавства – звучни́й твір – різні поняття. «Інтерпретація водночас і ширша і вужча за продукт виконавської діяльності, – пише автор. – Останній збігається з інтерпретацією в тій її частині, що являє собою опредмечене, оречевлене виконавське трактування. Разом з тим до виконавського результату не входить інтерпретація як дія-

[339] Маркова О., Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації // Музичне виконавство. Наук. вісник НМАУ імені П.Чайковського. Вип. 1. К., 1999. С. 126–134. – *С. 127.*

[340] Кочнев Ю.Л. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка, 1969. № 12. С. 56–60.

[341] Там само.

[342] Гуренко Е. Цит. вид. – *С. 81.*

льність, тому формування виконавського задуму і процес його об'єктивації залишаються за межами виконавського продукту. Своєю ж репродуктивною частиною результат виконавського мистецтва виходить за рамки інтерпретації»[343].

На вивченні поетики виконавського мистецтва як мистецтва інтерпретації ґрунтується концепція Ю. Вахраньова (Харків). Автор наполягає на необхідності простежувати духовні зв'язки виконавця з музичним твором («духовна дієвість»[344]). В основі інтерпретації, на його думку, лежить «осмислений через музику результат пізнання дійсного життя людського духу...»[345], і саме духовність «визначає інтерпретацію і входить до її поетики як внутрішня, духовна сукупність її елементів»[346]. Смисл виконавської інтенції – у виявленні ідеальної суті музики, на яку спрямоване інтонування та інші виражальні засоби. Розглядаючи дві системи («музика-виконавець-інструмент» та «композитор-виконавець-слухач»), автор розрізняє їхні інтерпретаційну і комунікативну функції.

Для інтерпретативної теорії інтерес також являє дослідження Є. Лібермана, який класифікує, зокрема, три зони (виходячи з активності виконавця під час роботи над твором)[347]: емоційну, емоційно-інтелектуальну та інтелектуальну. До *емоційної зони* інтерпретації Є. Ліберман пропонує віднести непозначені або неточно позначені координати: звук, педалізацію, мелізми, агогіку, знаки динамічного та ритмічного нюансування. До *мішаної зони* – неточно позначені координати: виявлення фактури, темп, словесні позначення. А до *інтелектуальної зони* відносить точні та відносно точні координати: артикуляцію, акцентування, штрихи, формоутворюючу динаміку, метроритмічний малюнок і звуковисотність.

---

[343] Гуренко Е. Цит. вид. – *С. 84.*
[344] Вахранёв Ю. Исполнение музыки (Поэтика). Харьков, 1994. 334 с. – *С. 18.*
[345] Там само. – *С. 135.*
[346] Там само. – *С. 32.*
[347] Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 234 с. – *С. 194.*

Підхід автора перегукується з підходом С. Мальцева до поняття інтерпретації як виконавської концепції, що реалізується через темп, динаміку, артикуляцію, фразування, акцентування.

Окремо систематизується й **музикознавча інтерпретація** – такий різновид, у якому «… версія музичного твору виражається вербальною мовою»[348], але результатом може стати опис музичного твору (не лише вербальний, але й графічний, схематичний і т. ін.). Однією з перших до розробки проблем інтерпретації в музикознавчому аспекті вдалася І. Полусмяк (1989)[349], яка вказала на зв'язувальну (а не тільки пояснювальну) її функцію (виходячи з етимону) і ввела в обіг поняття «теоретичний» та «аналітичний» типи інтерпретації»[350]. Так, теоретична інтерпретація в музикознавстві передбачає «конкретизацію положень теорії більш високого рівня (інтерпретування) на рівні іншої (висхідної)»[351].

Для теоретичної інтерпретації притаманне ось що: її методологічною базою є теорія проеційована та висхідна; процес інтерпретації є процедурою специфікації більш загальної теорії; в результаті інтерпретації має скластися «синтетична інтерпретувальна система»[352]. Авторка розрізняє екстра- та інтрамузикознавчі підходи до теоретичної інтерпретації. Перший націлений на міжнауковий синтез, другий – координує та інтегрує власне музикознавчі теорії.

Аналітична інтерпретація в концепції І. Полусмяк передбачає «проекцію спеціалізованої системи основних естетичних категорій

---

[348] Москаленко В. Лекції… – *С. 16.*

[349] Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации: автореф. дис. …канд. искусствоведения /Киев. Нац. муз. акад. Украины имени П. И. Чайковского. К., 1989. 25 с.

[350] Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации: автореф. дис. …канд. искусствоведения /Киев. Нац. муз. акад. Украины имени П. И. Чайковского. К., 1989. 25 с.

[351] Полусмяк И. автореф. дис. …– *С. 5.*

[352] Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации: дис. …канд. искусствоведения – *С. 37.*

на рівень конкретних музично-художніх явищ»[353] і може, за словами авторки, відбуватися на будь-якій стадії існування музичного твору як результату композиторської творчості, виконавського «тлумачення» та слухацького сприйняття. Вона має внутрішню диференціацію на цілісний, цільовий та вузькоспеціальний підвиди. У висновку дисертації автором доленосно було відзначено: «Шлях сучасного музикознавства вбачається саме у застосуванні інтерпретаційних підходів»[354], що й спостерігаємо донині.

Музикознавча інтерпретація та її смисл у дослідженнях О. Самойленко розкриваються через розуміння співвідношення великого «когнітивного трикутника», «вершину якого означує інтерпретація, а внутрішню площину заповнює феномен розуміння», та малого «когнітивного трикутника», «складовими якого стають: в основі – жанр і мова, у вершині – стиль, у центральній площині – текст»[355]. Дослідниця окреслює музикознавчу інтерпретацію як рух від визначення «тональності розуміння», що «зумовлює стиль інтерпретації» та позначає поле «можливих – ймовірних – семантичних взаємодій музичного та музикознавчого текстів» до створення «музикознавчого дискурсу з його текстовими межами та опорою на пізнавальну наукову традицію», який би зміг «підвести музикознавця зовсім близько до його герменевтичного покликання»[356].

Посилення «коду» інтерпретаційності в музикознавстві на зламі XX–XXI ст. позначено у дослідженні Т. Науменко. «Методологічні настанови, – пише авторка, – що обстоюють правомірність навіть відверто суб’єктивних, авторських підходів у музикознавстві, мають вельми сучасний вигляд у світлі тієї зміни ролей, яка відбувається в сучасному музичному просторі. На тлі численних

[353] Полусмяк И. Дис…– *С. 50.*
[354] Полусмяк И. Дис…– *С. 150.*
[355] Самойленко О. Теория музыковедческой интерпретации...
[356] Самойленко О. Теория музыковедческой интерпретации...

«пост-практик» спостерігається очевидне зростання ролі музикознавця-інтерпретатора»[357].

На сучасному етапі розвиту музикознавства з'являються дослідження різних типів інтерпретації як роду діяльності. Питань диригентської інтерпретації торкається Е. Лайнсдорф[358], В. Москаленко виокремлює тип режисерської інтерпретації[359]. Формується різновид редакторської інтерпретації, підсумком якої є «адаптований до нових виконавських вимог оновлений варіант нотного тексту»[360]. Виокремлюється «слухацька інтерпретація»[361], яка є обов'язковим компонентом у понятті «музичний твір» І. Малишева[362], в системі наукової інтерпретації І. Полусмяк[363] і в типології інтерпретацій В. Москаленка.

---

[357] Науменко Т. Современное музыковедение и «стиль времени» // Журнал Общества теории музыки. № 1. 2013/1. С. 84–93. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Naumenko.pdf. – *С. 92.*

[358] Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации /пер. с англ. А.К.Плахова. М.: Музыка, 1988. 303 с., нот.

[359] Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. К.: 2012. 272 с. – *С. 17.*

[360]Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. … – *С. 10.*

[361] Слухацьке сприйняття вважав важливим для інтерпретації, зокрема, Є. Назайкінський. (див. Назайкинский Е. О системе музыкально-теоретических дисциплин // Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе: сб. науч. трудов. М., 1978. С. 94–121). Слухацьким спілкуванням М. Арановський обумовлював формування жанрового інваріанту. Зокрема, щодо сприйняття симфоній автор наголошує: «Слухацька установка являє собою не що інше, як результат *спілкування* (виділено нами – Ю. Н.) з симфоніями різних планів, внаслідок якого формується певне спільне, абстраговане уявлення про жанр, його структуру і семантику» (див.: Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Ленинград: Советский композитор, 1979. 287 с. – *С. 17*).

[362] Малышев И. К определению понятия «музыкальное произведение» // Эстетические очерки. М.: Искусство, 1970. 238 с.

[363] «Слухацька інтерпретація направлена на фіксацію об'єкту (музичного твору) в образах і поняттях на основі слухового досвіду порівняння, узагальнення властивостей музики» (Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации: дис. … канд. искусствоведения / Киев. Нац. муз. акад. Украины имени П. И. Чайковского. К., 1989. 165 с. – *С. 144).*

Окрім *типології музичної інтерпретації* музикознавство опановує й такі поняття інтерпретативної системи, як «гіперінтерпретація»[364], «реінтерпретація»[365], а також поняття «інтерпретувальна свідомість», «інтерпретувальні стилі». Останнє введено в науковий обіг В. Медушевским[366], означає перевагу начала, що *рефлексує,* в творчості (по відношенню до первинної моделі) на відміну від *автономних* стилів.

Урахування різних комунікантів – суб'єктів інтерпретації – приводить до розбудови **категоріальної системи, що віддзеркалює нове мислення**. Нижче подамо основні категорії, які набувають розгалуження значень і смислових конотацій, утворюючи структуру теорії інтерпретації.

У відношенні поняття **«твір»** змінюється його розуміння як приналежність композиторській системі. Якщо у семантичній парадигмі твір – предмет, який триває в часі (Р. Інґарден), «незалежна реальність» (К. Поппер) чи навіть «відкрита система» (У. Еко), то в інтерпретативній парадигмі актуальними є визначення «твір-дія» (А. Петров про інструментальний театр), «твір виконавця» (В. Москаленко), «перформативний твір» (Е. Фішер-Ліхте). За концепцією Є. Назайкінського, музичний твір існує в трьох онтологічних (буттєвих) станах, або формах – потенційному, актуальному та віртуальному.

О. Котляревська, вивчаючи варіативний потенціал твору (що є передумовою виникнення багатьох виконавських трактувань), пропонує модель твору, в основі якої лежить ідеальний композиторський інваріант, що складається із сфери «позначеного» і «непозна-

---

[364]Усманова А. Гиперинтерпретация URL : http://www.top-actions.info/postmodern/645-g/35669-giperinterpretatsiya.html.

[365] Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : автореф. ... доктора иск-я : 17.00.09. Краснодар, 2009. 34 с.

[366] Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1984. С. 5–17.; также: Грачев В. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва : МГК им. П.Чайковского, 1992. 22 с.

ченого». «Позначене» виражене за допомогою графічного кодування і реалізується в точних і неточних вказівках. Неточні вказівки в свою чергу поділяються на стильову ясність, що являє собою «своєрідну заданість умов і визначає процес виконання інтерпретаторського “надзавдання”»[367], а також свободу трактування образності, зумовлену «опосередкованістю та символічністю виражальних засобів»[368]. Крім неточних авторських указівок із цією свободою пов’язане «непозначене» – «різні форми взаємодії тексту, підтексту та контексту»[369]. Подібної думки (про щонайменше двоскладовість тексту) дотримується Є. Ліберман, який вважає, що будь-який авторський текст складається з таких двох складових, як об’єктивно-композиційна частина (внутрішня) та суб’єктивно-інтерпретаторська (зовнішня). Автор підкреслює, що чіткого розподілу бути не може, оскільки одні й ті ж знаки та позначення (в першу чергу це стосується динаміки, ритміки, акцентування і т. ін.) можуть відноситися в різних творах то до однієї, то до іншої частини.

У термінологічній системі В. Москаленка є розрізнення на «твір-принцип» та «твір-даність», котрі постійно взаємодіють і взаємно збагачуються. Їхня взаємодія, з одного боку, підтверджує ідентичність цього музичного твору самому собі, а з іншого боку, відкриває можливості для формування потенційно безкінечної низки його інтерпретацій»[370].

Н. Герасимова-Персидська у дослідженнях, присвячених процесу еволюції музичного твору, приділяє багато уваги таким явищам, як «опус» і «рес факта». «Опус» являє собою завершений музичний твір, який увійшов у історію музики в тому вигляді, в якому його

---

[367] Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України імені П.І Чайковського. К., 1996. 16 с. – *С. 7.*
[368] Там само.
[369] Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору… – *С. 8.*
[370] Москаленко В. Лекции. …– *С. 120.*

зафіксував композитор. «Рес факта» – твір, що чітко структурований, однак легко піддається «розбиранню» на складові частини, які можут бути трансформовані в різному порядку, зі зміною логіки розвитку та фактурної організації[371].

Важливою ознакою сучасних досліджень стає усвідомлення не просто «варіативного потенціалу твору» (С. Раппопорт), а інтерпретаційності як його сутнісного явища. Так, наприклад, поліінтерпретаційну природу «Рапсодії у блакитних тонах» Дж. Гершвіна виявляє Р. Каширцев[372], про мультиінтерпретаційність «Картинок з виставки» М. Мусоргського йдеться у дослідженні І. Палій[373].

Усвідомлення складності поняття «твір» у межах теорії музичної інтерпретації дозволяє з'явитися таким похідним поняттям, як «твір виконавця» (В. Москаленко).

Щодо проблеми «**тексту**», то теорія музичної інтерпретації теж його опрацьовує. М. Арановський, розглядаючи музичний текст як міждисциплінарну проблему, зазначав: «"Текст (мається на увазі літературний текст. – *М. А.)* нескінченно відкритий у нескінченність", – писав Р. Барт[374], і це не тільки повною, але навіть більшою

[371] Герасимова-Персидская Н. О. От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура // Науковий вісник. Вип. 21. Київ, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2002. С. 3…10.

[372] Каширцев Р. «Поиинтерпретационная природа «Рапсодии в голубых тонах» Джорджа Гершвина». ХНУИ имени И. П. Котляревского, 2014. 96 с. Маг. робота, захищена на кафедрі інтерпретології та аналізу музики (наук. кер. І. М. Полусмяк). Автор надає таке визначення: «поліінтерпретаційність музичного твору – особливість, від початку закладена в музичному творі на етапі його написання, яка робить можливим продукування величезної кількості нових інтерпретаційних версій композиторського типу, що подолали границі музичних напрямів. При цьому, основний варіант музичного твору («опус») зберігає свій первісний вигляд в академічній музичній традиції». – *С. 24.*

[373] Палій І. Цит. вид.

[374] Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы / Ролан Барт. М., 1989. – *С. 425.* Р. Барт, власне, розділяв текст і твір, стверджуючи в есеї «Від твору до тексту», що смисл твору осягається *за* межами тексту. Але коли «текст вибухає і розсіюється в міжтекстовому просторі» (Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Барт Р. М.: Прогресс, 1989. С. 413–424. –

мірою відноситься до тексту музичного. Бо будь-який процес *читання* нотного тексту (поняттю "читання" ми надаємо широкого смислу – від чисто глядацького сприйняття нотного тексту до звучання, виконання) є його *інтерпретація,* а інтерпретація таких невизначених за значеннями структур, якими є музичні, неминуче варіативна, і до того ж у дуже широкому діапазоні. Власне, саме відсутність границь і є джерелом виконавського мистецтва, а нескінченність інтерпретацій свідчить про нескінченність процесу пізнання музичного тексту»[375].

В. Москаленко під текстом музичного твору розуміє «здатне до відтворення джерело інформації, в якому зафіксовано його (твору) унікальність у системі художньої творчості»[376]. Виділяються три різновиди тексту музичного твору, які взаємодіють при створенні музики, її інтерпретуванні та виконанні: нотний запис, уявне звучання твору, і, зрештою, власне музичне звучання. Специфіка *нотного тексту*, який відноситься до групи текстів-кодів (оскільки його треба «розкодувати», щоб отримати музику) за відсутності процесуальності як звуко-інтонаційного процесу. В трактуванні виконавцем авторського нотного запису дослідник вирізняє три різновиди: його точного прочитання, прочитання з редакційними змінами смислових деталей, прочитання-транскрипції.

Слухові уявлення, які В. Москаленко відносить до «психологічних текстів»[377], відзначаються тим, що вони існують у пам'яті та стають матеріалом для естетично оціночної інтерпретуючої діяльності, бо «з кожним новим актом інтерпретування ці слухові вияви дістають можливість для деякого дорозвитку»[378]. В. Москаленко

С. 425), ми можемо завдяки текстовому аналізу осягнути «смисл тексту» як інтертекстуального явища.

[375] Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998.

[376] Москаленко В. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство: збірник статей. К., 2001. № 7. С. 3–10. – *С. 5.*

[377] Москаленко В. Лекции. … – *С. 99.*

[378] Москаленко В. Музичний твір як текст … – *С. 6.*

зазначає, що «текст-звучання» може бути максимально наближеним до авторського нотного запису твору. Однак навіть якщо музику просто «читати по нотах», ретельно йдучи за всіма композиторськими вказівками, то тут усе одно відбувається операція музичного інтерпретування. Врешті-решт, саме *музичне звучання* як «реальнй текст»[379] є актуальним не тільки для виконавця, але і для слухача – можливим і як «живий» текст, і у вигляді механічного запису.

Л. Шаповалова називає «виконавський текст» психосемантичною реальністю[380]; в дисертації О. Фекете це поняття визначено як «звукообразне інтонаційно-пластичне втілення принципів виконавського мислення»[381] і «реалізація суб'єктивного світу особистості інтерпретатора, яка усвідомлюється через відтворення композиторського тексту» [там само]; О. Чеботаренко під «виконавським текстом» має на увазі «сукупну множинність виконань цього музичного тексту»[382]. Є. Ліберман вирізняє три рівні музичного тексту: виконавський (непозначені або неточно позначені координати, такі як: звук, педалізація, мелізми, агогіка, знаки динамічного та ритмічного нюансування), мішаний композиторсько-виконавський (неточно позначені координати: виявлення фактури, темп, словесні позначення) та композиторський (відносно-точно і точно позначені координати: артикуляція, акцентування, штрихи, формотворна динаміка, метроритмічний малюнок, звуковисотність).

Безумовно, що якщо з позицій семіотики в тріаді «твір/текст-виконання-інтерпретація» перша позиція переважає, то надалі «текст» стає багатовимірним і системним явищем, який вміщує в себе і «звуковий текст виконавської інтерпретації», і «виконавський текст», і «текст електронного твору», й «диригентський текст»

[379] Москаленко В. Лекции… – *С. 99.*
[380] Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыковедение? ... – *С. 555.*
[381] Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору…– *С. 7.*
[382] Чеботаренко О. Цит. вид. – *С. 14.*

тощо. Складається структура відносин (спілкування) творця та продукту його діяльності:

композитор – нотний текст
виконавець – акустичний текст
слухач – віртуальний текст

Але текст – не кінцевий результат; отже, актуалізується когнітивний вектор досліджень, спрямований на суб'єкти пізнання. Саме цим зумовлений пошук онтологічних засад інтерпретації, що знаходимо у статті Ю. Холопова[383], в якій він задається питанням, а навіщо музиці музикознавець? Основні тези, які висуває вчений, такі: всі природничі науки мають заданий предмет пізнання, а музика його не має, але його створює, породжує (НЕ осягнення, а творіння). Творчість, перш за все, є музичне буття (об'єкт осягнення). Тому Ю. Холопов визначає важливою комунікативну тетрактиду: твір-виконання-сприйняття-розуміння. Але осягнення – *не завжди досвід тлумачення*. Людина, приходячи на концерт, слухає хорошу музику в хорошому виконанні, відчуває при цьому естетичне задоволення і цього досить! (Вона збагнула її, причому цілком адекватно). Інакше кажучи, в музичному мистецтві «пізнання об'єкта не є процес відображення його властивостей і закономірностей, а процес «вбирання» в себе властивостей і закономірностей об'єкта осягнення»[384]. Не випадково, Ю. Холопов шукає особливий термін, який відобразив би сутність «пізнання музичного буття-творчості», пізнання не як передачі системної інформації про об'єкт, а як двосторонньої творчої дії, пізнання в особливому модусі, де на першому місці – не раціональний момент, а дорефлексивний, чуттєвий. І він знаходить його – принципово недискурсивний термін «*ятие*» (рос. те саме, що *взяття*), який звільняє від

[383] Холопов Ю. О формах постижения музыкального бытия. Вопросы философии. М.: Наука / ин-т философии РАН. 1993. № 4. С. 106–114.
[384] Холопов Ю. О формах… – *С. 110.*

прихильності до комплексу смислів (це інфінітив, слово, споріднене «прийняттю»).

Щодо «**виконавства**», то в інтерпретативній парадигмі розробляється низка таких понять.

1. У відношенні «форми» більш усталеними стають виконавські конотації, обґрунтовується явище «виконавської форми». Зокрема, вкажемо на дослідження О. Чеботаренко (1998), в якому акцентовано культурологічні аспекти її вивчення, підкреслено, що в ній відображається двоїстість музичної формотворчості (пов'язана з письмовою фіксацією та «живим» звучанням).

2. Розробляються параметри «виконавського аналізу»[385]. Зокрема, В. Приходько, по суті, вдається до напрацювання його критеріїв (на прикладі фактури[386], виокремлюючи її семантичний аспект), формулюючи ставлення до фактури як до звучної структури, «фонічно повноцінного образу», який є «матеріалом виконавської інтерпретації»[387]. У зв'язку з цим авторка особливу увагу приділяє часовим, артикуляційним, динамічним, тембровим якостям звукової тканини.

3. Цінним для інтерпретативної теорії є поняття, що розроблені В. Москаленком – «інтерпретаційна версія», якою автор вважає результат апробації музикантом-інтерпретатором виразних можливостей музичного матеріалу[388], та «музично-інтонаційний тезаурус» – «сформований у процесі музичного сприйняття *стійкий комплекс еталонних слухових уявлень*»[389].

---

[385] Див.: Сайгушкина О. К исследованию природы исполнительского анализа музыкального произведения // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей. К.: Музична Україна, 1988. С. 79–85. Одним з перших досліджень в Харкові, що звернулися до виконавського аналізу, стала дисертація Д. Вечера (Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора): автореф. дис.. …канд. мист-ва. 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2007. 20 с.).

[386] Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель.

[387] Приходько В. Цит. вид. – *С. 198.*

[388] Москаленко В. Лекции… – *С. 11.*

[389] Москаленко В. Лекции… – *С. 93.*

4. Виконавський аспект міститься й у понятті «інтонування», що ще Б. Асаф'євим мислилось як «образно-музичне мовлення, в процесі якого відбувається музично-художнє спілкування»[390]. Виконавське інтонування відрізняється від композиторського (закріпленого в нотному записі) насамперед своєю імпровізаційною природою. Найтонші інтонаційні нюанси, агогічні, динамічні та темпові відхилення, різноманітні способи звуковидобування, не зафіксовані в нотному записі, складають комплекс виконавських виражальних засобів, який доповнює комплекс елементів музичної мови, використовуваної композитором. У залежності від манери інтонування виконавця, зумовленої його творчою індивідуальністю, ступенем чуткості до сприйняття музики, можливе різне розкриття її образного змісту й емоційного ладу. Така варіантна множинність виконання зумовлюється варіантною множинністю самого змісту музичного твору.

Концепція «актуального інтонування» (Т. Вєркіна) трактує виконавство як актуалізацію трансляції письмових носіїв композиторського досвіду. «Грамотне, навіть виразне і художнє прочитання нотного тексту, – пише авторка, – без урахування специфіки його сприйняття, без звернення до слухачів із залученням наявного суспільного досвіду залишить публіку байдужою. Адже, не перетворившись на своєрідного співрозмовника виконавця, слухач не стане учасником діалогічного спілкування. Способом встановлення такого діалогу і є актуальне інтонування, яке можна охарактеризувати як творчу діяльність виконавця в її зверненні до конкретної слухацької аудиторії»[391]. Тобто, актуальне інтонування, в зв'язку зі специфікою діяльності виконавця, щоразу народжує нову інтерпретаційну версію твору для слухача. Слухач же, в свою чергу, сприй-

[390] Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн.1-2. [2-е изд.]. Л.: Музыка, 1971. 376 с. – *С. 344.*

[391] Вєркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. К.: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. 18 с. – *С. 1.*

має актуальну версію цієї інтерпретації, щоразу відтворюючи основну ідею в принципово нових умовах, які диктує йому досвід.

5. Виконавських конотацій набувають поняття «стиль» («виконавський стиль»[392], «вокальний український виконавський стиль», «актуальний стиль виконання», «оперний стиль», «стиль виконавського висловлювання»); у структурі «музичної драматургії» окремо вивчається «виконавська драматургія»; актуалізуються виконавські аспекти вивчення фактури[393]. Також вкажемо на появу таких визначень: виконавський звукоідеал, жанрово-стильовий еталон виконання (М. Кононова); еталонна виконавська версія, музичнотворча діяльність, виконавська школа (Т. Зінська, Ж. Дедусенко), артистична енергія (І. Єргієв, Т. Сирятська, Ю. Попов), виконавське замовлення[394], «виконавська концепція»[395], виконавське мислення. Так, структуру виконавського мислення Л. Шаповалова[396] визначає через наявність двох планів: *онтологічного,* буттєвого, як необхідного «інтерпретаційного поля», в якому «живуть» тексти,

---

[392] Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. К., Дрогобич, 2000. 98 с.

[393] Див.: Приходько В. Цит. вид.; Рощина Т. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования (на примере фортепианного творчества Дебюсси, Равеля, Мессиана) : автореф. дис… канд. искусствовед. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / КГК им. П.И. Чайковского. Киев, 1991. 20 с.

[394] за Н. Усенко, – поняття, покликане акцентувати роль інтерпретаторського аспекту (див.: Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: От Ф. Шопена к А. Скрябину : автореф. дис….канд. иск-я : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2005. 22 с.).

[395] За визначенням О. Фекете, «явище синтезу інтенціональної діяльності свідомості музиканта-виконавця, спрямованої на створення художньої цілісності» (див.: Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору автореф. дис. … канд.. мист-ва. 17.00.03. – Музичне мистецтво. Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. 17 с.).

[396] Ідею було оприлюднено на пленарній доповіді «Структура виконавського мислення» в межах Десятої науково-практичної конференції українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» (НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2010). Надруковано у статті: Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыковедение? …– *С. 557.*

передається досвід, існує традиція, та *рефлексивного, інтенціонального,* який базується на особистісному досвіді виконавця.

Все викладене вище надає змогу виокремити в межах загальної теорії інтерпретації явища, котрі спричинили трансформацію наукового мислення, умовно кажучи **від** власне тексту, тлумачення його образно-смислового змісту – **до** людини, яка інтерпретує, тобто, творить, відчуває, переживає, осягає нові смисли – словом, *пізнає*.

Когнітивна парадигма. Американська дослідниця А. Коен[397] пише про другу половину XX ст. як про «когнітивну еру». На шляху до створення концепції інтерпретології як науково-пізнавальної системи, важливою віхою стали концепції А. Амрахової та А. Хохлової, які складають когнітивний напрям теоретичного музикознавства XXI ст.

У полі інтеграції філософських і музично-теоретичних методів перебуває дослідження А. Амрахової «Когнітивні аспекти інтерпретації сучасної музики: на прикладі творчості азербайджанських композиторів»[398]. Авторка вводить в музикознавчий обіг методику фреймового аналізу, що розробляється у філософії та лінгвістиці для дослідження семантики сучасної музики. Змістом концепції є аналіз когнітивної специфіки музичного мислення (вивчення взаємозалежності змістотворних моделей і стилю художніх творів). Основною ідеєю її досліджень є думка про те, що стильові особливості формуються не тільки різними принципами смислопокладання (смисловбачання, смислоприпускання), пріоритетними в тій чи іншій культурі, а й способами мислення, характерними для автор-

[397] Cohen Annabel J. Music cognition (defining constraints on musical communication). URL: http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198529361.001.0001/ acprof-9780198529361-chapter-4.

[398] Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки : На примере творчества азербайджанских композиторов : автореферат дис. доктора искусствоведения : 17.00.02. М. МГК им. П.И. Чайковского, 2005. 35 с.

ської особистості. Основні твердження музично-когнітивного дослідження А. Амрахової можна сформулювати таким чином: людина інтерпретує (а не відображає) навколишню дійсність. Ментальний простір (концептуальна система) людини – динамічна система, в якій не перебуває, а певним чином структурується (і переструктуровується, постійно видозмінюючись), надходить по різних каналах (зорових, слухових, тактильних) ззовні інформація. Під ментальним простором при цьому розуміється певна розумова сфера, сфера концептуалізації, яка може охоплювати наше розуміння реальних ситуацій, минулого та майбутнього, гіпотетичні ситуації та ситуації можливих світів, абстрактні категорії. Ментальні простори структуруються за допомогою різних когнітивних моделей: образно-схематичних (вмістилище, перешкода, зв'язок, тяжіння, частина-ціле, злиття, схожість, джерело-шлях-мета), фреймових, пропозиційних, родовидових, метафоричних, метонімічних, символічних. Культури та субкультури різняться авторкою не лише сферою досвіду, а й визначальними (для певного етносу в певний момент часу) когнітивними моделями, що перебувають в основі тих чи інших принципів смислопокладання (смисловбачання, смислоприпускання). Отже, індивіди, які належать до різних культур, відрізняються «способами» міркування. Завдання когнітивного аналізу творів мистецтва – вирішити питання про пріоритетні в певній культурі способи організації смислу. Авторка диференціює залежність стилю художнього явища від когнітивної інтерпретуючої стратегії. Підґрунтям усіх систем, що мають інтерпретативну природу, є порівняння. Когнітивна наука виходить із того, що визначальним чинником у процесі смислотворення є референція, але сам процес референції двоякий: однакову референційну здатність мають і денотат (предмет), і ноемі (сигніфікат). Між мисленням образами і граматичними категоріями не лежить прірва – це континуальна зона. У перекладі звичною мовою «смисл» музичного твору формується не тільки змістом, а й формою. Порівняльна стратегія також різниться від культури до культури, від індивіда до індивіда (як ядро,

типізується смисл концепту, що може виступати як прототип). Використання методології когнітивної семантики допомагає автору інтерпретувати явища мистецтва й отримувати ясні тлумачення з урахуванням видових і родових змін, зумовлених впливом культурно-історичного оточення. Когнітивне розуміння, на відміну від семантичного, фокусує свою увагу не на єдиному інваріанті й спільності використання знаків, а на відмінності в культурних тлумаченнях. Звідси випливає і роль прототипної семантики в когнітивній парадигмі – це не сума знань, як і не уніфікований спосіб мислення, а *можливість визначення легітимних перспектив інтерпретації в кожному стильовому середовищі*.

У ракурсі епохальних змін загальнонаукової антропологічної парадигми в музичній культурі сучасності подано дослідження А. Хохлової (докт. дис., 2013)[399]. Фіксуючи розворот музичної науки в бік когнітивної наукової парадигми, автор вивчає проблеми Music Cognition (від латинського cognitio – музична когніція чи пізнавання музики), звертаючись до даних світового музикознавства (спеціально створених науково-дослідних центрів і наукових товариств), культурної хронології музики (її філогенез), когнітивної психології музики, біомузикознавства й акустичної етології, нейробіології музики.

У результаті автор пропонує теоретичну типологію семантичних фреймів у музиці (гномічний, герменевтичний, символічний, семічний, проайретичний), що виникла на основі діалектичного синтезу семіотичної теорії Р. Барта та теорії фреймів М. Мінського, звернених до загальної проблеми смислоутворення; виявляння етапів когнітивного процесу активізації та розгортання фреймових структур (носіїв типової логічно організованої інформації про осяганий твір)

[399] Хохлова А. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве (на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков) : автореф. дис…док-ра. иск-я : 17.00.09. Саратов, 2013. 44 с.

у свідомості інтерпретатора; розробляє нову методику фрейм-аналізу музичного тексту (когнітивна інтерпретація), що дозволяє охопити досліджуване явище як художнє ціле в широких взаємозв'язках із пізнавчим суб'єктом, його інтелектом, досвідом, рівнем ментальної активності й із навколишнім світом[400]. При цьому механізмами фрейм-аналізу автор називає *текстуальний*, пов'язаний із розглядом твору на всіх його змістотворних рівнях – фонічному (предметно-звуковому), синтаксичному (інтонаційному), композиційному (музично-сюжетному); і *контекстуальний*, що передбачає використання знань і уявлень про світ – особистісні та когнітивні характеристики композитора, взаємозв'язки між музичним та іншими видами мистецтва (прозою, поезією, театром), соціальний і культурний контексти епохи та ін.

Автор розмежовує поняття *когнітивна теорія* (метод аналізу музики), *когнітивне музикознавство* (як нова галузь музичної науки) і *музична когніція* (як процес, націлений на поглиблене розуміння смислової організації музичного тексту, його змісту і структури, а також способів устрою внутрішньої ієрархії), а також – *когнітивну модель інтерпретації* (як методологічний інструмент, «у фокусі якого виявляються межі пізнавального процесу суб'єкта музичного сприйняття, пов'язані з засвоєнням спеціальних знань, зі способами їхньої ментальної організації, з формуванням художніх ідей і їхнім втіленням в акустичній, вербальній та невербальній формах»[401]. Аналізуючи концепти жанру, стилю, простору та часу, а також перевіряючи методику фрейм-аналізу на матеріалі камерно-інструментального мистецтва віденських класиків, автор дисертації робить такий висновок: «Когнітивний поворот сучасного музикознавчого знання приводить до того, що сьогодні структурно-змістовна двоєдність музичного тексту можна інтерпретувати як

[400] Хохлова А. – *С. 8.*
[401] Хохлова А. – *С. 39.*

фундаментальний спосіб організації людського досвіду пізнання світу культури, передачі традицій, художніх цінностей, переконань і спосіб моделювання сприйняття текстових смислів у ньому»[402].

За результатами цих досліджень можна скласти категоріальний апарат сучасної музичної когнітології (дефініції когнітивної науки): когніція, концепт, категоризація, фрейм, фреймова семантика, когнітивні моделі та ін. Вони є важливими для структурування інтерпретативної теорії музичної комунікації, однак зазначимо, що все ж таки обмежені композиторським процесом, у цих роботах відсутнє виконавське мистецтво як предмет інтерпретології й головне, суб'єкт (в нашому визначенні – *Homo Interpretatus*).

На основі зазначеного вище можна констатувати, що на початку XXI ст. формується, по суті, новий напрямок музикознавства – інтерпретологія. За словами Л. Шаповалової, її методологічним підґрунтям є синтез наукового та гуманітарного знання в галузі музикології з урахуванням тенденцій новітньої філософії та християнської антропології. Закладений у міждисциплінарний синтез когнітивний чинник націлений на пізнання і рефлексію як окремої особистості, так і цілокупної науки. Уточнююча назва – «когнітивне музикознавство» суттєво відрізняється від когнітології, запропонованої західними або російськими школами. Основна відмінність – досвід перекладу вивчення виконавства не як похідного, вторинного процесу, а як такого, що має потенціал. Когнітивна установка як парадигма музикознавчого мислення – це визнання провідної ролі суб'єкта творчості людини-творця, його свідомості, психології особистості: «герменевтичне коло СПІЛКУВАННЯ як КОГНАЦІЇ (можна і навпаки: ПІЗНАННЯ як ВІДКРИТТЯ СЕБЕ в ІНШОМУ»[403] – основна цільова настанова. Базові концепти –

[402] Хохлова А. – *С. 16.*
[403] Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыковедение?.... – *С. 554.*

Я-свідомість, рефлексія, Я-Інший, синергія, Богопізнання, Час, вічність, простір культури, зустріч, духовне пізнання, міжособистісна комунікація – становлять змістовне коло розроблених харківською школою питань інтерпретології[404]. Так, Л. Зайцева вирізняє онтологію музики як самостійний розділ когнітивного музикознавства[405], що складається з таких підрозділів: онтологія творчості, онтологія музичного твору; онтологія виконавства.

У процесі формулювання онтологічного аналізу музичного твору[406] авторка мислить його як триетапний процес, в якому перший передбачає увагу до особистості, що діє у межах певного типу культури; другий – пов'язаний із факторами зовнішньої та внутріш-

---

[404] К. Тимофеєва у дисертації (Тимофеєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис. … канд. мист-ва. 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. 18 с.) визначає метод порівняльного аналізу как «спосіб пізнання семантично-комунікативних зв'язків між композитором і виконавцем, за допомогою чого є можливим усвідомлення цілісного смислу виконавської інтерпретації» (*С.* 6). Позиції порівняльної інтерпретології розвиваються в дослідженні Ч. Чжівея (Чжоу Чживей. Сравнительная интерпретология в деятельности певца // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти), що проеціює позиції порівняльної інтерпретології в лоно вокальної педагогіки, а також у багатьох магістерських дослідженнях, орієнтованих на виконавський аналіз. О. Летичевська у дисертації «Функції хору в оперній драматургії: джерелознавчий дискурс», використовує вислів «оперна інтерпретологія», розуміючи її як виконавський аналіз оперних партитур (Див. http://sm.etnolog.org.ua/zmist/ 2015/1/25.pdf); проекцію ідеї С. Людкевича на наукові засади виконавської інтерпретології бачимо у статтях О. Гнатишин (див. Гнатишин О. Є. До питання про науково-теоретичні засади новітніх концепцій виконавської інтерпретології в світлі розвитку національного музикознавства // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. Вип. 16. Рівне: РДГУ, 2010. Т. 1. С. 139–146; Гнатишн О. Наукові засади виконавської інтерпретології (ідеї С. Людкевича) // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр. Луганськ: ЛДІКМ, 2012. Вип. 20/21. С. 65–76).

[405] Зайцева Л. Онтологическая концепция музыки (дискурс христианской антропологии музики) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти [Когнітивне музикознавство] : зб. наук. праць. Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2010. Вип.29. С. 4–36.– *С. 5.*Також авторкою визначено поняття «онтологізму» *як* когнітивного принципу, що формує «не тільки особистісну, суб'єктивну свідомість, але й об'єктивний, художній простір музики» (*С. 16)*.

[406] Зайцева Л. Цит. вид. – *С. 15.*

ньої комунікації (семантико-комунікативні функції музичного мовлення); третій уможливлює цілісний погляд на феномен музики як комунікативної системи. Отже, домінантною є вказівка на духовність як концепт, що виконує структурно-організуючу функцію виконавського процесу та спрямованість на вивчення музичного твору в «духовній сукупності його елементів» (Ю. Вахраньов).

Висновки до 1 розділу

І. Підсумуємо філософські ідеї, що є засадничими для інтерпретативної теорії музичної комунікації:

- «інтерпретувальний розум» (Ф. Ніцше, Ф. Шлеєрмахер, В. Дільтей, Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Ж. Дерріда) та його стратегії як властивість та спрямованість процесу розуміння, здатного подолати обмеженість лінійності сприйняття (З. Бауман, М. Бубер, В. Пригожин);
- діалог у культурі (М. Бахтін) як постійне спілкування і наявність прихованого адресата (опонента) у тексті, без якого смисл тексту залишається непроясненим;
- «учасність» (рос. «*участность*», термін М. Бахтіна) – явище активної «присутності» (задіяності) всіх комунікантів музичного спілкування (композитора, виконавця, слухача, тлумача/інтерпретатора);
- ідея М. Мамардашвілі про «простір культури як простір перевтілення»;
- ідея сучасної гуманітаристики[407] про пріоритетність тямущої методології на противагу пояснювальній методології.

Із широкого кола комунікативних досліджень обрано ті поняття, що є засадничими для інтерпретативної теорії музичної комунікації:

[407] Праці Г. Гачева, Е. Сміта, Л. Шкляра, Л. Кирнарської, Л. Гумильова та ін.

- «комунікація» мислиться нами тільки за наявності свідомості, якщо є Людина, яка здатна на комунікативні дії;
- «комунікативний простір» – творче середовище, в якому відбуваються духовні, соціальні та культурні процеси трансформації Homo Interpretatus. Розуміння смислу художнього тексту унеможливлюється без багатоукладної конфігурації комунікативного простору:

  «фізичний» рівень – акт-створення;
  художній вимір – акт-інтерпретація;
  духовний рівень – акт-спілкування.
- «комунікативна дія», «комунікативна ціледіяльність» (Ю. Габермас) – спрямованість на інтерпретувальне розуміння мовленнєвого акту слухачем (та похідні від них – латентно-стратегічна та стратегічна дія);
- «комунікативний вектор» – принципова спрямованість ціледіяльності Homo Interpretatus;
- «комунікативна стратегія» (в широкому значенні) – спосіб трансляції смислу, обов'язковий вибір вектора спілкування;
- інтегровані комунікації – особливий стан мистецького середовища, в якому важливішим принциповим є не розведення, а суміщення комунікаційних векторів у мистецтві новітнього часу.

II. Звернення до епістемології дало змогу виокремити такі концепти:

- «подієва культура» та «присутність», запозичені з теорії негерменевтичного сприйняття мистецтва (Х. У. Гумбрехт);
- діалог як не-тотожність (*Я*=Інший), як крок *Я* назустріч Іншому (у левінасівському розумінні «нескінченої потреби в Іншому»);
- *досвід людини* з приводу репрезентації інформації, що означає актуалізацію як *герменевтичних* (формування символів), так і *комунікативних процесів* (обирання стратегії подання інформації);

- *когнітивний стиль* (В. Холодна), що відбиває стійкі психологічні особливості сприйняття та пізнання;
- «*синергетична комунікативна система*» – відкрита система відносин, що базується на нелінійності мислення.

Із музичної когнітивістики ми виокремили такі поняття:

- *когнітивна інтерпретувальна стратегія (А. Амрахова);*
- *когнітивна модель інтерпретації (А. Хохлова).*

На відміну від існуючих дефініцій ми визначаємо інтерпретувальну стратегію як «комунікативну *ціледіяльність*» (у розвиток ідеї Ю. Габермаса).

III. У загальній теорії інтерпретації напрацьовано низку понять, які мають подальшу перспективу для музикознавства, зокрема:

- «інтерпретація» – це: 1) рід творчої діяльності, «мовленнєва дія» (Ю. Габермас); 2) теорія, яка підсумовує множинність нових інтерпретацій, кожна з яких є презентацією нового *досвіду* (за Г. Гадамером); цілісна смислова структура якої базується на актуалізації та адекватності розуміння (за Е. Бетті);
- «інтерпретативний процес» – діяльнісний акт музиканта-виконавця, спрямований на об'єктивацію інтерпретаційного задуму в «тексті, що звучить»;
- «інтерпретувальне мислення» – модус творчості як трансформації свідомості *Я,* що інтерпретує;
- «інтерпретувальне розуміння» (Х. Зельдмайер) – метод, який підкреслює важливість співпраці двох носіїв свідомості діяльнісного акту.

IV. Музична інтерпретація у дослідженнях 1980-х – 2000-х рр. є системою відносин суб'єктів творчості. Так, *композиторська* інтерпретація існує у двох формах:

1) як авторське відтворення тем, образів, жанрів, що існують у мистецтві;

2) як форма перевтілення тексту одного автора іншими суб'єктами творчості (у редакціях, транскрипціях, оркеструваннях, парафразах, трансдукції, кіноверсії тощо). До цієї системи входять виконавський, диригентський, режисерський і музикознавчий різновиди інтерпретації як творчого акту та комунікації.

Крім суб'єктів інтерпретації, слід враховувати інший рівень системних зв'язків – «інтерпретаційне поле», що охоплює й поняття «внутрішньої інтерпретації» (Ю. Лотман, М. Гайдеггер) та «ідеальної інтерпретації» (Ф. Гульда).

Напрацьований компендіум філософських концептів свідчить, що на початку XXI століття склались умови для формування *когнітивного напрямку музикознавства.* Його засадничим базисом *є інтерпретологія.* Розробка поняттєвої системи, модусом якої є суб'єкт інтерпретології (Homo Interpretatus), – завдання наступного Розділу 2.

Розділ 2
СТРУКТУРА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ. МЕТОДИ. ДЕФІНІЦІЇ

Ніяка теоретична система не входить до корпусу людських знань у тому вигляді, в якому вона малася на увазі її творцем – звідси не просто можливість, а необхідність інтерпретації[408].

Наукова думка у XX ст. зазнала декілька тектонічних зламів:

- «лінгвістичний» поворот (початок XX ст.), що був означений важливістю опори на текст;
- когнітивний поворот (кінець 1950-х – 1960-ті);
- інтерпретативний поворот (із 1970-х р.), що замінив текстуальний підхід та надав нового дихання наукам про людину.

Кожен із них складав власну парадигму сприйняття та розуміння світу.

Цей розділ присвячено саме останньому знаковому повороту, завдяки якому уможливилося існування інтерпретології.

Можна відзначити, що поступово у дослідженнях різних напрямів проходила *тематизація явища* інтерпретації, що відбиває певні зміни свідомості. Говорячи про інтерпретологію, яка стає системою вимірів інтерпретувальної музичної творчості, слід розуміти всю складність сучасної ситуації, в якій сходяться дві зустрічні тенденції:

1) без інтерпретації неможливо;

2) інтерпретація неможлива і зайва.

На користь другої позиції можна згадати і слова С. Аверинцева про те, що «...ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказано»,

[408] Гусев С. Метафизика текста. Коммуникативная логика. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2008. 352 с. – *С. 293.*

і стратегії постмодерністської культури, властиві наукам «постметафізичного вибору» (Ю. Габермас, Х. У. Гумбрехт) – відмовитися від присвоєння значень на користь учування і відчуття. Автори таких концепцій не хочуть миритися з думкою про те, що світ – це місце, де немає більше фактів, а є самі інтерпретації (Х. У. Гумбрехт), що мови і слова ніби покликані додати «ще трохи смислу» і висловлюють свою думку прямо – «проти інтерпретації» (С. Зонтаг). Наш погляд є принципово іншим.

Ми пов'язуємо всю новизну того, що відбувається з Homo musicus з тезою про верховенство інтерпретації як форми буття художньої свідомості. Важливість усвідомлення цього явища для сучасного наукового пізнання підтверджується існуванням теорії інтерпретації з усталеною поняттєвою системою (див. підрозділ 1.3.). У результаті можна стверджувати, що в сучасному музикознавстві інтерпретацію осмислено як рід пізнавальної діяльності; спеціалізований метод та, що важливо, методологію. Наука не стоїть на місці. У формулюванні настанов інтерпретативної теорії музичної комунікації ми вбачаємо можливість подальшого розвитку **інтерпретології**.

У процесі обґрунтування запропонованої теорії потребують виявлення онтологічні та антропологічні чинники інтерпретології. При цьому слід усвідомлювати інтегративність досвіду пізнання музичної творчості, здатного до подолання стереотипів мислення.

Пропонуються авторські визначення інтерпретології:

- як **науки** про *становлення смислу* музичної творчості *в* системі комунікативних координат: *«творення – виконання – слухання – розуміння – дослідження»;*
- як **форми музично-теоретичної діяльності**, скерованої на розкриття потенціалу музичного твору через його відтворення у виконавському артефакті («живий текст») та подальший дослідницький опис – інтерпретування;
- як **музикознавчої дисципліни**, метою якої є систематизація різновидів інтерпретативної діяльності, яка виражена через

константні (усталені) та *мобільні* (що змінюються) поняття музичної теорії, відбиваючи тим самим діяльнісний зміст музичної творчості (інтонування/контонування, інтерпретацію), а також форми слухацької співпраці у контекстах сучасного музичного мистецтва.

Основне завдання розділу – обґрунтувати Homo Interpretatus як концепт інтерпретативної теорії музичної комунікації та визначити засадничі *методи інтерпретології*, що структурують рівні пізнання. Як будь-яка гуманітарна дисципліна, інтерпретологія розрізняє свої методи на *загальні* (філософія, психологія, історія, що впливають на музичне мислення) та *спеціалізовані*, що віддзеркалюють власне музичну якість. Отже, систему методів інтерпретології складають:

- *особистісно-діяльнісний*, оскільки фокус уваги націлено на Homo Interpretatus, системне висвітлення його засадничої ролі в процесі пізнання музичної творчості;
- *метод комунікативної стратегії,* оскільки дозволяє виявити вектор та спрямованість комунікативної дії та спосіб досягнення результату;
- *когнітивний,* скерований на спілкування Homo Interpretatus в усіх вимірах (міжособистісному та духовному): звукообраз інструменту, образ світу, картина світу;
- *метод інтерпретативної аналітики*, пов'язаний із тлумаченням «живого тексту», що сприймається в умовах перформативності та партиципативності;
- *контонаційний,* задіяний в умовах просторової поетики композиції та виконання;
- *хроно-артикуляційний,* що дозволяє виявити засоби вибудовування виконавського хронотопу;
- *порівняльна інтерпретологія,* як усталений для порівняння виконавських версій;
- *герменевтика жанру та стилю в музиці,* який у цьому дослідженні спрямований на виконавсько-слухацьке сприйняття.

Статус Homo Interpretatus ми визначаємо стосовно всіх учасників музичної комунікації. Співвідносячи різні форми діяльності між собою в дискурсі інтерпретології, можна виявити єдність (універсалізм) механізмів змістоутворення в контексті різних стратегій роботи з текстом музичного твору:

- стратегія творення – композиція – організація інтонаційної (звукової) форми та адекватне відбиття її у тексті-написанні;
- стратегія відтворення – виконання – вибудобування звукової форми у тексті-звучанні;
- стратегія спілкування / сприйняття – інтуїтивне виявлення в собі подій, закладених у тексті-написанні й озвучених у процесі виконання (тексті-звучанні);
- герменевтична стратегія – інтерпретування / як тлумачення – розуміння, тобто смислове дешифрування закладених у творі смислів (стосується й тексту-написання, й тексту-звучання).

Таким чином, інтерпретологічний підхід, що є спрямованим на особистість *суб'єкту музики,* сприяє оновленню поняттєвої системи в аспекті посилення ролі *комунікативної складової*.

Типологія комунікативних стратегій у музичній творчості відображає суб'єктів музичної комунікації, її структуру та функції. Важливою настановою є те, що Homo Interpretatus діє через обрану комунікативну стратегію. Саме адаптація цього концепту означила поділ інтерпретології на «аналітичну» та «виконавську».

Аналітична інтерпретологія – розділ теорії музики, в якому завдяки мисленню Homo Interpretatus через комунікативні стратегії набуває оновлення семіотичний аналіз музичного тексту та його поняттєвий апарат (зокрема, актуалізується концепт «контонація», який є пограничним між композицією та інтерпретацією).

Виконавська інтерпретологія – розділ когнітивного музикознавства, в якому «живий текст», що твориться особистістю виконавця, розкриває свій зміст в аспекті тієї чи іншої комунікативної

стратегії через параметри «виконавський звукообраз», «виконавська поетика», «виконавський стиль», «виконавський хронотоп».

Отже, логіка побудови розділу визначається нами як динамічна: від Суб'єкта (2.1. – увага сконцентрована на специфіці Homo, діяльність якого описує інтерпретологія) – до Тексту (2.2. присвячено «інтерпретативному повороту» від поняття «функція» до поняття «комунікативна стратегія», що впливає на аналітичний інструментарій інтерпретології) – і знов до Суб'єкта (2.3. – зосереджено на тезаурусі та стратегіях, що формують інтерпретативний простір).

Наступні підрозділи та пункти побудовані за єдиним принципом: спочатку є *background* явища (традиції його розуміння у музикознавстві), потім дається настанова, що виходить із концепції пропонованого дослідження та підтверджується прикладами.

2.1. Концептуалізація понять «Homo Interpretatus» і «комунікативна стратегія»

«... Авторство – річ сумнівна, і все, що потрібно від того, хто взяв у руки перо і схилився над аркушем паперу, так це вибудувати безліч розкиданих по душі замкових щілин в одну лінію так, щоб крізь них на папір раптом упав сонячний промінь».

В. Пєлєвін. Чапаєв і пустота.

Homo Interpretatus. Background. Людина за своєю онтологічною природою – принципово відкрита в світ система. Згадаємо слова В. Медушевського: «Онтологічно людина – не річ, але шлях, який не має кінця. Її суть почасти *дана*, почасти *задана*»[409]. Теоретична

[409] З бесід під час зустрічей з В. В. Медушевским в рамках міжнародного фестивалю «С. Рахманінов та українська культура» (Харків, 2017).

антропологія давно типізувала основні уявлення про людину, виходячи з її здібностей, форм діяльності свідомості й мислення: Homo sapiens (розумна), Homo projectivus (зосереджена), Homo habalis (уміла), Homo significas (знакова), Homo politicus, homo divinas (одухотворена), Homo legens (читаюча)[410]. У процесі моделювання складної комунікативної системи Новітнього часу, пов'язаної з появою Людини відкритої (homo apertus); теорія пізнання (в парадигматичному стрибку) говорить про концепт Людини Символічної (Homo simbolicus), Людини, що шукає смисл (Homo significatione); синергійна антропологія складає обличчя Homo credens та Людини синергійної, філософія намагається прояснити феномен Homo Aestheticus[411] в сучасній естетиці, культурі, мистецтві.

У музикознавстві стійкою й дотепер актуальною є система опису М. Арановського[412] відносно симфонії: жанрово-семантичні амплуа частин симфонічного циклу, що спираються на їхні структурні ознаки (чотири семантичні моделі), пов'язані з іпостасями людини – homo agens (людина дієва), людина мисляча (homo reflexus

---

[410] Человек читающий. Homo Legens. Писатели XX века о роли книги в жизни человека и общества / Сост. С. Бэлза. М.: Прогресс, 1983. 455 с.

[411] Див.: Концептуализация Homo Aestheticus. Часть I. История и рефлексия. Коллективная монография / Сост. и общ. науч. ред.: Б. Соколов. СПб.: Издательство РХГА, 2015. 302 стр. Так, автори визначають Homo Aestheticus не тільки такою, що «відчуває й переживає», але й трактують її як «людина, що виражає, означує та інтерпретує, що доводить до крайності відстороненість від реальності, властиву процесу рефлексії» (Див. цит. вид. – *С. 146*), «людина, що сприймає та насолоджується, що живе в полі свого естетичного смаку» (там само, *С. 257)*. Також поняття апробовано В. Мартиновим щодо концептуалізації процесів, пов'язаних із opus-posth музикою (Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М. : Классика XXI, 2011. 288 с.) Так, автор вказує, що «Homo Aestheticus уже не перебуває в реальності. Вона переживає реальність і, переживаючи реальність, неминуче починає виражати її» (Див. Мартынов В. Зона opus-posth… – *С. 96*).

[412] Арановский М. Симфонические искания (проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.). Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 267 с. – *С.24.*

або sapiens), людина, що грає (homo ludens), людина суспільна (homo communis). Усталеною є система опису І. Земцовського відносно традиційної культури: Людина, що інтонує – Людина, що музикує – Людина, що артикулює; описано типи Людини, що рефлексує (Л. Шаповалова), Людини синестезуючої (homo sinesthesis, М. Зайцева[413]), Людини, що пізнає (Homo Cognitus, А. Хохлова).

Ми пропонуємо ввести в обіг музичної науки тип **Homo Interpretatus**, який є творцем нової сучасної музичної реальності. Визнання домінантності цього концепту складає основу пропонованого дослідження.

Пропонентами нашої позиції є кілька авторів. Першим із них є І. Земцовський[414], який, переакцентував проблеми музичної комунікації з концепту «музичної мови» на статус «Людини, що музикує», поставив питання про «реальну буттєвість» музичного мистецтва. Музикування – особливий вид комунікації, відмінний від мовленнєвої», – пише дослідник. У його авторській концепції присутня єдність трьох іпостасей суб'єкта музики: «Людина, що музикує – Людина, що інтонує – Людина, що артикулює».

Людину, що музикує, дослідник поставив у центр системи музичного мистецтва. За цією термінологічною абревіатурою ховається не музикування як гра або спів, але більш того, – суб'єкт, який музикує: створює, продукує та сприймає музику. Людина, що інтонує, – та, що здатна мислити музично, яка володіє особливим, невербальним типом мислення, здатністю озвучити «невидиму» частину музики. Інтонування завжди є змістовним, а зміст завжди є конкретним.

---

[413] Зайцева М. Синестезийность как системное свойство художественного сознания : автореф. дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения : спец. 17.00.09. –Теория и история искусства. Саратов, 2014. 52 с.

[414] Земцовский И. Человек музицирующий– Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «проблемы музыкознания», вып. 8. СПб., 1996. С. 97–103.

Згідно з І. Земцовським, «Людина, що артикулює» реалізує всі форми інтонування в процесі музикування. Артикуляція – категорія не тільки вимовна, але і поведінкова (артикуляція – явленість інтонування в контексті певного музикування, слугує художньо-конкретною реалізацією). Інакше кажучи, *музикування* (як творчість і виконання), *інтонування* (як мислення і семантика) і *артикулювання* (як структурна і поведінкова реалізація музикування та інтонування) являють діалектичну єдність в універсумі Homo musicus. Проте, при проекції на мистецтво-post наведена тріада видається неповною. Проблема корениться в тому, що способи відтворення музичного твору не завжди адекватно прочитуються як виконавцями, так і слухачами. І справа навіть не стільки в цьому, скільки в перетворенні комунікативної ситуації, в «зламі» ієрархії «композитор-виконавець-слухач», стереотипних уявлень про твір і форми його побутування. Дивним фактом залишається те, що твір іде від «підношуваності», знову стаючи «повсякденним», включаючись у нові мобільні зв'язки та контексти. Чимало композицій (наприклад, сонорні, електронні композиції, конкретна, репетитивна музика, урбаністичні експерименти) свідомо протиставляються сформованій системі концертно-філармонічних форм академічної традиції. Саме на вивчення та розуміння таких форм композиторських і виконавських пошуків у музичному мистецтві XX ст. спрямована концепція І. Мацієвського, який шлях творення світу як **зву́чного інструментального образу** пояснив через концепт контонації (див. 2.2.4).

У всьому зазначеному вище явно постулюється принципова відкритість твору, розімкнення композиції як головна умова її існування. Іноді навантаження на візуальний канал сприйняття інформації таке велике, що в результаті ми не тільки «слухаємо» музику, але й «дивимося» (на актуальність «візуального мислення» вказує Р. Арнхейм[415]. Так реалізується одна з основних ідей усієї музики-*post* – ідея відкритого твору (див. 1.3).

[415] Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/arnh/05.php.

Висновок напрошується сам собою: сучасному митцю потрібен не стільки спостерігач (навіть «той, що переживає»), скільки співавтор. Саме так У. Еко прагнув визначити особливий статус новаторства культури XX століття: максимально взяти глядача у співавтори, створити такі умови, за яких стати стороннім спостерігачем вже неможливо. По суті, в цій культурі *смислове поле комунікації без урахування людини, що інтерпретує, втрачає здатність*.

Вже йшлося про інтерпретувальну парадигму творчості, розроблену В. Москаленком, яка в явищі інтонування має прояв для кожного суб'єкта комунікації. Так, «внутрішню форму музичного інтонування» (тобто, «мисленнєвий процес, що базується тільки на уявленнях музичного звучання та на уявленнях можливих способів його виконання») вчений називає «композиторське інтонування»[416]. Діяльність виконавця (спів-творця) спрямована на створення зву́чної версії музичного твору, а «реалізація музичної думки в звучанні»[417] є «виконавським інтонуванням». Нарешті, слухач є, по суті, «спів-виконавцем». Його «співучасть в музичному виконанні може виражатися в явній чи прихованій роботі голосових зв'язок, які "співчувають" виконанню», а «творчий резонанс з музично-мисленнєвими й моторно-рухливими токами виконання, що виникає у слухача»[418] є спів-інтонування. Іншими словами, згідно з концепцією В. Москаленка: «композиторське інтонування» як інтерпретація власного і колективного музично-інтонаційного тезауруса збігається з виконавським інтерпретуванням і неможливе без «спів-інтонування», «спів-виконавців» (слухачів).

До речі, співавторство може реалізовуватися й у системі «Я-Я». Наведемо слова композитора В. Мартинова: «…ми проживаємо момент цивілізаційного зсуву, рівного якому не було в історії з ча-

[416] Москаленко В. Лекции… – *С. 68*.
[417] Там само.
[418] Москаленко В. Лекции… – *С. 205.*

сів палеолітичної революції. І щоб на нього якось прореагувати, самого мистецтва мало. Я викорисовую всі доступні мені засоби. Можна сказати, що я пишу книги з метою прокоментувати те, що я роблю в музиці, – й навпаки»[419].

Отже, підсумуємо. Діалектична єдність **Homo Musicus** XXI століття, подана (за концепцією І. Земцовського) через позиції музикування (як творчість і виконання), інтонування (як мислення і семантика) та артикулювання як структурної й поведінкової реалізації змісту музикування та інтонування, видається неповною. У кроці назустріч свідомості, що сприймає, корениться поява ще одного, *інтерпретувального виміру*. Тож ідею І. Земцовського, заявлену в контексті традиційної культури, може бути спроектовано на контекст академічної та неакадемічної музичної творчості Нового та Новітнього часу, виявивши провідну роль особистості інтерпретатора – Homo Interpretatus.

Визначення в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації. **Homo Interpretatus як суб'єкт інтерпретативної теорії музичної комунікації є сумарним образом людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність *інтерпретувального мислення* (у розмаїтті функцій «композитор-виконавець-слухач-дослідник»).**

Приклад 1. Homo Interpretatus як композитор, виконавець, слухач

Композитор В. Сильвестров, відомий далеко за межами України, відгукнувся на події на Майдані (2013–2014 рр.) власним варіантом мелодії, створеної на текст гімну України та молитви «Отче наш»[420]. За словами композитора, у мелодиці «Гімну» є «фонеми

[419] Мартынов В. Владимир Мартынов: «Иной раз лучше проиграть». Беседовал Р. Чустов. Опубл. в ж. «Новая Юность», №4, 2012. URL: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2012/4/m1.html.

[420] Почути диптих можна за посиланням: http://ru.duh-i-litera.com/novyiy-diptih-valentina-silvestrova/.

дзвонового дзвону», «інтенсивний набат»[421] (як зв'язок з тим, що у дзони Михайлівського монастиря били під час біди (отже, в тексті твору наявною є жанрова пересемантизація/переінтерпретація). Обидва твори (а також «Різдвяний псалом», також присвячений подіям на Майдані) написані в повільному темпі, в аспекті піанісімо, з «зависаннями» на окремих тонах мелодії, спів-звучні голосу душі. Композитор сам виконує свої твори (співає і грає) і, як наслідок, є одночасно Людиною, що *музикує/інтонує/контонує* і *артикулює*. До того ж, обидві вокальні композиції є авторськими інтерпретаціями гімну і молитви (архетипів української культури). Інтерпретація В. Сильвестрова в цьому прикладі інтегрує вищеназвані якості (тріада І. Земцовського). Більш того, авторське слово звернене до Іншого і базується на виході до нього і тому приречене на нескінченність смислових інтенцій у процесі міжособистісного спілкування мільйонної аудиторії слухачів із диптихом «Гімн-Отче наш».

Приклад виконавця з домінантністю інтерпретувального мислення – Глен Гульд. Зокрема, це розкривається у його підході до каденцій бетховенських концертів. У коментарях до запису Першого (з авторською каденцією – фугою) виконавець зазначає: «Створюючи свої каденції, я мав на меті створити поліфонічне попурі з мотивів, що було можливим здійснити лише в значно більш хроматизованому звучанні, ніж стиль раннього Бетховена. Таким чином, каденція до першої частини перетворилася скоріше на подобу регерівської фуги, в той час як каденція до третьої частини вилилась у рапсодію, покликану заповнити шпарину між ферматою на квартсекстакорді та більш м'яким вступом оркестру в сі-бемоль мажорі. Інакше кажучи, обидві вони впливають на органічний ба-

[421] Див.: Валентин Сильвестров написав свій варіант Гімну України (аудіо) // День. 23 січня, 2014.URL: https://day.kyiv.ua/uk/news/230114-valentin-silvestrov-napisav-sviy-variant-gimnu-ukrayini-adio?fbclid=IwAR26IL8Q9_PDrW3PNNqShP3gaIWwXQH3so3RKVT7U_JbIrzUuYOLHNe_xJk.

ланс твору й таким чином заперечують початкову мету каденції – демонстрацію віртуозності. В усякому разі, я не пропоную оркестрантам вервечкою вирушити на балкон, поки рояль протягом трьох чарівних хвилин велично витає у високості»[422].

Специфіку Homo Interpretatus у слухацькій практиці проілюструємо на прикладі досвіду синестетичного слухання[423] – особливої *форми активного слухацького акту.* Йдеться про створення так званого «динамічного музичного світложивопису» (автор поняття – Ю. Правдюк, Харків)[424]. Алгоритм його створення начебто схожий на традиційну комунікативну тріаду: композиторський твір інтерпретується виконавцями (із залученням візуальних засобів), слухач сприймає синтетичний артефакт. Але наразі це поверховий погляд на питання. Наразі саме слухацький досвід того, хто ство-

---

[422] Див.: Монсенджон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! М. : Классика-XXI, 2008. 272 с. URL : http://www.ozon.ru/context/detail/id/3967213/

[423] Ж. Гризе (див.: Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / [сост. Т. Кюрегян, В. Ценова]. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 311–344.) розділяє аналітичне та синтетичне слухання; В. Медушевський (див.: Медушевский В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки: сб. ст. М.: Музыка, 1980. С. 141–155) – аналітичне та синкретичне сприйняття подвійності музичної форми; В. Рижков (див.: Рыжков В. О развитии музыкального слуха. URL: http://www.21israel-music.com/Ryzhkow.htm.) – синкретичний, аналітичний, синтетичний підходи до музичного сприйняття. У дисертації К. Лозенко, виконаної під орудою авторки монографії, визначено поняття «синестетичне слухання»: (Див.: Лозенко Е. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX–начала XXI в.: 17.00.03; Харьковский нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 264 с.).

[424] В Харкові і з 1969 р. існувала «Зала музичного світложивопису», в репертуарі котрої існувало більш ніж 100 аудіовізуальних творів до музики Моцарта, Бетховена, Вагнера, Берліоза, Чайковського, Шостаковича, Сен-Санса, Прокоф'єва. Нині існує Театр-студія динамічного музичного світложивопису, в якій за допомогою спеціальної установки створюються артефакти нового мистецтва – картини динамічного світложивопису, й кожна, за словами автора цього напрямку, «щоразу відтворюється в артистичному акті, як і музика» (див.: Pravdyuk, Y. Musical Light-Painting and the Phenomenon of Form-Movement // Leonardo (USA). 1994. Vol. 27, № 5. P. 379–382. – *С. 379).*

рює твір уможливлює появу, по суті, твору нового типу. У процесі роботи над картиною динамічного музичного світложивопису виконавець відтворює комунікативний процес в іншій послідовності та якості: спочатку він – *слухач*; потім – *співтворець;* і наостанок – *виконавець.* Таким чином, *направлене* про*слух*овування задіює творчий потенціал і стає специфічною *стратегією*, націленою на обов'язкове *творення*[425]. Такий досвід демонструє можливість синестетичного слухання як *креативної здібності* людини. Фактично, направлене та активне слухання у наведенному прикладі виконує емпатійну функцію – створюючи, за допомогою синестетичних асоціацій, власну звукову модель музичного твору, реципієнт «пропускає через себе» музичну тканину, освоюючи (роблячи своїм) музичний твір, стаючи його співавтором.

Отже. Системний аналіз людини, що інтерпретує, як суб'єкта музики Новітнього часу передбачає вироблення критеріїв щодо кожного учасника комунікативного простору (не тільки в тріаді «композитор-виконавець-слухач»), який ми пов'язуємо з поняттям *«комунікативна стратегія».*

Не зважаючи на зміну комунікативних ситуацій сучасного музичного мистецтва, величиною постійною залишається обов'язкова умова будь-якого артефакту культури – бути зрозумілим. Будь-який твір, перш за все, – це простір значень і смислів, розшифровування яких становить процес інтерпретування. Будь-який твір – також і комунікативний простір, і як такий, він, минаючи семантичний рівень, стає простором спілкування. Складність комунікативних взаємозв'язків у процесі інтерпретування музичних творів слід обґрунтувати через дефініцію «комунікативна стратегія».

[425] В синестетичних практикумах, що проводилися на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського такі *прослуховування («слушания»)* було задіяно для симультанного схоплювання гештальту сонорного звучання.

Communication strategy. Background. Поняття «стратегії» інколи залучається в музикознавчих дослідженнях. Так, Є. Назайкінський залучає поняття «стратегії дослідження» до вивчення співставлення музики та мовлення, обґрунтовуючи дві протилежні стратегії – структурну та функціональну[426]; «інтерпретаторську стратегію» вводить до наукового обігу М. Старчеус при дослідженні музичного сприйняття[427], «інтерпретуючу стратегію» – А. Амрахова[428]. Ідею А.Амрахової може бути викладено таким чином: людина інтерпретує (а не відображає) навколишню дійсність. Основою всіх інтерпретуючих систем є порівняння. Порівняльна стратегія також різниться від культури до культури, від індивіда до індивіда. Когнітивне розуміння, на думку автора, на відміну від семантичного, фокусує свою увагу не на єдиному інваріанті й спільності використання знаків, а на відмінності в культурних тлумаченнях. О. Черемісін пише про «стратегію та тактику музично-мовленнєвої поведінки (дискурс музично-комунікативної події»[429]. Наголосимо, що ми мислимо інтерпретувальні стратегії дещо відмінно від авторки та від інших визначень, наприклад, В. Дем'янкова («стратегії інтерпретації»), який пов'язує поняття з потенціальністю твору (що зрозуміло з точки зору когнітивної лінгвістики).

У межах музичного мистецтва Новітнього часу концепт «стратегія» використовує, наприклад, Я. Ксенакіс при структуруванні

---

[426] Назайкинский Е. Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее : сб. статей по материалам м/н научной конференции (24–26 сентября 2002 г.; отв. Ред. Т. Науменко. РАМ им. Гнесиных. М., 2002. С. 3–13. – *С. 6.*

[427] Старчеус М. К проблеме типологии музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. К., 1986. С. 29–44.

[428] Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки : На примере творчества азербайджанских композиторов : автореферат дис. доктора искусствоведения : 17.00.02. М. МГК им. П.И. Чайковского, 2005. 35 с.

[429] Черемисин А. Цит. вид. – *С. 14.*

«формалізованої музики»[430]. У відомих експериментах Франсіса Делаланде (GRM, 1998 г.) він формулював три стратегії «слухацької поведінки»[431]: *таксономічна / taxonomic* (пошук принципів організації під час слухання); *образна / figurative* й *емпатична / emphatic* (залученість у слухання).

Як універсальну *стратегію* сучасної творчості мислить П. Волкова явище реінтерпретації (поряд з тим, що вона є методом «створення» постмодерного опусу). Стратегія реінтерпретації постає при цьому як «безперервний процес переосмислення традиції через її одночасне відновалення й руйнування, заперечення та відбивальне заломлення, відродження та придушення»[432] і спрямована на відтворення класичного зразка лише на рівні елементу нової системи.

Т. Байгіна[433] вказує на ряд стратегій інтерпретації музики, в рамках яких визначає центральні проблеми, пов'язані з процесом осмислення її феномена: романтична стратегія (В. Одоєвський); стратегія розуміння музики як кореляти світової волі (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Р. Вагнер); герменевтико-феноменологічна стратегія (Р. Інґарден, М. Бонфельд, М. Аркадьєв); музично-естетична стратегія нововіденської школи (А. Шенберг, А. Веберн); семантична стратегія (С. Лангер). Роботу А. Грін присвячено комунікаційній практиці національного руху Запатіста (Мексика). Власне автор

---

[430] Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. С. -Петербург: С. -ПГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. «Стратегіям» присвячено окрему главу. Основний висновок музиканта: навіть в формалізованій музиці свобода виконавця реалізовується завдяки певним стратегіям та тактикам. До речі, чистою ілюстрацією теорії композитора є його твір для оркестру з назвою «Стратегія» (побудований на використанні теорії гри).

[431] Delalande F. Music analysis and reception behaviours: Sommeil by Pierre Henry // Journal of New Music Research. Routledge, 1998. Volume 27, Issue 1–2. P. 13-66.

[432] Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Краснодар: ООО Издат. дом "ХОРС", 2008. 200 с. – *С. 66.*

[433] Байгина Т. Цит. вид. – *С. 277.*

розуміє музику, яку використовує організація, як нелінійно організовану мову, що *служить для комунікації всередині руху* (задля створення його особливої «автономії», спілкування між членами, передачі повідомлень та ін.), що й дозволяє називати цей процес «комунікаційною стратегією»[434]. К. Джентетікс[435] досліджує стратегії музичних брендів. Наполягаючи на цілісному підході при стратегічній інтеграції, авторка розрізняє декілька різновидів (форм) таких стратегій, що впливають як на самі бренди, так й на слухачів, які є споживачами пропонованого продукту (асоціація/ Association strategy, участь/ Participatory Strategy, дослідження /Exploring strategy, передача зображень/ image transfer, контент-сервіс/content service). У статті С. Лисенко[436] аналіз постановчої інтерпретації в межах сучасного музичного театру подається через поняття «інтерпретаторські стратегії» (пов'язані з поняттями «реінтерпретація», «деконструкція»[437]). Поняття «текстуальні стратегії»[438] стосовно музичного виконавства залучає Н. Мятієва, розу-

[434] Green A. Spreading The Word: Music as a Communicative Strategy in the Contemporary Zapatista Movement. Royal Holloway, Univrsity of London, 2016. 270 p.

[435] Jentetics Kinga The Strategic Integration of Music Branding and its Evolution in the past 10 years. Corvinus University of Budapest. URL: https://musicbusinessresearch.files. wordpress.com/2012/06/13-jentetics-kinga-the-strategic-integration-of-music-branding.pdf.

[436] Лисенко С. Интерпретаторские стратеги постмодернизма в современном музыкальном театре: реинтерпретация и деконструкция.
URL: www.gramota.net/materials/3/2012/12-2/26.html.

[437] Деконструкцію як аналітичну процедуру названо провідною стратегією постмодерну; реінтерпретаторську стратегію як авторський процес створення тексту автор мислить як «творчість, створення нового художнього опусу на основі кардинального переосмислення вихідного зразка зі збереженням цілісності його риторики, риторичної програми його творця, «авторитета авторства» – і автора тексту, і автора інтерпретації, присутність ясно розпізнаваних ознак первинної художньої діяльності, наявність у новому опусі-реінтерпретації художньо-концептуальної цілісності» (цит. вид. – *С. 117*).

[438] Текстуальні стратегії – концепт постструктуралізму. Саме так – «Textual Strategies Perspectives in Post-structuralist Criticism» – називається збірка, що стала визначним кроком у дослідженні мистецтва читання. В числі авторів – Р. Барт, Ж. Дерріда,

міючи їх як «історично детермінований метод декодування музичного тексту с урахуванням характерного для епохи розділяння елементів музичної тканини по зонах композиторської та виконавської компетенцій»[439] та розрізняючи 3 види таких стратегій (старовинна, класико-романтична, новітня) з різним рівнем композиторських і виконавських компетенцій

Медійну стратегію актуалізовано в монографії Л. Мельник. Орієнтуючись на визначення Г. Мелецьке («поняття стратегії включає у цьому випадку раціональну, планомірну постановку відповідних медійніх цілей та визначення шляхів і засобів їхнього досягнення»[440]), вона визначає стратегії інформування, персоніфікації, тематизації, ідеологізації та популяризації й залучає їх до вивчення журналістики[441].

О. Самойленко вбачає доцільність використання поняття стратегії інтерпретації в музикознавстві у ракурсі взаємодії мовно-жанрових умов призначення музики[442], але ми вбачаємо, що цього замало. Стратегія мусить мати більш «дієвий» статус.

Отже, відносно музичного мистецтва, що має власний набір критеріїв, поняття «комунікативна стратегія» вимагає специфізації, яка, виходячи з настанов, викладених у першому розділі, пов'язана з когнітивною настановою як парадигмою музикознавчого мислення (Л. Шаповалова) і такими ідеями: обов'язкова *адресованість*

М. Фуко, Р. Жирар, Ж. Дельоз та ін. (Див. Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism. Univrsity paperbacks (699) /ed.J.V.Harari. Methuen, 1980. 475 p.

[439] Митяева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века : автореф.дис. … канд. искусствовед. : 17.00.02. Москва, 2010. 27 с.

[440] Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На пркладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: монографія. Львів : З УКЦ, 2013. 384 с. – *С. 338.*

[441] Мельник Л. Цит. вид. – *С. 339–352.*

[442] Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики // Часопис. Київ: НМАУ імені П.І.Чайковського, 2013. С. 3–9.

будь-якого тексту (М. Бахтін), що виникає як результат спілкування між комунікантами; *Суб'єктом адресації* є *Інший* (Е. Левінас) у найширшому розумінні цього феномена; будь-який комунікативний простір, що виникає при творчому спілкуванні, – *смисловий* і *перетворюючий* (М. Мамардашвілі); мислення комунікантів – *інтерпретуючої властивості* (В. Москаленко).

Якими є вияви творчої самореалізації Homo Interpretatus, або в дефініціях пропонованої концепції – комунікативні стратегії[443]?

Композитор. Композиція як інтерпретація ґрунтується на стратегії творення. Перед ним стоїть неймовірно важке завдання – створити очікуваний стереотип художнього твору (в певному жанрі) і в той же час зробити його новим, що не повторює колишні варіанти. Розраховуючи на стереотипну реакцію, він мусить використовувати нові стимули; інакше комунікація не відбудеться.

Виконавець. Інтерпретація як виконання (виконавська інтерпретація) – стратегія дії, вид комунікативної стратегії, спрямований на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського про-

[443] Концепт «комунікативна стратегія» у системі запропонований автором цього дослідження в курсі лекцій «Музична інтерпретація» (2005–2018). Його більш детально висвітлено у статтях: Николаевская Ю. Метафизическое пространство современной интерпретологии // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : ТОВ САМ, 2010. Вип.29. Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя Л.В. Шаповалової). С. 36–51; Николаевская Ю. Homo interpretatorens в музыкальной культуре XXI века: теоретический аспект // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Видавництво ТОВ САМ, 2014. С. 601–613; Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства. Харків. Вип.10. 2017. С. 180–198. С. 180–198; Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Вип. 46. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. С. 94–110.

цесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, фактурний виклад). Якщо композиторські стратегії в цілому перебувають у полі зору дослідників, то виконавська стратегія вимагає ретельної розробки її як динамічного явища.

Людина, що Інтерпретує-тлумач. Інтерпретація як тлумачення – стратегія зусилля до розшифровування тексту, виявлення змісту. Наукова інтерпретація визначила два різновиди комунікативних стратегій: лінгвістичний і семіотичний (Л. Березовчук).

Слухач – Людина, що Інтерпретує. Інтерпретаційний процес (У. Еко), або *стратегія в слухацькій комунікації* (сприйняття музики) ґрунтується на механізмі *досвіду* – інтуїтивного виявлення в собі подій, які звучать у тексті.

Визначення в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Для інтерпретології, що вивчає механізми комунікації музичного мистецтва, актуальними є такі визначення.

Комунікативна стратегія в широкому значенні – це *спосіб трансляції смислу*, обов'язковий вибір вектора спілкування в системі «композитор-виконавець-слухач-дослідник».

У вузькому значенні розуміння цієї категорії передбачає **позицію,** значущу для **Людини, що інтерпретує** по відношенню до *Іншого* (композитора, виконавця, слухача, дослідника).

На основі усталених фундаментальних категорій (форма, драматургія, фактура, текст) шукана позиція по-різному формує систему цінностей у таких комунікативних формах, як: композиція, виконання, сприйняття, інтерпретація. Саме *аналізом різних стратегій*, на наш погляд, обумовлена розгалуженість музичної інтерпретації як явища музичної культури сьогодення. Поняття «комунікативна стратегія» функціонує як одне з засадничих інтерпретативної теорії. Його розробка в рамках інтерпретології – завдання наступного підрозділу.

2.2. Аналітична інтерпретологія. Адаптація концепту «комунікативна стратегія»

Нижче наведемо приклади адаптації поняття «комунікативна стратегія» в теоретичному музикознавстві (щодо категорій «музична форма», «фактура», «музична драматургія», «музична семантика»).

***

2.2.1. Музична форма

У межах пропонованого в монографії інтерпретативного підходу ми не даватимемо огляд ставлення до форми як до предмета музичної логіки. Предмет нашого дослідницького інтересу – потенційність музичної форми в інтерпретативній парадигмі.

Background. О. Лосєв вважав, що «…не вухо сприймає музику, а – людське “я” за допомогою вуха. Вухо – орган та інструмент, а не суб’єкт сприйняття»[444]. А найважливішою формою переживання в музиці вважав «інтенціональність» як направленість свідомості. У статті «Нарис про музику» (1920) він додає її до трьох основних (фізична, просторово-часова; фізіологічна; психологічна), а щодо інтенцональної визначає три види (a) змістовно-якісна даність; b) актуально-особистісна /аттенціональна визначеність; c) предметна визначеність)[445]. В. Медушевський, обґрунтовуючи концепцію духовного аналізу музики, довів, що навіть таке поняття як «музична форма» може стати «одкровенням»[446], за його концепцією форма перш за все – змістоутворююча категорія спілкування. «Форма в направленості на «ти» (Божественне і людське) створюється зусиллям волі»[447], формотворення складає комунікативний дискурс будь-якої з форм, а твір завше розгортається як «онтологічний діа-

[444] Лосев А. Музыка как предмет логики // Музыкальная психология: Хрестоматия. М., 1992. – *С. 17.*
[445] Лосев А. О музыке. URL: https://www.ccel.org/contrib/ru/Other/Losev/Essay_mu.html.
[446] Медушевский В. Духовный анализ… – *С. 462.*
[447] Там само… – *С. 575.*

лог»[448]. Музикознавець розвиває ідею «внутрішньої форми музики» та подає її типологію (пов'язану з зануренням усередину інтонаційного змісту та за його межі), акцентує важливість «динамічної» настанови слухання, процесу «уживання» (як «утримання певної специфічної якісності (наприклад, злобливої агресивності року або світлого піднесеного зусилля молитовного співу), нечленованої за визначенням»[449]). Розмірковуючи над осягненням концепту «музична форма» у працях В. Медушевського, висловимо припущення, що його теоретична думка сягає *від* інтонаційної до *інтонованої* форми, актуальної для всіх комунікантів музичного процесу.

Динамічну сутність формотворення визначає В. Бобровський, коментуючи формотворення у так званих модулюючих формах. За словами автора, існування таких форм утілює «ідею зростання» та поступового розвитку, вводить до обігу поняття «поступальна тричастинна форма»[450], що повністю відбиває закладену сутність таких процесів. У. Еко, досліджуючи естетику авангардного мистецтва, в есеї «Про спосіб формотворення як віддзеркалення дійсності» («Відкритий твір») наголошував на пов'язаності формоосягнення як смислоосягнення, бо «мистецтво пізнає світ за допомогою своїх формотворчих структур (які, таким чином, не є формалістичним моментом, а справжнім змістом)»[451]. Намагаючись пояснити специфіку мовно-мовленнєвих та конструктивних змін, він закликає завжди намагатися зрозуміти чому вони відбуваються: «Коли музикант руйнує традиційну комунікативну систему, він звільняється

[448] Там само… – *С. 463.*

[449] Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки : авторская электронная версия. 2014.

[450] Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 332 с. – *С. 219.* Автор також вважає, що композиційна форма – «ритмічно й тонально організований процес тематичних співставлень та тематичного розвитку» (Див.: Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. – *С. 29).*

[451] Эко У. О способе формообразования как отражении действительности //Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. С. 270–334. – *С. 310.*

від звичних умов комунікації <…>, тільки так він може уникнути містифікації і обману по відношенню до своєї публіки»[452]. Відшукуючи адекватні вираження процесів формотворення, А. Шенберг[453] увів поняття «крихка» та «тверда» структури, Е. Денисов – «стабільні й мобільні компоненти формотворення, К. Штокхаузен – поняття «момент-форми» (коли «все, що відбувається, не має розвитку від певного початку до неминучого кінця (момент не повинен бути просто висновком з того, що йому передувало та витоком наступного, часткою вимірюванної тривалості» [454]) та «темброва форми» як увиразнення суті нового ставлення до цього параметра музичного твору. Наразі «темброва форма» – специфічна «формула», котра містить весь спектр співвідношень між тонами («кольоровими шумами»), групами тонів, «забарвленими» та чистими паузами. До того ж, К. Штокхаузен волів створювати унікальний для кожної композиції тембр, котрий більше б не повторювався[455]

Наведені визначення демонструють постійну присутність комунікативної складової в теорії музичної форми.

«Музична форма» – концепт теорії музики, всебічно обґрунтований та висвітлений музикологами різних поколінь. Розроблено:

- класифікацію та типологію форм (В. Цуккерман, Л. Мазель, В. Задерацький, В. Холопова;
- досліджено логістику композиції (Є. Назайкінський, Г. Шенкер);
- історичний розвиток форм (Н. Горюхіна);
- принципи формотворення у творчості окремих композиторів;

[452] Эко У. Цит. вид. – *С. 302*.
[453] Шѐнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., пер., ком. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006.
[454] Штокхаузен К. Изобретение и открытие: (доклад о генезисе форм) / пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. М., 1995. Вып. 1 / ред. М. Арановский, А. Баева. – *С. 41*.
[455] Див.: Карлхайц Штокхаузен. «Мои произведения – это бомбы замедленного действия». URL: https://www.zvuki.ru/R/P/28835/.

- подвійність форми (редукована та розгорнута) – В. Медушевський;
- поняття «внутрішньої форми» (Л. Шаповалова, 1988), що адаптовані до музичного мистецтва та ін.

Наголосимо, що в теорії музики зустрічаються вислови, які підкреслюють динамічну сутність логічної структури в музиці. Зокрема, Я. Якубяк вважав, що форма є лише «інваріантом», тоді як твори композиторів – його «індивідуальні інтерпретації»[456].

Визначення в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Музична форма є процесом суб'єктного творення Homo Interpretatus, результатом інтерпретувального мислення.

У межах інтерпретативного підходу при висвітленні питання форми та формотворення наведемо декілька прикладів:

1) задіюючи емотивну *функцію* комунікації (за Р. Якобсоном), спробуємо з цього кута зору подивитися на концепт «сонатна форма» як ідеальну модель діалектики в музиці європейської традиції та одну з найбільш яскравих і показових форм в історії музики останніх трьох століть;
2) висвітлимо інтерпретувальну складову концепту «відкрита форма» як одного із актуальних по відношенню до мистецтва Нового та Новітнього часу;
3) обґрунтуємо інтерпретувальний смисл концепту «виконавська форма».

Приклад 2

Сонатне алегро. Три моменти сонатної форми, які відіграють основну роль – тематизм, розвиток і тональний план – показники композиції. Три фази розвитку в сонатній формі – експозиція, розробка, реприза – віхи в драматургії: вони вказують на ступінь, ста-

[456] Якубяк Я. Аналіз музичних творів. – *С. 10.*

дію драматургічного розгортання образу, ідеї. Цей каркас сонатної форми незмінний, усе інше – варіабельне[457].

З точки зору інтерпретативного підходу візьмемо форму сонатного алегро як приклад комунікативної стратегії. Основна теза, яку будемо доводити: сонатна розробка – ірраціональний розділ сонатної форми, бо завжди постає перед нами у вигляді своєрідного «чорного ящика», який вимагає осмислення. Експозиція – «річ сама по собі» (Кант), вона дається *a priori* й існує незалежно від слухача. Таким чином, вона постає у вигляді ноумена, даного нам як явище, феномен. Реприза – своєрідне «ніщо» по відношенню до «щось» експозиції. Точна, дзеркальна або змінена реприза – музика доконаного (що вічно здійснюється) буттєвого акту. Вона неможлива без слухача, вона розмикає форму в смислову квант-частинку і повертає її знову в ноуменальний простір. А от розробка – ірраціональне утворення. Вона існує лише в музиці (непорівнянно з розгортанням сюжету в прозі та «перебігу» вірша в поезії), існує лише зі слухачем і включає його буття в момент «зустрічі» з ним у себе. Інакше кажучи – «породжує слухача». Ймовірно, і слухач, і розробка впливають одне на одного в момент спів-буття, взаємостверджуючи одне одного. Для експозиції розробка – збування тієї кількості ентропії, яку було закладено в експозиції. Для репризи розробка – система, що самоорганізується, Порядок – Хаос – Анігіляція. Крім того, між експозицією та розробкою існує набагато менш сильне смислове поле, ніж між експозицією та репризою (через розробку); розробка взагалі може виключати теми експозиції (епізод, теми вступу тощо).

[457] Щодо обґрунтування основних принципів сонатної форми, можна констатувати, що шляхів пояснення її суті не так вже й багато. Можна позначити «еволюційний» підхід (встановлення рис жанрового стереотипу та констатація його подальших історико-стильових змін) і «буттєвий» (виявлення онтологічних законів Буття і мислення в утворенні сонатної форми). Відому конфронтацію цих двох підходів у науці XXI ст., по суті, знято. Саме тому стала можливою поява нових поглядів на сутність і еволюцію багатьох процесів музичної культури.

Спробуємо відповісти на питання – чи може певна (дана) експозиція розроблятися тільки так і не інакше, і з цього має виходити тільки така реприза? Постановка такого питання дає можливість екстраполювати деякі смислові аспекти сонатно-симфонічної моделі на онтологічну модель навколишнього світу і запитати: як зіставляються «дане – його розвиток – наслідок із нього»? Силою яких причин відбувається саме такий, а не інший розвиток? Наскільки жорсткі зв'язки і наскільки великою є свобода можливості-вибору? Чому виходить саме такий Наслідок? Нарешті, наскільки позначається вплив людського фактора і утворення «полів» сприйняття між Людиною і Всесвітом? – відповідь хоча б на одне з цих питань можливо відкрила б завісу таїни. Однак, якщо закони розвитку вельми різноманітні та численні, то на питання про Причину людське бінарне мислення може дати лише дві відповіді: 1. Можливість до розвитку (саморозвитку) закладена в самій Даності. 2. Необхідним є зовнішній стимул-джерело.

У сонатній розробці здійснюється дивовижна взаємодія між хвилею і часткою (мотивом, «квантом»-інтонацією) і хвилею (ділянка розвитку, побудова). Крім того, розробку ще можна розглянути і як якесь взаємоствердження різних полів-ділянок, які здійснюють просування музичної думки-матерії. І все це скріплюється і здійснюється Єдиним Смислом, який виникає на межі між слухачем-автором. Розробка стверджується ним як вольовий акт (подібно до простору в теорії Ейнштейна, який стверджується об'єктами, і є нічим іншим, ніж їхнім співвідношенням). Ні слухач, ні розробка не спочивають у момент своєї «зустрічі» в абсолютному просторі та часі. Вони обоє рухаються постійно відносно одне одного, стверджуючи себе як постійне співвідношення через Поле-Сприйняття одне одного, що виникає як напруження між ними.

Завдяки розробці відбувається осягнення експозиції (Даності). Щоб осягнути – необхідно надати динаміку того, що осягається. Непізнаваність – лише латентність. Пізнання – наділення Смислом. Але чи можливо говорити про варіантності розробки? У розробці

ми чуємо те, що хочемо почути, чи можемо, вона безглузда «сама по собі», «сама для себе», як і взагалі будь-який розвиток без мети, яку встановлює причина. Однак саме розробка уможливлює осмислення експозиції, включаючи її до музичного буття через смисл – Слухача.

Реприза – є виражене Ніщо (осмислене), яке здійснює саму можливість існування і експозиції, і розробки та наділяє на більш високому витку вже смислом не їх самих, а їхній взаємозв'язок і взаємоствердження. Реприза є Ніщо для попередньої експозиції, але з іншого боку вона є даністю для подальшої нової розробки, яка ще відбуватиметься в душі слухача, що робить можливим музику не тільки в часі, але і в просторі.

Отже, пропонований підхід виявив евристичний потенціал розуміння сонатної форми не тільки як відтворення Всесвіту, а й дозволив виявити засади діяльності людського Духу в процесі осмислення першооснов власного Буття (результат інтерпретувального мислення).

Відкрита форма. У комунікативній системі мистецтва Новітнього часу змінюються форми твору, його існування та співвідношення у ієрархії «композитор-виконавець-слухач». «Пропоноване» (opus-музика) втрачає актуальність, стаючи «звичаєвим» (або «потребованим»), зв'язки твору стають відносними, мобільними (opus post-музика). Роль Homo Intereprtatus при цьому видається досить хисткою («смерть автора»), хоча це, звісно, не так. Навпаки, ініціатори «проекту opus post» є і його авторами, а слухачі – інтерпретаторами, бо власне кінцева версія твору виникає тільки завдячуючи слухацькій інтерпретації. Такі процеси в музиці позначено поняттям відкрита форма.

Концепція «відкритої форми», яка актуалізувалась у процесі розвитку сучасної теорії формотворення, в гуманітаристиці, філології

та мистецтвознавстві започаткована Г. Вельфліном[458] (1915), Р. Адамсом[459], П. Грінцером[460], розвинута Г. Інгарденом[461], Ю. Борєвим[462], У. Еко[463], В. Бичковим[464], С. Ступіним[465]. Вона укорінена в естетиці «нон-фініто» (non finito)[466]. Дійсно, відкритість буквально виявлена в творчості, в якій стираються фізичні границі об'єктів, у аудіовізуальних проектах, інтерактивному мистецтві. Творчу винахідливість творця фільму, театральної постановки або музичної вистави націлено, передовсім, на пошуки нових комуні-

---

[458] Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Издательство В. Шевчук, 2016. 312 с. Автор, аналізуючи мистецтво бароко та класицизму як дві принципово різні системи, простежує *розвиток від замкнутої до відкритої форми* (від тектонічності до атектонічності).

[459] Поняття «відкрита форма» вважалося ним як свідомий прийом автора з метою продемонструвати принципову нерозв'язуваність основного конфлікту (Adams R.M. Strains of discord. Studies in literary opennes. N.- Y., 1958).

[460] Openform – «відсутність зовнішньої завершеності, надолужувана уявленням читача» (Див.: Гринцер П. Неоконченное произведение // Мировое древо: международный журнал по теории и истории мировой культуры.1997.Вып. 5. С. 105–124. – *С. 105*).

[461] Автор пише про «ділянки невизначеності» в тексті, які для читача є такими, що провокують свідомість на спів-завершення, спів-творчість. По суті, незавершеність твору є особливою стратегією його автора.

[462] У межах літературознавства Ю. Борєв вважає нон-фініто художнім прийомом, що базується на невизначеності або багатоваріативності кінцівки твору (Див.: Борев Ю. Б. Эстетика / 4-е изд., доп. М. : Политиздат, 1988. 490 с.)

[463] У. Еко ввів поняття «відкритої структури».

[464] В. Бичков, аналізуючи концепції Й. Гантнера та ін., вважав концептуальним те, що митець може залишити відкритою для суб'єкта сприйняття форму твору (задля активування спів-творчості).

[465] «Феномен відкритої форми у мистецтві ХХ століття» – фундаментальна філософська монографія, основну ідею якої можна висловити так: «Сучасний художник – утілений homo apertus, ловець творчих імпульсів, мотивів із зовнішнього світу, сам виступаючи в ролі відкритої системи, створює відкриті системи другого порядку – художні обсяги, які живляться "рецептивною енергією" глядача» (Див.: Ступин С. Феномен открытой формы в искусстве ХХ века. М.: ИНДРИК, 2012. 312 с. – *С. 56)*.

[466] Проблематика творчості «нон-фініто» обговорювалася на знакових наукових симпозіумах: 1956 – Саарбрюкен, «Незавершене як художня форма», 1964 – Амстердам, Конгрес з проблем нон фініто.

кативних засобів і варіантів їхнього синтезування. Цей процес перетворення вперше виявляє себе як творчий процес самого автора, його внутрішній діалог, постійне поставлення себе то в позицію автора, то в позицію потенційного читача (адресата). Але інтерактивний комунікативний простір перетворює й виконавця-слухача. Власне, концепцію open form в музиці розроблено Ерлом Брауном[467], а також висвітлено у публікаціях Н. Горюхіної[468], М. Переверзєвої[469], Л. Запєвалової[470], К. Штокхаузена. В цілому це поняття охоплює композиції, в яких указано деталі, а загальний план є нечітким, вільним, відданим на розсуд виконавця, який може змінювати мобільні елементи, визначати початок і кінець партитури (відтак, композиція може називатися «мобільною», «алеаторною», chance music, «імпровізаційною», «стохастичною», «довільною», «варіабельною», «багатозначною», «формою-мобіль» «модульною»[471] тощо). Композитор, по суті, надає виконавцю та слухачеві самому обирати стратегії виконання чи слухання, помножуючи на безкінечність можливу кількість інтерпретацій (можна вважати кожний твір «ймовірною моделлю», за висловам М. Переверзєвої).

[467] Браун Эрл [Открытая форма] // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. М. Кюрегян, В. Ценова. М.: Нач.-изд. Центр «Московская консерватория», 2009. С. 120–130.

[468] Горюхина Н. А. Открытые формы // Форма и стиль: сб. науч. тр.: в 2 ч. Ч. 1. / отв. ред. Е. А. Ручьевская. Ленинград: Изд. ЛОЛГК, 1990. С. 4–34. Авторка мислила відкриту форму як вихід у позамузичний (або позатекстовий) зміст.

[469] Див.: Переверзева М. Алеаторика как принцип композиции: дис. … доктора искусствоведения. 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2014. 569 с.

[470] Запевалова Л. Открытая форма в композиторском творчестве второй половины XX века: стилевой аспект: автореферат дис. …кандидата иск-ния. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. 27 с.; Запевалова Л. Открытая форма в диалектике «внемузыкального» и «музыкального» содержания // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 2 (39). С. 96–105.

[471] Див.: Переверзева М. Модульная форма в музыке и метод ее анализа // Журнал Общества теории музыки. № 1. 2013/1. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Pereverzeva.pdf.

Прикладами відкритої форми можуть слугувати «Питання, що залишилося без відповіді» для камерного оркестра Ч. Айвза, твори К. Штокхаузена (Zyklus, 1959; «Арлекін», «Мантра» та ін.); Дж. Кейджа («Очікування», «Музика змін» для фортепіано), Е. Брауна («Грудень 1952», «П'єса Калдера» для чотирьох ударників та и мобіля, 1964–1965), Г. Коуелла (зокрема, «Mosaic Quartet»), М. Фелдмана (пьєси «Проєкції» та «Перетини» для різних ансамблів), К. Сероцького та багато ін.

Ми пропонуємо визначення «відкритої форми» як *спеціальної комунікативної стратегії, принципово націленої на виконавську ініціативу*, місце зустрічі «горизонту очікування» композитора, виконавця та реципієнта.

Отже, якщо в різних творах зустрічається різна «*міра інтерпретувальності*», як варіюється інтерпретувальна складова «відкритих форм»?

1. Виконавець може діяти в заданих обмеженнях і вибирати будь-яку послідовність, кількість частин, тривалість. *Принцип нелінійності, що проникає в процес виконання* завдає вільність у виборі сегментів, їхньої послідовності, колажність, комбінаторність, мозаїчність. Завдяки цьому, наприклад, Sequenza III («Секвенція III») для жіночого голосу Л. Беріо, в якій фрагменти йдуть певним порядком, є відкритою «по вертикалі», бо результат залежить не тільки від тембру виконавиці, а й від її артикулювання, театралізації дії, промови, повторів фрагментів, дихання, темпу тощо (всі ці компоненти є імпровізаційними)[472]; ритмічні перестановки (ритмі-

[472] Всі виконання цього найвідомішого твору Л.Беріо є вельми цікавими, й, головне, індивідуальними. Так, виконання сопрано Tony Arnold (виконання на DILIJAN CHAMBER MUSIC FESTIVAL IN ARMENIA 2012р. у Komitas Chamber Hall за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=eSqMWB5Djc4) темпераментне та максимально «вокалізоване», завдяки тому, що співачка має густий тембр та сильний голос.

чна варіантність, кругова перестановка, чергування ритмічних груп) – основний компонент в «Перспективах» для фортепіано Е. Брауна. Композиція «Ad libitum» К. Сероцького може звучати нестрого визначену кількість часу (іноді – майже «відкрита у нескінченність»), в Klavierstück XI К. Штокхаузена піаніст повинен обрати власну послідовність груп (блискучий приклад – виконання П'єра-Лорана Емара[473]), в п'єсі Е. Брауна «Жовтень 1952» для фортепіано виконавці обирають темп, тривалість кожного з сегментів, від чого залежить й загальний час звучання[474]. Подібна ситуація виникає при виконанні «Моментів» К. Штокхаузена для сопрано соло, 4-х хорових груп та 13 інструменталістів (задано вільну послідовність трьох груп структур[475]), в його ж п'єсі Zeitmasse for five woodwind instruments («Виміри часу» для п'яти дерев'яних духових), де виконавці чергують фрагменти партій, що чітко виписані в

Напроти, флейтистка та співачка Marieke Schneemann (виконання 3-.01.2010 в Armando Concertgebouw Amsterdam за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=KvTDm_l_H1g) виконує Секвенцію майже аскетично, що відбивається навіть в сценічних рухах. Sarah Maria Sun додає рухів руками, виконує твір різнотемброво (на різні сегменти акторка та співачка підбирає свої рухи, характер та емоційно-темброве забарвлення голосу: від іронічного до трагічного звучання), завдяки чому виконання стає дійсно перформативним актом. Співачка Laura Catrani разом з відеохудожниками Markus Kutter та Francesco Lupi Timini створює справжній аудіовізуальний текст, в якому виконавиця реагує на появу фрагментів тексту на екрані і стає немов би часткою виконавської партитури (виконання за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=E0TTd2roL6s).

[473] Відео на ресурсі: https://www.youtube.com/watch?v=NxLMtP8ejKA. До речі, цікаво спостерігати як зачаровано слухачі концерту слідкують за виконанням та «випадковістю» композиції блискучого піаніста.

[474] Нотний приклад – У *Додатку*, №1. За словами М. Переверзєвої, «Браун вважав за краще, щоб форма його творів складалася безпосередньо під час виконання» (див.: Переверзева М. Алеаторика как принцип композиции: автореф. дис. …доктора искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство. Москва, 2015. – *С. 15).*

[475] Неперевершене виконання з феєричною вокалісткою Мартиною Арройоо: Momente, per soprano, 4 gruppi vocali e 13 strumenti на аудіоресурсі: https://www.youtube.com/watch?v=iZES35Kcx-o (Martina Arroyo, soprano; Aloys Kontarsky, Hammondorgel; Alfons Kontarsky, Lowreyorgel; Kölner Rundfunkchor, Maestro del coro Herbert Schernus; Mitglieder des Kölner Rundfunk-Sinfonie-orchesters diretti da Karlheinz Stockhausen).

партитурі, з так званими «каденціями» (ці фрагменти композитор додав пізніше до основного тексту, але вони є визначальними для виконання композиції)[476], п'єсі Zyklus («Цикл») для ударника (für einen Schlagzeuger), яка є комбінацією обов'язкових сегментів та тих, що варіюються (їх подано в дужках і вони можуть додаватися чи ні), до того ж, вільним є напрямок руху тексту твору[477]; композиції «Stimmung» («Настрій») для шести вокалістів, що містить виписані моделі для імпровізації (ритм, тривалість, рухи виконавця, тембрика) – нотний приклад у *Додатку, №3*.

В наступному прикладі, завдяки індивідуалізації окремих партій виникає складна та непередбачувана кінцева структура (зокрема наявність однакових партій в «П'єсі для чотирьох фортепіано» (Piece for four pianos) М. Фелдмана ускладнюється тим, що кожен з музикантів обирає свій темп, тривалість секцій, звуків, метричних одиниць). Певно, що «ідеальний» варіант запису – виконання 1958/59 рр. піаністами David Tudor, Russell Sherman, Edwin Hymovitz та автором. Початок п'єси – акордовий, але надалі пуантилістична фактура та тривалі «зависання» звучань формують розріджену атмосферу (загальна тривалість 7'08'')[478], у виконанні 2015 р. (CFA Concert Hall,піаністи Leon Bernsdorf, Yui Kitamura, Erica Lee, Lara Poe,) фортепіанна дія триває близько 7' і весь звуковий образ формується в межах динамічного нюансу р та повільного темпу, що створює медитативний образ твору. До того ж, ефект «розсіювання звучання» посилюється завдяки не одномоментному

[476] Виконання за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Rr9zUyoBHBY.
[477] Нотний приклад – У *Додатку*, №2. Цей твір К. Штокхаузена являє собою чи не найколоритніший приклад первня інтерпретативного виконавського мислення. Завдяки багатій палітрі ударних інструментів кожне виконання, по суті, *новий твір.* Варто порівняти, наприклад, виконання за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=tM5b0PlZWxU та виконання Alexander Smith (https://www.youtube.com/watch?v=o9xxYJ8MzSs), щоб почути напрочуд *різні* темброві та часові варіанти (13' та 9'44'').
[478] аудіо ресурс https://www.youtube.com/watch?v=KeFnpPNSLug.

закінченню твору різними виконавцями[479]. Піаністи Lesi Cheng, Binqin Ruan, Ying Ki Wong, Jeffray Tsai (CFA Concert Hall of Boston University, 2017) обирають іншу стратегію: їхні партії доволі часто «співпадають» по вертикалі, завдяки чому тривалість твору не доходить й 6‘, до того ж, вони майже одночасно закінчують твір, тому він видається більш завершеним[480].

2. Варіюється кількість виконавців. Наприклад, «Фолья» (Folio) та « 4 systems» Е.Брауна виконується й одним, й декількома піаністами (підзаголовок: for variable instrumentation), що впливає на просторові рішення твору. Також для будь-якого складу написано його «Грудень 1952» (фрагмент партитури див. у *Додатку, №4*), п’єса, в якій виконавці обирають інструментарій, діапазон, і взагалі тільки домовляються про *трактування* елементів графічної партитури (викладеної як прямокутники та лінії), все інше не передбачає домовленостей[481].

3. Відбувається пошук виконавцями взагалі нових звучностей. Зокрема, у п’єсі М. Кагеля (M.Kagel) «Pas de cinq (Wandelszene)» для 5 танцівників звучання виникає від рухів, шагів, грюкотіння учасників (що прописані в партитурі, але завдяки різним матеріалам підлоги, взуттю, артефактам, що використовуються як джерела звуків, твір щоразу виникає як новий аудіальний простір)[482]. Свободу вибору інструментів для виконання надає в

---

[479] аудіо ресурс: https://www.youtube.com/watch?v=_a4j2Jr9YSU.

[480] аудіо ресурс: https://www.youtube.com/watch?v=MNO9bP8nmTA.

[481] Приклад виконання одним музикантом на ударних інструментах (Eric Scherer) за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=RMtjCkR4i2k; піаністом Pascal Mächtlen – https://www.youtube.com/watch?v=WlGkaP4u2cw&list=RDwKZC03pzHi0&index=13; ансамблем виконавців (Grupa za Novu glazbu i gosti) – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Lw5ZZ_asDi8. Існують виконання Д. Тюдора (ф-но), ансамблів різних складів. При будь-якому порівнянні всі вони – абсолютні зразки різних виконавських творів (вільної та виконавської форми).

[482] Відео фрагменту виконання можна переглянути на ресурсі https://vimeo.com/254561722 (виконання 22.8.2015 у Kunst Station St.Peter Köln, виконавці Daniel Agi, Yasutaki Iamori, Annegret Mayer-Lindenberg, Thomas Meixner, Rie Watanabe, Einstudierung, Marc Bischof, Roman Pfeifer).

п'єсі «November 1952 from Folio. Synergy» для фортепіано та/чи інших інструментів та звукових засобів[483]. За словами М. Переверзевої, алеаторика допомогла Брауну «збільшити роль виконавців в прийнятті музичних рішень»[484], тому що деякі його партитури можна грати в будь-якому темпі, будь-якому напрямі (зліва направо чи навпаки) і взагалі почати з будь-якого місця.

У сфері нон-класики прикладом відкритої форми може слугувати електронна композиція, яка твориться виконавцем у концертній ситуації. В такому випадку (при інтерактивному виконанні) беруть участь комп'ютер і виконавець на музичному інструменті. Модель процесу комп'ютерного виконання працює за тією ж схемою що й гра оркестру под керуванням диригента. Зовнішнім атрибутом «партії комп'ютера» стають нові засоби інтуїтивного контролю над музичним матеріалом – електронні контрóлери, які в реальному часі здатні керувати процесами звукового синтезу, обробки звука. Електроне устаткування тут функціонує як виконавці та його інструменти, інформаційні коди є аналогом нотної партитури, голосів, а влаштування синхронізації системи порівнянне з диригентськими методами. Важливою особливістю комп'ютерного виконання є: 1) використання синтезаторами всіх можливих видів синтезу; 2) можливість авторського контролю над виконанням за допомогою контрóлерів; 3) принципова можливість досягнення адекватності аудіозапису «живих» виконавців.

Комп'ютерна модель виконавської інтерпретації є додатковим фактором, який впливає на остаточний результат. За допомогою цього той самий музичний матеріал може бути виконаним у різний стильовий спосіб, зазнає різних інтерпретацій у короткий проміжок часу.

---

[483] Один з прикладів виконання FIU NODUS Ensemble за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=wKZC03pzHi0.

[484] Переверзева М. Алеаторика как принцип композиции:. дис….доктора искусствоведения. – *С. 485.*

Іще однин приклад створення «відкритої форми» – поширена практика «remix», оскільки в цій ситуації інтерпретатор(-и), може (можуть) створити зовсім нове втілення первісного твору. За участі ді-джея, виконавець комбінує вже заздалегідь заготовлені «патерни» свого власного винаходу з первісним матеріалом твору, який таким чином змінює первісний вигляд. Така практика може відповідати за своєю природою композиторській інтерпретації, коли здійснюються різні способи обробки, що змінюють розвиток тематизму та фактурну організацію твору, про що вже було сказано; імпровізаційне начало також знаходить себе і в цих музичних напрямках.

Виконавська форма. О. Якупов виявив механізми «відновлення первісної авторської форми виконавцем», вважаючи, що у виконавській творчості задіяно два різновиди форми (повна та скорочена, або редукована). Зокрема, як пише автор, «до останньої у певному розумінні відноситься музика бароко та раннього класицизму (що припускає розшифрування цифрованого баса, мелізматики в повільних частинах і т. ін.), а також деякі твори сучасної музики, первісно розраховані на такий принцип»[485]. Також автором уведено поняття *«виконавської націленості форми»*, що може реалізовуватися системою комунікативних засобів. Розуміння виконавської форми розроблялося у дослідженнях В. Григор'єва («специфічною відмінністю виконавського образу є спрямованість на слухача»[486]), О. Самойленко, О. Сокола, О. Чеботаренко[487], яка визначає її водночас як контекстуальне й інтертекстуальне явище. Саме виконавська форма, за словами авторки, «виникає як результат участі виконавця у музично-творчому акті і є, з одного боку, реалізацією смислової концепції, ціннісної «архітектонічної» структури (худо-

[485] Якупов А. Цит. вид. – *С. 22.*

[486] Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации // Музыкальное исполнительство и современность: Сб.статей. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 69–86.

[487] Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: автореф. дис… канд. искусствовед. 17.00.01. теорія и история культуры. Харьков, 1998. 19 с.

жнього тексту); з другої – реалізацією авторських вказівок до виконавця[488]; є формою діалогу з авторським задумом; «має здатність співвідносити смислову концепцію цілого з виконавськими знаками» і утворюється на перетині чотирьох основних аспектів виконання: гучнісно-динамічного; артикуляційного (безпосередньо пов'язаного з «ігровими» знаками, тобто зі способами звуковидобування); семантичного, пов'язаного зі словесними ремарками, що наближає до програмно-жанрового начала, а через нього до духовних домінант культури»[489].

У межах інтерпретативної теорії виконавська форма розуміється як *динамічна структура, що твориться як актуалізуюча стратегія по відношенню до Іншого (композитора, слухача). Її результатом стає явище «зустрічного тексту»*.

Прикладом виконавського формотворення як домінанти інтерпретувальних механізмів у межах академічного мистецтва може слугувати, наприклад, творчість А. Сеговії, який здійснював переклад окремих частин сюїт чи партит Й. С. Баха, подаючи їх як окремі твори, інколи компонуючи з них власну версію циклу, що свідчить про композиторсько-виконавське ставлення до музичного матеріалу. Виконання А. Сеговії – майже завжди формування «зустрічного тексту».

У межах неакадемічного мистецтва наведемо приклад відомої інтерпретації джазового стандарту «Ранок після карнавалу» Л. Бонфа (Luis Bonfa) блискучим тріо Дж. Маклафлін – П. Де Лусія – Л. Коріел. Цей досвід демонструє контраст і водночас поєднання виконавських манер, стилів, що й формує неперевершену та впізнавану виконавську версію й наочно демонструє процес «живого» створення виконавської форми.

Після вступу, який виконується трьома гітаристами, з проведенням теми вступає Дж. Маклафлін, а двоє учасників акомпанують

[488] Чеботаренко О. – *С. 14.*
[489] Чеботаренко О. – *С. 6.*

йому. Імпровізація кожного з учасників несе ці індивідуальні риси – в перевазі тих чи інших ладів, обіграванні акордів і т. ін. Так, у Л. Коріела присутні яскраві блюзові інтонації, *М*маж.7 він часто обігрує зменшеними акордами, використовує блюзовий лад. В імпровізаціях Пако де Лусії, звичайно ж, присутні інтонації фламенко, причому як в імпровізації, так і в акомпанементі. У Дж. Маклафліна манера більш віртуозна, жорстка, стихійна, з джаз-роковим характером, великою кількістю бісерної техніки. Здається, що темпових меж для цього виконавця не існує. Кожен із виконавців вступає по тричі й наприкінці Дж. Маклафлін іще раз грає тему. В результаті складається чітка (певною мірою традиційна для боса нови) композиція. Але виконавська форма (при загальній спрямованості композиції до фінального звучання теми, базуванні на принципах варіаційності), постає як нашарування трьох контрастних індивідуально-стильових ліній (із внутрішньою динамікою кожна), трьох звукообразів гітари.

Аналогічний приклад – виконання тієї ж теми дуетом Дж. Маклафлін – Ел ді Меола. Після невеликого вступу музиканти по черзі проводять тему. Уже на етапі проведення тема імпровізується і різниться стиль виконавців. Так, у Дж. Маклафліна тема звучить більш динамічно, відразу вводяться пасажі, тобто він заповнює пасажами паузи між фразами та довгими нотами, як би інкрустує тему. Ел ді Меола ближче до оригіналу і за текстом, і за характером виконання, створюючи ліричний настрій. Якщо Маклафлін заповнює порожнечі пасажами, то Ел ді Меола ефектно використовує вібрато, проспівує кожну ноту і фразу. Потім по черзі (спочатку Маклафлін, потім Ел ді Меола) імпровізують кожен по два квадрати. Далі на фоні синкопованого ритму боса нови (супровід Ел ді Меоли) вривається, тривожна, неспокійна імпровізація Маклафліна, в якій присутні фатальні інтонації. Контрастом починається імпровізація Ел ді Меоли. Цей контраст виявляється і в акомпанементі Маклафліна, де переважає більш повільний рух, розкладені

акорди. Імпровізація Ел ді Меола майже не містить пасажів, у ній переважає ліричний настрій. Але результат цієї виконавської форми інший: поступово вона реалізується як дійсно «зустрічний текст» музикантів: ми чуємо, що два досить різні звукові образи поступово зближуються.

Отже, наведені приклади дозволяють довести вірність пропонованого визначення музичної форми як процесу та результату інтерпретувального мислення Homo Interpretatus.

2.2.2. Фактура

Вважається, що саме діалогічний характер осягнення людиною мистецтва принципово відрізняє її від вивчення наукових знань, монологічних за своєю природою: комунікативна природа музичного мистецтва спрямована не на засвоєння інформації, а рух до *спів*-творчості. Підсумовуючи наявні теоретичні позиції в загальній теорії фактури (1.2.) та не виключаючи усталених визначень, запропоновані провідними теоретиками, пропонуємо визначити фактуру із залученням «топономи» як базового візуального невербального знаку (О. Бродецький) та топоніміки як системи таких знаків у мистецтві.

Визначення в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації.

З точки зору евристичних можливостей **Homo Interpretatus фактура є простором, тією багатовимірною топонімічною системою координат композиторсько-виконавсько-слухацького часопростору, в якій відбувається** *кореляція* **комунікативної стратегії у створенні зв*у*чного образу музичного твору.**

Наступні приклади покликані проілюструвати деякі тези, що стосуються комунікативних ситуацій у мистецтві новітньої авангардної музики і не-академічного напрямку (взаємодія всередині комунікативного тріади «композитор – виконавець – слухач» та її ва-

ріантів). Акцент ставитиметься на комунікативних властивостях фактурної організації (посилення / ослаблення діалогічного характеру мистецтва; дію кларитивних / евристичних функцій, позначених у підрозділі І.1.2).

Концепція фактури у теоретичних системах композиторів є увиразненням способу мислення. Наприклад, Т. Франтовій належить думка про те, що поліфонія А. Шнітке – корелят «поліфонізації свідомості», що характеризує культуру Новітнього часу[490], О. Соколову – думка, що будь-який «фактурний концепт» є комунікативним посиланням[491]. Ці думки знаходять підтвердження як у Новітній композиторській музиці[492], так і в музиці імпровізаційній, експериментальній, мистецтві нон-арту та ін. напрямках. Наприклад, структуру свого струнного квартету С. Губайдуліна графічно подавала у вигляді схеми різнонаправлених векторів, покликаної надати уявлення про рух учасників, продемонструвати максимальне «відчуження», «дезінтеграцію» як голосів квартету, так і його учасників один від одного. Такий прийом застосований і К. Штокхаузеном у «вертолітно-струнному квартеті» (Helikopter-Streichquartett для струнного квартету, чотирьох вертольотів із пілотами і чотирма звукотехніками (1992 – 1993)), проте комунікативне посилання у нього зовсім інше. Фізичне відчуження учасників квартету (виконавці виходять із зали та сідають на площі перед театром у вертольоти), посилене тим, що вони перебувають на різних вертольотах, все ж *не* припускає, на наш погляд, фактурної «відчуженості».

---

[490] Безліч прикладів, які підтверджують цю тезу, є в монографії Т. Красникової про фактуру в ХХ столітті.

[491] Соколов А. Музыкальная форма XX века. Диалектика творчества. Исследование. М. Композитор, 2007. 272 с.

[492] До речі, комунікативне посилання було присутнім і в музиці епохи бароко (тема уподібнювалась основній думці ораторського мовлення, проповіді, а твір будувався за правилами риторики).

Інший приклад – початок Другого Opus posth (1993) для двох фортепіано та співака-дискантиста В. Мартинова. Тут перед слухачами розгортається ціла «фактурна історія» (Т. Чередниченко) і вона досить інформативна. Твір відкривається темою з ноктюрна Ф. Ліста «Мрії кохання» в усій красі повнозвучної «романтичної» фактури. Подальша історія (досить неприваблива) розкривається через такі фактурні перетворення: виявлення гармонійного кістяка гармонії чистої квінти шляхом «зняття» фактурних надмірностей; повторення та мікро-варіювання інтервалу і поступове перетворення фактури на більш «романтичну», знову їхнє спрощення – аж до виконання дитячої пісеньки-лічилки.

Приклад 3. «Дощик» (Acutov Projekt), «Замість уміщення або уміщення в місце», «Найнегарніша музика у світі» (S. Rott)

Насправді, поліфонічними за своєю суттю є принципи багатопараметровості й багатовимірності, які об'єднують найрізноманітніші композиторські задуми XX століття (Д. Лігеті, К. Штокхаузен та ін.). «Поліфонізація» музичних творів, яка так виразно виявляється в композиторській музиці Новітнього часу, знаходить своє відображення і в музиці неакадемічного спрямування.

Так, у композиції «Дощик» (2009) (у виконанні AKUTOV PROJECT[493] прозвучала на «Фестивалі експериментальної музики», Харків, березень 2012), яка ґрунтується на принципі поліфонічного нашарування голосів, образ створюється завдяки фактурному «ефекту нагромаджуваного багатоголосся» (за С. Скребковим), із урахуванням того, що «голоси» цієї партитури є з'єднанням живого виконання та накладення в реальному часі записаних уривків із різними ефектами. Так досить яскравий «фактурний образ» є фундаментом звукообразу дощу, який утворюється в слухацькому сприй-

[493] Аудіоресурс: http://patefon-net.ru/search/AKUTOV%20PROJECT (група AKutov – клавіші, гітара, грув-бокс, мікшер, семплірування).

нятті. З точки зору інтерпретаційної складової в цьому прикладі, вкажемо на те, що така електронна творчість-відтворення базується на інтерактивній стратегії (діалогічна взаємодія виконавця з комп'ютерною програмою)[494].

Наступний приклад – перформанс «Вместо помещения или помещение в место» («Замість уміщення або уміщення в місце»)[495], який побудовано не на синтезі, а саме на «поліфонії» смислів, яка складається з впливу на слухача арт-об'єктів, розміщених у просторі галереї, переміщень танцівників, які поступово «завойовують» простір, та імпровізаційного звукового супроводу (М. Трянов, гітара, підключена до ланцюга ефектів)[496]. Залишимо осторонь аналіз усієї дії та прокоментуємо тільки музичну складову. В особистій бесіді музикант не раз підкреслював не-лінійність свого підходу до створення звукової партитури: «Коли я виступаю з електрогітарою, підключеною до ланцюга ефектів, і ноутбуком, який обробляє звук більш тонко, то виконую відразу кілька функцій, іноді абсолютно різних. Звичайно, ні про яку лінійність мислення мови бути не може»[497].

---

[494] Електронні музичні твори можна віднести до «альфа-творчості» (подібно *композиторській,* за визначенням Є. Гуренка), або до «технологічної інтерпретації» (за В. Москаленком, який акцентує увагу на *редагуванні* музичного звучання при монтажі запису. Див.: Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации….– *С. 17).* Але в комунікативній ситуації концерту або фестивалю актуалізується й *виконавський* аспект такої композиції, бо завжди задіяними є акустичні можливості зали, імпровізаційні здібності виконавця тощо.

[495]Він відбувся 18 червня 2012 р. в «ЄрмиловЦентрі» (Центр сучасного мистецтва), м. Харків.

[496] Дозволимо собі послатися на телепередачу «Парк культури» на Харківському обласному телебаченні (автор – О. Сітковська), а також на результати спілкування з автором музики до цього проекту – музикантом М. Тряновим.

[497]Із особистої бесіди з музикантом. У продовження теми наведемо ще одну думку: «У той же час, коли я імпровізую на гітарі з кимось, то розцінюю свій інструмент як голос і мислю більш лінійно. У записі ж виникає інший ефект, пов'язаний не з майстерністю, а з технологіями: є можливість використовувати набагато більший арсенал інструментів, здійснювати процеси, які неможливо повторити "наживо"».

Ще один цікавий приклад пов'язаний із квазі-твором «Найнегарніша музика в світі»[498], штучно створеним математиком Скоттом Річардом і націленим на принципову неповторюваність того, що вже прозвучало. Фактурний образ[499] цього «твору» пов'язаний із технікою пуантилізму, специфічною «розірваністю» фактури з миттєвими та швидкоплинними перекиданнями з октави в октаву та її принциповою не-ієрархічністю. Це дозволяє зробити висновок, що, з точки зору комунікативних рішень, такий твір парадоксальним чином стає в один ряд із фрагментарно-колажними композиціями, підтверджуючи думку про загальну де-централізацію в мистецтві Новітнього часу[500]. Як у рамках глобалізації зникає периферія на планеті (за Т. Красниковою), таке ж прагнення до зникнення периферії, умовно кажучи, спостерігається і в фактурі. І лише детальний аналіз дозволить виявити все ж таки ієрархію фактурних утворень.

Останній приклад – кругова партитура американського композитора Ryan Maguire «Orbits» для гітарного квартету: запис цієї музики, записаної *поза* академічними фактурними принципами (виписано лише елементи, які мають моделюватися самими учасниками квартету).

Обмежимося наведеними прикладами, що цілком підтверджують заявлену тезу: в кожному випадку фактура є репрезентом і способу мислення композитора, і певної комунікативної ситуації. Вони дозволяють осмислити фактуру як простір комунікативних перетворень та покликані виявити потенціал класичної теорії музичної комунікації щодо мистецтва Новітнього часу (в тому числі – його не-академічної гілки).

---

[498]Посилання на аудіоресурс: http://www.youtube.com/watch?v=RENk9PK06AQ.
[499] «Фактурний образ» (Т. Красникова).
[500]Гомогенізація (перемішування, «усереднення») являє собою одну з характерних рис сучасної цивілізації.

Додамо, що фактура в Новітній музиці стає *детермінантом* комунікації., а не тільки «ключем» до техніки письма, або стилю композитора, Посилаючись на існування «фактурного слуху» (П. Браудо), можна зазначити, що виконавець породжує звукову *перспективу* звучання того чи іншого твору. І якщо для виконавця фактура – царина прагматики (озвучення музики), то комунікативні властивості фактури в ситуації «слухач-текст» викликані змінами у сучасній комунікації. І він спрямований на інтерактивність.

Наприклад, завданням перформансу «Замість уміщення...», за словами авторів, є *дослідження* геометричного, звукового, особистісного та соціального, ментального, фізичного, емоційного простору галереї сучасного мистецтва, в якому він відбувся. Цікавим є напрямне слово *«дослідження»* (підкреслимо це посилання, яке не раз звучало у коментарях до дійства) як засіб спілкування (музикант при цьому, дивлячись на рухи танцівників, намагався синтезувати їхні рухи в звуки), як спосіб активного вивчення фізичного простору та досягнення того, щоб він став арт-простором. Принципова інтерактивність цього дійства (комунікативної ситуації) виявляє ще й *евристичну* (здатна породжувати) функцію цієї «поліфактури» (адже спочатку ніхто, навіть виконавці, не знали, що буде наприкінці), яка заперечує будь-які «засоби очікування» (за концепцією В. Медушевського).

Ще один приклад – створення музики, так чи інакше опосередкованої комп'ютером (із застосуванням комп'ютерних технологій). Інтернет-комунікація, спочатку спрямована на культуру *участі* (активне віртуальне спілкування), а не споживання. Це зумовило активність *спів*-учасників процесу створення музики та дозволяє зробити висновок про те, що, хоч як це парадоксально, комп'ютерно створювана музика – це музика *спів*-участі[501].

[501] Інтерактивність комунікації проповідує і Нет-арт – новітній вид мистецтва, сучасних арт-практик, що розвивається в комп'ютерних мережах, суть якого – у створенні кому-

Обмеживши себе дослідженням комунікативних функцій фактури, позначимо проміжні висновки.

1. І кларитивна, і евристична (за В. Медушевським), і синтетична (об'єднання музичного та позамузичного, за Є. Назайкінським) функції фактури виявляються як у композиторській музиці (К. Штокхаузен, Ш. Палестин, В. Мартинов) поставангарду, так і в прикладах не-академічного напрямку (перформанс «Замість уміщення...», Acutov-project та ін.). Для слухача будь-яка музична тканина – умовно кажучи, чуттєво сприйманий на до-аналітичному рівні образ. Продовжуючи думку Є. Назайкінського про синтезування у фактурі музичного та позамузичного, висловимо впевненість у тому, що тенденції сучасного мистецтва приводять до того, що око реципієнта мусить «чути», а вухо – «бачити».

2. Як у композиторській музиці, так і в перформансах фактура, стаючи чинником індивідуалізації, стає і засобом *перетворення* простору. Пошлемося на думку К. Штокхаузена, який називав звукову матеріалізацію фактурних фігур «організацією», а не «композицією». І все-таки особливого значення, на наш погляд, набувають зміни, пов'язані з пошуками фактури звука (Ш. Палестин, М. Трянов, Acutov-project; представники експериментальної музики, сонористики, мінімалізму). При цьому однорідність фактурного простору (Ш. Палестин) або створення полі- фактури синтетичного плану (перформанс «Замість уміщення...»), радикальні модифікації фактури (засоби «фактурного декору», використання «фактурного вібрато») або використання не нових фактурних форм (наприклад, у мінімалізмі – гетерофонія, хоральний склад, різні види остинато)

нікаційних і креативних просторів, «що надають повну свободу мережевого буття всім бажаючим. Тому суть Нет-арту не репрезентація, а комунікація» (див.: Можейко М. Post-postmodernism // Философский словарь. URL: http://glossword.info/index.php/term/, 6ea3ac6f59585bb0955c54a95e9aa65d6f5954a45b689a53536c5c9ba06fa1a2ae935caf69b09b9270556aa160a6b15a6e54549a60.xhtml.

здатні надати *катарсичний, перетворчий* вплив на учасників процесу (виконавця і слухача).

3. Фактура стає детермінантом комунікативних процесів у мистецтві Новітнього часу. Виявляє свій потенціал і теорія контонації І. Мацієвського. І якщо роль виконавця в цьому процесі *спів*-слухання, контонації – створювати перспективу звучання того чи іншого твору, то роль слухача в більшості випадків стає все більш значною і активною (невипадково акцент у розвитку комунікативної теорії В. Медушевського ставився саме на сприйнятті). Це пов'язано із загальною установкою пост-постмодернізму, в якому, за словами дослідників, «комунікаційний вектор зміщує акцент із текстологічної реальності на реальність комунікативну»[502]. У зв'язку з цим можна говорити про існування (всередині системи «композитор-виконавець-слухач), поряд із традиційною («Я-Інший») і автокомунікативною («Я-Я»), третьої – *інтерактивної* – комунікативної ситуації, в якій фактура відіграє важливу роль (наприклад, у Перформансі з дослідження арт-простору).

По відношенню до Новітньої музики *комунікативна функція фактури дозволяє в системі «композитор-виконавець-слухач» виявити стратегії (автокомунікативні, активні, інтерактивні), що реалізуються відносно організації простору (композитор) – програми дій (виконавець) – реакції / участі (слухач),* і, як результат, дозволяє виявити вектор руху: від комунікативної – до когнітивної функції.

2.2.3. Музична драматургія

У Розділі 1 було відзначено, що специфіка цього поняття – в багатозначності та, головне, багаторівневості того, щó воно

[502] Можейко М. Post-postmodernism // Философский словарь. URL: http://glossword.info/index.php/term/,6ea3ac6f59585bb0955c54a95e9aa65d6f5954a45b689a53536c5c9 ba06fa1a2ae935caf69b09b9270556aa160a6b15a6e54549a60.xhtml.

відображає, що дозволяє цьому поняттю фігурувати і в рамках інтерпретативної теорії. Нами відзначалася динаміка фіксування смислів: від *очевидного* (зв'язок із театральністю, конфліктністю, симфонізмом і т. ін.) до менш очевидного (драматургія як інтонаційне явище, зв'язок інтонаційних подій), до певного моменту *латентного* (ейдоси, подієвість – те, що усвідомлюється лише в контексті почутого, у зв'язку з попереднім і наступним). Що ж у процесі пізнання явища музичної драматургії уточнює слово «латентність»?

Background. Вважаємо важливим зазначити таке. Для осмислення музичної драматургії з точки зору теорії музичної інтерпретації не тільки термін «латентність», скільки закладене в ньому значення – *потенційність*: щось, до певного моменту приховане (властивість), починає виявляти себе (міра реакції) в певних комунікативних умовах. Зазначимо, що в музикознавстві останніх років досить очевидною є тенденція до фіксування нечутного, таємного, прихованого. Так, І. Стогній концептуалізує існуюче поняття «прихований мотив», включаючи в нього і прихований сюжет, і підтекст, і прихований голос, і приховану логіку руху голосів, і прихований процес формотворення[503]. Т. Дубравська, визначаючи віртуальний шар композиції (до якого входить числова символіка, серія, *cantus firmus*, риторичні фігури, приховане багатоголосся і т. ін.), називає його «новим поняттям у теорії музичної форми»[504]. Н. Корихалова пише про три способи

[503] «У будь-якому музичному творі, – пише автор, – існує той глибинний шар, який до певного часу не виходить на "поверхню", а якщо і виявляється, то малопомітним чином, не загострюючи на себе увагу. Розкодування "прихованого мотиву", виявлення та легалізація другої (або третьої) фабульної лінії – обов'язковий "сюжет кожного музичного твору"» (див.: Стогний И. Скрытый мотив в музыкальном произведении // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сб. трудов / отв. ред. Т. Науменко. М., РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 209–226. – *С.* 209–210).

[504] Дубравская Т. «Виртуальный слой композиции» – новое понятие в теории музыкальной формы // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве /

існування музичного твору, в яких, поряд із потенційним (можливим) і актуальним (виконуваним зараз), називає віртуальний (в її концепції це сукупність виконань, які є вже доконаними і живуть у суспільній свідомості).

Філософський дискурс «прихованого» і форм його вияву розробляється в концепціях Е. Гуссерля і Х. У. Гумбрехта[505]. Так, у феноменології Е. Гуссерля є опозиція *«ретенція / протенція»*[506]: «живе Теперішнє» (основний концепт) має первинні форми інтенціональних переживань горизонту – *ретенцією* (слідами минулого переживання в сьогоденні) і *протенцією* (передбаченням майбутнього). Роль «тепер» Е. Гуссерль показує на прикладі сприйняття мелодії. Ретенція – це усвідомлення того, щó вже прозвучало; протенція – це те, що очікується в майбутньому.

сб. статей / ред.-сост. А. Цукер. Ростовская гос. консерватория имени С. В. Рахманинова, 2005. С. 239–255. – *С.237.*

[505] Див.: Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.; Гумбрехт Х. У. Как (если вообще) возможно обнаружить то, что остаётся латентным в текстах? // Койнонія: вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки. Філософія Іншого та богослов'я спілкування. Спецвипуск № 1. Харків-Київ: Дух і Літера, 2010. С. 90–102; Гумбрехт Х. У. Что мы потеряли и что нам сегодня необходимо в гуманитаристике // Там же. Спецвипуск № 2. Харків-Київ: Дух і Літера, 2011. С. 51–61.

[506] «Ретенція (лат. *retentio* – утримування) – первинна пам'ять, утримувана в сьогоденні: «Ретенціальний тон не є справжнім, але саме "первинно згаданий" у Тепер: він не є в наявності реально (reell) у ретенціальній свідомості. Тональний момент, який належить цій свідомості, не може бути реально (reell) наявним іншим тоном, а так само дуже слабким, якісно рівним тоном (як відлуння)» (Див. : Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / пер. с нем. и предисловие В. И. Молчанова. Собр. соч., т. 1. М., Гнозис, РИГ «Логос», 1994. – *С. 34*). Тепер (або Тепер-точка) необхідна Е. Гуссерлю для адекватного сприйняття часу: «конституйований, побудований із Тепер-свідомості та ретенційної свідомості акт є адекватне сприйняття тимчасового об'єкта» (там само, – *С. 41–42*). Оскільки «кожен спогад містить інтенції очікування, здійснення яких веде до сьогодення» (там само, – *С. 56*), то «кожен первинно конститутивний процес пожвавлюється протенціями, які незаповнено (leer) конституюють і підхоплюють те, що приходить (Kommende) як таке, приводять його до здійснення (там само, – *С. 56*) (протенція, від лат. *protentio* – передбачення – первинне очікування, передбачення майбутнього в сьогоденні).

Синтез минулого через сьогодення до майбутнього створює той горизонт інтенціональних переживань, завдяки якому осмислено сприймається музична мелодія. Інакше кажучи, попередній звук якимось незбагненним чином вписаний у те, що буде; він зумовлений подальшим, а не навпаки – попереднім.

Латентність входить до сфери проблематики Х. У. Гумбрехта[507], який заперечує універсалізацію герменевтики і долає тлумачні процедури через аналітику *присутності*. Виявляючи латентність у текстах («...все те, що є присутнім у тексті, але насилу вловлюється»[508]), філософ описує її як те́, що не піддається герменевтичному зусиллю, але виявлення чого є подією розкриття, аналогічним гайдеггерівській «події істини»[509].

Отже, ми все далі відходимо від очевидності й усе частіше звертаємося до того, що *щось* у музичному творі до певної пори латентно існує, очікуючи своєї актуалізації. Все сказане вище має безпосереднє відношення до нашого розуміння музичної драматургії *як процесу подолання латентності*. Постараємося пояснити досліджуване явище через антиномії можливість / даність, існування / становлення; те, що існує / те, що виникає; нарешті, очевидне / латентне.

---

[507] Одна з його лекцій, прочитаних у рамках міжнародного семінару «Койнонія», що був присвячений філософії Іншого і богослів'ю спілкування, відбулася в Харкові навесні 2011 року і була пов'язана з категорією «латентності».

[508] Гумбрехт Х. У. Как (если вообще) возможно обнаружить то, что остаётся латентным в текстах? – *С. 91.*

[509] Так, автор пише: «Якби мені довелося судити про те, що залишилося латентним для нашої культури з часів Другої світової війни, я б сказав, що це шок, страшне розчарування щодо колективного саморуйнівного потенціалу, який продемонструвало людство; шок і розчарування, які, якби ми могли перевести їх в поняття, мали на увазі б обов'язкове переосмислення того, що ми маємо на увазі, коли говоримо, що є "людськими істотами"» (див.: Гумбрехт Х. У. Как (если вообще) возможно обнаружить то, что остаётся латентным в текстах? – *С. 102*).

Визначення в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Отже, для ***композитора***, по відношенню до термінології, запропонованої в рамках статті, музична драматургія – буттяданість, царина очевидностей, а не «латентностей». Ідучи за Є. Назайкінським[510], можна сказати, що композитор створює драматургічну спрямованість форми, задає її модус (установку, образ дії): модус медитативний, модус очікування, модус дії, модус пасторалі і т. ін.).

Для ***виконавця*** музична драматургія – буття-можливість, *здатна ставати* внутрішня форма. Це явище, яке не існує, а *виникає* в процесі інтонування, складається як «розгорнута форма» (за В. В. Медушевським), вияв інтенціональності, виявлення «актуальностей та потенціальностей» (Е. Гуссерль) первісного тексту. Драматургічна цілісність виконання – результат подолання смислових латентностей, які існують у структурі твору.

Для ***слухача*** музична драматургія є результатом спів-авторства (Р. Барт[511]), стратегія *спів*-інтонування звуковій формі («культура присутності» за Х. У. Гумбрехтом). Це явище таке, що *відбувається*, досвід звершення чогось у собі, емоційної імплозії. Зрозуміти драматургічний задум для слухача означає не витлумачити знаки, а дати здійснитися латентній дії, дати *чомусь* пройти крізь себе, чомусь (таємному) відбутись у собі. Інакше кажучи, для слухача драматургія – це буття-можливість, іноді навіть випадковість. Вона може сприйматись і дискретно, точково. Ця драматургія не буду-

[510] Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., Музыка, 1982.

[511] «Як відомо, – пише автор, – у сучасній постсерийній музиці роль “виконавця” зруйновано – його змушують бути як би співавтором партитури, доповнювати її від себе, а не просто “відтворювати”. Текст якраз і подібний до такої партитури нового типу: він вимагає від читача деяльного співробітництва» (Див.: Р. Барт. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика /Барт Р.: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423. – *С. 421*.).

ється, не розшифровується і навіть не виробляється – вона *трапляється*.

Для нашої концепції надзвичайно важливим є те, що кожен суб'єкт музичної комунікації орієнтований на різні драматургічні «координати». Композитор завжди певною мірою – драматург: він створює драматургічний «сюжет» (профіль) твору. Виконавець реалізує розуміння заданого драматургічного плану в звучному тексті в реальному часі. Слухач сприймає звучний текст, але для нього драматургічний образ твору симультанно складається лише по його закінченні. Для всіх учасників музичної комунікації осягнення музичної драматургії пов'язане з процедурою розуміння. Таким чином актуалізується ще один суб'єкт комунікації – Людина, що Інтерпретує. Інакше кажучи, інтерпретатором може стати будь-який учасник комунікації, який виразно висловлює своє розуміння музичного твору.

Для інтерпретатора музична драматургія – щось існуюче як даність. Його комунікативна стратегія – перш за все тлумачна, і в цьому разі латентне виявляє себе не відразу – скоріше, поступово[34]. Інтерпретаційна стратегія – зусилля до розшифровування тексту, до розуміння і, як результат, до розуміння смислу («культура значення» за Х. У. Гумбрехтом). З одного боку, це загальновідома істина про позицію інтерпретатора; з іншого – завжди є імовірність пошуку та відкриття нових смислових сутностей. Ця імовірнісність, виражена через співвідношення латентностей / очевидностей, визначає ступінь художнього та артистичного одкровення. Людина, що Інтерпретує, – та, хто відкриває для слухача латентні смисли, не спотворюючи Дух і Літеру авторського самовираження. Власне, яким чином латентне починає виявлятись як очевидне? Тільки в процесі сприйняття, завдяки не просто *спів*-присутності, а й *спів*-інтонуванню.

Приклад 4. М. Ростропович – Йо-Йо Ма
(Концерт для віолончелі з оркестром Р. Шумана)

Для ілюстрації виконавської драматургії звернемося до одного з яскравих прикладів – виконання М. Ростроповичем та Йо-Йо Ма віолончельного концерту Р. Шумана. Перша ж тема у виконанні М. Ростроповича звучить підкреслено лірично, навіть ніжно зберігає найтонші нюанси динаміки *piano*. Його виконанню властиве «тривання» звука, вибудовування великої фрази. Звучання тембру віолончелі явно домінує над звучанням оркестру. Ще більш лірична сутність шуманівського стилю розкривається у виконанні свяхуючої пратії (СП), що охоплює великий діапазон. Характерно, що виконавець немов «на час» притримує арсенал виконавських виражальних засобів, і немов нівелює різницю між стакато-легато-Тенута, прагнучи до об'єднуючої ролі фразування. Загальна лінія продовжується і в другій частині концерту Р. Шумана – найбільш ліричній за змістом. У Ростроповича – це монолог соліста, завдяки чому відчувається не стільки «ансамблевість» цієї частини, скільки абсолютно очевидна сольно-акомпанувальна фактура. Із загального стилю виконання концерту – *як ліричного висловлювання* – не випадає і більш динамічна III частина. Її віолончеліст грає трохи більш стримано, завдяки чому досягає єдиної лінії розвитку від першої до останньої ноти концерту. Абсолютно дивовижним виявляється те, що голос віолончелі немов постійно звучить як би «над» оркестром, виявляючи свої функції соло. Ростропович повністю зберігає ліричну сутність віолончельної партії Шумана, що контрастує іноді з «усучасненим» оркеструванням Шостаковича. Для виконання цього музиканта в цьому концерті немов цілком чужою виявляється ідея віртуозництва, виконавського блиску – все органічно підпорядковано логіці і витримано в одному стилі.

Йо-Йо Ма грає віолончельний концерт Р. Шумана в цілому більш експресивно, виконавській версії властиві й відчутні перепади в динаміці, темпова різноманітність, виконання сольної партії відзначається достатньою різноманітністю штрихів, що відповідає ігровий логіці. Його Homo Interpretatus – homo ludens і в цьому є

певний «смак» новизни. Це відчувається вже у виконанні першої теми, в якій є дрібні несподівані контрасти, більш опуклі в порівнянні з Ростроповичем; а також більш рельєфна мелодична лінія, що, безумовно, додає більшого романтичного тонусу. Йо-Йо Ма притаманна різноманітність штрихів, більший динамічний контраст, різкість темпових переходів, підйомів і спадів. Його виконавський стиль можна охарактеризувати як піднесено-романтичний, експресивний.

Яскравим контрастом в цьому сислі виступає друга частина, яка звучить як на одному диханні. Віолончелісту вдається органічно передати ансамблевий стиль інтермецо, частині в цілому притаманний спокійний і рівний тон висловлювання. Лише при переході до речитативу звучання різко динамізується, виникає експресія. Третя частина вривається в попередній розвиток «лапідарністю» тематизму. Відповідно, манера виконання тут – з чітким дотриманням артикуляційних прийомів. У Йо-Йо Ма фінал не сприймається настільки контрастно по відношенню до перших двох (штрихову різноманітність віолончеліст використовував і в першій частині).

Таким чином, у проаналізованих версіях М. Ростроповича та Йо-Йо Ма виявилися два різні підходи до драматургії. У Ростроповича відчувається вибудовування єдиної лінії (від вступу до останньої ноти) як цілісного *розгортання* образу, він немов іде за монотематичним принципом, закладеним у партитурі концерту. Йо-Йо Ма виконує концерт більш дискретно, трактуючи концерт усе ж таки не стільки як поемну форму, скільки тричастинний твір[444], звідси і настільки яскраві контрасти між частинами (незважаючи на закладену Шуманом безперервність звучання).

Приклад виконавської драматургії в неакадемічній творчості розглянемо на виконаннях балади «Моя прекрасна Валентина». Її було написано Річардом Роджерсом (слова Лоренс Харт) 1937 року до мюзиклу «Дівчата під рушницею» і вона й досі є дуже

популярною серед виконавців. Текст цієї балади типовий, вона нагадує ліричну пісню. Форма балади типова – АА1 ВА2 і кода, але у виконанні різних інтерпретаторів вона не є стійкою структурою.

Елла Фітцжеральд відтворює характер джазової ліричноі балади у її класичному варіанті. Перед вступом основної мелодії є речитативно-декламаційна вставка (це текст мюзиклу) і Фітцджеральд її виконує саме як речитатив (на витриманих акордах оркестру). Оркестр (джазово-симфонічний) знов відіграє велику роль: його багатотембровий колорит – це тільки фон, на якому звучить голос співачки матового, м'якого тембру (він майже не звучить окремо, тільки супроводжує співачку). Оркестр створює ритмічну сітку (важлива роль у групи ударних у джазі), а вона – становить основу імпровізацій солістки. Джазових рис вокальній партії надає використання глісандованих під'їздів до основних тонів мелодії, вільне трактування ритму. У своїй виконавській версії Фітцджеральд повторює розділ ВА2, а перед повтором зву-чить оркестровий програш. Отже форма стає АА1ВА2В1А3 (весь розділ ВА стає своєрідним приспівом, набуває більш рухливого темпу, та й реприза розпочинається з В). При повторі останні розділи форми відрізняються більш вільним викладенням, відтак типова форма балади змінюється завдяки виконавській драматургії. Остання залежить й від музикантів, з якими вона працювала, що, в свою чергу, впливає на стиль.

Барбара Стрейзенд є відомою естрадною співачкою та зіркою кіно, яка виконує і джазові стандарти. Ця балада в неї звучить по-іншому. По-перше, оркестр суто симфонічний, і в нього є власний самостійний розвиток, який приводить до кульмінації у коді. Вона теж вільно трактує ритм, але її виконавська манера ближча до естрадної (або класичної) – без під'їздів, навпаки, вона чітко бере ноту. На відміну від Е. Фітцджеральд (де динамічний розвиток перебуває десь на одному рівні – *p-mf*) у виконанні Стрейзенд є послідовний рух до яскравої кульмінації й у оркестру, й у соліста – на *ff*. Стрейзенд теж використовує речитатив з мюзиклу, але більше його розспі-

вує. Темп виконання – повільніший, ніж у Е. Фітцджеральд, Балада набуває поступового динамічного, драматичного характеру, а щодо форми, то вона близька до першооснови – AA1BA2.

У виконанні Даяни Крол, на відміну від попередніх інтерпретацій, спокійний характер, повільний темп. Форма AA1B програш, який побудований на матеріалі A, з B розпочинається реприза, остання фраза повторюється декілька разів на поступовому затиханні. Акомпанує симфо-джазовий оркестр, який надає ліричного характеру, прозорості, тільки з B вступає струно-смичкова група, яка підтримує гармонічну лінію.

Тож, у різних інтерпретаційних версіях у джазовій баладі, завдячуючи виконавській драматургії, змінюється не тільки склад оркестру (супроводу), стилістика, але й форма. В пропонованому прикладі таку свободу диктує сам джаз як «живий» організм культури.

Творення драматургії в слухацькому досвіді проілюструємо на прикладі *The Riot of Spring* Д. Курляндського. За словами композитора, він хотів відтворити «енергію колективного безсвідомого»[512] в умовах концертного виконання. Досвід «препарації композиторської свідомості рейвом» на сцені відтворив оркестр під орудою Т. Курентзіса[513]. Смисл твору в тому, що він починається звичаєво (звучання скрипки, унісон оркестру), а потім музиканти виходять до зали, та навіть дають окремим слухачам пограти на своїх інструментах. У запису можна спостерігати шок, який спочатку відчуває здивована публіка. Такого ефекту й очікують композитор та диригент, тим більше, що над завданням цього перформансу, за думкою Т. Курентзіса, є напрацювання нового погляду (навіть, не погляду, а відчуття!) «Весни священної» І. Стравінського. «Як сьо-

[512] З інтерв'ю композитора. URL: https://fancymusic.ru/dmitri-kourliandski-riot-of-spring/.
[513] Запис – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=p3VX6-4VTs4&feature=emb_title (Live Performance at Bochum – RUHRtriennale Бохуме, 5 – 6.10. 2013. Performed by musicAeterna orchestra, conducted by Teodor Currentzis).

годні можна шокувати людей? – задається питанням диригент. – Ми створили твір, через який, мов через час, можно правильно побачити «Весну священну»[514]. Але не тільки це. Основною ідеєю було додати до відчуття «присутності в залі», де звучить музика, відчуття «присутності в самій музиці». Відкрита форма цього твору спрямована на поступове (а тому непередбачуване) подолання публікою стереотипів пасивного сприйняття, перехід до активного сприйняття – участі у процесі виконання. Дійство, що *відбувається* як *спів-авторство*, практично реалізована стратегія *спів*-інтонування, досвід імплозії, що веде до переродження слухача, реалізоване буття-можливість – для слухача драматургія цього твору *трапляється* як відкрита у безкінечність можливість внутрішнього переродження.

Осмислення концепту «музична драматургія» в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації свідчить про принципову незвідність цього поняття до єдиного формулювання. Питання співвідношення «очевидного» і «латентного» дозволяє стверджувати ось що: установка на драматургію щодо кожного із суб'єктів музичної комунікації (композитора, виконавця, слухача, інтерпретатора) реалізується як *комунікативна стратегія*. Запропоновано позиції щодо трактування у контексті музичного мистецтва таких комунікативних актів – композиція, інтерпретація, виконання, сприйняття – являють собою різні стратегії роботи Homo Interpretatus з текстом:

– стратегія творення музики – композиція;

– стратегія актуалізації звукової форми твору – виконання;

– стратегія розуміння змісту – інтерпретація;

– стратегія актуалізації слухацького досвіду в реальному часі – сприйняття.

[514] З інтерв'ю диригента. URL: https://perm-opera.livejournal.com/403586.html.

2.2.4. Контонація у структурі інтерпретології

Зміни аналітичних механізмів по відношенню до музики другої половини XX – XXI століть зумовили необхідність введення до інтерпретативної теорії музичної комунікації категорії «контонація», яку запропоновано Ігорем Мацієвським[515] щодо музики перш за все фольклорної. Однак вона є актуальною для вивчення нових форм композиторських і виконавських пошуків у Новітньому музичному мистецтві з точки зору пропонованої в дослідженні концепції інтерпретації як комунікативної стратегії.

Завданням цього пункту є досвід актуалізації обраного поняття з точки зору інтерпретологічного підходу, який є спрямованим на суб'єкта музики та демонструє посилення ролі комунікативної складової.

Background. Контонація як поняття у дослідженнях І. Мацієвського та його школи постає достатньо системним явищем і стосується ладо- та формотворення. Однак це є недостатнім для осягнення процесів, властивих музичній творчості Новітнього часу.

За словами І. Мацієвського, контонація є «одним із найважливіших ***породжуючих*** механізмів музичного структурування»[516]. Відрізняючись від інтонації (**інтонація** – процес руху, що переживається, подолання шляху від звука до звука, «контонація – споглядання, "співслухання" і усвідомлення (більшого чи меншого) конгломерату звуків, який об'єктивно існує,

---

[515] Мациевский И. Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // В пространстве музыки/ И.Мациевский. СПб. : РИИИ, 2011. Т. 1. С. 3–33; Мациевский И. Эко-психологические факторы контонационного восприятия и структурирования музыки // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке : [материалы Международного инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5–7 декабря 2011 г.) / Российский институт истории искусств; гл. ред. А.А. Тимошенко]. СПб : Астерион, 2011. С. 7–14.

[516] Мациевский И. Эко-психологические факторы контонационного восприятия и структурирования музыки… – *С. 7.*

спів-звучання, спів-розмірності тонів (лат. con – разом із) і їхніх поєднань – у широкому значенні цього слова, і формування на цій основі найрізноманітніших музичних творінь»[517]), вона продукує інші за своїм формуванням і структурою формотворчі універсалії. У їхньому числі – сонористичні співзвуччя, контонація пластів, відкриті форми, політемброві партитури.

Якщо інтонації властиві внутрішня напруженість та перехід тону в тон, то контонації – вслухування у структуру тону – обертони та гармоніки; інтонація керує формою як процесом, а її остаточним результатом стають процесуально-замкнені форми, то контонація більше – система формотворчих симетрій, націлених на відкриті, аддитивні, кребсові форми.

Дослідник зазначає: «Все більш значущим у структурній ієрархії стає тембр, співіснування, спів-звучання, спів-слухання, контонація, а не рух (інтонація) як окремих звуків, тонів, ступенів, так і сонорних звукових комплексів і пластів лінеаризму; посилюється роль просторових чинників, медитації, споглядання всупереч пульсу, потоку, нерву, психозу, експресії»[518]. Тобто поняття контонації включає в себе *спів*-слухання, *спів*-присутність, *спів*-споглядання простору звуків, який об’єктивно існує. Контонаційність допускає, що звуки можуть не тяжіти один до одного (на відміну від інтонаційності), але об’єктивно співіснують як такі. Якщо інтонаційність більш пов’язана з експресією, то контонація – зі спогляданням, інтонаційність – з процесуальністю, часовим аспектом сприйняття, контонаційність – із просторовим. «Посилені просторовим досвідом музичної діяльності, інтонація та конто нація взаємодоповнюючі антиномії структурування музики відображають такі опозиційні пари, як 2) рух та статика;

[517] Мациевский И. Контонация и формообразование …– *С. 3.*
[518] Мациевский И. Контонация и формообразование …– *С. 36.*

б) протяжність та дискретність», – пише вчений[519]. Можливості інтонаційного та контонаційного усвідомлення звукових образів на психоакустичному рівні рівновірогідні, – вважає І. Мацієвський (людський інтелект готовий до багатовимірного розуміння світу, сприйняття звуків як мінімум тривимірне, також об'єктивно зумовлена і багатовимірність тембру, і сприйняття тембру). Звідси важливий момент багатьох новацій сучасної музики і відповідно її розуміння / інтерпретації – новий простір комунікації.

Контонація як концепт інтерпретативної теорії музичної комунікації вимагає своєї подальшої розробки, оскільки сприяє переосмисленню композиторських, виконавських і слухацьких комунікативних стратегій.

Визначення в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Контонація як музична універсалія об'єднує три параметри: акустичний, психологічний і семіотичний, і може розроблятись у таких варіантах:

• ***контонація*** *– ідея, що моделює процес музичного творення;*

• ***контонування*** *– особлива стратегія творчого процесу всіх комунікантів, яка має на увазі процес спів-слухання як механізм композиції, виконання, слухання;*

• ***контонаційність*** *– властивість музичного тексту, що зумовлює просторово-формотворчі параметри музичного твору.*

Розглянемо можливості концепту «контонація» як аналітичного інструменту в структурі інтерпретології з точки зору комунікативних стратегій Людини, що Інтерпретує.

[519] Мациевский И. Контонация и формообразование …– *С. 8.*

Приклад 5

Контонаційна композиторська стратегія (на рівні ідеї). «Комунікативний вакуум» – те, що Дж. Кейдж реалізовував у комунікативній ситуації «4′ 33″» для фортепіано. Твір складається з трьох частин: вступ – 30 секунд тиші, основна частина – 2 хвилини 23 секунди тиші і закінчення – 40 секунд іще більшої тиші. Тиша у цьому творі, як відомо, річ доволі умовна, свого роду «значуще мовчання» (Л. Вітгенштейн), «духовна практика» (С. Хоружий[520]), мовчання, спрямоване на Іншого, що дає йому можливість виразитися. По суті, тут можна говорити про задіяння механізмів «стратегій інтерпретації умовчання» (В. Дем'янков) для слухачів, котрі корелюють зі стратегіями «умовчування» для композитора і виконавця. Авангардове рішення Кейджа полягало в тому, що автор «4′ 33″» змушує аудиторію прислухатися до звуків навколишнього середовища і, тим самим, приходити в гармонію з нею (онтологія та екзистенція мовчання). Цей приклад надано нами як вияв контонаційності ще й як властивості твору, й як стратегії виконання. Згадаємо слова В. Мартинова: «"Людина мовець" повністю віджила. Всі ресурси, пов'язані з говорінням, зі словом, вичерпано. Наступний ступінь – Нове Мовчання. Це даність і цивілізаційна, і антропологічна. Останні слова «Логіко-філософського трактату» Людвіга Вітгенштейна: "Про що неможливо говорити, про те слід мовчати"»[521].

Інший приклад – «Колискова» Миколи Корндорфа (1984) для двох фортепіано. Створена як фортепіанна версія композиції «Con sordino» (1984) для струнних і клавесина, в новій тембровій версії вона здобула нову виразність. Семантика жанру задає тон просвітленої споглядальності, але ключове при сприйнятті «Колискової» – тембр двох фортепіано, у співзвуччі яких

[520] Хоружий С. С. Жизнь и учение Льва Карсавина // Карсавин Л. П. Религ.-филос. соч. М.: Ренессанс, 1992. – Т. 1. – С.V – LXXIII.
[521] Інтерв'ю за посиланням: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2012/4/m1.html.

інтонування поступається контонуванню. Так, за словами І. Мацієвського, «Все більш значущим в структурній ієрархії стає тембр <…>, контонація, а не рух (інтонація) як окремих звуків, тонів, ступенів, так і сонорних звукових комплексів і пластів лінеарізма; посилюється роль просторових чинників, медитації, споглядання всупереч пульсу, потоку, <..>, експресії» [522].

Отже, ясно, що ідею контонації, заявлену в контексті традиційної культури, може бути спроектовано на структуру академічної музики Новітнього часу, в тому числі – сприяти аналізу фактурної організації[523]. Однак нас іще цікавить вияв контонації на рівні *інтерпретування* (виявляючи при цьому провідну роль особистості Homo Interpretatus).

Контонаційна композиторсько-виконавська стратегія. Наступний приклад містить вказівку на зміну комунікативної ситуації в творчості французького мініміаліста Ш. Палестина, що використовує у своїх творах (на органі, фортепіано, дзвонах) обертоновий ряд. У нечисленних інтерв'ю композитор, по суті, вказує на переміщення «подієвості» у простір інструмента: «Іноді люди кажуть, що чують дуже мало в музиці, інші люди кажуть, що чують дуже багато в моїй музиці. Важливим є інше: ви думаєте, що чуєте *когось* (виділено нами – *Ю. Н.*), що грає неймовірні мелодії, гармонії та ритми на органі, але це не так! Це – орган, який грає як би сам себе! Водночас і я опиняюсь усередині зву́чного простору. Я і він – єдині»[524]. Такі висловлювання, актуальні щодо композицій мінімалістичного, сонорного типу, підтверджують специфічність нових фактурних форм, в яких особливого значення набувають ледь помітні деталі, резонансні ефекти, насичення простору звуками на-

[522] Мациевский И. Структурные универсалии в музыке и пути их выявления // В пространстве музыки / И. Мациевский. СПб., 2011. Т. 1. С. 34–43. – *С. 36*.

[523] До речі, це яскраво має вияв у супербагатоголосних творах (наприклад: Ю. Каспаров. «Повітряні замки» для 24 флейт; «Групи» К. Штокхаузена та ін.).

[524] Charlemagne Palestine. Sensual, physical and visceral music transe : interview by D.Varela (June 2002) URL : http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html.

вколишнього середовища і т. ін. Комунікативність «мінімалістичної» фактури пов'язана з такими факторами зміни комунікативного простору в творах XX століття, як розвиток «усередину», а не зовні. Власне, проникнення в мікросвіт звука спричинили зміни фактури самого звука[525], що і демонструє повною мірою творчість Ш. Палестина. Його творчість уявляється як реалізація смислового поля, розуміння якого виникає завдяки обраній контонаційній комунікативній стратегії. Ш. Палестин одночасно виявляє кілька своїх функцій: Людина, *що музикує* (презентує власний твір), *що контонує* (розрахунок на «перебування» всередині звукового потоку), *що артикулює* (композитор є виконавець на фортепіано, органі та дзвонах) й *що інтерпретує* («фактуру звука»).

Контонаційність як властивість тексту. Композиція твору Олександра Гугеля «Cursus temporis» (2004) для фортепіано являє собою почергове сходження двох голосів із верхнього регістру в нижній у повільному темпі. Ідея дуже проста, проте в ній сконцентровано найважливіші для музики XX століття концепти. Про такі твори Л. Кириліна пише, що в них істотно змінюється іманентна логіка формо- і змістоутворення, бо не важливо коли він починається й коли закінчиться[526]. Виконання твору самим автором ілюструє ідею єдності функцій в одному суб'єкті творчості (за аналогією з прикладами автокомунікації В. Сильвестрова і Ш. Палестина). Безумовно, у процесі виконавства відчувається монотемпораль-

[525]Схожі пошуки зміни «фактури слова» відбувалися в авангардній поезії на початку XX ст.

[526] «...твір («Атмосфери» Д. Лігеті – *Ю. Н.*), – пише авторка, – вже не починається, а виникає або поступово прояснюється для слуху з прародительки-тиші; в ньому більше немає дійових осіб, а є вбране у звуки самодостатнє буття, руху якого наше сприйняття, безсумнівно, надає якогось смислу, однак цей смисл не прив'язаний до певної архітектоніки і не вичерпує себе наприкінці твору, та й кінця як такого часом немає – є віддаляння, завмирання, витанення» (див.: Кириллина Л.В. Идея развития в музыке XX в. // Западное искусство. XX век : Проблема развития западного искусства XX века. Спб : Дмитрий Буланин, 2001. С. 101–126. – *С. 120.*).

ність, і в зв'язку з цим певний образ часу (його інтерпретація автором) докорінно змінює комунікативну структуру, що склалася.

Контонаційна виконавська стратегія (на рівні виконання). Наступний приклад пов'язаний із виконавським рішенням контонаційності у творчості В. Сильвестрова. Наприклад, у двох мініатюрах 2004 року (приклад його «слабкого стилю»), одна (вальс), називається «простір пам'яті», друга – «Колискова» – «простір часу» (приклад – у *Додатку, №5*). По суті, саме контонаційність як *властивість виконання* (на наш погляд, це приклад «опросторення» часу, що унаочнено у специфічних міжтактових лігах) і дає можливість Людині, *що Інтерпретує*, бути виконавцем, який адекватно втілює задум автора. Інтерпретація В. Сильвестрова звернена до Іншого і базується на виході до Нього і тому приречена на нескінченність смислових інтенцій.

Контонаційність може бути виявлена в перформативних практиках. Наприклад, композиція «Щедрик», що використовує фольклорний спів у живій обробці електронікою (Трянов Максим), надає можливість «спів-слухання» двох різних інтонаційних систем.

Отже, саме за допомогою контонації та комунікативної стратегії як особливих механізмів комунікації Людина, що Інтерпретує (композитор, виконавець, слухач), може змінити поле смислу, що виникає на рівнях «текст-твір». Когнітивні механізми актуалізують пізнавчу сутність музичного досвіду та фіксують відкритість як онтологічну сутнісну характеристику творчої свідомості Новітнього часу.

2.3. Виконавська інтерпретологія. Тезаурус та стратегії Homo Interpretatus

Виконавська інтерпретологія базується на традиційному для музикознавства поняттєвому апараті, але за однієї умови: всі аналітичні інструменти спрямовані на дослідження Людини, що інтерпретує (Homo Interpretatus). Комунікативна стратегія – концепт, який

ми адаптували в межах вивчення тексту музичного твору, в цьому підрозділі буде пов'язаний із конкретними комунікантами, серед яких – виконавці, режисери, композитори. Композиторський Текст нас цікавить в аспекті вивчення пропонованих та означених у ньому стратегій – як «топографічної карти» для виконавця, що є існуючою потенційно, латентно. Виконавський текст постає як результат обраних стратегій, його структурують такі координати як «звукообраз» та «хронотоп». Часопросторова єдність елементів та системи є тим, що ми називаємо «виконавською поетикою», яка, в свою чергу пов'язана зі стилем людини, що інтерпретує (в усіх можливих її іпостасях).

2.3.1. Інструмент як звукообраз світу

Звукообраз інструмента – важливий концепт інтерпретології[527], а його створення базується на свідомих комунікативних стратегіях виконавців.

Завдання цього пункту – показати перспективність інтерпретології як науки про явні та приховані смисли (і можливості їхньої інтерпретації) щодо будь-якого обраного об'єкта, в тому числі – музичного інструмента. За мету ставимо спробу виявлення звукообразних та образно-смислових складових обраних інструментів – бандури (від традиційної до новаційної).

Background. Дамо попередні пояснення з приводу використовуваної термінології.

1. «Образ світу». О. Леонтьєв, власне автор цього терміна[528] підкреслює: значення виступають не як те, що лежить перед реча-

[527] Зазначимо, що в назві наукової конференції «Гітара як образ світу: виконавське мистецтво і наука», що пройшла в Харкові в 2008 р., закладено не тільки звукове, але і екзистенціальне значення. Одним із організаторів конференції була авторка цього дослідження.

[528] Леонтьев А. Образ мира // Избранные психологические произведения. М.: Педагогика, 1983. С. 251–261.

ми, а як те, що лежить за виглядом речей – у пізнаних об'єктивних зв'язках предметного світу, в різних системах, в яких вони тільки й існують, тільки і розкривають свої властивості. Значення, таким чином, і дозволяють інтерпретувати образ. Послідовник О. Леонтьєва В. Смирнов[529] зазначає, що відмінність між «світом образів», окремих чуттєвих вражень і цілісним «образом світу», в якому живе і діє людина, стало принциповим і ключовим. Образ – це не картинка, не зображення, а зображене (зображеність, відбитість відкриває тільки процес роздумів, рефлексія, і це важливо!). За словами сучасних дослідників[530], сприймає і пізнає світ не око і не мозок, а людина як цілісна психічна реальність. Отже, наведемо таке визначення «образу світу», на яке ми і спиратимемось: «Образ світу є тим постійним і ніколи не зникомим тлом, яке передує будь-якому чуттєвому враженню». Інакше кажучи, схема (образ) світу має характер ядерної структури по відношенню до того, що на поверхні виступає у вигляді тієї чи іншої модально оформленої і, отже, суб'єктивної[531] картини світу (зорової, слухової, звукової).

2. «Звуковий образ світу» («звукообраз»). Це також досить усталений концепт музикознавства. Після М. Друскіна ним користуються Л. Гаккель («звуковий образ фортепіано»), О. Щербатова («звуковий образ інструмента»). Під цим поняттям взагалі розуміється поєднання як акустичних (тобто об'єктивно існуючих, що впливають на виражальні можливості інструментів), так і штрихових, тембрових, артикуляційних параметрів (сфера виконавських рішень, що впливає на сприйняття інструмента). Як виконавську категорію, що належить до когнітивного музикознавства, його осмислює Н. Рябуха (у контексті онто-сонологічної концепції музики XX століття). Відзначаючи у створенні звукообразів інстру-

[529] Смирнов С. Мир образов и образ мира // Вестник Московского университета: сб. статей. М., 1981. Серия 14. Психология. № 3. С. 15–28.

[530] Прозерский В. Виртуальная реальность художественного образа – мир возможного // Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции 11–13 апреля 2000 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 81–82.

[531] Леонтьев А. Цит. вид. – *С. 9*.

мента дві сторони (внутрішню, змістовну, і зовнішню, репрезентаційну), автор пропонує таке визначення: «це художньо-інформаційний «код» твору, в якому в згорнутому вигляді міститься образ людини та її історичного часу в просторі зву́чного буття. У кожнім соціокультурнім середовищі формується свій звуковий образ як смислова модель світу, яка є історично сформованою моделлю звукової репрезентації художньої картини світу (цілісний смислообраз культури), що формується під впливом соціокультурного середовища та способів музичного мислення індивідів»[532] та зумовлює наше світосприйняття стилю, особистості, етносу, він водночас є й «звуковим відбитком» культури, й результатом стильового мислення, й витоком для нового звуковідчуття у контексті музичної творчості Новітнього часу. Музикознавцями зазначається, що у XX ст. звук може залишатися «просто звуком» (В. Холопова), або створювати цілісний образ «відчутного світу» (Н. Рябуха), або сприяти появі нових семантичних вимірів.

За Б. Яворським[533], в поетиці виконавського образу виявляються три базові якості виконавства: 1) ясність відтворення смислової сторони музики; 2) виразність передачі самого процесу розгортання цілого у взаємодії інтелектуального й емоційного начал; 3) вражальність як результат гармонічного злиття перших двох властивостей і майстерності музиканта, що зумів знайти адекватні образному смислу музичного твору. Інакше кажучи, «виконавський образ» – злиття виконавських даних індивідуальності, творчої фантазії виконавця та художнього твору, створеного автором.

3. Визначення звукоінтонаційного образу світу О. Сокола означає «смислове поле, сукупність значень, уявлень, характеристик,

[532]Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза // Культура і сучасність. № 2. Харків, 2014. С. 112–119. – *С. 118*.
[533] Яворский Б. Статьи Воспоминания. Переписка. 2-е изд., доп.; Ред. Д.Шостаковича. М.: Сов.композитор, 1972. Т.1. 712 с.

якими ми наділяємо ті чи інші звукоінтонаційні вияви предметів і явищ світу, в тому числі внутрішнього»[534].

3. «Інтонаційний образ світу», за авторською концепцією Ю. Чекана, це – «...осмислене в індивідуальному досвіді, який конкретизує суспільно-культурну норму, аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму»[535].

4. «Національний звуковий образ світу». В музикознавстві тлумачення понять «національний образ світу», «національний стиль», «картина світу» відзначені достатнім ступенем розробленості[536]. В. Артеменко національним образом світу вважає «координовану історично національною традицією, культурою сприйняття та мислення синтезуючу систему філософських, естетичних, релігійних і

---

[534] Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира і музыкальный стиль. Одесса: Моряк, 2007. 276 с. – *С. 27.*

[535] Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства: автореф. дис…доктора мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. 32 с. – *С. 10.*

[536] Див.: Герасимова-Персидская Н. К проблеме национальной идентичности в музыке // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. Минск, 1999. С. 35–42.; Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. К.: Музична Україна, 1989. С. 52–65.; Лисса З. О сущности национального стиля // Вопросы эстетики. Вып. 6. М., 1964. С. 191–221; Освяннікова-Трель О. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII-XX століть: автореф. дис…канд.. мист-ва. – спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2007 / ОДМА ім.А.В. Нежджнової. 15 с.; Романюк І.А. «Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип.15. С. 209–213.; Тишко С. В. Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав.: 17.00.03; Київська державна консерваторія ім. П. І.Чайковського. Київ, 1994. 33 с.; Чайко Е. Национальная характерность как семантическое свойство исполнительской интерпретации: дис… канд. ис-я. – специальность 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одесса: ОДМА им. Н. В. Неждановой, 2007. 185 с.; Чекан Ю. І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970-80-х років) // Українське музикознавство. К., 1991. Вип.26. С. 94–103; Якубяк Я. К вопросу о национальном музыкальном стиле // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. Минск, 1999. С. 58–65.

міфологічних уявлень про сутність буття»[537], а втіленням національного образу світу в музиці – «континуальний простір смислу, організований стійкими психолого-пізнавальними настановами певного етносу і виражене перетворенням особливих музично-інтонаційних моделей, які мають відносно стійкий характер»[538].

Таким чином, у музичному мистецтві, орієнтованому на асоціативно-образне сприйняття, знаковість комунікативної системи виражається сукупністю засобів (компонентів структури, характерної для певного музичного жанру), і їхньою різноманітністю (мелодії, ритму, гармонії, тембру і регістра та ін.), які утворюють музичний образ як високий ступінь узагальненості)[539].

Визначення в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Звуковий образ світу можна визначити за такими рівнями його вияву в музиці:

– *акустичний* – обумовлений органологією інструмента та специфікою звуковибудування та направлений на виявлення специфіки акустичних параметрів формування звукового образу;

– *інтонаційний (інтонаційний тезаурус)* – пов'язаний з особливістю звукотворення – виявляється в творах, в яких із очевидністю

---

[537] Артеменко В. М. Національний образ світу та питання стилеутворення в російському симфонізмі 60–70-х років XIX століття: автореф.дис. ...канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2007. 18 с. – *С. 5.*

[538] Артеменко В. М. Цит. вид. – *С. 6.* У згаданій дисертаційній роботі запропоновано і методику національно-стильового аналізу, яка включає як аналіз «словника музично-інтонаційних моделей» конкретних авторів (індивідуальний тезаурус), так і національно виражений колективний тезаурус (при музичному перевтіленні національного образу світу, який у віртуальній формі присутній як опорний фактор музичного мислення композитора і виконавця). Серед рівнів аналізу національного образу світу дослідниця називає художню картину світу, інтонаційний тезаурус, жанрову систему і музичну драматургію.

[539] Адекватному сприйняттю інформації сприяє тісний зв'язок музичного образу з тематичним матеріалом (тематичним комплексом, темами першого і другого роду і т. ін.) твору.

втілюються особливі інтонаційні моделі (мелодії, гармонії, ритміки, фактури), які узагальнені на *композиційно-драматургічному* рівні;

– *позамузичний* (мистецький тезаурус, впливи інших видів мистецтв) – актуальний для тих творів, в яких автором задіяні образи, або сюжети, пов'язані з певною культурою, або інша усвідомлена програма.

Виконавську складову звукового образу інструмента визначимо таким чином: це особливості звуко- темброт*ворення, інтонування,* що обумовлюється обраною «*комунікативною ціледіяльністю» (вираз Ю. Габермаса) або комунікативною стратегією у термінології інтерпретативної теорії музичної комунікації.*

Отже, **«звуковий образ інструмента» – це система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента** *(фізичний когнітивний рівень)* **та топоном, пов'язаних з просторовим компонентом сприйняття, що впливають на характер звучного твору, його темпоральні характеристики** *(художній когнітивний рівень)***.**

Сумарність цих параметрів складає певний код, який актуалізує *духовний когнітивний рівень* в системі виконавсько-слухацького сприйняття.

Приклад 6. Бандура

Протягом чотирьох з половиною століть свого існування бандура як інструмент невпинно змінювалась і вдосконалювалась. Ще 1907-го року Гнат Хоткевич у передмові до свого «Підручника гри на бандурі» писав: «Бандура – се чисто народний інструмент і очевидно, як такий, мусить мати багато хиб, бо нарід удосконалювати своїх інструментів не має часу. Найголовнійшою хибою бандури в теперішньому її виді являється брак хроматизму. Пробувано давати бандурі хроматизм, але ті проби треба признати невдалими»[540].

[540] Хоткевич Гнат. Підручник гри на бандурі. Харків: Глас, 2004.

Нижче ми звернулися лише до одного прикладу – бандури – інструмента, котрий представлено на території України доволі різноманітно. Так, існують кобзарі, які виконують традицію, академічні виконавці та виконавці, які модернізують свій інструмент (електробандура, до котрої залучені різноманітні підзвучки). Виходячи з цього, означимо такі виконавські комунікативні стратегії, завдяки яким презентуються декілька звукових образів сучасної бандури:

– охоронна (традиційне кобзарство);

– синтезуюча (сучасне кобзарство);

– інноваційна /або модернізуюча (сучасне кобзарство).

З цієї точки зору звернемося до творчості Г. Ткаченка, М. Будника, В. Кушпета, С. Захарця та Р. Гриньківа.

Охоронна стратегія в цілому притаманна тим бандуристам, які продовжують традицію харківського способу гри на інструменті (і, відповідно, презентують традиційний інструмент). Таке втілення традиції демонструють кобзарі Г. Ткаченко[541], М. Будник[542], С. Захарець[543] при виконанні псальми «Нема в світі правди».

Інтонаційний тезаурус музикантів обумовлений обраним жанром. Хоча Г. Ткаченко акомпанементом багато в чому дублює во-

[541] Георгій Ткаченко (1898–1993) був відомим художником-архітектором і бандуристом, останнім представником так званої «слобідської» традиції рецитацій під акомпанемент старосвітської діатонічної бандури. В його репертуарі – думи, псальми, історичні, народно-побутові пісні, танці.

[542] Микола Будник (1953–2001) – кобзар, «панотець» Всеукраїнського братства традиційного кобзарства, бандурист, учень Г. Ткаченка, майстер народних музичних інструментів, художник, поет; відроджував традиційні форми кобзарства в сучасних умовах, виступаючи на вулицях, площах, біля церков і соборів та в інших людних місцях.

[543] Сергій Захарець закінчив Стрітівську вищу педагогічну школу кобзарського мистецтва, де навчався грі на традиційній бандурі у В. Кушпета, випускник Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського (клас академічної бандури Любові Мандзюк). У подальшому – артист-соліст Київської капели бандуристів, лауреат Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича, популяризатор інструмента, автор альбомів «Кобзарський монолог» 2003 року, «Гуляй, молодий!» / Digi-pack /» (2007), знімався в кліпах (зокрема, «Галя»).

кальну партію, у М. Будника зроблено акцент на більш багатому інструментальному акомпануванні. Відрізняються у виконанні тональності, поетична структура (Г. Ткаченко співає дев'ять куплетів, М. Будник – п'ять, С. Захарець – вісім), манера виконання (Г. Ткаченко більше декламує, М. Будник виспівує декламацію, у С. Захарця манера співу не декламаційна, більш співуча, вокальна, отже явно чути академічну школу співу, сама мелодія псальми вільніша, хоча чітко відчувається метр. Відмінності у виконанні одного псальма очевидні, проте всі вони перебувають у рамках традиції.

Композиційно-драматургічний рівень. У Г. Ткаченка та С. Захарця твір починається зі вступу, який потім звучатиме після кожного куплету, виконуючи функцію програшу між дев'ятьма куплетами. Вступ М. Будника більш різноманітний за інструментальною фактурою, що можна відзначити і відносно акомпанементу всього псальма. У С. Захарця кількість куплетів і їхня послідовність відрізняються (8 куплетів).

До охоронної стратегії віднесемо й автентичні виконання М. Будником та Т. Компаніченком однієї з найвідоміших українських балад – «Про Бондарівну»[544].

Інтонаційний тезаурус. У виконанні М. Будника ця балада звучить як дуже рівна розповідь, немає емоційної напруги в кінці, яскравих рольових поділів (від розповідача, від Бондарівни, від пана). Епічність підкреслюється і останніми словами, своєрідним епіло-

[544] Володимир Кушпет, відомий виконавець на старосвітській бандурі, розмістив її в книжці «Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах», записав за Г. Ткаченком. У баладі зображується непокірлива українська дівчина, яка відмовляє панові на прохання одружитись, за що пан її вбиває. Щодо музичного втілення у варіанті, наведеному Кушпетом, то мелодія в ній проста (ознака належності до пісенних балад), хвилеподібного вигляду (вона рухається по опорних звуках і ніби розгойдується). Супровід теж дуже простий із дублюванням мелодії. У гармонії при збереженні мажорного ладу в першому такті з'являється паралельний мінор і це «мерехтіння» мажоро-мінору залишається до кінця. В основному використовуються тонічні та субдомінантові звуки, домінанта з'являється тільки в кінці.

гом «від виконавця», якого немає в основному тексті балади: «Отак дівки честь і славу вміли боронити». М. Буднику властивий речитативно-декламаційний спів півголосом, вільне трактування ритму. Тарас Компаніченко (учень М. Будника, братчик Київського кобзарського цеху) більш детально викладає сюжет (послідовно та детально розповідається про залицяння пана, про танець із Бондарівною, реакцію батька на смерть доньки). При тому, що зберігається епічний стиль виконання, все ж таки відчувається більша драматичність, емоційне напруження.

Композиційно-драматургічний рівень. Форма балади у виконанні М. Будника завдяки зміні мелодії стає куплетно-варіантною. В цій версії дуже багато інструментального матеріалу: після кожного куплету є програш, балада починається вступом, побудованим на основній мелодії. У Т. Компаніченка балада звучить на єдиному подиху, в ній немає програшів між куплетами, вступ – це тільки настроювання на тональність.

Охоронна стратегія притаманна й виконанню Костя Черемського[545]. *Інтонаційний тезаурус* цього виконавця, наприклад, у виконанні псальми *«Земля плачеться»* складають: дублювання мелодії та супроводу (акомпанемент «підтримує» голос), відсутність вступу (твір починається відразу з оповіді). З точки зору *композиційно-драматургічного параметра звукового образу* на початку псальма мелодія акомпанементу дублює вокал, при емоційному наростанні в акомпанементі використовується тремоляндо, створюється більш щільне звучання, чому цей псальм, маючи куплетну форму, за наявністю смислових кульмінацій ділиться як би на дві частини.

[545]Кость Черемський навчався у Анатолія Парфиненка, Миколи Будника, Георгія Ткаченка, Миколи Сарми-Соколовського. Грає на старосвітській бандурі та пан-бандурі; є дослідником кобзарства, виконавцем традиційного репертуару Слобожанщини.

Синтезуюча стратегія. Прикладом її стає творчість Володимира Кушпета і Сергія Захарця, які надають приклад синтезування традицій, що відбивається й на створенні звукообразу.

Псальма *«Христу на хресті»* у виконанні В. Кушпета[546] починається повільним вступом, побудованим на матеріалі майбутнього куплету, в ньому на тлі гармонійних фігурацій звучить тема. Така фактура зберігається і далі, після кожного куплету йде програш, у куплеті важливі смислові моменти підкреслюються глісандо. Відмінність же полягає в тому, що виконавець має академічно поставлений голос, яким передає різні емоційні переживання, закладені в тексті. Саме поєднання у виконанні двох традицій навчання – кобзарського і академічного – додає виконанню В. Кушпета незвичні для кобзарського мистецтва яскравість і драматизм.

Сергій Захарець, не будучи членом жодного цеху, для багатьох певний час залишався носієм традиційного виконавства. Від кобзарської традиції його також відрізняє академічна манера співу та більш емоційне виконання кобзарського репертуару, а його творчому почерку притаманне поєднання традиційних автентичних рис і сучасних технічних новацій[547].

Синтезуюча стратегія виявляється й у виконанні цим музикантом балади «Про Бондарівну» (як соліста капели бандуристів ХНУМ імені І. П. Котляревського)[548]. Слід визнати, що в цій версії (2010 р.) балада набула театральних рис, аранжування вдало висві-

---

[546] Володимир Кушпет навчався в Київській державній консерваторії (клас бандури С. Баштана), виконавець на кобзі, лірі, торбані та бандурі, займається реконструкцією зниклого з музичного народного побуту кобзарсько-лірницького інструментарію.

[547] Особливо цим відзначається другий диск «Гуляй, молодий!» / Digi-pack», в якому поєднується традиція, автентика та молодіжна культура, що відбивається й на рівні жанрів (етно-поп), й на рівні інструментарію (старосвітська бандура, ліра, волинка-коза, бубон, бухало, гітарама, синтезатор, ударні).

[548] Баладу виконував сам В. Кушпет, потім зробив обробку для свого учня С. Захарця. Цей варіант став основою для аранжування Н. Мельник, керівника капели бандуристів Харківського державного (нині – національного) університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

тлює всі події за текстом, що оспівуються тут. Так, у вступі з'являється тема, яка малює міський колорит, зображує масові народні гуляння. Тему з пружним ритмом, викладено у щільній фактурі з використанням глісандо. Коли у другій цифрі вступає соліст, акомпанемент набуває різноманітності, з'являються синкопи, які стають важливішим засобом музичної виразності твору. Щодо манери соліста (С. Захарець), то він узагалі дотримується кобзарської традиції виконання, що виявляється, насамперед, у досить вільному поданні ритму.

Третя цифра – інструментальна вставка, побудована на інтонаціях вступу. Далі, відповідно до тексту, зображується пан Каньовський (басова партія) та його стан очікування відповіді дівчини. В музиці знову з'являються гострі синкопи, а у 5 цифрі (відповідь дівчини), синкопа набуває трагічного відтінку, мовби віщує трагічний кінець.

Театралізовані риси аранжування досягають своєї кульмінації у 6-10 цифрах. У 6 цифрі звучить весь оркестр, який приводить до кульмінаційної зони, в акомпанементі виникає речитація (хор голосів як зображення народу). Коли народ пропонує Бондарівні тікати (цифра 7), на *pp* звучить соло в жіночих голосах – зображення шепоту. Далі і хор, і соліст виступають у ролі розповідача від першої особи. Після кульмінації та розв'язки (10 цифра) звучить інструментальне соло у соліста на старосвітській бандурі. Воно, по суті, ілюструє реакцію батька Бондарівни, його тугу за дочкою, жаль, який переймає його серце.

В епілозі, як у хоровій партії, так і в інструментальній, є відтворення дзвонів. Балада закінчується зображенням масового гуляння, яке обрамляє всю сюжетну лінію. Це є ознакою пісенних балад, але в тексті такого повернення подій немає. Отже, це творчість самого автора аранжування.

Розглянутий приклад є цікавим з точки зору синтезуючої стратегії, котра сприяє продовженню життя старовинної української

балади у сучасній виконавській практиці, бо вона поєднує в собі співіснування народної кобзарської традиції (соліст С. Захарець) та академічної (капела бандуристів).

Інноваційна стратегія. Але однієї синтезуючої стратегії виявляється недостатньо й окремі бандуристи вдаються до суттєвого переосмислення її звучання (навіть без додавання електроприладів). Найбільш видатним представником цього напрямку є Роман Гри́ньків[549]. Музикант вважає, що про бандуру як національний інструмент із такими широкими акустичними можливостями має знати весь світ.

Для творчості Р. Гри́ньківа притаманні нові підходи як до інструмента, так і до репертуару, для його композиторського почерку властива імпровізаційність як основна риса. Це зумовлює те, що його твори в основному існують в аудіоверсії. При виконанні Р. Гриньків практично ніколи не «читає» власний авторський текст точно, майже завжди – з редакційними змінами, а іноді у вигляді «прочитання-транскрипції». Наприклад, якщо порівняти нотний текст і аудіозапис *«Коломийки»,* то власне виконання Р. Гриньків ритмічно робить настільки різноманітним, що сам нотний запис іноді є умовним. Наприклад, в авторському аудіозаписі виникає часта зміна ритмо-інтонаційних фігур, що яскравіше реалізує імпровізаційну природу бандури.

У нотному матеріалі є три розділи:

[549]Учень С. Баштана, лауреат міжнародних конкурсів (зокрема, конкурсу ім. Г. Хоткевича, 1993), народний артист України (2008), він є автором гучних проектів, які розкривають нові змістовні домінанти інструменту. Зокрема, ансамбль із відомим гітаристом Ел ді Меолою, спільно з яким записано диск «Зимові ночі» (1999) на основі українських колядок та веснянок; виступ із видатними музикантами: Vjlker Biesenbender (скрипка) – у концерті «Всі скрипки світу», Брюссель 1993 рік; Daja Sing Group, Аделаїда 1996 рік; Kriss Finnen (джаз-гітара) – спільний студійний проект «Забава», Аделаїда, 1997 рік; запис п'яти CD, з них три сольні – «Бандура» (1995, Канада), «Австралійські мандри» (1998, Австралія), «Просвітлення»; – створення колективу «Bandyp @ PRO» – професійного тріо бандуристів, яке виконує його композиції та оркестру бандур.

1 розділ – вступ (див. *Додаток, №6*). Повільний, імпровізаційний (Rubato), немає частої зміни темпу, виникає ритмо-інтонаційна фігурація в якій впізнається зерно майбутньої теми твору, відразу відзначимо, що вже у вступі відзначаються розбіжність нотного тексту і авторського виконання. Для всього твору характерними є часті зміни метра.

2 розділ – власне тема, виповнюється на staccato, має народно-танцювальний характер, в 46 такті ліва рука харківським способом вступає і проводить лінію акомпанементу pizz. Для бандури конструкції І. Скляра ці два штрихи виконуються досить складно, Р. Гриньків же, виконуючи цей твір, використовує демпфер, завдяки якому їхнє виконання стає більш легким. В аудіозапису особливо чутна метроритмічна варіантність, автор широко використовує синкопи, акценти на слабкі частки, широкою є палітра динамічних відтінків. Гриньків-виконавець вільно ставиться до написаного Гриньковим-композитором: в записі постійно виникають різні метроритмічні варіанти теми, розбіжності нотного тексту і аудіозвучання (такти 72-76).

3 розділ – кодовий. Варіант, який пропонує композитор у розвитку теми в другому і третьому розділі ще більше посилюється розділом «Імпровізація», яку автор у записі не виконує. Цей розділ може бути аркою до вступу. З іншого боку, можливо, цим композитор хотів підкреслити глибоке коріння своєї творчості з кобзарством, яке, по суті, було імпровізаційним. Зі 103 такту знову виникає новий варіант теми, в найостанніших тактах (114, 115, 117) у темі з’являються паузи, які мовби на мить зупиняють звучання музики, але не зупиняють загального руху.

По відношенню до народної теми Р. Гриньків звертається до поширеного прийому обробки – варіантного розвитку, який виявляється у використанні різних ритмічних фігур. Також композиційно вводиться великий вступ, імпровізація. Це створює контраст між вільним і більш суворим викладом. В аудіо-версії ми чуємо незвичайність звучання, розбіжність із нотним текстом, часом на-

віть вільне ставлення до нього. Для цього твору ритм є основною ланкою. Як бачимо, завдяки обраній стратегії автентична тема «Коломийки» набуває сучасного звучання.

Порівнюючи композицію «Пісня вітру» (текст, нотний приклад у *Додатку, №6*, і текст-звучання), також відзначимо суттєві відмінності в аудіозаписі (зокрема, виконавець у декілька разів збільшує рапсодичний вступний розділ). Відчувається, що виконавець грає фактично іншу мелодію, але при цьому залишається загальний ритмічний рух і фактура. Це – імпровізація на задану матрицю, але у підсумку звучить фактично інший твір. Звідси можна говорити про існування двох самостійних версій.

Але найголовніше, що треба зазначити, – це створюваний виконавцем особливий звукообраз інструмента. Впізнаваний звук бандури Р. Гриньківа характеризується такими рисами: твори на цьому інструменті звучать прозоро, майже «безтілесно» (немає такого вібруючого, «жильного» звука, як на академічній бандурі). Наприклад, аудіозапис «Пасторалі» з сюїти *«Сповідь чарівних струн»* демонструє імпресіоністичні тенденції, що відбивається на загальному звучанні.

Отже, у створенні звукового образу бандури (на прикладі митців України початку XXI ст.) виявляються різні комунікативні стратегії, що спричиняють і різну поведінку та різні цілі виконавців. Так, кобзарі мають зберігати традицію, отже вдаються до охоронної стратегії. Синтезуюча стратегія пов’язана або з *модернізацією традиційної бандури* (у творчості С. Захарця, Р. Гриньківа її поміщено у контекст сучасної, зокрема, – поп-культури. Інший вияв синтезуючої стратегії – у поєднанні глибокої автентичної манери співу з більш сучасною, традиційного інструмента (харківський спосіб гри) з академічним (В. Кушпет, С. Захарець).

Нарешті, інноваційну стратегію ми пов’язуємо зі створенням нового звукового образу. По суті, Р. Гриньків створив інструмент із принципово новим звучанням: його бандура (завдяки використан-

ню демпфера) не має «гудіння» та наближена до групи струнних інструментів, зокрема, – гітари, що, безумовно, відкриває нові можливості існування цього тембрально багатого інструмента.

2.3.2. Виконавська поетика

Завдання підрозділу – визначити виконавську поетику як концепту інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Background. Зазвичай, поетика у загальному значенні вживається як термін, що сумарно поєднує виражальні засоби (акустичні, мовні, образні), та способи їхньої взаємодії, або конкретні «сегменти» (композиція, поетичне мовлення тощо)»[550]. Її мета – дослідження «образу світу», «образу автора»; отже, якщо домінує процес еволюції, – це історична поетика; якщо національна специфіка, говорять про національну поетику. П. Паві досліджує «театральну поетику»[551]; Н. Гуляницька застосовує це поняття при вивченні композиції[552], й, розвиваючи її думки, можна вважати поетику системою принципів будь-якого автора. Є. Назайкінський, говорячи «поетика музичної композиції», обирає її значення як способу побудови драматичного, ліричного і епічного творів[553] (відповідно, є лірична, драматична, епічна поетика). А. Шнітке вважає, що поетика – не естетика або техніка, а «точки їх перетину»[554]. Б. Мейлер, аналізуючи термін «поетика» в ракурсі постмодернізму, наголошує, що поява «його нових і нових

[550] Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: Академія, 1997. С. 557–558.
[551] Паві П. Словник театру. Львів, 2006. С. 447–450.
[552] Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. Языки славянских культур, 2002. 432 с.
[553] Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с. – *С. 298.*
[554] Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М.,1973. – *С. 384*.

формулювань демонструє великі труднощі, невіддільні від спроби точніше визначити параметри поетики»[555].

Виконавська поетика пов'язана, насамперед, із аналітичною інтерпретологією, але враховує параметри, властиві «живому тексту» як результату інтерпретувального мислення виконавця. А. Меркулов[556], досліджуючи виконавську специфіку, акцентував явища «виконавської архітектоніки» та «виконавського часу». За концепцією Ю. Вахраньова, предметом поетики є «внутрішня реальність» людини, що музикує, людини-артиста, яка конституюється його знаннями, вміннями, навичками, ставленням до виконуваного; взаємодія засобів відбувається у «полі духовності» музиканта та корегується виконавським мовленням. Змістом виконавської поетики є «твір-виконання», «простір виконавської свідомості» та виконання, «образ виконання» та «виконуваний образ»[557]. Методичним інструментом вивчення виконавської поетики є схема, надана Л. Шаповаловою при структуруванні інтерпретології як навчальної дисципліни. Так, вона відносить до виконавської поетики «засоби артикуляції, виконавський час, темпоритм, агогіку як індикатор стилю, тембровий слух»[558].

На наш погляд, через обговорення концепту «виконавська поетика» відбувається «зустріч» композиторского мислення (суб'єкта музики, зафіксований у тексті) та виконавської

---

[555] Мейлер Б. Поетика // Енциклопедія постмодернізму. К.: Основи, 2003. С. 313-314. – *С. 314.*

[556] Меркулов А. Проблемы целостности интерпретации (на материале фортепианных сюитных циклов Шумана и Мусоргского): автореф. дис. … канд. искусствовед.: 17.00.02. М., 1981. 18 с.

[557] Див.: Вахранев Ю. Цит. вид. – *С. 168.*

[558] Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст.. вип. 4. ХНУМ імені І.П. Котляревського; ред.-упор. Л. Шаповалова. Харків: С.А.М, 2014.766 с. – *С. 26.* Також пропонована схема апробована Н.Костенко при дослідженні виконавського стилю Бориса Михеєва.

свідомості, яка інтерпретує константні та мобільні параметри твору. Його впровадження в практику інтерпретативного аналізу дозволяє вирізняти рівні музичного мислення як співвідношення (через суголосся) авторського та виконавського «Я».

Визначення в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації. **Виконавська поетика як художня система є віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта.** Її елементами (константами) слугують механізми композиторського мислення:

- мелос (мелодика);
- метроритм (як часова організація твору);
- ладогармонія (з її колористичною функцією);
- фактура (спосіб цілісної організації всіх елементів).

Відповідними цим елементам є топоніми – саме виконавські засоби втілення звукообразу:

- артикуляція – спосіб вимови мелосу (інтонування, або звукове мовлення, за висловом Б. Яворського[559]);
- темпоритм форми (хроновимірювальна структура);
- динаміка (динамічна партитура) твору;
- топономіка (виконавське відтворення фактури).

Рівень зв'язків елементів системи (за І. Котляревським) виконавської поетики осмислюється через інші концепти, які належать (зафіксовані), не лише композиторському тексту, а фактично тексту, що звучить:

- виконавський хронотоп;
- виконавська драматургія.

Виконавський стиль становить вищий рівень виконавської поетики, складає ентелехію діяльності Homo Interpretatus (цей концепт більш детально буде розглянуто в пункті 2.3.3).

[559] Яворский Б. Звуковая речь // Избранные труды / Б. Яворский. Ч.1. Т.II. М. : Сов. Композитор, 1987. С. 41–47.

Приклад 7. Станіслав Нейгауз

Позиція 1. Виконавська поетика є художньою системою, в якій віддзеркалюється інтерпретувальне мислення музиканта. Реконструюючи творчий образ Станіслава Нейгауза, позначаючи характерні риси його особистості, позначимо його *виконання як аналог поетичного висловлювання*. Його сучасники не раз називали його «поетом за фортепіано», писали про «сокровенність його виконавського висловлювання», про його внутрішній світ, «пронизаний поезією», про те, що він «не піаніст, а музикант-поет» і т. ін. Таким чином, поетичність натури стала домінантою виконавського образу С. Нейгауза[560].

Поезія як особлива система образів і настроїв (унаслідок життєвих обставин спілкування з поетами, що оточували сім'ю Г. Нейгауза і Б. Пастернака) стала тією базою, на якій сформувалося світовідчуття С. Нейгауза, котрому були властиві особлива тендітність і витонченість, сприйняті піаністом і перенесені у власну творчість. Поезія як «сповідь душі» зумовила глибоко особистісний тон його виконавства, що залишав як відчуття потужної творчої волі, так і незахищеності, тендітності створюваного світу. Саме незахищеність породила неповторний звук С. Нейгауза.

У фільмі «Станіслав Нейгауз», який вирішено в ключі бесіди з глядачем, Віра Горностаєва (піаністка, професор Московської державної консерваторії, учениця Г. Нейгауза) створює портрет музиканта «високої духовної культури, дивного благородства, чарівнос-

[560] Поезією як формою висловлювання пройняті й літературні есе, написані для консерватóрської газети – насправді проекції поетичного світовідчуття, оскільки близькість літературного стилю С. Нейгауза до поетичного висловлювання пояснюється, на наш погляд, викладом думок у стилі довірчої бесіди з читачем, внаслідок чого створюється враження, що автор ділиться потаємними думками, глибоко особистими спостереженнями, своїм неповторним, особливим поглядом, ділиться частиною душі. Важливе спостереження щодо есе відноситься до сфери пошуку точного виразу, барви слова, що максимально передає думку. У виконавстві ця якість трансформується в пошук точної барви звука.

ті, аристократизму та породи», але з внутрішньою тріщиною. Саме її існування пояснює, на думку оповідача, любов і унікальність виконання С. Нейгауза творів Шопена: «Він відчував у Шопена те, що дуже рідко можуть передати, – ностальгію, біль, який володів Шопеном усе життя, – він був близький йому і він передавав його у своїй грі». У цілому В. Горностаєва характеризує С. Нейгауза як «поета відхідної романтичної культури, який в XX-му столітті більше належав XIX-му»[561].

У багатьох спогадах містяться свідчення про те, що виконання С. Нейгауза залишало враження глибоко *особистого* висловлювання, щоразу виконання немов було грою-сповіддю. Отже, як дивовижне для своєї епохи романтичне *світовідчуття* трансформується в систему виконавської поетики С. Нейгауза, в його виконавське *звуковідчуття*?

На наш погляд, особливості його особистості й художнього світогляду по-особливому вплинули на такі елементи поетики – звук та інтонування, фактуру, rubato і виконавську драматургію. Ставлення до них є сталою для виконавської творчості Станіслава Нейгауза.

Позиція 2. Артикуляція – спосіб вимови мелосу (інтонування). Про неповторний звук С. Нейгауза пишуть практично всі, хто колинебудь чув його: «Звук – основа поетичності його мистецтва, – читаємо у Є. Левітана. – Неповторна нейгаузівська інтонація пронизувала душу і серце. Здавалося часом, що рояль під його пальцями починав говорити»[562]. Дослідник вказує на деякі специфічні риси

[561] «Станислав Нейгауз» / автор идеи В. Горностаева / ГТРК «Культура», 2005.

[562] Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав / ред.-сост. Б.Б. Бородин. М. : ООО Дека-ВС, 2007. 424 с. – *С. 257.* Те ж пише А. Ніколаєва: «Звук Стасика говорив» (там само, – *С. 150*), «Його теплий звук, щира і тонка гра змушувала забути про грубощі повсякденного життя» *(С. 156)* або «Дивовижне звучання інструмента, яке не можна передати словами, найтонша градація звучностей, дивовижна інтонаційна чутливість і правдивість (там само, *С. 150*). Аналогічні висловлювання – у Б. Бородіна: звук був наповнений «живим теплом», краса звука була «живою і справжньою» (там само, – *С. 302*).

звукової виразності. Серед них: Legato cantabile (цим прийомом, за словами Є. Левітана, С. Нейгауз доводив, що на роялі можна співати; виникала ілюзія bel canto, виконувались епізоди, де відчувалася вокальна природа музики: Чайковський, Шуберт, Шуман, Брамс, Шопен та ін.).

Legato tenuto – вносить елемент більш підкресленого проголошення кожного звука, інтервалу. Ця манера, властива поетичній декламації, застосовувалася до окремих фрагментів музики Баха, Шопена, Мусоргського, Рахманінова, де мовленнєва декламація особливо відчутна.

Техніка leggiero – створювала витонченість, грацію, політ, чарівність звукового шелесту, якому С. Нейгауз надавав різне забарвлення: химерно-таємниче (як на початку 4 скерцо Ф. Шопена), рокіт морських хвиль (фінал 2 сонати О. Скрябіна), райдужний феєрверк фонтанів («Фонтани вілли д'Есте» Ф. Ліста).

Важливим є те, що для кожного композитора С. Нейгауз як би створював власний звуковий образ. Так, М. Лідський писав, що в шопенівських опусах у виконанні С. Нейгауза «звук немов оголений, тканина гранично виразна, інтонування гранично опукле – це дає найпотужнішу експресію, вираження найглибших і найсильніших почуттів»[563]. Так, Прелюдію № 9 ор.11 О. Скрябіна, зразок раннього стилю композитора, С. Нейгауз виконує насиченим, співучим, «віолончельним» звуком (абсолютно іншим, на відміну, наприклад, від 4-ої і 5-ої сонат)[564]. Характерною рисою виконання прелюдій К. Дебюссі є вибір легкого, польотного, прозорого звучання. У виконанні II частини сонати № 8 С. Прокоф'єва експресивне інтонування, найвишуканіша колористика гармонії, надзвичайно стрімке відчуття ритму – все це наближає звучання до стилів Дебюссі й Скрябіна. Перше, що звертає на себе увагу при знайомс-

[563] Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав… – *С. 293.*
[564] Той же звукообраз відчувається у виконанні прелюдії № 10 ор. 11.

тві з інтерпретацією С. Нейгауза прелюдій Рахманінова (G-dur, Es-dur, D-dur, c-moll, f-moll) – це також повний, округлий, вагомий звук.

У С. Нейгауза відрізняється віртуозна техніка різних композиторів. На наш погляд, у плані звука можна говорити про специфіку нейгаузівської віртуозності. Якщо у виконанні Дебюссі, Скрябіна (починаючи з сонати №№ 4-5) його віртуозність «пурхлива», нібито безтілесна, то опуси С. Рахманінова зіграні набагато більш щільним звуком, віртуозні пасажі проговорюються, не кажучи вже про інтонування мелодичної лінії, як у швидких, так і в повільних прелюдіях. Або, наприклад, у «Крейслеріані» Р. Шумана при загальному звуковому потоці відчувається прослуховування кожної ноти, чудова артикуляція, «точкове» звучання, перехід кожної ноти «звук у звук» – по суті інтонування пасажів (він навчав учнів шукати і реалізовувати мелодійний зміст пасажів).

Узагальнюючи власний досвід аналізу інтерпретації С. Нейгауза та його *звуковідчуття*, висловимо думку про те, що в його *виконавському інтонуванні* переважає вокальна природа. Це стосується виконання скрябінських і повільних рахманіновських прелюдій і т. ін. Хоча, як зазначає Б. Бородін, – «у прокоф'євських мініатюрах фразування втрачало вокальну природу – ставало інтонаційним жестом, набувало хореографічної виразності»[565].

Позиція 3. Темпоритм форми (хроновимірювальна структура). Сучасники С. Нейгауза говорили про його приголомшливе, неповторне *rubato*, для кожного з авторів – своє. Н. Гутман писала, що «при вільній імпровізаційній манері його (Станіслава Нейгауза) гри йому була властива найтонша деталізація. Його rubato здавалося спонтанним, але в дійсності воно було мільйон разів зважене і перевірене»[566].

[565] Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав… – *С. 302.*
[566] Там само… – *С. 123.*

Прелюдія № 10 ор. 11 А. Скрябіна особливо цікава з точки зору відчуття С. Нейгаузом часу. Так, у цій прелюдії С. Нейгауз надзвичайно природно замість авторської вказівки ritenuto переходить на органічно відчуване ним accelerando, дещо суперечачи початковим авторським вказівкам, однак надаючи таким чином особливий смисл цьому фрагменту.

Можна відзначити й одну цікаву особливість інтерпретації прелюдії № 9 ор. 11. У 12 такті з кінця в мелодичній лінії, викладеній у партії лівої руки, С. Нейгауз додає ледь відчутний люфт, своєрідний «переривчастий подих» у висхідній інтонації після двох восьмих перед чвертю. Цей невловимий штрих додає своєрідності й витонченості всьому закінченню прелюдії та передбачає в цьому творі раннього періоду більш пізнього О. Скрябіна.

Цікаво, що у виконанні Концерту для фортепіано з оркестром ор. 20 О. Скрябіна відчувається вбудованість фортепіанної партії в загальну фактуру, підпорядкування її оркестровій партії, і, як результат – набагато менше використання піаністом rubato в порівнянні з сольною грою.

У рахманіновських прелюдіях rubato також менш відчутне, ніж у Скрябіна і не є для С. Нейгауза головною складовою його виконавської концепції.

Позиція 4. Топономіка (виконавське відтворення фактури). Багатоплановість звучання фортепіанної фактури твору – одна з видатних якостей Станіслава Нейгауза-піаніста. Основними «фактурними принципами» були:

- закон співвідношення, вирівнювання звучності в різних регістрах інструмента;

- самостійності ліній, барв і динаміки в загальній палітрі звучання – звідси нейгаузівська «багатоповерховість» у виконанні, та об’ємність звучання, яка підкорювала всіх слухачів.

На наш погляд, С. Нейгауз часто несподівано робить опуклими окремі фактурні лінії. Наприклад, протягом усієї Прелюдії № 9

ор. 11 О. Скрябіна створюється відчуття безперервної мелодичної течії. Навіть на початку, де перше речення викладене акордами, а друге – мелодично, виконавець обидва рази віддає перевагу мелодичному рельєфу верхнього голосу. І навпаки, в прелюдії Es-dur С. Рахманінова С. Нейгауз підкреслює саме гармонічний виклад.

У прелюдіях К. Дебюссі виконавець йде за авторським фразуванням, проте часто вирівнює шари фактури (найчастіше поліфонізованої в тексті) при їхньому ясному розподілі завдяки різному тембровому забарвленню («Ворота Альгамбри»). С. Нейгауз, без сумніву, віддає пріоритет мелодичному первню, часто виявляючи та підкреслюючи монологічність висловлювання («Кроки на снігу»). Таким чином, на першому плані для виконавця стоїть мелодична якість інтонування як основа для створення звукообразу в контексті цілісного фактурного вирішення.

Що стосується виконавського відчуття С. Нейгаузом фактури творів С. Рахманінова, то вона менш диференційована (що, в першу чергу, пояснюється відмінністю композиторських стилів). Цікавою особливістю є загальна тенденція більшого розмежування фактурних шарів у повільних прелюдіях і, навпаки, їхнє зближення у швидких прелюдіях.

Позиція 5. Виконавська драматургія. Її аналіз в системі поетики С. Нейгауза дозволяє зв’язати воєдино всі елементи (звуковідчуття, простір-час виконання), виявити особливості втілення виконавцем «розгорнутої форми» (В. Медушевський), позначити вектор розгортання цієї форми.

До загальних рис виконавської драматургії можна віднести притаманну грі С. Нейгауза *баладність*. «Він ніби розповідав, – пише В. Стародубовський, – щиро ділячись, не повчаючи, не настирливо, а саме ділячись зі слухачем»[567].

[567] Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав… – *С. 138.*

Ще однією драматургічною властивістю гри С. Нейгауза можна вважати *націленість і цілісність*. Син С. Нейгауза, Генріх, писав, що в його виконанні «воля автора та індивідуальність інтерпретатора зливаються в одне нерозривне ціле»[568]. Відзначимо, що, незважаючи, наприклад, на певну мозаїчність і уривчастість вражень, характерну для композиторського стилю К. Дебюссі, виконавець проводить кожну з прелюдій немов єдиною лінією («Феєрверк»). А також, на відміну від інших виконавців, що підкреслюють звукозображувальне, колористичне начало імпресіоністської музики, С. Нейгауз робить акцент на відтворення цілісного образу – вже прожитого, пережитого і переосмисленого, внаслідок чого виконання відчувається як «подія».

Ще більш гостро «подієвість» як особлива риса зустрічі слухача з виконанням С. Нейгауза відчувається у фільмі «Живий голос душі»[569], в якому режисер застосовує цікавий прийом злиття двох записів 2 скерцо Ф. Шопена різних років в один: першу частину скерцо подано записом 1956 року, а друга половина – запис 1979 року. В результаті цього симбіозу виходить іще одна, нова інтерпретація (хоча цей прийом має, скоріше, психологічний ефект).

Системне дослідження виконавської поетики Станіслава Нейгауза допомогло вловити неповторність його звуковідчуття як світовідчуття та дозволило виявити стійкі риси інтерпретувального мислення. Якщо спробувати зібрати воєдино всі елементи виконавської поетики як якості мислення, то її константами є:

- особливе ставлення до звука (туше), створення в кожному конкретному стилі; витончене, рафіноване звучання рояля, вишукане відчуття звукового образу, його колориту, звукової барви;

---

[568] Там само… – *С. 324.*

[569] Це більш розгорнута документально-художня стрічка, яка містить спогади багатьох близьких людей із оточення С. Нейгауза: О. Ріхтер, Б. Ахмадуліної, Г. Нейгауз, М. Нейгауз, А. Мікіти́, В. Воскобойникова, А.Золотова.

- переважно вокальна природа виконавського інтонування (в результаті чого глибокий контраст відчувається при зміні її на іншу сферу – інструментальну або «хореографічну»);
- наявність специфічних рис звукової виразності (за Є. Левітаном), серед яких – *legato cantabile* (як «спів на роялі»), legato tenuto (як мовленнєва виразність) і техніка leggiero (як колористична рояльна барва);
- інтонування віртуозних пасажів (виявлення їхнього мелодичного змісту);
- неповторне *rubato* – як живий подих музичної тканини – найважливіша складова виконавської концепції С. Нейгауза;
- *багатоплановість* («багатоповерховість») фортепіанної фактури фортепіанної фактури, що ґрунтується на законах вирівнювання звучності в різних регістрах інструмента і диференціюванні фактурних ліній;
- *баладність* і *націленість* як загальні риси виконавської драматургії, що народжували унікальне відчуття від виконання С. Нейгауза – немов «народженого з-під пальців»;
- *виконання як Passion* – ключова якість виконавського звуковідчуття Станіслава Нейгауза і те дивовижне, приватне, особливе, що відчувалось усіма його сучасниками, які в унісон стверджують, що він «був не піаністом, але поетом». Те, що навіть крізь призму часу в слухача створюється відчуття *непроминущості* подієвості (виконання як подія).

2.3.3. Стиль Homo Interpretatus

Завдання підрозділу – сформулювати константи, які моделюють інтерпретативний стиль того чи іншого виконавця, або іншого учасника комунікації (хоровий колектив, режисер, диригент).

Background. У музикознавстві цю теоретичну позицію достатньо розроблено. Б. Яворський досліджує основні сторони виконавського процесу та вказує на єдність і взаємодію факторів, властивих як

епосі виконавця, так і композитора. В ракурсі «стильової ієрархії» (М. Михайлов[570], Є. Назайкінський[571]) вважали, що індивідуальний стиль музиканта-виконавця вивчається у ракурсі впливів музичних стилів історичного періоду. За визначенням Є. Назайкінського, «стиль в музиці є проявом характеру творчої ообистості, яка створює музику або інтерпретує її»[572]. О. Катрич[573] вводить поняття «музично-виконавського архетипу»; К. Мартінсен відмічає, що кожний виконавський стиль має «власні особливі доречні типи рухів» [574] та пропонує поняття «звукотворчої волі», котра корегуючи впливає на музиканта-інструменталіста. Г. Нейгауз наводить три типи виконавців (об'єктивного, суб'єктивного напрямків та універсальний) та дві категорії (надіндивідуальна та надособистісна)[575]. В. Медушевський вказав на зв'язок «світовідчуття – звуковідчуття». «Звуковідчуття як світовідчуття – це праматерія інтонації, її передначало і передоснова, що існує до часу. Без цієї праоснови інтонація була б ппорожня, так що нічого було б розгортати в часі. [...] Від надміру серця – від світоспоглядальної серцевини звуковідчуття – нервові нитки тягнутся до периферії, до місця, де звук (при безпосередньому або опосередкованому клавіш контакті з ним) незбагненно стикається з тією або іншою частиною тіла (палець піаніста, губи при грі на духових, зв'язки та весь апарат голосоутворення при співі) […] Ніякий звук не народжується раніше звуковідчуття і прихованого в ньому світовідчуття»[576]. По суті, ав-

[570] Михайлов М. Стиль в музыке. Л. : Музыка, 1981. 264 с.
[571] Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248с.
[572] Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке….– *С. 36.*
[573] Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. К., 2000. 90 с.
[574] Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М. : Музыка, 1966. 220 с. – *С. 52.*
[575] Нейгауз Г.Г. Статьи, воспоминания, дневники. М. : Советский композитор, 1983. 210 с.
[576] Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки : авторская электронная версия. 2014.

тор апелює до законів, властивих не тільки інтерпретації, але характерних для влаштування буття, побутових. Так, В. Суханцева[577] вважає, що творчий стиль є досвідом переживання світу, що дане у вигляді: концепції світу, екзистенційного стану світу та «акту утвердження суб'єктивності».

Визначення в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації. Представимо динамічну *структуру виконавського стилю* з позицій інтерпретативної теорії музичної комунікації (метасистема стилю).

Для будь-якого стилю важливими є три рівні, пов'язані між собою:

Фізичний рівень (галузь фізіологічних, психологічних ознак, які впливають на систему виражальних засобів – арсенал виконавця) – суб'єктивні детермінанти (за В. Медушевським[578]).

Художній рівень – виконавська поетика, «словниково-лексичний рівень» (за визначенням В. Сирова[579]) – ті відібрані виконавцем виражальні засоби (виконавський тезаурус), які існують у його арсеналі у системному вияві, що формує власне систему його художніх, естетичних настанов. До системи виконавської поетики входить і артистична енергія – як така, що виникає у процесі виконання напруження (від звука до звука), спроможна утримати як цілісність виконання, так і сконцентрувати увагу слухача.

Духовний рівень – царина втілення життєвого досвіду, галузь ідей та основ творчості, які стають очевидними завдяки взаємодії перших двох рівнів.

Усі рівні як цілісність (фізичний, художній, духовний) утворюють онтологію музичної творчості.

---

[577] Суханцева В. Музыка как мир человека. URL: http://kph.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/suhanceva/04.html

[578] Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

[579] Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века. Ростов-на-Дону, 1994. С. 53–71.

У будь-якому стилі Homo Interpretatus є стабільні та мобільні компоненти. Стабільні пов'язані з психологією особистості, її світовідчуттям, що відбивається в усталених параметрах виконавської поетики; мобільні – залежать від відтворюваного тексту, взаємодії «стильового фону» / «стильового контексту» (Є. Назайкінський)[580], умов виконання, задуму, співтворчості з іншими учасниками комунікації та виконавської стратегії.

Залежно від обраної стратегії можна визначити *відтворюючий, моделюючий* або *перетворюючий* стиль Людини, що інтерпретує (у розвиток концепції В. Сирова щодо композиторського стилю).

Відтворюючий – наслідує композиторські моделі мислення та підкоряє їм власний тезаурус.

Моделюючий – на основі композиторської стилістики визначаються особистісні домінанти Homo Interptetatus, що дістають відбиток у мобільних елементах виконавського тезауруса (як результат – виникає виконавсько-композиторська версія).

Перетворюючий – спрямований на осягнення духовної вертикалі музичного стилю, що в остаточному варіанті виявляє пріоритетність тексту Homo Interpretatus над композиторським текстом.

Основними параметрами виконавського стилю з позиції виконавської інтерпретології (разом із домінантними рисами особистості) є:

1) виконавська культура (на яку впливають, звісно, наявність школи, творчих контактів) і яка розкриває свій зміст через звуковідчуття як світовідчуття та створення звукового образу інструмента;

2) виконавське мислення (перевага інтелектуалізму, логіки чи емоційності, системність), що обумовлює вибір репертуару та

[580] Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.; Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

структуру виконавського тексту (у бартівському розумінні «від твору – до тексту»);

3) виконавська поетика (артикуляція, хронотоп, тембровий слух, фактурний слух, темпоритм та агогіка, структурне мислення або формотворчий слух);

4) усвідомлена «звукотворча воля» (або хроноартикуляційна стратегія), що демонструє шлях від смисло-прочитання твору до смисло-народження у виконавській інтерпретації**;**

5) постульовані стратегії творчості конкретної особистості, Homo Interpretatus.

Приклад 8. Володимир Доценко (гітара)

Задля виявлення параметрів виконавського стилю пропонується аналіз творчості Володимира Доценка, блискучого гітариста, педагога та керманича харківської гітарної школи на сучасному етапі.

Його *виконавську культуру*, за словами самого музиканта, сформувало спілкування з видатними особистостями музичного світу: під час навчання у Москві доля звела його з піаністом Олегом Бошняковичем (з ним було зіграно концерт «Аранхуес»), Г. Рождественським, Т. Докшицером, З. Долухановою, уроки яких він відвідував, А. Шнітке, Б. Покровським (під час творчих зустрічей), він слухав «живі» концерти Святослава Ріхтера, Еміля Гілельса, Євгенія Мравінського, Євгенія Свєтланова, Наталії Гутман, Олега Кагана, Леонарда Бернстайна, Георга Шолті, Ігоря Маркевича, Олівьє Мессіана, Лео Брауера. Тоді ж склалися тісні творчі та дружні стосунки з Анастасією Бардіною, Вадимом Кузнєцовим (нині педагогом РАМ ім. Гнесіних), М. Комолятовим, М. Кошкіним, музику якого В. Доценко грає й донині, гітарною династією Хлоповських[581]. Про деякі зустрічі читаємо в інтерв'ю: «Про Дієнса

[581] Пізніше встановилися творчі та дружні стосунки В. Доценка зі Штефаном Раком – гітаристом із українськими коренями, видатним композитором (з ним він зустрічався у

скажу, що це музикант найвищого рівня і найвищої культури. Для мене було одкровенням, як він виконує класику. Хосе Марія Гальярдо Дель Рей – композитор і виконавець, унікальний іспанець, справляє враження своєю потужною енергетикою, манерою гри. Він якось переплавив іспанський стиль фламенко, зробив його більш романтичним. Давид Павлович знає дев'ять мов, читає Шекспіра, Толстого, Ніцше в оригіналі. Звичайно, неповторний Дмитро Іларіонов, дуже цільна, гармонічна, невичерпна за творчою енергією особистість. Євгеній Гридюшко – на мій погляд, один із кращих педагогів у Європі, Аркадій Бурханов – людина гострого розуму, поліінструменталіст, а яке почуття гумору! Дуже теплі дружні відносини у мене з Сергієм Ільїним, Євгеном Алешніковим, Ігорем Шошиним, Олегом Копенковим, Ігорем Лонським, зустрічі з яким я чекаю цілий рік, аби поспілкуватися на Літній гітарній академії в Студеній Гуті»[582]. Доречним буде вказати й на те, що майже зі всіма з перелічених особистостей гітарного світу В. Доценка пов'язувала творча дружба – прем'єри творів, їхня популяризація (щодо творчості Л. Брауера, М. Кошкіна, Р. Дієнса), спільні концерти, проекти, фестивалі тощо.

Однак найбільш значущий вплив на свою творчість В. Доценко відчуває від музики Лео Брауера, який є його кумиром протягом

Києві, Санкт-Петербурзі), Валерієм Живалевським – талановитим композитором, диригентом, викладачем (Білорусь), Євгеном Фінкельштейном – завідувачем кафедри гітари у Державній класичній академії ім. Маймоніда (Москва), Адамом Гіска – директором міжнародного конкурсу й фестивалю в Ольштені (Польща), Івоною Боджик – директором міжнародного конкурсу в м. Санок (Польща). Тих, із ким В. Доценко зустрічався під час творчих поїздок, без кого не можна уявити його становлення як музиканта, особистості, можна довго перелічувати, і це – знані постаті у гітарному світі: Л. Брауер, Р. Дієнс, Ш. Рак, Х. Кардоссо, П. Стайдл, Х. Дель-Рей, М. Пухоль, К. Маркіоне, А. Фангенхайм, Д. Павлович, К. Качоліс, Д. Перуа, А. Дезідеріо, М. Дилла, С. Руднєв, В. Козлов, А. Бурханов, О. Виницький, В. Харісов.

[582]Доценко В. Моя жизнь с гитарой (интервью с Ю. Николаевской) // Гітара. ua. 2011. № 2. – *С. 10.*

багатьох років, його навіть називають «брауеристом». За словами В. Доценка, «Брауер – найновіше у гітарі». Дійсно, він створив зовсім нову, таку, на перший погляд, незвичну, несхожу на те, що було раніше, гітарну мову, його творчість, така різна в кожний із періодів, завжди – приклад гітарного інтелектуалізму. «Ранній Брауер, – вважає В. Доценко, – класичний за формою, але новатор за змістом, він чистий, світлий, первозданний»[583]. Це стосується таких творів, як «Креольска гуахіра», Фуга, «Сапатеадо», «Колискова», «Селянська музика» (для гітарного дуету), які є в репертуарі майстра. Зовсім інший – хіт «Один день у листопаді» – найулюбленіший «біс» гітариста. Окрема тема – авангардовий і пізній період. У виконанні В. Доценка пролунала прем'єра Елегійного концерту (№ 3) Л. Брауера (2001 р.), постійно звучить у концертах «Хвала танцю», «Кубинський пейзаж із дзвіночком», у виконанні гітарного оркестру (у 2017 р.) під орудою В. Доценка пролунав «Кубинський пейзаж» із румбою. За спостереженням Л. Шаповалової, «Емоційна забарвленість і національна характерність утворюють ту особистісну «струну», ту чуйність, душевність і відкритість, що є впізнаваними з першого же звука та становлять його професійний імідж»[584]. Доля подарувала В. Доценку зустріч із композитором. Під час фестивалю в польському місті Тихи, де Л. Брауер виступав як диригент, він безпосередньо спілкувався з маестро. Потім, за пропозицією Олега Акимова, директора престижного в Європі гітарного фестивалю «Світ гітари», В. Доценко виступив із лекцією про творчість Л. Брауера (з власною ілюстрацією) – «Творчість Брауера як феномен гітарної музики XX ст.» за присутності самого композитора. От як це згадує музикант: «У лекції я здійснив огляд всієї його творчості, детально зупинився на «Елегічному» концерті та мі-

[583]Доценко В. Моя жизнь с гитарой …– *С. 11.*

[584]Шаповалова Л. В. Володимир Доценко homo musicus. Інтерпретологічний аналіз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти. 2008. Вип. 23: Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. – *С. 161.*

ніатюрі «Один день у листопаді». Виступ мій вийшов незвичайним – це була лекція-спектакль-концерт. Брауер був вражений, він скочив із місця й побіг на сцену – почав грати на фортепіано фрагменти своїх творів, із чимось не погоджувався (наприклад, була дискусія про мотивну будову І частини концерту: він вважав, що це був мінімалізм, я з повагою намагався опонувати йому»[585].

Окрім музики Брауера – завжди ключових номерів програм В. Доценка («Хвала танцю», Концерт для гітари з оркестром «Елегічний», етюди), – його репертуар включає декілька сольних програм від Баха до сучасних авторів, 5 концертів для гітари з оркестром (Л. Брауера, Х. Родріго, М. Костельнуово-Тедеско, І. Рехіна, концерт для дуету гітар і камерного оркестру Р. Дієнса).

Виконавське мислення – акцентуація інтелектуалізму, логіки чи емоційності, системність, що обумовлює вибір репертуару та структуру виконавського тексту (у бартівському розумінні «від твору – до Тексту»).

Говорячи про В. І. Доценка – виконавця, Л. В. Шаповалова дає йому оцінку як митцю *концертуючого типу,* що є його професійним кредо протягом всіх років; *універсального типу* «... що поєднує творчу особистість, відтворює вже створене, і академічний стиль, прагне до об'єктивності і досягнення лише точного прочитання музичного тексту ...»[586], *креативного* типу, що «творить музику засобами свого улюбленого інструмента»[587]. І дійсно, В. Доценку однаково вдало вдається відтворити особистісну інтерпретацію різноманітного репертуару. Це стосується, наприклад, і творів бароко

[585] Доценко В. Моя жизнь с гитарой (интервью с Ю. Николаевской) // Гітара. ua. 2011. № 2. – *С. 11*.

[586]Шаповалова Л. В. Володимир Доценко homo musicus. Інтерпретологічний аналіз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти. 2008. Вип. 23: Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. – *С. 164–165*.

[587] Шаповалова Л. Там само. – *С. 163*.

(у його репертуарі є «Чакона» Баха – твір, що став мірилом, ознакою «високої проби» для кожного гітариста). Багато років його «візитівкою» є «Астурія» Альбеніса, що кожний раз звучить із новою інтонацією. Окрема сторінка – твори Віла-Лобоса – Етюди, Прелюдії (зокрема, Прелюдія № 1 була першим номером, із яким В. Доценко виступав на концертній сцені). Коментуючи виконання В. Доценком творів Е. Віла-Лобоса, Л. Шаповалова зазначила, що «властивий композитору мініатюризм «вжився» у виконавську творчість В. Доценка як принцип мислення через створення яскравої, колористично насиченої, театральної асоціативності»[588]. Завжди актуальні у репертуарі виконавця твори М. де Фальї («Танець мірошника»), Х. Родріго (Вальси, Фантазії для джентельмена, концерт «Аранхуес»), що поряд із улюбленим Е. Віла-Лобосом, І. Альбенісом «маніфестують творчий підхід В. Доценка до компонування репертуару, пріоритети та шкалу художніх цінностей»[589] і являють собою своєрідну «іспанську стильову домінанту»[590]. Але «іспанськість» – не єдине, що цікавить виконавця. Завжди колоритно та витончено звучать оригінальні мініатюри М. Кошкіна («Гра у солдатиків», «Ашер-вальс», «Парад»), Р. Дієнса (Саудад № 3), О. Віницького. Власний виконавський стиль проникає й у авангардову стилістику твору «Ловець снів» Х. Накагави, «Дві історії для Патріка» М. Пасєчного тощо.

Виконавська поетика (артикуляція, хронотоп, тембровий слух, фактура, агогіка, темпоритм).

Виконавську майстерність В. І. Доценка німецька газета «Люнебурзькі новини» назвала «Гітарною зіркою України…». В анотації до диска В. Хлоповського зазначено, що В. Доценко, перш за все, музикант, а потім вже гітарист. Т. Кондратюк, коментуючи вихід

[588] Шаповалова Л. Там само. – *С. 161*.
[589] Шаповалова Л. В. Там само. – *С. 160*.
[590] Саме вона стає основою композиції CD «Барви».

диска, щодо виконавської стилістики також зазначила: «Безліч його творчих контактів із піаністами, диригентами, скрипалями, величезна кількість програмних творів, сотні виступів на концертах – це та школа, котрою має сповна оволодіти справжній музикант»[591]. Професор Київської консерваторії М. Лисенко у рецензії на сольний концерт В. Доценка у Національній філармонії відніс його до «еліти українських виконавців на народних інструментах»[592] і зазначив, що грі музиканта притаманна «непересічна віртуозність, яка вражає слухачів легкістю складної гітарної фактури, яскравою барвистістю, що створює у його грі своєрідну «темброву драматургію». Особливо запам'ятовується «доценківське» вібрато, яке чудово імітує то віолончель, то скрипку»[593]. Роман Вязовський на своєму першому CD написав: «Дорогому Володимиру Ігоревичу з вдячністю про чудові уроки, які змінили моє ставлення до звука, від Роми» 27.03.2002 р. О. Кригін у рамках дисертаційного дослідження назвав В. Доценка музикантом «сеговіївського типу, який забезпечив динамічний розвиток української (харківської) школи академічного гітарного виконавства»[594]. Молодий критик М. Тягінова в одній із рецензій на концерт писала: «Слухати його – насолода! Шляхетність звука, ритм, виняткова чіткість і чистота інтонацій, бездоганність смаку, витончена майстерність і, звичайно, казкове багатство динамічних і колористичних відтінків – ось що особливо приваблює в його феєричній грі. А за всіма якостями віртуоза пломеніє глибоке почуття, що зігріває золотисте і соковите звучання і, власне, його формує…»[595].

---

[591] Кондратюк Т. Наодинці з музикою // Музика. 2005. № 1–2. С. 31.
[592] Лисенко М. Чарівність гітари // Вечірній Київ, 1994. 29 листопада. № 227.
[593]Там само.
[594]Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2014. 22 с.
[595] Див.: Шаповалова Л. В. Володимир Доценко homo musicus. Інтерпретологічний аналіз ...– *С. 165.*

Завдяки яким параметрам відбувається таке враження?

Усвідомлена «звукотворча воля» (або хроноартикуляційна стратегія), що демонструє шлях від смисло-прочитання твору до смисло-народження у виконавській інтерпретації.

Постульовані загальні стратегії творчості. Як виконавець В. Доценко постійно розвивається, шукає нові шляхи, що збагачують його внутрішню самосвідомість і самореалізацію. Так, у нього був досвід опанування міді-гітарою та бажання через неї «донести до слухача невиявлений смисл музики Лео Брауера, а саме її деяку «психоделічність» і особливості звучання фактури, які акустична гітара розкрити не може в силу багатьох причин»[596]. У 2016 р. актуалізувався досвід керування оркестром. Так, іще під час навчання він захопився диригуванням, диригував оркестром Чернівецької державної філармонії (виконання Симфонії № 5 Д. Шостаковича, 2003 р.), об'єднаним гітарним оркестром (фестиваль у Гомелі, 2017 р.). 2016 року здійснився перший виступ гітарного оркестру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (худ. керівник і диригент – В. Доценко)[597].

Надамо характеристику виконавського стилю В. Доценка через критерій **взаємовпливу світогляду та стилю.** Названі вище риси

[596] Доценко В. Моя жизнь с гитарой (интервью с Ю. Николаевской) // Гітара. ua. 2011. № 2. – *С. 13*.

[597] Іде робота над напрацюванням і розширенням репертуару, але оркестр вже мав декілька виступів і схвальні відгуки у пресі: «У Великому залі ХНУМ всі могли почути, що вона (гітара) здатна повторити оксамитове звучання кларнета, зобразити холодне скляне стакато (як у найвищому регістрі фортепіано, але тільки ще прозоріше), їй під силу навіть віолончельні барви – томне, тягуче вібрато на нижніх струнах вражаюче відтворював атмосферу перед дощем у пейзажах Брауера. … "Як вдалося Вам досягти такої приголомшливої ритмічної злагодженості й багатства звучання студентського оркестру?", – запитували колеги у В. Доценка. "Просто дуже захотілося!", – відповів гітарист із диригентською паличкою в руках. Тільки музиканти можуть уявити, яка титанічна праця стоїть за цим «просто захотілося» (Див.: Казакова Т. Японская точность и славянская душевность // Харьковские известия. 14 июня 2017. URL: http://izvestia.kharkov.ua/ on-line/ 18/1242117.html).

особистості утворюють певну систему. Притаманне В. Доценку світовідчуття обумовило специфіку музичного мислення, виражену через:

- систему музично-мовних ресурсів (виконавський тезаурус), серед яких найголовнішим є відчуття звука інструмента, який є константою у процесі переінтонування композиторських стилів, до яких він звертається як виконавець, увага до його тембру як визначної, константної матриці;
- інтелектуалізм, що обумовлює строгість щодо чистоти виконання і вимоги точного прочитання авторського тексту, почуття міри у всьому, що стосується виконання, певний перфекціонізм;
- виконавська енергетика, яка залучає слухача в процес виконання;
- етична домінанта творчості, що дозволяє мобільним ознакам (стосовно виконуваних стилів) не заважати духовному підґрунтю, онтології виконавства.

Виконавське мислення, в якому відчувається прагнення до пропорційності та довершеності, дозволяє віднести В. Доценка до «аполонічного архетипу» (згідно з концепцією О. Катрич), взірцем класичного типу з домінантою статичної звукотворчої волі (згідно з концепцією К. Мартинсена), до інтелектуального типу (за визначенням Д. Рабиновича). Саме так виявляється ідея *«звуковідчуття як світовідчуття»,* висловлена В. Медушевським. Не можна сказати, що в творчій свідомості музиканта домінує інструментальний стиль (гітари), навпаки, позначимо його вихід за межі типового звучання інструмента (не випадково, пошуки привели В. Доценка до гри на гітарі Godin).

Отже, аналіз виконавського стилю Володимира Доценка дозволяє узагальнити таке.

Стиль Homo Interpretatus є усталеною системою зі своїми феноменологічними та індивідуально-психологічними особливостями, світоспоглядальними принципами та технічним потенціалом.

У свою чергу, на ґрунті діяльності видатної особистості (в наведеному прикладі – виконавця) формується «рід культурної традиції»[598].

Наведемо ознаки феноменології стилю Homo Interpretatus:

– *з точки зору виконавської специфіки* – ставлення до звука, культура звуковидобування, технічна довершеність, віртуозність, вишуканість, стильність; увиразнення стильових характеристик твору та виконання, «стильове» інтонування; стильова тембрика інструмента; укоріненість у глибині змісту твору; відчуття поліфонічної фактури твору; універсалізм щодо репертуару;

– *з точки зору виконавського мислення* – креативність як стратегічна його спрямованість; продуктивність як спрямованість на результат, домінантність ознак інструменталізму, поліфонічності, оркестральності;

– *з точки зору виконавського процесу* – прагнення до універсалізму творчих виявів; поєднання кількох напрямків діяльності (виконавець, композитор, диригент); пріоритетність музикування (тобто Живого Тексту).

2.3.4. Хронотоп Homo Interpretatus

Завдання підрозділу складає досвід осягнення та моделювання виконавського хронотопу, що дозволяє обґрунтувати сутність комунікативної стратегії.

Background. Поняття «хронотоп», доволі усталене в літературознавстві, стосовно музичного мистецтва залучається не так часто. Винятком є дослідження М. Кагана, який вважав, що музика якраз «відділяє “хроно” від “топу”» та оперує «звільненими від

[598] Визначення Ж. Дедусенко. Див.: Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: дис. …канд. мистецтв. Київ, 2002. 208 с.

просторових характеристик динамічними структурами»[599]; І. Малишева, який вказував на «поліфонічність» часопросторових якостей музики та вибудовуючи рівні «буття-в-свідомості музичного твору», визначав «хронотоп» як часопросторову даність акустичного процесу»[600]; О. Політова, якому належить думка, що «твір мистецтва – це семантичний світ (хронотоп)»[601]; В. Бобровського, який пише про «інтонаційний хронотоп» у структурі музичного твору[602]; І. Земцовського[603], який за допомогою цього поняття структурував фольклорне мислення. Важливим для пропонованої концепції є дослідження М. Аркадьєва, який переводить розуміння хронотопу в царину виконавської практики; дисертація С. Гоменюк, яка досліджує це явище в межах авангардової музики та надає таке визначення: «музичний хронотоп – взаємодія темпорального і спатіального чинників у процесі створення та обробки музично-естетичної інформації»[604], класифікує стабільні та мобільні хронотопи та доводить, що хронотоп стає критерієм, атрибутом окремого стилю або стильового напряму[605]. К. Майденберг-

---

[599] Каган М. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург: Изд-во "Ut", 1996. 232 с. – *С. 4*.

[600] Малышев И. Музыкальное произведение: эстетический анализ. М., 1999. 91 с. Так, автор пише: «Музичний хронотоп характеризує фонічний образ, який виникає у психіці людини, він є породженням музичного мислення і результатом творчої діяльності. Музичні простір-час відображають суб'єктивну (нематеріальну) реальність існування звукової форми музичного твору» (див.: Малышев И. В. Эстетика: курс лекций. Москва, 1994. 185 с. – *С. 70).*

[601] Политов А. Произведение искусства как хронотоп // Обсерватория клтуры. №5, 2014. С. 44–51. – *С 45.*

[602] Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 1: Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман. Изд. 2-е, доп. / отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чигарева. М.: ЛИБРОКОМ, 2010. 266 с. – *С. 30.*

[603] Земцовский И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве. 1988. С. 93-100.

[604] Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет та явище. Типологія форм просторово-часової організації в авангардній музиці: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. – Теорія та історія культури. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського , 2006. 21 с. – *С. 7.*

[605] Звідси авторкою вирізняються вебернівський, варезівський, пропонується домінантною властивістю хронотопу авангарду вважати *хронометричність.*

Тодорова[606] виявляє хронотоп по відношенню до сонорно-алеаторичних композицій.

Узагальнюючи напрацювання гуманітаристики та мистецтвознавства, визначимо параметри хронотопу як наукової категорії.

1. Хронотоп – це просторово-часова визначеність, вираженість, оформленість, завершеність (В. Лук'янець)[607].

2. Музичний хронотоп являє собою «просторово-часові характеристики музично-комунікативної події» (Т. Корсакова[608]).

3. Хронотоп є феноменом особистісного *сприйняття дійсності.* Тобто феноменом смислоутворюваним. Наприклад, свій особистісний хронотоп є у виконавця, у слухача, у автора, чиї твори виконуються (за М. Бахтіним), та у кожного, навіть найменшого мотиву музичної тканини твору, але в підсумку все це об'єднує один макро-хронотоп цілісного музичного твору. І чим більше таких «шарів»-хронотопів – тим набагато змістовнішим стає музичний твір.

4. Хронотоп може бути найменшою одиницею смислу й, водночас, об'єднуючим цілим (М. Бахтін).

Все вище перелічене стосується й виконавського хронотопу. На думку Л. Шаповалової, «виконавська форма (драматургія) несе на собі не тільки відбиток особистості інтерпретатора ("малий час" у термінах М. Бахтіна), але і його приналежності до історичної традиції виконання ("великий час"). Інакше кажучи, *переживання* виконавцем *часу твору* та його *відтворення* відносяться до різних хронотопів: у першому випадку важливим є діалог автора й інтерпретатора ("минуле в сучасному"), а в другому – одноосібно виконавець відповідає за зміст комунікації, визначаючи цінності сучас-

[606] Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен в контексті сучасної музичної поетики: автореф.дис. …канд. мистецтвознавства. Одеса: ОДМА ім. А.В.Нежданової, 2014.
[607] Лук'янець В. Хронотоп. Цит. вид. – *С. 702.*
[608] Корсакова И. Цит.вид. – *С. 26.*

ного культуротворчого процесу»[609]. Тож для виконавського хронотопу актуалізуються такі явища, як час *виконання/ споглядання/ внутрішній* час, пов'язаний зі свідомістю слухача або виконавця (Г. Орлов[610]); «хроноартикуляційний процес» (М. Аркадьєва) як параметри «малого хронотопу».

Визначення в рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації. **Виконавський хронотоп у системі музичних універсалій – усвідомлена цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топоном музичного твору (метроритмічних, фактурних, темпових), яка обумовлена хроноартикуляційними стратегіями Homo Interpretatus.**

Хронотоп має такі параметри:

- метроритм відповідає за часову організацію музичного тематизму;
- фактура, з притаманними їй тембровими, регістровими та динамічними характеристиками, утворює просторову координату, яку слух корелює з просторовими локалізаціями звука (за Ю. Холоповим);
- форма-композиція в нових звукообразних умовах композиторського мислення останньої третини XX ст. відповідає за цілісність *звучного твору.*

Названі три параметри є похідними від першопричини – процесу творення композитором *звукового образу інструмента.*

Приклад 10. В. Бібік. «34 Прелюдії та фуги» (вибране)

Процес творення композитором звукового образу інструмента однією з вагомих координат включає «хроноартикуляційну струк-

[609] Шаповалова Л. В. Музыка Свиридова как духовная реальность // Наследие Г.В.Свиридова в контексте русской истории и культуры. Курск, 2015. С. 59–65. – *С. 64.*
[610] Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-СПб.: Композитор, 1992. 408 с. – *С. 389.*

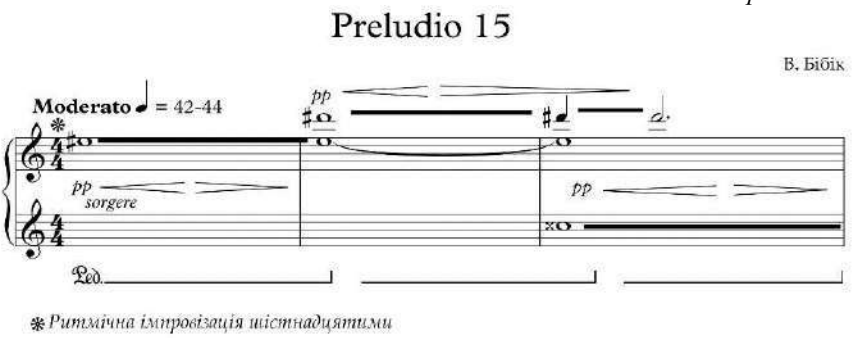
туру» (за визначенням М. Аркадьєва), яка завдає алгоритм відтворення у виконавському процесі – у термінології пропонованого дослідження – **хроноартикуляційні стратегії**.

Завданням прикладу, який буде подано нижче, – продемонструвати зміст цієї комунікативної стратегії на рівні виписаного композиторського тексту за такими параметрами: метроритм, фактура, композиція.

Звернемося до декількох прелюдій та фуг із II зошита циклу «34 прелюдії та фуги» для фортепіано ор. 16 Валентина Бібіка[611]. Цикл забезпечений чіткими, детальними і зафіксованими в нотах вказівками автора, спрямованими на створення необхідного просторово-часового відчуття у слухача.

Прелюдія і фуга № 15. У прелюдії має смисл звернути увагу на теситурне розташування тонів: перший мі-дієз міститься в другій октаві, останній – у першій, що дає можливість говорити про інтонаційну арку.

Приклад 1



[525] Створенням цього «надциклу» (Т. Франтова) Валентин Бібік увійшов до плеяди найвпливовіших поліфоністів світу. Програмний цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано ор. 16 – блискуча конструкція, побудована на ідеї 17-тиступеневої тональності. Відхід від класичного трактування ладів-тональних взаємодій дав композитору благодатний ґрунт для використання всього колористичного спектра кожної з найдрібніших одиниць зву́чної матерії.

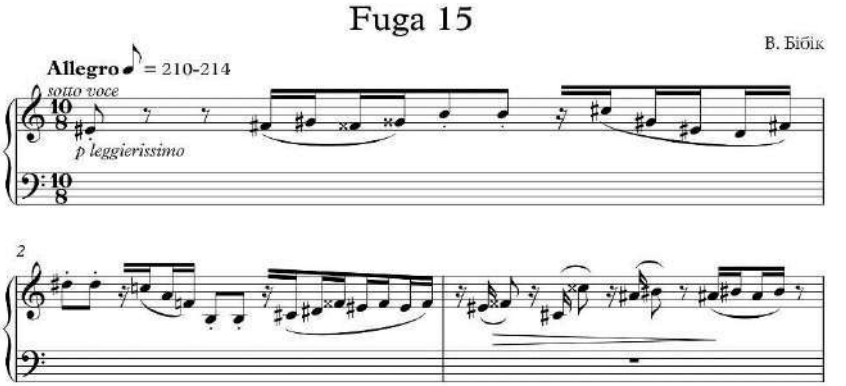
У відношенні основної ритмо-інтонації *Прелюдії* автор виписав ремарку – «ритмічна імпровізація шістнадцятими» (її передбачено «всередині» довгих нот, виписані динамічні позначення cresc. і dim.)[612]. Ритмо-інтонація (розмір 4/4) структурує тематизм Прелюдії і зумовлює її розгортання (протяжність усього 15 тактів) і розосередженість. Чотириголосна фактура немов розріджена в просторі: тематична осередок вступає в кожному з голосів по черзі, на різні метричні частки, в результаті чого по вертикалі утворюються дисонуючі пульсуючі співзвуччя, які інтервально розташовані на значній відстані одне від одного, що створює обсяг звучання. Умовно такий склад можна назвати «трансформована хоральність». Утворення цих співзвуч приводить до виникнення кластера в 12 – 13 тактах, які є тихою кульмінацією п'єси. У динамічному відношенні прелюдію витримано в тихій звучності (в основному *pp*). Є єдиний динамічний сплеск – *ff* в 8-му такті (зміна ладу на ноті мі бекар), що готувалося за допомогою позначення *cresc.* (починаючи з т. 5). Ця єдина кульмінація швидко йде на спад, буквально протягом 3-х чвертей, оскільки на 4-й уже виписано *p*.

Фугу (розмір 10/8), як і прелюдію, витримано в динамічних рамках *p* – *pp*, але в порівнянні з останньою вона досить розгорнута.

Тема починається з мі-дієз, що ще раз дає нам підстави для прийняття умовною тональністю для цього мікроциклу тональність Cis-dur.

[612] Цей же прийом ритмічної пульсації використано в фузі, де він виявляється в матеріалі протискладення, до того ж у фузі автор виписав ремарку, в якій сказано, що ця фігура («імпровізація шістнадцятими») має бути виконана так само, як і в прелюдії.

Приклад 2



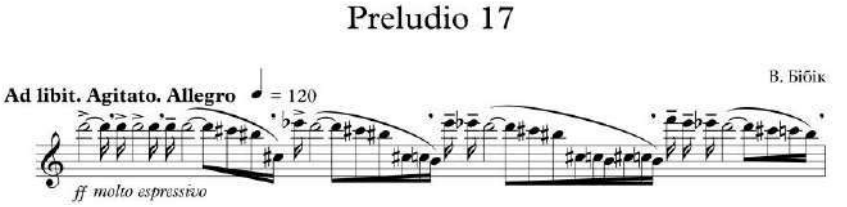
В рамках теми вдається виокремити акорд, який являє ту умовну тональність, в якій проводиться тема. У тональній організації прелюдії є атрибути розширеної тональності у вигляді епізодичного повтору звуків Cis-dur (рух мелодії по звуках мажорного секстакорду, епізодичний повтор мі-дієза). Однак гармонійний параметр зумовлений лінеарним, а не вертикальним фактором, до того ж відсутність тональних тяжінь створює атональний профіль гармонічної логіки фуги[613]. Тема включає в себе ритмічні формули з восьмих і шістнадцятих, організованих відповідно до заявленого розміру. Тема утворює мелодичну строфу, що включає умовно два структурні підрозділи – інтонаційне зерно та його подальше розгортання з частковим повтором фрагментів зерна, транспонованих на ін-

[613]Наведемо можливі поняття, які могли б застосовуватися в аналізі творів такої гармонійної спрямованості. Так, А. Шенберг писав про так звані «бродячі акорди» та властивості «окремих автономних співзвуч завдяки своїй особливій структурі бути *полівалентними*» (цит. за виданням: Власова Н.Творчество Арнольда Шёнберга. Изд. 2-е. М. : ЛКИ, 2010. 528 с. – *С. 77*), такі типи музичного викладу як «твердо» і «крихко» (що відносяться до сфери тематизму та формотворення). Можливо, саме такі поняття фіксують переосмислення композитором (у цьому разі – В. Бібіком) структурних, фактурних, гармонічних особливостей власних творів.

шу висоту, з фрагментами перестановки вихідного порядку звуків. Теми типу розгортання – типова модель тем барокової фуги. Структуру теми визначає математичний принцип симетрії числа звуків – структурною «віссю» є звук сі малої октави, від якого в обидва боки вишиковуються 17 звуків – а 17 + 17 = 34, що обігрує загальне число прелюдій і фуг у циклі. В. Бібік дотримується регламенту барокової фуги – ця фуга двочастинна: в експозиційній частині звучать 4 проведення теми, одне з яких додаткове (відповідно до теорії фуги), у вільній частині, що включає репризу-коду – також усього 4 проведення теми. У коді відбувається «фактурна модуляція» (термін Г. І. Ігнатченка) з поліфонічного складу в гомофонно-гармонічний: кластер зі звуків теми у верхніх голосах і власне тема – в басу. Сама тема проводиться в деякій зміні – вона метрично «вирівнюється», оскільки тепер викладається восьмими, що створює враження того, що тема проводиться у збільшенні.

Прелюдія і фуга № 17. У *прелюдії* відсутній регламентований метр, унаслідок чого музичну тканину не розділено на такти. Єдиний випадок розмежування – це умовна тактова риска перед репризою. Тематизм прелюдії розосереджений. Мелодичний матеріал спочатку виписано однорядково, переважає горизонтальна логіка.

Приклад 3

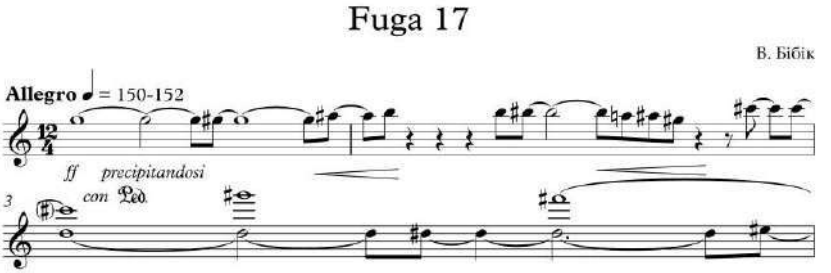


Згодом простір розширюється за рахунок підключення другого нотоносця і відповідно, другого голосу, але теситура викладу залишається колишньою, змінюється лише її метрична складова – алгоритм вступу голосів. Композитор, розширюючи обсяг за рахунок додавання другого шару, в той же час наносить ці шари один

на одного, створюючи новий зву́чний простір. Звертає на себе увагу авторська вказівка щодо використання педалі. Композитор передбачає використання однієї педалі на всю прелюдію, без будь-яких підмін. У цій прелюдії це – визначальний фактор при виборі часу руху та просторовому слуханні розсіюваних гармоній.

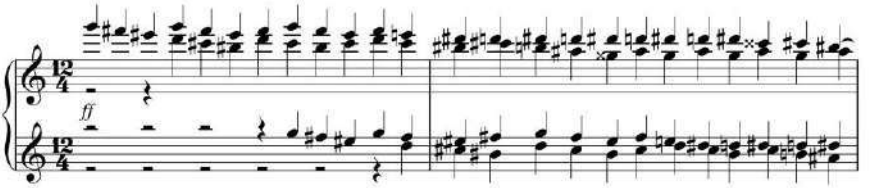
Початкова тема фуги є конструкцією, під фразувальною лігою, що об'єднує довгі звуки – інтонаційні тематичні точки і більш дрібні (восьмі) тривалості – хроматичні звуки, які на загальній педалі створюють обертоновий звуковий шлейф.

Приклад 4



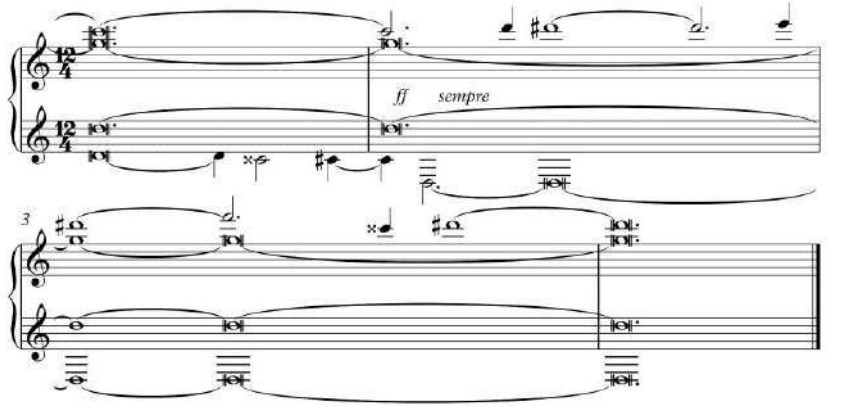
Експозиція *фуги* включає в себе 4 проведення теми, і поступово відчуття часу стискається. У наступній побудові (інтермедія) – (чотириголосна естафетна імітація, в якій 2-й і 4-й голоси утворюють канон, а 1-й і 3-й – перерваний канон) спочатку не дає враження появи нової теми. Однак композитор слідом пропонує другий канон (з іншим малюнком вступу голосів), а потім і наступний розділ, в якому обидві теми (початкова і тема канону) поєднуються (тематизм інтермедії бере на себе функцію другої теми). Це підтверджується і подальшим розвитком – у третьому, четвертому та п'ятому розділах фуги теми поєднуються і, більш того, друга тема витісняє тематизм першої (спочатку досить протяжна́ тема з'являється в усіченому вигляді), а фінальна стрета є ритмічним «вирівнюванням» другої теми:

Приклад 5



Інтерес являє і закінчення фуги: тематизм укрупнюється (виписаний бревісами) – простір немов розсовує свої кордони і на органному басу звучать відлуння першої теми:

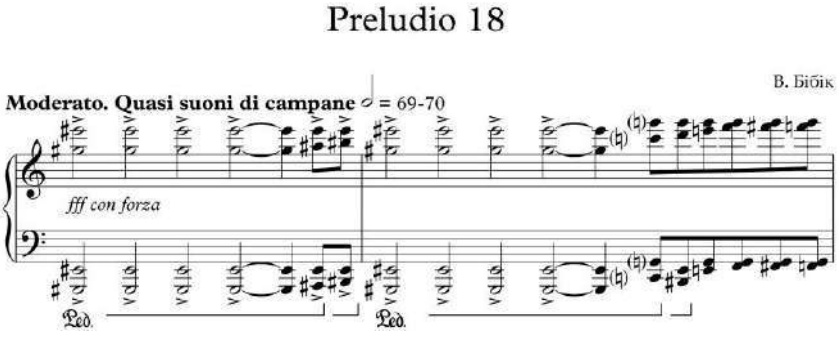
Приклад 6



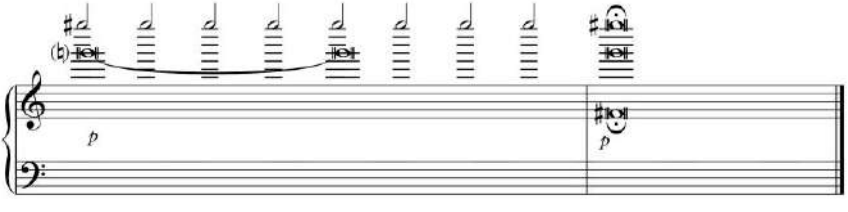
Хроноартикуляційна стратегія Прелюдії та фуги № 18 пов'язана з динамічним профілем циклу. Прелюдія починається з ***fff*** і через поступовий спад динамічної градації, що проходить через весь мікроцикл, приходить до завершення фуги на ***ppp.*** Динамічна шкала прелюдії: 1 такт – ***fff***, в 5 такті – перший спад до ***ff***, потім у 8 такті ***f***, в 16 такті – ***mf***, в 19 т. – ***mp***, і в 20-21 тактах – ***p***. В останньому такті фінальний кластер позначений ферматою, під час якої триває динамічний спад. І в результаті фуга починається з нюансу ***pp***. Динамічний план фуги не відзначається особливим різноманіттям ди-

намічної звучності, тут панують рамки ***p*** і ***pp***, проте слід зазначити наявність якихось короткочасних динамічних сплесків-спалахів: у 48 такті від ***p*** стоїть вилка крещендування, яка в 52 такті приводить до нюансу ***mf***, після чого протягом трьох тактів відбувається зворотний спад до попереднього нюансу; в 66 такті з'являється ***f***, підготовлене ***cresc.*** протягом 7 тактів, а в 67 такті в нижньому голосі вступає тема з авторським зазначенням ***marcato*** на ***ff***, яка повністю проходить на відособленій динаміці (решта голосів зберігають тиху звучність) від ***ff*** через ***dim.*** до ***p*** і ***sotto voce***. У розділі, що з'являється після третьої інтермедії, знову виникають два спалахи – ***mp*** і ***mf***, але загальна динаміка залишається тихозвучною. Виходячи з цього, можна зробити припущення, що початок прелюдії є динамічною кульмінацією мікроциклу.

Приклад 7 (початок прелюдії)



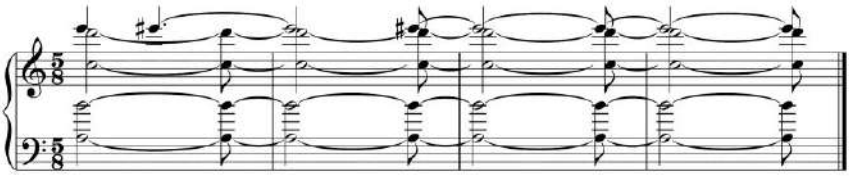
Приклад 8 (закінчення прелюдії)



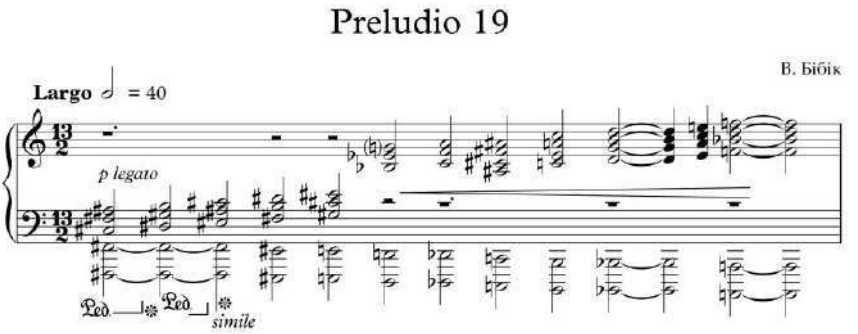
Фактура циклу загалом має хоральний склад, який досягається шляхом постійного використання затримань, вже закладених у викладі теми прелюдії та фуги. За рахунок цього нашарування затриманих голосів виникають сонорні комплекси «секундового» складу. Загальна тенденція фактури протягом мікроциклу – принцип дімінуювання, який найбільш виявляється в фузі. Мікроцикл обрамлений своєрідною метроритмічною аркою: прелюдію написано в розмірі п'яти половинних, а фуга – п'яти восьмих. Тематичні мотиви фуги закладено вже в прелюдії. По суті, тему фуги побудовано на одному звуці, й цю інтонацію композитор обігрує у прелюдії, таким чином готуючи виконавця і слухача до звучання теми фуги. Взаємопроникнення елементів прелюдії в фугу спостерігається і в тому, що кластери з нижніх голосів прелюдії виявляються в фузі, але вже в розрідженому вигляді. В загальному звучанні мікроциклу не чути звичного розмежування голосів, вони зливаються в одну сонорну пляму-комплекс. Але за рахунок того, що всередині цього комплексу йде постійна ритмічна пульсація – відчувається живий ритм, який і являє особливість цього мікроциклу.

Прелюдію і фугу № 19 виписано також поза тактовим регламентом. За фактурним рисунком прелюдій цикли № 18 і № 19 можна об'єднати в мікроцикл (див. приклад закінчення фуги № 18 – початок прелюдії № 19):

Приклад 9 (закінчення фуги №18)



Приклад 10 (початок Прелюдії №19)

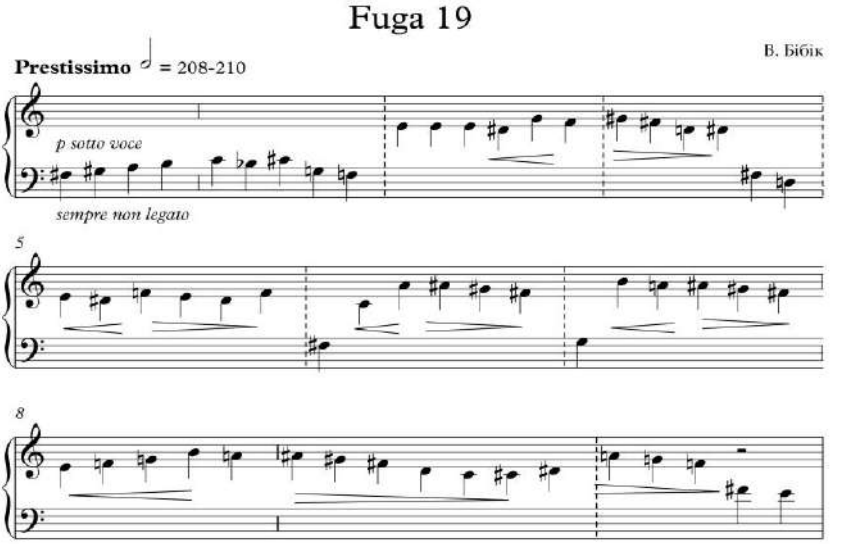


Розвиток музичного матеріалу будується на розширенні фактури до перетворення її на трирівневу «споруду», що також відбилося на нотному записі – він досягає трьох рядків, замість звичних двох. Таким чином ми маємо три шари: басовий шар – являє органний пункт, шар гармонічних співзвуч, і шар верхнього регістру, елементи якого здійснюють тремолювання, і виконують функцію фіксатора фактурного розвитку, фактурною кульмінацією. Але також слід зазначити, що два нижні шари утворюють між собою вертикаль.

Прелюдія хорального складу досить статична, розмірена, динаміка приглушена, в рамках ***p***. Єдині яскраві «сплески» – це **cresc.** від **p** до **ff** у елементів третього шару. Органний пункт, що триває протягом половини прелюдії, створює відчуття напруження, незавершеності. Особливо якщо розглядати приналежність прелюдії до певної тональності, то можна висловити припущення, що це **Fis-dur**. Тоді органний пункт, що стоїть на ноті до-дієз є домінантою, що ще раз підкреслює нестійкість басового шару.

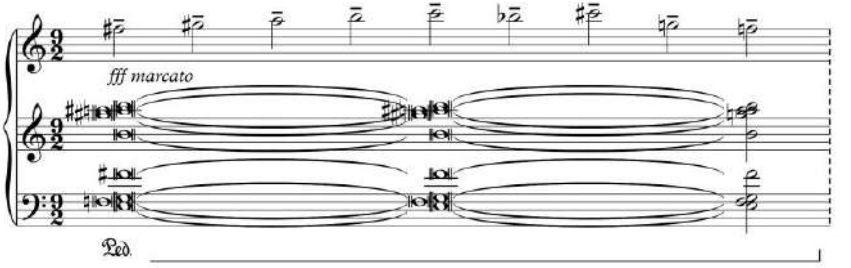
У *Фузі* (як і в прелюдії) відсутня метро-ритмічна регламентація, хоча і є умовний розподіл на такти. Звертає на себе увагу лінеарність викладу матеріалу, підготовлена закінченням прелюдії. Фуга дуже розгорнута (і тема цієї фуги також найдовша в циклі).

Приклад 11



Тема розвивається за допомогою використання її в інверсії, стретних проведень. Цікавою є знахідка композитора – відтворення принципу рівномірного «бігу» ритмічних часток (до речі, фугу написано в дуже швидкому темпі). Рівномірність переривається, по суті, лише наприкінці: на органному пункті (виписаному бревісами, як у закінченні фуги № 17) звучить тема в збільшенні.

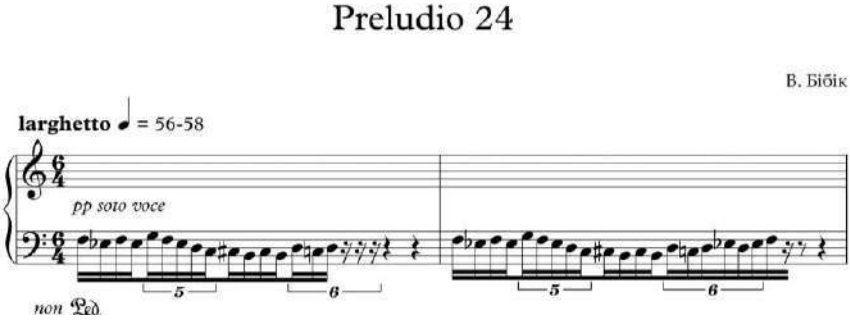
Приклад 12



Прелюдія і фуга № 24 – єдиний з II зошита мікроцикл, повністю витриманий у нижній, бас-теситурі та ремарці sotto voce (півголосом). У ньому також об'єднано всі просторово-часові елементи, які були властиві попереднім прелюдіям-фугам (пуантилістичне письмо, ритмічна пульсація, виписане прискорення / уповільнення, елементи органного пункту, кластери, бревіси та беззвучна педаль).

Прелюдію написано повністю в басовому ключі, вона не має розміру, хоча і тактована. Композиторська вказівка sotto voce визначає її декламаційний характер плюс ще й за рахунок цілковитої відсутності педалі.

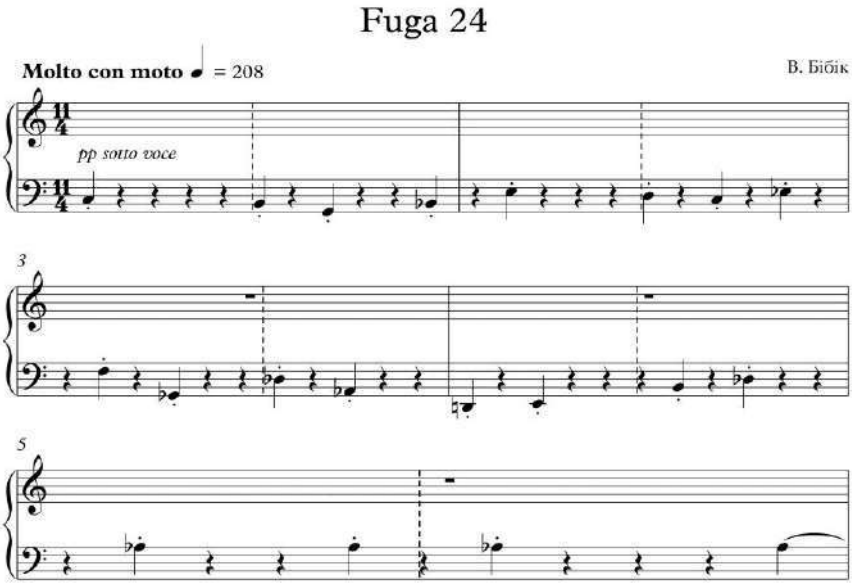
Приклад 13



Повторення одних і тих же фігурацій в умовних «верхньому» та «нижньому» регістрах (оскільки теситуру все ж обмежено басовим звучанням), нехай і від різних «точок», не приносить яскравої характерної різноманітності, воно в способі інтонування видозмінених фігурацій, і в «проживанні» пауз, які поділяють їхні лінії. Стримана статика сповнена внутрішнього життя й визначає сакральний смисл цього тексту (що підкреслено розміреністю ритму та внутрішньою концентрованістю).

Фугу тактовано в розмірі 11/4, фактура пуантилістична:

Приклад 14



Пуантилістичність відчувається і при викладі протискладення (виписано половинними та цілими тривалостями). Просторовий обсяг протискладення укладений у межі малої терції. В інтермедії виявляється один із принципів – ритмічна пульсація, яку композитор застосовував у фугах №№ 16; 17 і 18.

У цілому в фузі відсутній активний драматургічний «розворот», вона більш просторово-медитативна, що виражено як у фактурних рішеннях, так і в динамічних, і ритмічна пульсація тому підтвердження. Спокій, особлива немов «застигла» фактура, скорочення числа «подій» і при цьому – велика кількість звукових «плям», сонорних шарів, «мерехтіння “спалахких” звуків» (зі спостереження І. Васірук) – засоби, що створюють таке незвичайне звучання фуги № 24, що завершує цикл «Напруження» (2-й зошит) макроциклу В. Бібіка «34 прелюдії і фуги».

Тут музичну тканину досить строго регламентовано композитором, і виконавцю залишається лише підкоритися тому, що зафіксовано в нотах. Безсумнівно, не можна випускати з уваги необхідність тембрового розмежування головних і «другорядних» ліній, дослухування звукового шлейфу, який дають довгі ноти, концентрації «німого» музичного матеріалу – пауз, а також побудови загальної цілісної картини.

Поданий аналіз дозволяє виявити такі хроноартикуляційні стратегії композиторського тексту.

1. *Формотворче* начало втілюється за рахунок використання прийому об'єднання п'єс мікроциклу через attacca (єдність просторово-часового континууму), що підкреслюється і взаємопроникненням інтонаційних елементів прелюдії та фуги в рамках міні- і макро-циклу (всі поліфонічні зошити є об'єднання мікроциклів). Виконавці творів В. Бібіка говорили про важливість «туше і педалі»[614], що спрямовано на одну з головних ідей композитора – нового звучання рояля, його нових звуко-тембрових якостей, і як наслідок, нової звукообразності.

2. З точки зору *метроритму* – прелюдії (крім № 15) та фуги часто виписано без тактових позначень; всі фуги 2-го зошита мають принципово різні розміри («неповторюваність розмірів», за словами І. Васірук[615] – 18/8; 10/4; 15/8; 5/2; 11/4; 14/4; 15 / 16 і т. д.); активно використовуються ритмічні групи, «ритмічна імпровізація», ритмічна пульсація. Все це – ознаки нового розуміння та відчуття музичного часу виконавцем, часу «виконання» (або «часу споглядання», за визначенням Г. Орлова). Концентрація дрібних

[614] Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибика // Проблемивзаємодіїмистецтва, педагогіки та теоріїі практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т ім. І. П.Котляревського. Харків, 2004. Вып. 13. С. 175 –183. – *С. 178.*

[615] Васирук И. Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-soderzhatelnye-osobennosti-bolshih-polifonicheskih-tsiklov-xx-veka.

тривалостей всередині одного такту розширює психологічне сприйняття простору, змушуючи виконавця, «рухаючись» відповідно до метрономічних вказівок, цим простором заволодіти, розширити його саме до того обсягу та часу, які знадобляться для озвучування закладеного тематизму.

3. З точки зору *фактури* – основну увагу приділено роботі з регістрами: композитор то зближує їх, то навпаки, «розводить», концентрує, «вирівнює», нашаровує, використовуючи все регістрове багатство інструмента, тим самим створюючи складний і постійно мінливий просторовий обсяг. Крім регістрів відзначимо використання кластерів, бревісів, «німої» (беззвучної) педалі, полідинамічних вказівок – усе це спрямовано на створення певного та впізнаваного звучання образу.

Результатом є *модельований* час (В. Мартинов). Зву́чний образ фортепіано В. Бібіка зумовив комплекс засобів досягнення цього образу, серед яких найважливішими є хроноартикуляційні стратегії. У зв’язку з цим композитор вдається до переосмислення простору та часу, їхньому новому співвідношенню та взаємодії. Він максимально розширює просторово-часове відчуття за рахунок особливого ставлення до звука та процесу його *звучання як події*, використання неквадратних розмірів, метроритмічних формул, комбінованої фактури, що впливає і на процес виконання, і на слухацьке сприйняття.

Підсумки першої частини

Узагальнимо зміст Частини 1, в якій представлено зміни комунікативно-когнітивної ситуації в сучасному просторі музичної творчості та науці в бік *інтерпретативної парадигми*.

Пропонована **інтерпретативна теорія музичної комунікації** є однією з концепцій сучасної музикології. Її основний смисл полягає в обґрунтуванні ролі інтерпретатора (автора, виконавця, слухача) в процесі *спів*-слухання або контонації. Під останнім мається на увазі створення перспективи звучання того чи іншого твору, і підкреслення ролі слухача, яка в більшості випадків стає все більш значною і активною (невипадково акцент у розвитку комунікативної теорії В. Медушевського ставився саме на сприйнятті). Аксіому П. Вацлавіка про необерненість комунікації в ракурсі музичного мистецтва можливо прийняти з важливим застереженням: завдяки «зустрічним текстам» виконавця та слухача вона *завжди обернена*.

Висхідною позицією, що втілює **етос** інтерпретативної теорії музичної комунікації, є ідея про безкінечне *пізнання Іншого.* Розширювальний підхід до музичної комунікації передбачає, що вона структурується «подієвістю», для кожного комуніканта передбачає «виробництво присутності» (Г. У. Гумбрехт) та *переживаний тип смислу* (Августин). Тому детермінантою комунікативних процесів у мистецтві Новітнього часу ми вбачаємо нового суб’єкта – Homo Interpretatus. Пропонуємо таке визначення:

Homo Interpretatus – знаковий образ людини в сучасній культурі, модус її пізнання, здатний змінити її статус із культури-*post* на культуру-*proto* (роблячи його не завершальним, а висхідним), який актуалізує когнітивну сутність музичного досвіду самосвідомості *Я*, зафіксувавши її *відкритість* та повернення (оберненість) до принципової подієвості культури.

Homo Interpretatus обумовлює необхідність поступової адаптації через моделювання нового аналітичного інструментарію – систему понять в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації.

Наявність інтерпретативного компоненту специфікує зміст базових категорій.

Інтерпретуючою є *особистість* з домінантними властивостями творчої переробки інформації, отриманої в результаті спілкування (на всіх етапах комунікативного процесу).

Інтерпретувальна свідомість є домінантою творчого процесу в сучасному мистецтві. Вона здатна охопити всю поліфонічність та нелінійність часопростору.

Інтерпретувальний розум («розум, що інтерпретує») – поняття синергетичної концепції світу, позначене відкритістю до евристичних можливостей нелінійного методу пізнання. Це здібність мислити нелінійно та поєднувати у процесі пізнання світу (музичного мистецтва) декілька парадигм, що призводить до евристичних відкриттів.

Інтерпретувальне мислення – перехід від латентно-стратегічної дії (Ю. Габермас) на рівні задуму до її реалізації в процесі комунікації для винайдення *нових вимірів звичаєвих смислів.*

Інтерпретувальний стиль – прояв характеру діяльності Homo Interpretatus.

Музична комунікація є процесом смислоосягнення – *простором спілкування та перетворення* Homo Interpretatus. Цей акт спілкування і перетворення є актуальним як для етапу творення композиції (Композитор-Текст), так і для стадій інтерпретації (Композитор-Текст-Виконавець), сприйняття (Композитор-Текст-Виконавець-Слухач) і осягнення (Композитор-Текст-Виконавець-Слухач-Дослідник).

Відкритість **Homo Interpretatus** унаочнюється через поняття «комунікативна дія» та «комунікативна стратегія».

«Комунікативна дія» в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації може трактуватись як взаємодія комунікативних актів (Дж. Остін): локутивного (спрямованого на створення; в нашому

випадку – на композицію), іллокутивного (скерованого на інтерпретацію – на виконання) та перлокутивного (враховуючи сприйняття іллокутивного акту слухачем)[616].

Застосування поняття комунікативної стратегії (в значенні «ціледіяльності») як одиниці музичної комунікації та методики виявлення її типів дає можливість реконструювати процес інтерпретації як процес діалогічної взаємодії, моделювати його сутнісні характеристики як *процесу спілкування*. Під комунікативною стратегією розуміється значуща для інтерпретуючо особистості співвіднесеність типу позиції в комунікації (в цьому випадку позиції по відношенню до Іншого) і типу, що виражає цю позицію модальної форми (її комунікативної структури). Таким чином, поняття має обсяг, визначає суб'єктів відносин і ціннісну орієнтацію.

Проекція Людини, що Інтерпретує, вплинула (в кожному конкретному випадку) на інваріантну комунікативну структуру і трансформувала взаємодії всередині неї. Завдяки цьому комунікативна стратегія має таке функціональне розмежування (диференціацію):

- композиторська – як творча,
- виконавська – як об'єктивація звукової форми твору,
- слухацька – як стратегія *спів*-інтонування звуковій формі (за принципом «присутності» (Х. У. Гумбрехт),
- інтерпретаторська – як тлумачна («культура значення», за Х. У. Гумбрехтом).

Отже, комунікативні стратегії – це множинність способів реалізації інтерпретувального мислення і створення простору спілкування Homo Interpretatus. Змістовний обсяг поняття «комунікативна стратегія» визначає суб'єктів відносин та їхню ціннісну орієнтацію. З одного боку, цей обсяг є частиною комунікативної взаємодії, в якому шляхом різних вербальних і невербальних засобів досягаєть-

[616] Austin John L. How to Do Things with Words. Harvard University Press, 1975. 168 p.

ся певна комунікативна мета; з іншого – результатом практики музикування є новий простір смислу:

• композиторська стратегія – інтерпретація на рівні адресованості тексту іншим суб'єктам комунікації (Іншому як суб'єкту комунікації);

• виконавська стратегія – інтерпретація ідеї Іншого в процесі відтворення в живому звучанні;

• рецептивна (слухацька) стратегія – *спів*учасність, тобто інтерпретація виконавського тексту, що звучить та перетворює комунікативний простір;

• герменевтична стратегія – інтерпретація комунікативної дії як процесу співвідношення мовного та позамовного контексту.

Тип комунікативної стратегії, яку обирає Homo Interpretatus в процесі спілкування, визначається метою і його місцем у системі музичної комунікації.

Homo Interpretatus є центральним елементом системи опису нової комунікативної парадигми – **інтерпретології**, що базується на синтезі когнітивістики та музикознавства та є науковим методом, що структурує новий простір комунікації. Всі противники інтерпретативних практик будують свої меседжі на тому, що інтерпретація (під цим розуміється досвід тлумачення, наукове знання) часто затінює собою досвід безпосереднього переживання музики (інтерпретація як «живий текст» у процесі спілкування). У процесі вироблення контраргументів музикознавці і філософи раз у раз знаходять точки сходження / відштовхування, але питання «виправдання» інтерпретації так і залишається відкритим. Дійсно, в тому як корелюються між собою міри «значення» та «присутності», вбачаємо відбиття тих змін, котрі віддзеркалювала теорія інтерпретації на шляху свого існування. Інтерпретативна теорія музичної комунікації бере до уваги обидві міри, що вплинуло на структурування інтерпретології як *когнітивного напрямку музикознавства*.

Запропоновано дефініції інтерпретології як наукової дисципліни, що фіксують її функціональний розподіл на «аналітичну» та «виконавську» через адаптацію поняття «комунікативна стратегія». Якщо аналітична складова інтерпретології спирається на традиції теорії музики як академічної науки (музична форма, драматургія, фактура), то виконавська – розробляє специфіку діяльності через мислення та творчість Homo Interpretatus (через усталені та відносно нові концепти, наприклад, контонація). В свою чергу, виконавська інтерпретологія пояснює специфізацію обговорюваних понять, зміст яких відповідає діяльності Homo Interpretatus: стиль, звукообраз, виконавська поетика, виконавський хронотоп (хроноартикуляційні стратегії).

Виконавський текст структурується через «звукообраз» та «хронотоп» і є наслідком обраних суб'єктом інтерпретації стратегій. Часопросторова єдність елементів стильової системи складає виконавську поетику, обумовлену стилем Homo Interpretatus (у всіх можливих іпостасях).

Позначимо відмінності системи категорій, які напрацьовують досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації (Таблиця 1.1)

Теоретичне музикознавство	**Інтерпретологія**
Музична форма є предметом логіки структурування твору	**Музична форма** є процесом суб'єктного творення Homo Interpretatus, результатом інтерпретувального мислення
Фактура – спосіб організації музичного тексту в аспекті просторовості та цілісності звучання усіх голосів.	**Комунікативна функція фактури** виявляється через її позначення як способу виконання, *дозволяє виявити стратегії, що реалізуються стосовно організації простору (композитор) – програми дій (виконавець) – реакції / участі (слухач)*

Драматургія є інтонаційним явищем**,** що відбиває зв'язок інтонаційних подій у творі	**Драматургія є явищем інтонування,** *процесом подолання латентних смислів.* Настанова на драматургію щодо кожного із суб'єктів музичної комунікації (композитора, виконавця, слухача, інтерпретатора) реалізується як *комунікативна стратегія*
Контонація – породжуючий механізм музичного структурування	**Контонування** – процес, при якому спів-слухання стає стратегією композиції, виконання, рецепції

Таким чином, **інтерпретативна теорія музичної комунікації – це теорія інтегративного типу, в якій унаочнено систему понять мистецтва аналізу діяльності Homo Interpretatus, що зафіксувала зміну парадигми музикознавчої свідомості від семіотично-герменевтичної – через антропологічну (людино-вимірюванність, музика як аналог особистості) – до когнітивної парадигми духовного буття музики.**

ЧАСТИНА 2

КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ HOMO INTERPRETATUS

«Є такі люди, які хотіли б усе розкласти по поличках: Бетховен має бути сильним і героїчним – але не граціозним; Моцарт – граціозним і свіжим, але не меланхолійним. Що цікавить мене як інтерпретатора – це не кліше, а Особливе й Неповторне».

Альфред Брендль

РОЗДІЛ 3
КОМПОЗИТОР – HOMO INTERPRETATUS. ІНТЕРПРЕТУВАЛЬНІСТЬ ЯК СПОСІБ МИСЛЕННЯ

Не намагаючись охопити всі стратегії композиторської творчості, в пропонованому розділі вдамося до опису декількох основних. Отже, нас цікавлять: стратегії, залучені при творенні національного образу світу (в нашій термінології – ідіоетнічні); стратегії, що формують жанри транскрипції та різновид автоінтерпретації (націлені на поєднання або розходження стилів); стратегії реконструкції та реінтерпретації, а також – створення музики до вистави (в пропонованій термінології – моделююча стратегія).

3.1. Ідіоетнічна стратегія. Творення національного образу світу. Е. Блох

Проблема національної специфіки художньої творчості належить до числа основних і найбільш обговорюваних теоретичних питань мистецтвознавства. Особливої актуальності осмислення проблеми національного як цілісного культурного феномена і різноманіття його виявів набуває в останні десятиліття, коли з наукових позицій активно розглядаються такі явища, як ментальний комплекс нації-етносу, форми та варіанти його реалізації в різних сферах культурної творчості нації. У мистецтвознавстві та філософії обговорюються такі категорії, як «національний образ світу», «національний стиль», «національна картина світу» і т. ін. Для пояснення інтерпретувальної сутності композиторського стилю ми обираємо поняття «ідіоетнічні стратегії» В. Дем'янкова, який вбачав їх, по-перше, «частиною національних традицій»[617], а, по-друге, знаходив їх виявлення на рівнях «сприйняття-розуміння», традиціях описування «свого» та «чужого». Завдання підрозділу – у розробці теоретичних аспектів ідіоетнічних стратегій в межах інтерпре-

[617] Демьянков В. Лингвистическая интерпретация текста… – *С.312.*

тувального композиторського стилю в музиці. Єврейську культуру обрано спеціально, згідно з усталеною думкою про її інтерпретувальний внутрішній смисл (Г. Гачев). Так, дослідник вказує (серед іншого): «Основний наголос на вторинну творчість («євреї – незрівнянні інтерпретатори», «генії тлумачення, герменевтики»). Звідси одна з основних якостей – комбінаторика, перепоєднання, перетлумачення – «ось сфера вияву єврейського генія в Новий час»[618].

Попередні зауваження. У сучасній науці побудова концепції менталітету провадиться в рамках загальногуманітарного дискурсу, що включає суспільну та індивідуальну самосвідомість, базові та похідні форми культури (національну філософію, мистецтво, науку та ін.), соціальні практики, що склалися. Ментальні структури є в наявності у свідомості суб'єктів і в процесі міжособистісного спілкування (діалогу) шляхом повторення, «схематизації». Поняття, образи, ідеї слугують не тільки способом вираження знань про світ і людину, але і становлять основу поведінки, створюють певну «цивілізаційну» схему, детермінують різні поведінкові стереотипи. Все це – вектори досліджень таких шкіл як «психологія народів» (Лацарус), тямуща психологія (Дільтей), соціологія[619]. У рамках

---

618 Гачев Г. Ментальности народов мира. М.: Эксмо, 2003. 544 с. (Серия «Менталитет»). – *С. 226.*

619 У етнопсихологічних дослідженнях феномена ментальності (особливо у вітчизняній традиції) чітко не сформульовано науково-обґрунтовану теорію національного характеру, хоча сучасні видання рясніють такими термінами як ментальність, національний характер, культурний стереотип і т. ін. Різноманітність наукових підходів до цього питання сходились у визнанні очевидності того факту, що «...етнопсихологічні риси та особливості етносу – явища історико-генетичного характеру» (див.: Шкляр Л. Этнос. Культура. Личность. Философско-методологические аспекты исследования. Киев: Наукова думка, 1992. 84 с. – *С.10)*. У більш уточненому варіанті «mentalite» – це «бачення світу» і саме таке розуміння пропонує А. Гуревич (див.: Гуревич А. Проблема ментальностей в современной историографии // Всеобщая история: Дискуссии, новые подходы. Вып. 1. М., 1989. С. 75–89), чиї дослідження присвячено розумінню самого феномена ментальності й логіки формування менталітету. За його словами, «ментальність означає щось спільне, що лежить в основі свідомого і несвідомого, логічного й емоційного, тобто глибинне і тому важко рефлексоване джерело мислення, ідеології та віри, почуттів і емоцій» (*С.* 82). З точки зору функцій, ментальність «полягає у створенні фун-

вельми популярної в сучасній гуманітаристиці тямущої методології (дослідження Л. Гумільова[620], Е. Сміта[621], Г. Гачева[622], Л. Шкляра[623], Л. Кінарської[624],) на противагу методології пояснювальної вважається, що кожне явище культури несе на собі відбиток образу світу тієї епохи й тієї культурної цілісності, до якої воно належить. Це дозволяє говорити про «дух культури» різних епох, її «внутрішні форми». Так, на думку Г. Гачева основою національної традиції слугує природний космос країни, яка формує національний характер і визначає склад мислення. Триєдина формула Космо-Психо-Логос, де кожен елемент перебуває «у взаємній відповідності та додатковості один до одного»[625] виражає сутність національної цілісності, яка в процесі історії творить свою культуру. Називаючи якийсь «інваріант буття»[626] «національним образом світу» або «національною ментальністю», автор знаходить його відгомони в повсякденному житті, у філософії, науці та художній практиці тієї чи іншої країни. У Словнику соціальних термінів (2002) вказується, що ментальність – полісемантичне поняття для позначення глибинного рівня людського мислення, яке не обмежується сферою усвідомленого і більшою мірою виявляється несвідомо: «ментальність – це сукупність органічно сполучених у багато в чому, а подекуди – й у головному нерефлексовану, логічно не виявлену самобутню історичну, успадковану від попередників і повільно й непо-

даментальних матриць мислення і соціальної діяльності людини» (*С.89*). Це своєрідні «колективні автоматизми» (Ле Гофф), що лежать у сфері культурної свідомості.

[620] Гумилёв Л. Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению. М.: Рольф, 2000. 384 с.

[621] Смит Энтони Д. Национальная идентичность. К.: Основи, 1994. 165 с.

[622] Гачев Г. Ментальности народов мира. М.: изд-во Эксмо, 2003. 544 с. (Серия «Менталитет»).

[623] Шкляр Л. Этнос. Культура. Личность. Философско-методологические аспекты исследования. Киев: Наукова думка, 1992. 84 с.

[624] Кирнарская Д. К. Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности // Вопросы психологии. 1989. №2. С. 47–59.

[625] Гачев Г. Цит. вид. – *С.451.*

[626] Там само. – *С. 128.*

мітно для себе зміцнювану людьми відповідної епохи, структуру способів, стилів, манер, прийомів, навичок і процедур мислення, світовідчуття, світосприймання світоспоглядання»[627].

Національний стиль можна мислити як категорію, що вміщає в себе змістовність культурної традиції, яка історично розвивається через складну взаємодію з іншими культурами та виражає явні пріоритети в альтернативах «статичне-динамічне» і «своє-чуже»[628]. Згадаємо, що, за думкою В. Дем'янкова, сприйняття «свого vs чужого» включає й обов'язкову оцінку «чужого»[629]. Також ученими сформульовано такі альтернативи, що утворюють різні рівні виявлення національного:

– динаміки – статики (за Л. Гумільовим) – на рівні ритмічних формул-архетипів;

– чоловічого – жіночого (за М. Бердяєвим) як таких, що визначають ментально-національну якість людських спільнот на рівні нації-етносу;

– музично-співочого – музично-рухового / танцювального у формуванні архетипів культури.

Вказані альтернативи (своє-чуже, статичне-динамічне, вокальне-танцювальне) знаходять своє втілення на різних рівнях музичного тексту (спрямовані на створення звукового образу) і пов'язані з системою комунікативних засобів, спільними для яких є найважливіші функції комунікації:

– *інформаційна*;

– *експресивна* (комунікативні засоби здатні висловлювати не тільки смислову, а й оцінну інформацію) і

---

[627] Ментальність // Філософський словник соціальних термінів; склад. та упорядкув. В. Андрущенко. Харків: Корвін, 2002. С. 443–446. У цьому ж словнику автори говорять про автоматизми духовного життя, які виявляються поза особистістю, що свідчить про те, що ментальність насамперед містить етичні цінності.

[628] Див. вказані вище дослідження, присвячені національному стилеутворенню, та інші – Н. Герасимової-Персидської, С. Тишко, О. Чайко, О. Овсянникової-Трель та ін.

[629] Демьянков В. Лингвистическая интерпретация текста. – *С.312.* «Чужою» вважається або життя нації, що віддалена у часі, або нація-сучасник, але з іншою мовною культурою.

– *прагматична* (оскільки засоби здатні передавати комунікативну настанову, яка дозволяє певним чином впливати на комуніканта і його адекватну реакцію).

У функціональному плані комунікативні засоби рівноправні, хоча і не рівноцінні. Але їхня функціональна спільність сприяє системності виявів стабільних інтерпретувальних координат стилю.

Ідіоетнічна стратегія може бути пов'язана з обиранням титульного інструмента. Так, тембр скрипки в контексті музичного мистецтва XX століття навіть більшою мірою, ніж кларнет, реалізує «ментальну приналежність», виявляючи національну характерність і координуючи з національним єврейським образом світу, зокрема, з трагічною історією єврейського народу у XX столітті.

Наведемо яскравий приклад – імпровізацію «Нігун» Е. Блоха. Цей жанр – хасидський наспів без слів (ідиш: «nigunim on verter») – своєрідний вияв свободи у виборі форм молитовної поведінки. Передаваний усно, тоді як основні священні тексти транслюються з опорою на розвинену писемну традицію, він здатний вбирати в себе елементи, що з самого початку не призначалися для сакрального дійства. У нігунах зустрічаються мелодійні звороти пісень і танцювальної музики, що з неймовірною ретельністю втілюється в музиці Бло́ха[630].

[630] Дослідники вказують, що у розмовній мові цей термін поширюється також на особливу «інструментальну» манеру співу на склади (бом-бірі-бом, ярл-ді-рі-дай і т. ін.), безпосередньо пов'язану з жанром хасидського нігуна.). У своїй основній функції, в контексті обряду, нігун виконується голосом. Цілком очевидно відповідність більшості наспівів акустиці та фізіології вокальної музики: їхній амбітус рідко перевищує півтори октави, членування на фрази узгоджується з диханням і т. ін. Нерідко сама мелодія тією чи іншою мірою відчуває вплив слова – його інтонації, ритміки, іноді буває ілюстративною. У той же час чимало наспівів, які перейшли в хасидський репертуар із клезмерського. Вони зберігають інструментальну логіку мелодичного руху, специфічну ритміку, фразування, ознаки конкретних танцювальних жанрів. У мелодичній структурі пісень, нігунів, клезмерських мелодій досить часто співіснують риси тонального та модального мислення. Композиція зву́чного нігуна вибудовується завдяки багаторазовому повторенню його основи. У цьому хасидські наспіви подібні до кабалістичних медитативних піснеспівів. Ротація, що виникає при повторах словесного тексту, перестановка окремих його фрагментів на кшталт традиційного для іудаїзму способу вивчення Священних книг: повернення до початку, повторення, пошук семантичних

Звернімося до імпровізації «Нігун» (друга частина сюїти «Baal Schem»)[631].

Дослідник Є. Хаздан[632] вказує, що ще одним надзвичайно значущим структурним елементом музичної мови ашкеназі виступає артикуляція, що розуміється як сукупність форм виконавської поведінки, «психологічно органічна реалізація певного інтонування в рамках певного музикування» (за І. Земцовською). «Ми можемо говорити, – пише Є. Хаздан, – про досить виражену єдність артикуляції словника в канторській, клезмерській, пісенній традиції і в хасидських мелодіях. Деякі прийоми орнаментації, що зустрічаються в нігунах, є невід'ємною частиною їхньої мелодичної лінії. При фіксації наспівів прикраси такого роду, як правило, виписують нотами. Однак значну частину мелізмів може бути віднесено до мікроорнаментики, оскільки існує на межі, що ледь перевищує поріг сприйняття відмінностей між сусідніми тонами за висотою і тривалістю. Для позначення таких прикрас у традиції існує всього кілька термінів: крехц, кнейч, квеч, дрейдл. Їхнє застосування не є регламентованим»[633]. Слід відзначити, що інтонування нігунів – медитативний процес, який уподібнюється молитві й мислиться як рід містичного сходження душі до Бога. Це відбивається на артикуляції наспівів: відбувається трансформація основних параметрів звучання – тембру, гучності, темпу, орнаментики. Видозмінюється пластика рухів, з'являється ритмічний супровід (сплески, тупання), який надалі переростає в танець.

П'єсу «Нігун» Е. Блóха, що є по суті молитвою, слід виконувати як єврейську молитву, з душевним напруженням і стримуваною

зв'язків. Монотонність, повторюваність музичних структур різного рівня – від окремих мотивів до цілих розділів і всього нігуна в цілому – як би підпорядковує тіло та свідомість тих, що співають.

[631] Написана за мотивами драматичної поеми у віршах «Натан Мудрий» Е. Лессінґа.

[632] Хаздан Е. Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры (на материале общины «ХаБаД Любавич»: автореф. дис. …канд. искусствоведения. Специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство. М., 2008. 26 с.

[633] Хаздан Е. Цит. вид. – *С.19.*

пристрастю. Анна Волошина так узагальнює модус єврейської молитви: «Молитва в іудаїзмі має специфіку не тільки особистого, скільки «громадського» звернення, вона здійснюється як би від імені всього народу, і кожен, хто молиться, виступає перш за все як представник народу з усією його трагічною долею, про яку йдеться практично в кожній єврейській молитві. Тому молитва в іудаїзмі наповнена яскравими людськими емоціями (максимально близькими до їхнього життєвого прототипу), і завжди несе в собі плач, скаргу, переживання-страждання і заклик завжди пам'ятати про складну долю народу. Напевно, тому в камерно-інструментальній музиці єврейську молитву відображено досить широко в порівнянні з іншими завдяки своїй емоційності і драматичній розповідності. Крім того, тембр скрипки (як і інших струнно-смичкових інструментів), яка нерідко використовується в єврейській релігійній культурі, також викликає до життя широке коло творів для струнних, які є, по суті, відображенням у музиці єврейської молитви»[634]. Усі ці складові є в образному ладі «Нігун».

П'єсу написано в g-moll. Починається вона октавним унісоном у партії фортепіано (див. *Додаток, №7*). І відразу ж звертає на себе увагу гострий ритм (чверть із двома крапками – шістнадцята). Основний мотив подано у вигляді модусу «секунда – терція», який варіюватиметься надалі. Крім цього характерного ритму у вступі чутні хроматичні інтонації в басі, використання збільшеної секунди (*fis-es*).

Зі вступом скрипки починається основна тема, побудована у вигляді «хвилі» по звуках тонічного квартсекстакорду. Але яскравий квартовий хід, вольовий і значний, відразу розчиняється в секундових інтонаціях.

Після зміни розміру (2/4) починається епізод, який названо як подобу розмовному івриту: тривале розкручування однієї секундо-

[634] Волошина А. Жанровое содержание молитвы в камерно-инструментальной музыке (на примере произведений П. Чайковского, М. Бруха, М. Карминского, А. Щетинского). Магистерская работа, 2007. 58 с. – *С. 34.*

вої інтонації, утримання в одному діапазоні, «кружляння» на одному місці і – різкий раптовий зліт 32-ми та 16-ми імпровізаційного характеру і декламаційного складу.

Із попереднім контрастує тема наступного розділу (6/4): побудована на початковій квартовій інтонації (зміненій ритмічно) вона відзначається більш чіткою акцентністю. До речі, велика свобода і нерегламентованість спостерігається в партії фортепіано (в партії скрипки, незважаючи на появу тріолей, ритм усе ж таки більш вирівняний). Гострий пунктирний ритм, що нагадує модус вступу, з'являється ближче до кінця розділу в перекличках скрипки та фортепіано. В гармонії явно відчувається домінанта до соль мінору, але в наступній побудові (бекари у ключі) чути a-moll (причому як гармонійний, так і з підвищеним IV ступенем).

Ніжна тема наступного розділу (poco meno lento) – пісенна, в мелодії проникають інтонації секунди-терції та збільшеної секунди. Із ц. 8 знову починається розділ, немов застиглий на одному місці в зміні кругойдучих інтонацій. Розвиток приводить тему розділу до звучання в основній тональності – на кульмінації. Потім іде спад, знову доручене скрипці соло (і знову декламаційні, імпровізаційні інтонації (нотний приклад – у *Додатку, №8*).

У репризі (tempo I) зникає висхідний квартовий хід, залишаються декламаційні інтонації (вони коротші), мотиви «кружляння». Наприкінці п'єси мелодія як би зависає (в гармонії – по суті домінатна, домінантовий органний пункт – також незавершеність і невирішеність).

Таким чином, цей твір яскраво презентує ментальні риси єврейської культури, що притаманні музиці Е. Блóха.

1. Він є програмним (прихована програма) і навіяний драмою Ґ. Лессінґа «Натан Мудрий». Незважаючи на романтичний тонус драми, в ній усе ж таки відчувається драматична колізія.

2. Також явно відчувається програмність жанрова. По суті це молитва і написано цей твір відповідно до канонів особливої єврейської молитви нігун (єврейські молитви вельми емоційні).

3. Серед основних засобів, які дозволяють виявити єврейське коріння цієї музики слід особливо назвати: тембр скрипки як сольного імпровізаційного інструмента, характерного для єврейської культури; використання в мелодії збільшених секунд; використання ритмічних особливостей їдишу (з характерним тривалим перебуванням в одному емоційному полі та розташуванням кульмінаційної зони ближче до кінця), жанр «нігун» зумовив речитативність мелодики (виражена і в підкресленій артикульованості) і повільне її розгортання, наявність елементів скандування, повторності мотивів, поєднання тонального та модального мислення. Все позначене вище є *проявом свідомої ідіоетнічної стратегії* композитора.

У порівняння наведемо приклад «Єврейської молитви» М. Кармінського (видана 1995 року), в якому також є яскраві вияви ідіоетнічної стратегії. Так, відкривається твір невеликим вільним (Lento con Liberta) вступом g-moll. Акцентоване «ре» другої октави, що починає спадний рух, немов це – плач усієї нації. Семантика плачу підкреслена пристрасним (на *forte*, дрібними і великими тривалостями, що чергуються) викладом, синкопованим, пунктирним та тріольним ритмами, що передають граничне емоційне напруження. Національний колорит підкреслює четвертий підвищений ступінь, третя знижена і збільшені секунди (*b – cis; es – fis*). Завершується вступ на другому ступені, що затихає, ніби повис у повітрі. І як би з нічого, на ***mp*** починається Молитва. Серед типових ознак музичного викладу – арпеджовані форшлаги, часта (майже потактова) зміна розміру, темпові відхилення (завдяки чому створюється відчуття живого неспокійного людського мовлення); у розвитку додаються подвійні ноти, повторювані мотиви (все це створює ефект емоційного стану благання, прохання). Рух на крещендо обривається, вірніше, «лине в небеса», на «ре» третьої октави. І знову з тиші, Allegretto Dolcissimo, вдвічі швидше починається середній розділ. У репризі інтонації першої частини звучать на дві октави вище, у третій і четвертій октавах; резонують подвійні ноти, підкреслені,

акцентовані тривалості, стрімкий пасаж – усе це підсилює напруження, емоційне кипіння. Останні сім тактів молитви – своєрідна післямова. Тихо, світло і з Надією наприкінці п'єси звучать перші слова Молитви, символізуючи тим самим безперервність життя, де початок і кінець – стадії, що закономірно переходять одна в одну, етапи існування світу і людини.

Опосередкований вміст ідіоетнічної стратегії продемонструємо на прикладі сонати № 2 для скрипки і фортепіано («Містична поема») Е. Блоха, в якій з особливою ясністю виявився синтез європейської та національної характерності (альтернатива «своє-чуже»). Вже епізод Andante moderato, E-dur починається з соло скрипки. Незважаючи на виписаність тональності, на самому початку сонати мелодія йде по звуках тризвуку з пропуском терцієвого тону, що створює відчуття прозорості та «порожнечі», підкреслене високим регістром інструмента. Чотири такти являють собою своєрідний «зачин». Композитор застосовує метод мелодичного «розгойдування» (в I такті мелодія має діапазон кварти через октаву, в II – вже кварти через дві октави). У III такті з'являється нова інтонація – висхідної секунди. У IV – мелодія немов «зависає», утримуючись на ферматі перед вступом партії фортепіано.

Таким чином, на початку поеми композитор зовсім виразно заявляє виключно сольний модус, який є поштовхом для подальшого образно-тематичного розвитку). Це *моно*-логічне висловлювання, яке особливо відчувається при вступі фортепіано, що спочатку фактурно оформлене як фон (гармонійні фігурації, фактурні пасажі-заповнення) і немов покликане не порушити звучання скрипки. Лише наприкінці першого розділу тема відчужено і прозоро звучить у верхньому регістрі партії фортепіано.

Аби не заглиблюватися в подальший докладний аналіз поеми, вкажемо лише на те, що навіть у творі, який асимілює концепцію європейського жанру, композитор вдається до модусу висловлювання, властивого єврейській музиці. Йдеться про сольне звучання скрипки, наявність змінної метрики (яка після цього змінюється

досить чітко симетрично), принципове чергування епізодів, побудованих на метричній свободі (Tranquillo, tempo iniziale) і строго організованих (епізоди Animato), «горизонтальній» (мелодійній) і «вертикальній» (гармонійній) проекціях кварто-квінтовій інтонації, яка пронизує всю інтонаційну форму поеми. До речі, що стосується формотворення, то тут композитор іде за законами жанру в лістівському варіанті (за винятком сюжетної програмності) – опора на монотематизм, принципи трансформації і т. ін. Хоча в одному з центральних епізодів над нотами скрипкової партії Е. Блох підписує тексти Credo і Gloria, що, звичайно, конкретизує образно-смисловий рівень музичного змісту сонати.

Ще одна складова ідіоетнічної стратегії – *програмна*. Так, у творчості Е. Блóха є так званий «єврейський цикл» (до нього відносяться Псалми, Shelomo, «Ізраїль», Три єврейські поеми, Baal Schem, Священна Служба, «Голос волаючого в пустелі»). Сам Блох писав, що він не використав справжні народні теми, але ішов за інстинктом, який відчував при читанні деяких частин Біблії, Псалмів і т. ін. Саме цю таїну і було перероджено в його музиці. В ній, як, мабуть, ні в якій іншій, органічно поєднуються рівні, що визначалися нами як структурний (інтонаційний), композиційно-драматургічний і семантичний (програмний), оскільки композитор постійно звертається до знакових фігур і сюжетів єврейської історії. Так, імпровізація «Baal Schem» названа ім’ям головного героя, якого прийнято називати Баал Шем Това – засновника найпотужнішого напрямку в іудаїзмі – хасидизму. Ось чому у Блóха звучить музична інтерпретація хасидських притч – із їхньою філософською глибиною, поетичністю та наївністю водночас. Композиція «Нігун» – музика, навіяна драматичною поемою Ефраїма Лессінґа «Натан Мудрий», побудованою на давній легенді. У його сюїті «Три картини з хасидського життя» кожна з трьох частин відповідає одному зі священних днів єврейського календаря: Рош-Хашана, Йом-Кіпур і Сімхас-Тора.

Рапсодія для віолончелі та симфонічного оркестру Schelomo присвячена віолончелісту Хансу Кіндлеру, який і грав прем'єру 1917 року в Карнегі-холі. Блох задумував Шеломо (Соломон) як роздум над страшними сторінками Екклезіаста[635] і спочатку для голосу і оркестру. Незнання івриту обумовило призупинення роботи над твором, бо композитор вважав, що жодна європейська мова не могла повністю висловити всю суть того, що він хотів передати. Зустріч з А. Барянським, голос віолончелі якого вразив митця, надихнула Блóха на нові пошуки і він задіяв ширяючий, нічим не обмежений голос віолончелі – голос Царя Соломона. Він закінчив твір за кілька тижнів і, за його словами, не переслідував описових намірів. «Я насичувався біблійним текстом і, перш за все, стражданням світу, до якого у мене завжди було велике співчуття», – говорив композитор[636].

Вважається, що цей твір являє одну з вершин його ранньої творчості. Беручи жанр романтичної музики, він поставився до нього

---

[635] Наведемо початок: Слова наставника, Давидового сина, царя в Єрусалимі.
«Марнота марнот! – каже наставник. –
Марнота марнот! Все марне!»
Яка користь людині з усієї важкої праці,
яку вона виконує під сонцем?
Покоління відходить, і покоління приходить,
а земля залишається назавжди.
Сонце сходить, і сонце заходить
та поспішає до місця, звідки знову зійде.
Вітер віє на південь, а тоді по колу летить на північ.
Він кружляє і кружляє, вітер постійно рухається по колу.
Всі потоки течуть у море, але море не переповнюється.
Звідки потоки витікають, туди й вертаються, щоб знову текти.
Усе втомлює,
і всього цього неможливо описати.
Око не надивиться вдосталь,
і вухо не наслухається досхочу.
Що ставалося, те і ставатиметься,
що робилося, те й буде робитися знову,
немає нічого нового під сонцем. (Екклезіаст 1:2-9), переклад з Біблії нового світу.

[636] Блох Э. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/BLOH_ERNEST.html.

без формалізації, не будучи пов'язаним путами текстової імпровізації, але ідучи за своєю уявою. Постать засновника Великого Храму дано в чергуванні епізодів і сцен та їхній калейдоскопічній послідовності. Віолончель, із її широким звучанням, то являє приклади чудового ліризму, то звучить речитативно, декламаційно, то надзвичайно драматично. Все це подає перевтілення Соломона в усій його славі. Віолончель звучить як його голос, що наповнюється в релігійній тиші: «Марнота марнот! – каже наставник. – Марнота марнот! Все марне!».

Оркестр грає всіма різноманітними тембровими та динамічними відтінками: від енергійного і прозорого гармонійного звучання до експресивних хвилеподібних наростань-спадів. Час від часу звучний голос віолончелі переважає над оркестром (побудованому на пульсації постійних ритмів). Віолончель має настільки чудово переконливу й емоційну владу над оркестром, усі рухи виразні, сольна партія має вокальні, а не інструментальні прообрази, глибоко з'єднані з Талмудичною прозою. Це виражається в паузах, частих повторах, стрибках на подвійну октаву, що знаходить аналогії, наприклад, у системі нескінченних епіграфів-повторень («і все – марнославство і досада духу»), в несподіваних змінах мелодійної думки, в частих емоційних crescendo, які раптово обриваються.

Цікаво інтерпретується композитором жанрове найменування – рапсодія. Найчастіше вона являє собою одночастинну п'єсу, в якій розробляються справжні народні або близькі до них теми. Найбільш характерною особливістю музичного змісту рапсодій є його близькість до образів народного мистецтва, яскраво і безпосередньо виражений колорит цих творів. Найчастіше рапсодія являє собою вільну за формою фантазію.

Оскільки Е. Блох стверджував, що у нього не було все ж конкретної програми, він як би музично коментував Екклезіаста, то голос Соломона це голос «рапсода», оповідача книги Екклезіаста, в той час як оркестр як би подає світ, що оточує його, події життя. У той

же самий час, оркестр ніби висловлює підтекст, внутрішню думку Соломона, в той час як інструмент соло іде за словами.

Композиція Schelomo. Рапсодія складається з трьох великих розділів із оркестровою кульмінацією в кожному з них. Хоча в усьому творі домінують дві основні теми (основна тема 1 і 2 розділів), третя ж мислиться як резюмування всього попереднього.

Перша тема – соло віолончелі з характерною орнаментикою, яка супроводжується рідкісними акордами в оркестрі, що спускаються разом із солістом інструментом у паралельному русі.

Приклад 15

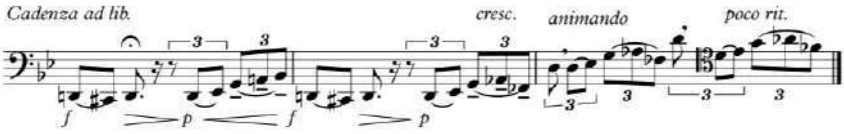
Далі після оркестрового розділу, в якому основним є пунктирний ритм і навіть з'являється танцювальність:

Приклад 16

В оркестрі намічається траєкторія шістнадцятими і тридцять другими, яка додає напруженості, оскільки спуск сягає діапазону трьох октав. Яскраву мелодику побудовано на збільшених секундах.

Розвиток приводить до ще більш експресивної Каденції віолончелі (також побудованої на підйомах-спадах).

Приклад 17



Як видно з прикладу, вона починається в низькому регістрі й містить кілька драматичних пауз перед заключним сходженням із глибин низького діапазону (побудованому на тріольному русі) на три октави і знову – спад.

Другий розділ барвисто подає оркестровий стиль Е. Блóха: тут зустрічаються паралельні акорди у челести, арфи; вельми характерним є безліч соло (трьох soli у скрипок, альт виконує соло, дерев'яні духові). Партія віолончелі значно перетворює цю тему, як би протиставляючи себе звучанню оркестру. Особливо в цьому розділі звертає на себе увагу рух паралельними октавами (який композитор часто використовує і як тематичний матеріал, і як супровід, і в контрапунктичних накладеннях до усної основної теми).

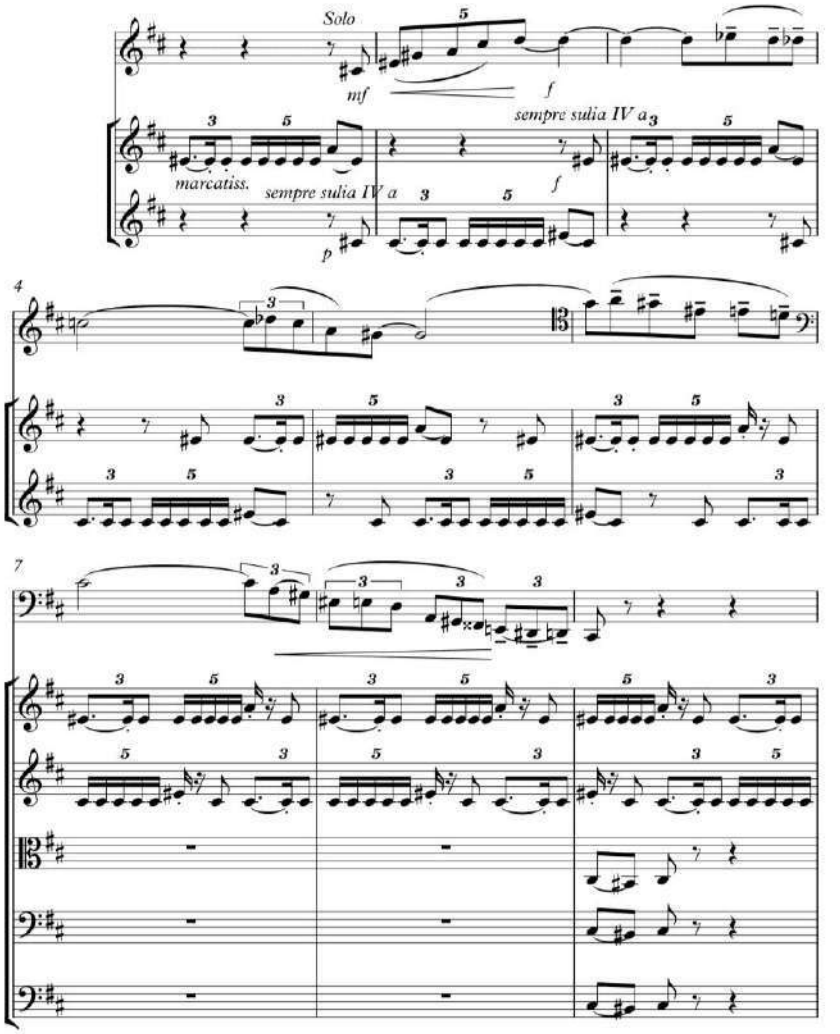
Що стосується «характерного ритму» Е. Блóха (шістнадцята пунктиром – восьма), то в цьому розділі він часто використовується (наприклад, в унісон віолончелі й англійського ріжка). Мелодичний матеріал розвивається принципом ритмічного дроблення. У нескінченному протиставленні оркестру-соліста (оркестр усе більше як би «відповідає» все більш і більш динамізованій партії віолончелі, різні інструменти приєднуються з фрагментами різних тем). Усе це приводить до кульмінації – драматичної зупинки (соло віолончелі) – пристрасного речитативного висловлювання, яке протиставлено мерехтливому тремоло гармонічних послідовностей у партії флейт.

Оркестрова кульмінація («потовщення» звучання, збільшення темпу) приводить до звучання «танцювальної» теми першого розділу в партії віолончелі. Оркестр же повністю опановує звучність, приводячи ще до однієї кульмінації – концентрації типово блóхівських прийомів, які визначають стилістику творів «єврейського циклу»: екзотично вишуканих тем, ритміки (зменшення тривалості на тематичному матеріалі, що повторюється, паралельні квінтолі, змінні метри) і гармоній. Наприкінці другого розділу оркестр звучить особливо яскраво (флейти, гобої, кларнети, скрипки звучать

октавними унісонами, в партії англійського ріжка контрастом іде рух шістнадцятими. Особливо цікаво виписано останню лінію динамічного наростання четвертними нотами паралельними зменшеними акордами. Оркестровий кульмінаційний момент закінчується розділом Quasi una Cadenza – майже «дикий» колаж швидкого руху шістнадцятими і тридцять другими. Ця каденція оркестру приводить безпосередньо в ще одну каденцію віолончелі соло – реприза другої каденції з першого розділу. Виникла тематична арка скріплює форму твору.

Слід сказати, що тема другого розділу – єдина справжня єврейська мелодія, використовувана в рапсодії (Kodosh Attoh). Оригінально тому можна трактувати діалог, який виникає при звучанні цієї теми в оркестрі з партією віолончелі, яка виконує другу тему Каденції з першого розділу. Виниклий контрапункт дійсно звучить діалогічно (Соломон-народ). До речі, відзначимо і характерний рух паралельними квартами, і досить агресивне звучання тембру віолончелі, посилене використанням нерегулярної ритміки (квінтолі, тріолі). Потім співвідношення змінюється. Можна навіть говорити про досить конфліктне поєднанні цих тем у цьому розділі: «мілітаристське» звучання другої теми – і скаржливий «голос Соломона» в партії віолончелі.

Приклад 18



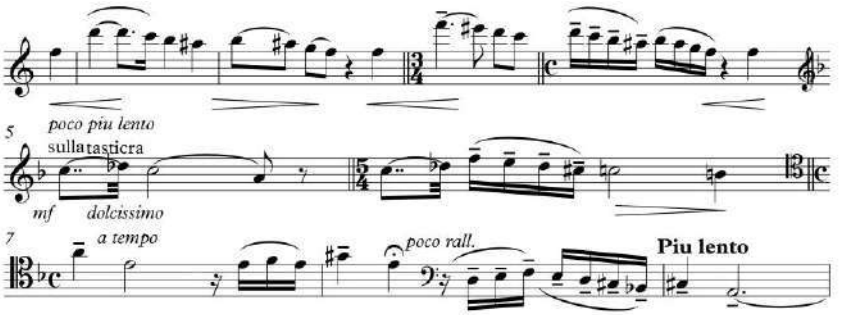
У наведеному прикладі виникають стійкі програмні асоціації – немов голос Соломона намагається переконати народ, який чинить опір. Оркестр же ніби не чує «схлипів», продовжуючи наростання

та ритмічно рівний рух. Віолончель продовжує свою лінію, підводячи до основної кульмінації, в якій «крикучий» у верхньому регістрі звук інструмента соло пригнічується звучанням повного складу оркестру.

Таким чином, друга кульмінація рапсодії характеризується ієрархічним поданням тематичних фрагментів обох головних тем. Тема соло немов «заганяється» у верхній регістр, посилено хроматизується, їй властива різноманітна орнаментика. Здається, що розвиток ось-ось піде на спад, однак він починається знову і знову. І тільки в переході до третього розділу обидві теми поєднуються більш гармонійно.

Третій розділ (знову початковий темп) не має нового тематичного матеріалу, але видозмінює, трансформує попередній. Наприклад, «агресивне» звучання другої теми, властиве кульмінації другого розділу, зараз м'яко грається тремоло литавр. Соло віолончелі звучить досить похмуро і, до речі, тут єдиний раз у Рапсодії, Е. Блох використовує чвертьтоновість:

Приклад 19



Плач віолончелі триває і триває, поки не вступає оркестр, досить мирно акомпануючи солістові рівним рухом 16-ми, що звучить у ремарці dolce... Другу тему можна чути все ще немов у відділенні (у звучанні гобоя), але звучання вже більш умиротворене. Віолончель, здається, немов уміщена у свій власний звуковий світ, її звучання просвітлюється, піднімається у верхній діапазон. Але «іди-

лія» довго не триває – знову в партії соліста швидкий і глибокий спад майже на три октави (немов «повернення до дійсності»). Після декількох епізодів, які нагадують теми, що вже звучали, досягається в заключний оркестровий кульмінаційний момент. Він простіший за будовою, але не менш масштабний, ніж два попередні. Деяка «нереальність» звучання, яка була властива початку третього розділу, драматизується. І завершиться твір у настрої глибокого відчаю. Такий характеристиці сприяє дещо напружена атмосфера послідовностей тремоло і ослаблення віолончелі та баса pizzicati. Наприкінці виникає майже пряма асоціація на заключну тираду з Екклезіаста: «Марнота марнот! Все марне!».

До речі, композитор говорив, що Рапсодія мало не єдиний його твір, який закінчується трагічно, без світлих барв. Хоча загальний тон змісту і програмний задум, безумовно, вимагав цього.

Якщо продовжити аналізувати вияви ідіоетнічної стратегії, можна згадати славнозвісний спектакль за книгою Шолом-Алейхема, який відомий у кількох театральних версіях (одна з найпопулярніших – спектакль «Поминальна молитва» за п'єсою Г. Горіна). Музика в ньому виконує складну роль, включаючись у сценічні події, складаючи психологічний контрапункт дії (нагадаємо, що її написано композитором М. Глузом із використанням варіантів вільної імпровізації). Варто підкреслити музичні фрагменти, які супроводжують монологи, що в цьому випадку є фоном монологів. Йдеться про тембри кларнета і скрипки, звучання яких розцінюється як підтекст думок Тев'є. Особливо яскраво тембр скрипки звучить наприкінці п'єси. Поєднуючи в собі автентичну природу, поєднуючи інтонації плачу (збільшена секунда, підвищений 4-й ступінь), колискової, синагогальних наспівів і клезмерської традиції. У тому разі, коли цей монолог виконується скрипалем просто на сцені, це відсилає до традиції пурим-штилів XVI століття.

Цікавий і приклад музики до фільму «Список Шиндлера» / «Jewishtown» (1993) Дж. Вільямса. Незважаючи на те, що протягом фільму композитор усіляко переоркестровує основну тему,

надаючи їй необхідної барви відповідно до сюжету фільму, її темброве забарвлення, що найбільш запам'ятовується, пов'язане зі скрипкою, яка виконує соло. Досить проста, нехитра, на початку фільму вона трепетно звучить на тлі струнних і арфи спочатку в середньому, потім у верхньому регістрі. Саме скрипка сприймається як «голос народу», голос його страждань. Особливо вражаюче соло скрипки звучить у сценах, коли Оскар Шиндлер прощається із врятованими ним євреями та від імені всіх євреїв дістає золоту каблучку з написом «Хто врятує одне життя – врятує весь світ». Друга не менш душепіднесена сцена – фінал фільму (наш час. Нащадки раніше врятованих євреїв ушановують пам'ять померлого Шиндлера) – на тлі майже статичного оркестру жалісливо й урочисто-сумно звучить скрипка (виконано І. Перлманом).

Підсумовуючи, визначимо, що ж становить предметність ідіоетнічної стратегії (формування національного іудейського образу світу) в композиторській (ширше – музичній) творчості.

1. Програмність задуму, безумовно, є однією з основних якостей. Вона може виявлятися на рівнях використання текстів, сюжетів, або бути прихованою (написаною «за мотивами»), або мати більш узагальнений характер (при використанні жанрової програмності – певних назв свят, традицій і т. ін.). Так, про узагальнену програмність ідеться в симфонії «Ізраель», Єврейській сюїті для скрипки і фортепіано, в Трьох єврейських поемах для оркестру і т. ін. Більш конкретизована програма властива творам «Шеломо» і «Нігун».

2. Найбільш поширеною в жанровому плані у професійному середовищі стала єврейська молитва, яка є своєрідним «прототиповим» еталоном іудейського світосприйняття. У різних творах дотримуються і канонів єврейської молитви (наприклад, яскрава емоційність, яка в музиці позначається в наявності драматичних хвиль, вибухів-кульмінацій і т. ін.). У творчості Е. Блóха є як пряме використання цього жанру («Нігун»), так і непрямі асоціативні зв'язки з ним. Серед інших жанрових найменувань, пов'язаних із єврейським

чином світу, назвемо Псалми і синагогальну службу Аводат Хакодеш.

3. Серед основних засобів слід особливо назвати обирання тембру скрипки як сольного імпровізаційного інструмента, характерного для єврейської культури. Наприклад, у виставі «Поминальна молитва», саме тембр скрипки несе величезне смислове навантаження, особливо наприкінці, коли головний герой Тев'є говорить «Грай, скрипалю, грай» та актори йдуть під звуки імпровізаційного інструмента. Хоча музику до вистави написано композитором Михайлом Глузом, але він надає мелодії національної характерності, виражаючи стан душі. Імпровізаційною постає скрипка і в «Нігуні», «Містичній поемі». Якщо поширити таке твердження і на інші струнні інструменти, то неможливо не вказати на вільно трактовану ритміку та імпровізаційність у партії віолончелі в рапсодії «Шеломо».

4. У музичній стилістиці творів практично обов'язковими стають такі компоненти:

У мелодії – наявність характерних для близькосхідної культури збільшених секунд, чвертьтонів (властивих мелодиці єврейських пісень), ладової модальності, рясної мелізматики. Все це подібне до єврейського скандування (характеру мовлення), хоча буквальні аналогії дуже рідкісні.

У ритмічному плані – використання ритмів єврейської мови, наслідування розмовної ідиш (у літературі є навіть поняття «ритм Бло́ха»), часта зміна метрів і темпу, повторність, велика свобода в ритмічному відношенні.

У царині гармонії – уникання використання традиційної пропорційності, використання контрапункту, паралельних інтервалів, стрічок акордів, недозволених акордів, унісонів для створення особливих акцентів.

Та все це дозволяє говорити про цілісність єврейського національного музичного образу світу при чіткій диференційованості комунікативних функцій.

Підсумуємо сказане вище в ракурсі проблеми інтерпретувального стилю.

1. У наведених прикладах знайшла своє втілення опозиційність, що характеризує будь-яку систему виявлення національного (зазначені альтернативи своє-чуже, статичне-динамічне, вокальне-танцювальне);

2. Ці опозиції знайшли своє втілення на різних рівнях музичного тексту, оскільки відтак реалізується різнофункціональність музичної комунікації;

3. При цьому було відзначено системність комунікативних засобів, що виявляється в наявності функції комунікації (*інформаційної* – інтонаційно-структурний рівень; *експресивної* – через концентрацію смислових компонентів; *прагматичної* – оскільки сформований тезаурус здатний передавати комунікативну установку, яка дозволяє певним чином впливати на комуніканта і його адекватну реакцію).

4. Розвиваючи цю думку, зазначимо, що все, пов'язане в музиці з національним образом світу, пов'язане і з певним – *семіотичним* – рівнем комунікації, на якому відбувається накопичення конкретних комунікативних засобів та історична спадкоємність їхніх оціночних характеристик. При когнітивному підході до цих аспектів у рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації (мислення Homo Interpretatus) концепт «звуковий образ інструмента» дістав глибшу змістовну інтерпретацію та дозволив сформувати такий висновок: *ідіоетнічна стратегія в межах композиторської творчості є увиразненням національних традицій відтворення та розуміння «образу світу» як зву́чного феномену.*

3.2. Стратегії стильової конвергенції та дивергенції (на прикладі транскрипції та автоінтерпретації)

У XX-XXI ст. темброве переінтонування як принцип роботи з матеріалом та транскрипції (а також аранжування, перекладення, авторедакції) як жанри композиторської творчості є досить розповсюдженими і навіть визначаються як «вид композиторської інтер-

претації» (В. Москаленко, М. Борисенко[637], А. Серебрянська[638]). Вважаємо, що всі названі жанри є виявом інтерпретувального мислення (в частці випадків – інтерпретувального стилю). Причому транскрипція, редакція іншою особою діє в системі «Інший-Я», автоінтерпретація (авторедакція, транскрипція власного твору, що виконані самим композитором) – в системі «Я-Я».

Відмінність підходу до власного або чужого тексту може визначатися стильовою конвергенцією (зближення стилів) або дивергенцією (їх розходження або відокремлення)[639]. Обрання того чи іншого методу залежить від комунікативної стратегії автора.

Прикладом стильової конвергенції/дивергенції може слугувати «транскрипційна історія» щодо сонат Д. Скарлатті. Так, клавірні сонати цього композитора є визначним взірцем як з точки зору розвитку жанру, так і розвитку стилю гри на клавесині. До того ж, вони демонструють еволюцію його стилю, хронотопічних та колористичних уявлень. Це відобразилося у фактурі творів, котрі іноді нагадують «згорнуті» партитури, та у пошуках нової динаміки. З точки зору фактурної організації (що визначає непересічну віртуозність творів) основними можна назвати наявність таких елементів:

- поліфонія (не строга), іноді – «ілюзорний» вступ голосів;
- широке задіювання регістрів, зокрема, крайніх;

---

[637] Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2005. 17 с. Так, авторка вказує, що жанр транскрипції «формується на базі “чужої” композиції – відправної точки для якісно нового стильового трактування – і є своєрідним з’ясовуванням-інтерпретацією змісту першоджерела, який у транскрипційних зразках набуває статусу моделі музичного буття вихідної цілісності у її ж власних мовних структурах» (*С. 25).*

[638] Питання тембрового переінтонування розроблялися в межах досліджень під керівництвом автора монографії. Зокрема, явищем композиторської творчості з точки зору «тембрового переінтонування» названі авто редакції (див.: Серебрянская А. Авторедакция как явление композиторского творчества (к вопросу «тембрового переинтонирования») // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2014. №3. С. 64–68).

[639] Про стильову конвергенцію та дивергенцію пише Є. Назайкінський, для якого це є ознаками розвитку стилів.

- стрибки, подвійні ноти, октави;
- фактурні прийоми репетиції.

Це дозволяє дослідникам вбачати сонати quasi-партитурами[640], а композиторам – реалізовувати свій задум саме через партитурний виклад. Так, відомими є 12 Concerti Grossi (After Sonatas By Domenico Scarlatti) Чарльза Авісона (Charies Avison), зроблені ще у XVIII році (1744). Дивно, що сам Авісон зібрав концерти з частин різних сонат, але вражає витриманість стилю та тональної єдності кожного, хоча й звучання є дещо спрощеним, бо композитор вважав, що в сонатах Скарлатті є гармонічні «надлишки»[641]. Звісно, що сам композитор хотів та дотримався чистоти стилю викладення, орієнтуючись на стиль свого вчителя Ф. Джемініані, як пише Н. Андерсон[642], що наразі й вийшло. Обирання жанру Concerti Grossi, ймовірно, пов'язане з впевненістю Авісона, що концерт є най-ліпшим із жанрів, про що він пише у своїх «Essay on Musical Expression». Дивно, що у різноманітних рев'ю до дисків автори підкреслюють вдалий вибір інструментального складу та рекомендують для поціновувачів музичної творчості саме того періоду. Виходячи з цього, вбачаємо можливим назвати стратегію Ч. Авісона стратегією стильової конвергенції.

Партитурну стратегію (умовно назвемо її так) було залучено й композитором іншого часу – Д. Шостаковичем[643]. Відомі два його оркестрування сонат Д. Скарлатті (Pastorale та Capriccio) для складу духових та ударних (op.17, 1928). Прем'єра відбулася 1928 року

---

640 Див., наприклад, дослідження Лабораторії музичной семантики (Уфа) , зокрема, статі К. Мореїн (Рєпіної), яка пише й про протиставлення віртуозної партії solota мелодійної continuo, що надає аналогії з оркестровим викладом (Мореин (Репина) К. Н. О некоторых свойствах старинного уртекста на примере клавирных сонат Доменико Скарлатти. URL: http://lab-ms.narod.ru/statyi_lms/morein-repina-k.n-o_nekotorykh_svojstvakh_starinno.pdf).

641 Як відомо, він критикував багатьох композиторів своєї доби.

642 Anderson Nicholas. Avison/Scarlatti 12 Concerti grossi. URL: https://www.gramophone.co.uk/review/avisonscarlatti-12-concerti-grossi.

643 Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=iBpgKnCxnlU.

в залі Ленінградської філармонії, але розповсюдження аранжування дістало тільки із записом на платівці Г. Рождественського. Композитор надав звучанню сонат іншого тембрового виміру, що пов'язаний із інструментами більш пізнього періоду, хоча все ж таки композитор повністю зберігає мелодико-гармонічну структуру творів Скарлатті. Таким чином, по відношенню до сонат Д. Скарлатті ми позначили строгу партитурну стратегію (Ч. Авісон, принцип стильової конвергенції), темброве переінтонування для духового квінтету Д. Шостаковича дозволяє позначити в цій транскрипції вільну партитурну стратегію (принцип стильової дивергенції).

Стратегію стильової дивергенції залучено у випадках, коли в транскрипціях синтезовані вкрай різні стилі (прикладів у сучасному мистецтві багато, – альбом «Моцарт у Єгипті» («Mozart in Egypt» by various artists, and arranged by French musician Hughes de Courson[644]), транскрипція *Deep Purple* IX симфонії Л.ван Бетховена[645], «Картинки з виставки» М. Мусоргського у версії *Emerson, Lake & Palmer*[646] тощо[647]).

Зупинимося більш детально на прикладі транскрипції М. Скорика каприсів Н. Паганіні з точки зору стильової конвергенції/дивергенції.

Н. Паганіні – М. Скорик (стратегія стильової дивергенції)

Серед композиторів, для яких такий спосіб мислення є цілком доречним окремою є постать українського композитора М. Скорика. Він є неперевершеним редактором-інтерпретатором різних творів інших авторів, серед яких – розшифрування п'єс ста-

[644] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=FYokHv3c618.

[645] Відоме соло Дж.Пейджа – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=h5Ld7jc2J54.

[646] Запис 1970 р. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ZTU1eYjxNSg&t=1521s.

[647] Багато прикладів різних стратегій наведено у Ч.2., розділі 6.3.

ровинної Львівської табулатури, оркестрові редакції опер «Купало» А. Вахнянина та «Роксолана» Д. Січинського, редакція і оркестрування незакінченої опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень», серед його робіт – оркестрові транскрипції трьох п'єс М. Равеля («Нічні метелики», «Долина дзвонів», «Альборада, або Ранкова серенада блазня») з фортепіанного циклу «Відображення», його перу належать джазові транскрипції («Місячна соната» Л. Бетховена), де синтезуються дві стилістики, є випадки залучення до власного тезауруса оригінального музичного матеріалу іншого композитора (балет «Повернення Батерфляй») або повне перевтілення першоджерела (оркестрування «24 каприсів» Н. Паганіні). В. Задерацький вважав, що М. Скорик «є справжнім основоположником жанру оркестрової транскрипції в українській музиці»[648].

Останній твір викликав нашу дослідницьку увагу з точки зору вияву параметрів інтерпретувального мислення.

М. Скорик відчуває багатозначність, закладену в тембрі скрипки, тому «розшифрував» саме через звучання симфонічного оркестру і робить це через додавання фактурних елементів[649] або темброве переінтонування. У декількох аналітичних етюдах проаналізуємо стиль інтерпретаційного мислення композитора.

---

[648] Задерацький В. Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика // Мирослав Скорик: зб. статей; ред.-упор. Я. Якубяк. Львів: СПОЛОМ, 1999. С. 5–27. – *С. 27.*

[649] Зішлемося на думку Г. Ігнатченка щодо фактури як «сукупності основних та додаткових засобів музичного викладення» де «основні засоби – мелодія, гармонія, ритм; додаткові – тембр, артикуляція, агогіка, темп» (Игнатченко Г. И. К вопросу об изучении тем «Фактура» и «Мелодическая фигурация» в курсе гармонии на оркестровом факультете // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. научных материалов для музыкальных вузов. Вып. 2. Харьков, 1995. С. 12–17. – *С.12)* та визначення М.Борисенко, яка надає дефініцію транскрипції через перенесення готового музичного матеріалу в нові мови звучання та «зміну первісного звукового образу шляхом модифікації (інтерпретації) у музичному тексті цілої низки змістовних параметрів: від тембру, фактури, ритму до мелодії, гармонії, форми» (Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції: до проблеми класифікації // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : матеріали ХДІМ. Харків, 2001. Вип. 3. С. 114–119. – *С.114).*

Каприс № 1 Andante (E-dur 2/4, прелюдія) виконує вступну функцію до всього циклу каприсів. Він містить два тематичні елементи, де першому доручено основну роль – це арпеджовані пасажі (Н. Паганіні створює легкий невимушений характер за рахунок руху 32-ми на spicc[650]). Другий, контрастний, – низхідний гамоподібний рух паралельними терціями – протягом усього каприса звучить у єдиному динамічному відтінку (на ***f***). В середньому розділі утворюється чітка опозиція двох тематичних утворень, яка при монотембрі ясно вимальовується завдяки динаміці. Реприза зберігає парність чергування двох елементів при переважанні першого, що згладжує момент контрастності та підкреслює значення прелюдійності. Завершується перший каприс кодою, в якій на Т-му органному пункті звучить гармонійна фігурація наступних акордів, які чергують обігрування тоніки та низхідний ланцюжок секстакордів: Т, $S_{6г}$, Т, D_6, S_6, III_6, II_6, VII_6, Т, VII_6^3, Т, VII_6-^{3}, Т.

М. Скорик зберігає образ каприса, посилюючи його легкість і політ засобами оркестру. Так, висхідний елемент одноголосної мелодії арпеджіо потовщується акордовим викладом квартету флейт із підкресленням C-lli, а низхідний рух «хвилі» М. Скорик доручає 2-м Arpe в сексту з підкресленням Silorimba. При такому інструментуванні виникає нерівноцінність звучання висхідного і низхідного руху з явним пріоритетом першого, що трохи змінює характер простого арпеджування V-no solo і акцентує увагу на спрямованості вгору, посилюючи польотність.

У ц. 1 групі засурдинених archi М. Скорик доручає лінію прихованого голосу й гармонізує його, при чому I V-ni утворюють децИму до основного голосу в Vc. Із 4-го такту підключається м’яка педаль 4-х Cor (також con sord). Тим часом archi рухаються gliss, пом’якшуючи лінію підголосків, а Sylorimba, навпаки, загострює її пунктирним ритмом при дублюванні прихованого басового голосу

[650] При аналізі використовувалося видання 24 каприсів під редакцією Й. Фелда (J. Felda).

в Vc. Цікаво, що у Н. Паганіні цей матеріал звучить на ***f***, тут же більш м'яке звучання досягається використанням сурдин, незважаючи на досить велику кількість інструментів.

У ц. 2 відзначається досить різнопланове використання інструментів групи archi: в штрихах – зміни legato, staccato і spiccato; за фактурними функціями – педаль, мелодія з тематичним утворенням, підкреслення. Дещо ущільнюється кожна лінія фактури: флейти дублюються арфами, а педаль Cor – Vc і V-le, підкреслення C-lli + Sil в більш гострому ритмі (предиктова 32-а і ударна 8-а). Закінчується розділ ефектним висхідним gliss 2-х Arpe на ***ff***.

Ц. 3 (середній розділ). Новий тріольний елемент, як і основний, доручений групі fiati, однак тепер середнім і низьким тембрів у різних поєднаннях: 2 Ob здубльовані на октаву нижче C.ingl і Fg; аналогічно Cl piccolo і Cl - II Cl і Fg. 1-й тематичний елемент зберігає первісне інструментування. Таким чином, М. Скорик по-своєму вирішує чітку «опозицію» двох елементів: контраст позначений не так різко за динамікою, в межах однієї тембрової групи.

Ц. 4 у М. Скорика – це кульмінаційний підхід до репризи. Вперше оркестрове вирішення подібно паганінієвському – в монотембровому варіанті, де вся група archi в щільному викладі проводить головний тематичний елемент на ***ff***. Кульмінаційність посилено додаванням гармонічних «кістяків» у міді та тремоло Piatti.

У ц. 5 можна говорити про «темброву репризу» – збережений початковий склад і розподіл функцій, хоча тематична реприза починається в наступній ц. 6. Динамічно її вирішено по-іншому, докорінно змінюючи p на ***f*** із відповідним арсеналом інструментів. Динамічну «опозицію» двох елементів, як і в середньому розділі, згладжено, однак цей принцип переноситься в ділянку коди (ц. 9). У ній стверджується основний елемент (відсутній у Н. Паганіні) із завершенням усього каприса на ***f*** tutti.

Як видно з аналізу, образну сферу I каприса втілено М. Скориком більш різнопланово і багато. Місцями згладжуючи контрасти, закладені Н. Паганіні, він чіткіше окреслив межі форми, тим самим

виходячи за рамки спочатку передбачуваного жанру прелюдії. Приховану поліфонічність розкладено між різними за функціями інструментами і їхніми групами, а кода набуває синтезуючого значення.

Каприс № 4 Maetstoso (Moderato) c-C 2/4 (4/8) (марш + скерцо) – масштабний, за формою – наскрізний, модулюючий (з «темного» c-moll в C-dur), образна структура – двопланова (містить два жанрові образи – траурний марш і скерцо) – доволі багате «інтерпретаційне поле». Вказівки Паганіні Maestoso і espressivo дають привід підкреслити траурний характер початку каприса і М. Скорик доручає мелодійну лінію 2-м Ob («плаксивий» тембр). Для передачі мірності кроку на слабку долю такту (яка в ритмі мелодії у Паганіні відсутня) звучать самотні удари C-ne на витриманому D органному пункті (відтворюючи «застиглість» образу). Цю похоронну процесію доповнюють педаль I Cor і трепетне tremolo II V-ni. Інтонації запитання і відповіді у фразах у Паганіні більш рельєфно виявляються завдяки членуванню побудови між різними тембрами (V-le + Vc, Fl + Cl, I V-ni, Cl, Ob). В останньому такті у зловісного тембру Tam-Tam з'являються тріолі шістнадцяті, які звучать протягом усього подальшого розділу.

У ц. 2 (середній розділ траурного маршу) фігура сходження паралельними терціями в тексті Паганіні на початку 2-го її такту на 2-у шістнадцяту тріолі переривається провалом униз на дві октави, продовжуючи потім свій рух. М. Скорик це використовує, розділяючи фігуру між 2Cl і 2Ob у дублюванні Fl_{picc} і Camp., А 2-у шістнадцяту тріолі доручає сухому звучанню pizz Vc + Cb із Timp. З точки зору оркестрування це може видатися зайвою деталізацією, проте такий розподіл працює на посилення траурного образу, викликаючи асоціації схлипувань. І дійсно, далі чутно lamento'зні секунди у 2Fl в октаву, що чітко виділяється у Паганіні як лінія прихованого двоголосся.

Далі до репризи йде загальний низхідний рух у чергуванні різних тембрів fiati. З 5-го такту ц. 3 звучить умовна реприза, в якій

зберігається лише початковий ритм, а образ просвітляється і дещо ліризується (archi і 4Cor).

Легке повітряне скерцо (ц. 4-5) створюється завдяки переважанню рухомих високих fiati і тембрів archi. Часто використовуються передачі, загальний колорит – святковий. У 6-й ц. 1-й тематичний матеріал, перетворений до невпізнання, нагадує тепер елегантний придворний танець (затактовий хроматизований рух до сильної частки, безліч кадансів). Цц. 7-8 являють розроблювальність тематичного матеріалу маршу. Знову повертається мінорний колорит, мотивне дроблення розподіляється в передачах (Vc + Cl, V-le + C.ingl; II V-ni + Ob). Особливе значення надається групі archi (їм доручено останній варіант основної теми, яка набуває рис драматичності – повтори, мотив, секвенції). У ц. 9 звучить марш у первісному образному варіанті (перезабарвлення з Ob на Cor, тембр C-ne збережено). Розгортання теми виходить на tutti'йне звучання.

Таким чином, М. Скорик підкреслює єдність різноманітних розділів, переносячи елементи тематизму з одного розділу в інший, що може говорити про трактування цього каприса Скориком як умовно монотематичного з різним образним і жанровим наповненням.

Каприс № 5 Agitato (Allegro), 4/4 обрамляється вступом і закінченням імпровізаційного каденційного характеру, які не позначено Н. Паганіні ні темпово, ні метрично. Основний розділ побудовано на русі шістнадцятих, в яких явно простежується тематизм майбутнього фінального каприса (та ж послідовність гармоній у тій же тональності – a-moll). Крім того, можна виокремити прихований голос, в якому пунктирно намічається тема фіналу, однак тут її ще не оформлено в яскраво виражену мелодію.

При оркеструванні цього каприса М. Скорик вибирає потрійний склад оркестру, міць якого компенсує яскраву звучність джазової ударної установки.

Каденційний початок М. Скорик позначає зазначенням Rubato. Хвилеподібні пасажі-сплески доручено духовим інструментам із колоритними «завиваннями» флексатона. Так, із кожною новою

хвилею додається по кілька нових інструментів, ущільнюючи милозвучність і розширюючи «розмах» хвилі (послідовність паралельних терцій, потім секстакордів, приєднання іншого ланцюжка секстакордів у протирусі). У цьому вступі беруть участь всі fiati і Tr con sord. Основу становлять педальні звуки (у Tr, потім у Corni).

Весь основний розділ проходить на єдиному диханні, яке забезпечується безперервним рухом у партії ударної установки (ритм шістнадцятих, зрідка змінюється на синкоповані акцентні удари) і оркеструванням «великим мазком» (композитор тут менше звертає увагу на деталі оркестрування, а більше – на єдність і темброву цілісність груп). Основний тематичний матеріал у незмінному вигляді доручено ударним (Vibr, Sil) і його трохи змінений дзеркальний варіант у Silorimba (прийом протируху, заявлений у каденційному вступі). Пружності й ритмічної чіткості надає група archi, де I V-ni ведуть прихований голос, а II V-ni з pizz Cb утворюють акомпанемент. На наш погляд, вибір у якості баса саме pizz Cb із відривом у регістрах загальної фактури на дві октави співвідноситься із джазовою стилістикою.

Далі тематична лінія переходить до V-ni, повертаючись знову до ударних. Таке чергування спостерігається протягом усього каприса, що підсилює відчуття цілісності всієї мініатюри. Періодично зустрічаються нетривалі підголоски та послідовності акордів у мідних інструментів, що викликає асоціації з принципами побудови мелодичної лінії в джазі.

У 7-му такті ц. 2 вступає вся група fiati в низхідному русі паралельними секстами, що повертає нас до способу оркестрування у вступі та виокремлює цей тематичний елемент, хоча у Н. Паганіні він вплітається і розчиняється в загальному русі. Такий матеріал чергується з основним тематичним матеріалом, надалі він доповнюється протирухом, що вже сприймається як невід’ємний прийом оркестрового розвитку в цьому каприсі.

Загальна схема оркестрової фактури має вигляд тієї, що крещендує, при включенні нових інструментів. Це підводить до ви-

сновку на матеріалі вступу, який тут відзначається більшою опорою на педалі Tr, які тепер звучать більш яскраво без sord, надаючи тим самим характер урочистості. Цікавим є введення гуркітливого звучання lastra перед остаточним акцентованим акордом tutti, що ставить чітку крапку в завершенні цього каприса. Таким чином, можна зробити висновок, що М. Скорик застосовує тут іншу, відмінну від Н. Паганіні, драматургічну схему.

Свої каприси Н. Паганіні спорядив такою присвятою: «agli artisti», що в перекладі означає «я доступний лише для артистів». У таких словах закладено не один смисл, але в цьому контексті їх можна сміливо трактувати на користь М. Скорика. Якщо йти за Є. Назайкінським, то М. Скорик у 24 каприсах Н. Паганіні виступає як музикант-виконавець: «...Він виконує завдання особистісної індивідуалізації всього того узагальнено-типологічного, що закладено в творі та інструменті, ...він заново відкриває можливості нотної та звукової матерії, надаючи їй художньо-типізованих форм, враховуючи в процесі ограновування її нерівності і специфіку»[651].

Отже, нами було виявлено деталі партитури, які найбільш яскраво демонструють оркестрову логіку М. Скорика *в ракурсі відтворення інтерпретаційного мислення*. Ці деталі часто приводили до змін стильових, жанрових і фактурних моментів (які ілюструють власне інструментальну логіку Н. Паганіні). Для інтерпретувального мислення М. Скорика, що яскраво відображаються в каприсах, виокремимо такі риси:

- наслідувальні моменти оригінального звучання народних інструментів, у першу чергу гуцульських (що в Каприсах виявляється як особливість точного розшифрування жанрових прообразів Н. Паганіні через їхнє тембральне втілення);

- яскраві колористичні та сонористичні моменти;

- чергування прозорих оркестрових розділів, пронизаних сольними лініями окремих інструментів, груп, із насиченими оркестровими епізодами;

[651] Жукова Е. Паганини – Скорик: мост через 200 лет // День. 20 октября 2005. № 192.

- часту і несподівану зміну тембрів, яка диференційовано підкреслює особливості тематизму;
- велика роль ударності та, відповідно, особлива увага ударній групі інструментів;
- концертність як «тип мислення» (М. Копиця), «що включає і естрадно-джазові, й неокласичні, й необарóчні, й фольклорні та й інші інтонаційні пласти»[652].

Найцікавішим з точки зору переплетення різних стильових напрямків є звернення М. Скорика до джазової ударної установки. Завдяки цьому каприси набувають демократичної спрямованості. Однак, таким чином український композитор продовжує лінію Н. Паганіні, адже в багатьох каприсах на інтонаційному та жанровому рівнях можна знайти риси італійської народної музики, танцювальної та пісенної, що на той час робило каприси більш доступними для слухача. Слідом за Н. Паганіні, М. Скорик «осучаснює» каприси наявними в композиторському арсеналі засобами. Завдяки оркеструванню яскравіше позначено деякі структурні компоненти творів (посилюється репризність, підкреслюються цезури і т. ін.), а іноді обриси форми, навпаки, згладжуються, розмиваються. Загалом у цьому циклі М. Скорик утілив синтез основних тенденцій у галузі інструментування XX століття: вибір великого складу оркестру; збереження функцій оркестрових груп утілюють традиційний підхід, а розширення функції ударної групи (аж до появи самостійного фактурного шару) продовжують шляхи оновлення оркестрового мислення.

Інший вимір інтерпретувальності ми вбачаємо у явищі автоінтерпретації. Достатньо розповсюджене в галузі філології (автоінтерпретацією є лінгвістичний зворот, який будується на перевисловлюванні власної думки після звороту «іншими словами»), в композиторській творчості автоінтерпретація може проявлятися на через

[652] Копиця М. Імператив краси // Музика. 1999. № 1–2. С. 4–6; Копиця М. Творчість М. Скорика у дзеркалі сучасності // Науковий вісник: зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип.10: Мирослав Скорик. С. 9–15.

авторедакції, інструментування (або фортепіанні перекладення) автором власних творів, залучення монограм, автоцитування тощо. Стратегія *автоінтерпретації* існує поряд зі стратегіями стильової конвергенції та дивергенції й пов'язана з феноменом автокомунікативності в творчості другої половини XX– початку XXI ст.

Корені автокомунікативності закладені в глибині духовних процесів людини, на що вказує С. Хоружий стосовно ісіхазму, підкреслюючи, що «ісіхастська практика реалізує певну закінчену антропологічну стратегію: чи парадигму. Духовна практика є холістична практика себе в своїх енергіях: *практика аутотрансформації, в котрій людина змінює «всього себе» (холізм)* (курсив наш – Ю.Н.)»[653]. М. Бахтін в авторефлексії вбачав ідею іншого розуму як основи творчості: «Я-єдиний, – виходжу з себе, а всіх інших находжу – в цьому є глибока онтологічно-подієва різнозначність»[654], Ю. Лотман описує автокомунікативну систему як творчо-значущу[655]. В лінгвістиці прийом автоінтерпретації, по суті, – «повторна експлікація смислу висловленого»[656], причому філологи підкреслюють: те, що написано у другій частині (інтерпретанті) аппозитивної конструкції не є просто повторенням іншими словами, а являє собою саме мовленнєве й змістовне тлумачення.

Якщо у вербальних формах автоінтерпретація – прийом, що посилює розуміння читачем думок автора (а інколи – посилення ролі самого автора), то в музичній творчості цей прийом знаходить нові конотації. Г. Данузер в дослідженні «Metamusik» (щодо творчості

---

[653] Хоружий С. К антропологической модели третьего тысячелетия //Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М. : ИФ РАН, 2002. С.108–136. – *С.114.*

[654] Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. 278 с. – *С.53.*

[655] Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Семиосфера / Лотман Ю. М. СПб.: Искусство, 2000. С. 159–165.

[656] Риторика монолога / Под ред. А. И. Варшавской. СПб. : Химера трэйд, 2002. 240 с. – *С. 109.*

XX ст.) ввів поняття Selbstbezüglichkeit (само референція), Selbstreflexives Hören (рефлексивне слухання)[657].

Мистецтвознавці пов'язують автоінтерпретацію перш за все з композиторською практикою у таких формах.

1. Коли композитор вербалізує задуми власних творів, тлумачить їх, інколи завдає чітке «герменевтичне коло» власної творчості. Це настільки часті приклади, що над «композиторською авторефлексією» як феноменом творчості XX ст. розмірковує Н. Гуляницька[658], К. Чепеленко називає авторефлексію інтенцією композиторського музикознавства, пов'язуючи її простір з системою «вербальних висловів різного жанрово-структурного змісту»[659], а композитор В. Єкимовський навіть створив жанр «автомонографії», в якій надав аналіз власної творчості[660].

2. До автоінтерпретації належить й залучення до своїх творів монограм (А. Берг, Е. Елгар, Д. Шостакович, А. Караманов, А. Шнітке, Р. Щедрін та ін.), автоцитувань. Прикладами є відомі твори Д. Шостаковича (Восьмий квартет, Соната для альта з цитатою з 14 симфонії, «Безсмертя», «Ніч» з вокального циклу на сл. Б. Мікеланджело[661]); А. Шнітке (наприклад, автоцитата танго з фільму «Агонія» в ч.5 «Рондо» Concerto Grosso №1, опері «Життя з ідіотом»); Ф. Пуленка (автоцитата теми траурного маршу з опери «Людський голос» в Сонаті для кларнета та фортепіано); В. Сильвестрова (автоцитата «Прощай, світе, прощай, тихий» з вокального циклу «Тихі пісні» в 4 ч. «Реквієму для Лариси»).

---

657 Danuser Hermann. Metamusik. Edition Argus, Schliengen 2017. Zustand: Gut - Erste Auflage. 497 S.

658 Гуляницкая Н.С. Предисловие. О современной композиторской музыкологии // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) : сб. тр. Вып. 145 / РАМ им. Гнесиных. М., 2001. С. 4–13. – *С.10.*

659 Чепеленко К. Авторефлексия как интенция композиторського музыковедения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. Томск, 2016. № 1(21). С.112–117. – *С.112.*

660 Екимовский В.Автомонография. М. : Музиздат, 2008. 480 с.

661 В романсі «Ніч» залучено тему X симфонії, в «Бессмерті» – тему з ранньогофортеіанного твору.

3. Автоінтерпретаційний сенс вбачаємо у прикладах, коли композитор переінтонує власні твори (авторедакції), що є доволі розповсюдженою практикою. Зокрема, М. Равель створив до деяких своїх фортепіанних творів оркестрові варіанти («Античний менует», «Павана за померлою інфантою», «Човен в океані», «Альборада або ранкова серенада блазня», «Гробниця Куперена», «Хабанера» для двох фортепіано) або навпаки – (перекладення «Болеро» для фортепіано в 4 руки); відомими є «Десять п'єс-транскрипцій» з балета «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва; авторська обробка II ч. Камерного концерту А. Берга (Адажіо для скрипки, кларнета і фортепіано); оркестрові версії Д. Шостаковича вокальних циклів на сл. М. Цветаєвої, Б. Мікеланджело; рання та пізня редакції Концерту №1 для фортепіано з оркестром С. Рахманінова, Сонати для кларнету та фаготу Ф.Пуленка, опери «Леді Макбет Мценського повіту» Д.Шостаковича; цікавим є приклад творчості А. Пярта, який часто вдається до тембрових переінтонувань (йому належить 6 авторських версій твору «Summa», 18 авторських версій «Fratres», існують такі версії для творів «Solfeggio», «Psalom», «Pari intervallo», «Passacaglia»).

4. Ще одна форма автокомунікації (її називає К.Чепеленко), якою є «феномен живої композиторської практики, наприклад, інструментальна імпровізація композитора, який творить (для себе) з приводу власних музичних ідей»[662]. Прикладом такої автоінтерпретації є пізня творчість В. Сильвестрова (його багаточисленні «квазіімпровізації», які стають творами-миттєвостями (є записані нотами), але при цьому важливою залишається саме їхня рефлексивна компонента (такими є «Два миттєвих вальси», ор.247, 2015; «3 хоку», 2008 та ін.).

Взагалі, не мають великого значення причини, за якими композитори вдаються до тих чи інших автокомунікативних форм (від-

[662] Чепеленко К. Композитор в пространстве автокоммуникации // Вестник КемГУКИ. 35/2016. С.116–121. – *С.119.*

родження, створення варіанту з урахуванням завдань для іншого виконавця, спогади, рефлексія, виокремлення найбільш значущих для себе символів, тем, спогадів, або взагалі – метанойя стилю (повне переосмислення/перезавантаження) як це сталося в творчості В. Сильвестрова.

Таким чином, автокомунікативна стратегія актуалізується як автоінтерпретація та рефлексія (за принципом дзеркального відображення) та або прояснює смисли (де-шифрує), або навпаки (зашифровує), спонукаючи Іншого (виконавця, слухача) відшукати їх.

Продовжуючи аналіз прикладів композиторських стилів, у яких яскравою (а іноді й визначальною) є домінанта інтерпретувальності, звернемося до композиторського переосмислення-інтерпретації (реінтерпретації, за визначенням П. Волкової).

3.3. Стратегія деконструкції. В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту»

Насамперед, незвичним є той факт, що концерт має назву, це створює алюзію на програмний твір. Одразу в назві присутній інтертекст – посилання на назву опери Моцарта «Чарівна флейта». Автор мовби ставить запитання, веде діалог-симулякр[663] із Моцартом. У концерті використовується три типи флейти – піколо, ординарна флейта та альтова флейта. Це створює новий простір для сприйняття «повної картини» виразних та технічних можливостей флейтового сімейства[664].

[663] Симулякр – термін постмодерністської філософії, що був введений Ж. Бодрійяром, що означає так звану «копію, що не має оригінала», копію того, що насправді не існує (див.: Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція; пер. з фр. В. Ховхун. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.)

[664] До речі, першою п’єсою для флейти соло була *Syrinx* К. Дебюссі (1913). До того ж вона була першою композицією для сольного виконання на сучасній флейті системи

Починається концерт із сольного вступу флейти піколо у незвичному для цього інструмента низькому регістрі[665]. Основну тему побудовано на трьох нотах d - es – e, які сприймаються як «звукосимвол» – короткий мотив, що займає центральне місце у творі. «Звукосимволи» зустрічаються у багатьох творах В. Рунчака, наприклад *Homo ludens I—VIII*, п'єси для інструментів соло, Концерт для саксофону з оркестром. Слід зауважити, що музичне мислення В. Рунчака визначається варіюванням цих коротких патернів-звукосимволів, між собою у різних послідовностях. Також для творчості композитора Рунчака властивою є постійна зміна ритму, ритмічних малюнків у цих патернах.

Поступово репліки флейти звучать вище, мелодійні патерни підіймаються до високого регістру. Далі соло флейти підтримується «педальними» нотами в оркестрі. Сольний епізод змінюється оркестровим матеріалом, оркестр грає на дуже тихому динамічному нюансі. Перехід від сольного виконання флейти до оркестрового програшу на слух сприймається досить плавно, тембр флейти немов розчиняється у тембрах інших інструментів оркестру, лише змінюється темброва якість звукового матеріалу (*Додаток, №10)*.

Відзначимо загальну тенденцію у побудові концерту. Концерт одночастинний із різнохарактерними епізодами. Музичний матеріал викладено таким чином, що відбувається чергування між флейтою соло і оркестром, але в більшості якщо оркестр і акомпанує в

Т. Бема. *Syrinx* закріпилася в репертуарі флейтистів, а музичний матеріал зацікавив інших композиторів XX століття. Наприклад, композитор Р. Р. Беннетт написав п'єсу *After Syrinx* (за «Сірінксом») для гобоя та фортепіано, де основна тема з оригінальної композиції слугує базовим матеріалом, але завдяки багатьом трансформаціям та залученням нового матеріалу сприймається як переосмислення (реінтерпретація) п'єси К. Дебюссі на якісно новому рівні. Слід зазначити, що тема концерту для флейти В. Рунчака за інтонацією та розвитком (розгортанням у часі) має схожі риси: (Див. *Додаток*, №9, перші 4 такти).

[665] Аналіз здійснено за авторською партитурою. Відеозапис з концерту в Харківській філармонії за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=wMtYRnys_hU (Kharkiv contempopaty–2018, Академічний симфонічний оркестр Харківської філармонії, диригент Володимир Рунчак, соліст Ігор Єрмак).

сольних епізодах флейти, то це відбувається при прозорій фактурі та мінімальному динамічному нюансі. Слід також зазначити, що склад оркестру подано автором у дещо зредукованому вигляді: 4 пульти перших і других скрипок, 2 пульти альтів та віолончелей, по одному голосу дерев'яних та мідних інструментів, фортепіано, арфа та багато різновидностей перкусійних інструментів. При цьому, трапляються епізоди одночасного звучання флейти з оркестром, але тоді інструменти оркестру виконують рівноправні партії, не відповідаючи функції акомпанементу в класичному концерті. Коли далі знову вступає флейта, темп стає повільним і звучать патерни-угрупування, побудовані за алеаторичним принципом. У ц. 2 в групі струнних інструментів звучать алеаторичні пасажі, побудовані на основі «педальних» нот. Цікаво, що струнні грають дівізі, таким чином, кожен пульт має грати свій окремий пасаж. Цей приойм є досить розповсюдженим у музиці сучасних композиторів: у кожного пульта свій пасаж. Ц. 3 демонструє канон у струнних, який є розкладеним акордом *f – c - a - es*, а далі ті ж самі звуки обігрують фаготи та мідні інструменти. В 5-й цифрі можна простежити пуантилістичний прийом – коли різні інструменти оркестру вступають по одній ноті в різний час, утворюючи при цьому єдину звукову лінію. За 5 тактів до цифри 7 звучить соло валторн, у партії яких проводиться основна тема концерту. Згодом, до них долучається фагот, а далі тромбон та труби проводять тему, але її викладено каноном із відстанню один такт. Цей матеріал супроводжується активними 16-ми тривалостями в партіях барабана та інших перкусійних інструментів. Звучить ритм із зміщеним акцентуванням, через це втрачається почуття сильної долі такту.

Протягом розвитку характер музичного матеріалу змінюється: звучить синкопований ритм, з'являється джазова манера виконання, змінюється також і темп. Взагалі, В. Рунчак приділяє велику увагу в концерті для флейти перкусійним інструментам: автор обрав багато різних видів цих інструментів, їхні партії відзначаються

складними ритмічними малюнками та великим обсягом музичного матеріалу, численними пасажами у швидкому темпі. Відомо, що на манеру виконання має дуже сильний вплив саме партія ударних інструментів: залежно від того, як розподілено тривалості – рівномірно чи не рівномірно[666], чи в ритмі «свінгу»[667], чи в ритмі «шаффлу»[668] слухачем ідентифікується той чи інший музичний стиль. Зауважимо, що тему (яка схожа на цитування теми з якоїсь відомої композиції), грає саме оркестр, а в партії флейти звучить лише один маленький патерн із неї.

Гучний епізод знову змінюється на тихий, фактура стає прозорою. В оркестровій тканині чітко можна простежити пуантилістичну та мінімалістичну манеру композиторського написання: окремі звуки розташовано в партитурі розосереджено. Поодинці вони є лише складовою одиницею, «будівничим матеріалом», але разом об'єднуються в один мелодичний контент. Окремі ноти звучать по черзі в партіях різних інструментів.

У тт. 73, 74 фактура стає більш щільною, динамика підсилюється. Канон, що звучить по півтакту разом із «педальними» нотами, нагадують про схожість цього матеріалу з партитурами В. А. Моцарта. Тема трансформується та викладається в більш широкому діапазоні (досягає двох октав). В т. 97 (звучить глісандо у струнної групи) тема поступово набуває розвитку, збагачується різноманітними ускладненнями: подрібненням тривалостей, використанням різних ритмічних угрупувань та акцентів. Важливо зауважити, що у слухача протягом усього концерту виникає відчуття постійної нерівномірності, складно виділити сильні долі тактів. Це відбувається ще завдяки частій зміні розміру, а відчуття нерівномірності підсилюється ще й тому, що автор обирає непарні розміри – 5/8, 7/8, 3/8, 10/8, які приписано мислити як чергування дуольного та тріольного ритмів, розкладати їх на більш прості складові. Далі

[666] Див.: Ц. 29, тт.263–265; ц.35, тт.300–306.
[667] Див.: Ц.12, тт.120–123; ц.17, тт.166–169.
[668] Див.: Ц.8, тт. 78–81 (ритм «шаффл» дещо видозмінено).

звучить тема-патерн (звукосимвол). Спочатку вона проводиться в партії фортепіано, стверджувано. В цифрі 10 вступає альтова флейта (в партитурі *Fl C-alto*). Тема продовжує свій розвиток, тепер вона містить багато інших нот у звукоряді. Альтова флейта також виконує партію в низькому регістрі. Складається враження, що автор поставив певне композиторське завдання – розкрити потенціал низького регістру флейти, який вважається сумнівним. Це пов'язано з акустичними властивостями флейти: звуковидобування нот у низькому регістрі є досить складним, а сама динаміка – на низькому показнику. Цей аспект завжди був перепоною для багатьох композиторів щодо використання у своїх творах низького регістру флейти саме через те, що він має дуже слабкий, ледве чутний звук[669]. Але В. Рунчак вирішує це питання, віддаючи флейті цей фрагмент для сольної гри, без супроводу. Звуки повільно йдуть один за одним, створюється рельєфність звучання, увагу слухача привертають більше параметри тембру, ніж звуковисотності.

Із ц. 15 починаються численні синкопи у «діалозі» фортепіано та ударних. Цікаво, що ці синкопи викладено в досить незвичній формі: не по горизонталі, що є більш звичним для слухача, а по вертикалі. Такий прийом досить складно відтворити з чіткістю: щоб синкопи були виконані рівно, від виконавців буде потрібна максимальна пильність, увага та відчуття часу.

У 13-й цифрі (такти 127-132) також підсилюється динаміка духових інструментів оркестру. В їхніх партіях розташований синкопований патерн, що виконується на одній ноті. Починається він із тромбонів, а далі каноном із відстанню один такт цей патерн проводиться у труб, валторн, фагота, кларнета та гобоя. Здається, що автор вирішив підкреслити сигнальну функцію духових інструментів, продемонструвати сигнальний концепт. Далі «сигнальна» тема

[669] Навіть на початку XXI ст. існує досить мало репертуару, що написаний саме для альтової флейти, але сучасні композитори все більше цікавляться цим інструментом, пишуть твори для нього та залучають цей інструмент до складу симфонічного оркестру. Таким чином, тенденція до поширення інтересу до «сімейства» флейт зростає.

з синкопованої перетворюється на рівну, яку викладено чвертними тривалостями. Цей «монотонний» ритм згодом «переймає» флейта, коли оркестрове тутті замовкає. Соліст продовжує грати рівні тривалості, але за допомогою штриха «фрулато». До задуму автора, певно, входило зробити артикуляцію в цьому епізоді більш «розмитою», нечіткою. Також важливо зауважити, що цей епізод виконується вже на ординарній флейті. Спочатку звучить гра тембрів, флейта знову грає у низькому регістрі, а її звучання на фрулато продовжується в партіях струнної групи за допомогою дубль-штриха та ритм восьма і дві 16-ті. Таким чином, спочатку складно помітити, що флейта припинила гру, а звучать вже струнні.

Після невеликої генеральної паузи характер музики знову змінюється. В 17-й цифрі звучить танцювальна тема з синкопованим ритмом у розмірі 7/8. Соліст виконує швидку скерцозну мелодію, з нерівномірним розподілом тривалостей і ритмом, що не є кратним 2. Узагалі, часта зміна ритму, майже в кожному такті є відмітною рисою в творах В. Рунчака. Особливо автор приділяє увагу зміні та чергуванню дуольного та тріольного ритмів, складні розміри в нотах передбачують подрібнення, розкладання на більш прості 2+3. Цей музичний матеріал нагадує фольклорні віртуозні фігурації, які використовував, наприклад, Б. Барток. Звучать відгуки основної теми, хоча в дещо трансформованому вигляді: викладання відбувається вже подвійними нотами, змінюється також пунктуація.

У цифрі 21 в партії соліста з’являється новий елемент розробки основної теми: вона звучить трансформовано подвійними нотами та з великою кількістю дрібних пауз. Завдяки цим паузам тема сприймається дискретно, з уривками. Паузи присутні не тільки в партії соліста, а й розосереджені по всій партитурі оркестру. Можна помітити сухі акорди восьмими, також з паузами. Велика кількість розрізнених патернів та пауз, розміщених у різних групах інструментів, створює певний хаотичний ефект.

Із ц. 23 вступає багато перкусійних інструментів, у партії соліста в цей час тривають паузи. В інших групах оркестру звучать елемен-

ти основної теми, але вже у хроматичному викладенні. Тривалості в партіях різних інструментів варіюються, наприклад, у партіях духових переважають чверті, у струнних – восьмі, у перкусійних інструментів – шістнадцяті. Поступово, під час розвитку кількість нот у темі зростає, що, в свою чергу, призводить до підсилення почуття драматизму. Цей фрагмент демонструє віртуозні технічні можливості флейти: він насичений віртуозними пасажами, технікою подвійного стакато. Саме в цьому епізоді музичний матеріал супроводжується різноманітними інструментами ударної групи, перкусійний елемент є яскраво вираженим. Далі відбувається зміна флейти на піколо. Вона звучить у високому регістрі «над усім» оркестром, який грає *tutti* на нюансі *ff*.

Наступний фрагмент (ц. 24) демонструє велику кількість пасажів у флейти 32-ми тривалостями. Але в цих швидкісних пасажах все одно присутні опорні звуки основної теми. Партію викладено вже на ординарній флейті, в партії якої з'являється новий музичний матеріал, що демонструє віртуозні технічні особливості інструменту. Досить цікавим є матеріал, що триває з такту 227 по такт 230: в цьому епізоді звучить акомпанемент на фортепіано в дуже низькому регістрі в басі короткими восьмими. Це ноти з основної теми, розташовані у різних послідовностях. В ц. 25 пасажі флейти переймають скрипки, далі – дерев'яні духові. Зазначимо, що пасажі побудовано за таким принципом: у них відбувається чергування гамоподібних звукорядів та арпеджіо. Все це виконується 32-ми тривалостями. Особливо в аналізованому концерті слід підкреслити партію арфи. Значну частину музичного матеріалу на арфі передбачається грати за принципом імпровізації. Іноді в нотах вказуються лише конкретні звуки, в межах яких має виконуватись імпровізація, а в деяких місцях у партитурі вказано початковий патерн у певному ритмі, на основі якого виконавець має додавати зміни за своїм власним бажанням.

У ц. 30 на флейті піколо в високому регістрі звучить тема-скерцо (з ц.17), далі відбуваються нові трансформації в ритмі, до-

даються хроматичні ноти, збільшується сама кількість нот (з ц. 36). Ритмічний рисунок являє собою подрібнений на подвійні та потрійні ноти патерн. Розвиток музичного матеріалу продовжується в ц. 41, на наш погляд, досягає своєї кульмінації, яка виражається в домінуванні імпровізаційного принципу музикування (*Додаток, №11*). Саме в цьому фрагменті концерту виконавці на всіх інструментах оркестру мають імпровізувати, хоча і в межах певних звуків та протягом визначеного часу (в нотах є вказівки: імпровізувати протягом чотирьох, п'яти чи десяти секунд). Колективна імпровізація включає в себе й такі виражальні засоби, як глісандо, а також зациклені такти – такти, що мають повторюватися певну кількість разів. Кількість глісандо в партіях різних інструментів створює ефект завивання вітру, ефект присутності чогось нефізичного, нематеріального. Такий епізод триває до цифри 45, де характер музики знову змінюється. Темп стає дуже повільним (Largo assai), а партії гобоя і кларнета насичені пасажами з дрібними тріолями 16-х, викладених за алеаторичним принципом. Далі, у ц. 46 ці пасажі виконуються також і в партії фортепіано. Перед ц. 47 є загальна фермата, після чого вступає соліст: звучить основна тема в гранично низькому регістрі, в дещо зміненому вигляді (тривалості є більш крупними та з'являється нота cis). При цьому в оркестрі багато тремоло. З ц. 50 відбувається зміна флейти на альтову. Звучить мелодія у діалозі з віолончеллю. Оркестровий програш, звучить альтова флейта, вона виконує численні патерни, ритмічний малюнок яких постійно змінюється, жоден не повторюється. Партія соліста вкрай віртуозна. Наприклад, в ц. 51 флейта грає пасажі 32-ми тривалостями, при цьому соліст має використовувати штрих подвійного стакато, та ще й додати фрулато. Каденцію (з ц. 53) на альтовій флейті викладено вільно, матеріал розподілений на такти умовно, на початку стоїть позначка *senza metrum*. З одного боку, каденцію насичено пасажами, що мають продемонструвати віртуозність інструменту (призначення каденції класичного концерту). З іншого, – матеріал сконцентровано в межах трьох головних нот

теми, що звучать у звичайній або в інверсійній послідовності. Незважаючи на іншу послідовність звуків, можна простежити все ж таки певну закономірність. До ц. 57 поступово вступають арфа та перкусійні інструменти, що виконують чисельні глісандо у висхідному напрямку (*Додаток, №12)*. А з 57-ї цифри взагалі в оркестрі має створюватися лише шумовий ефект. Виконуються звуки, позбавлені звуковисотності. Наприкінці соліст декламує фразу «Скажіть, чи чарівна флейта?». В оркестрі в цей час дуже тихий нюанс у партії струнних. Та потім сам відповідає на це питання «Так, чарівна». Це все вказується диригентом і прописано по тактах у партитурі. Після ствердної відповіді концерт завершується (*Додаток, №13)*.

Підкреслимо важливий для нашої концепції момент: інтерактивний компонент, що займає важливе місце у флейтовому концерті В. Рунчака, споріднений із філософським інтерпретувальним поняттям та принципом реконструкції як водночас деструкції і реконструкції, зруйнування та відновлення (саме так мислив Ж. Дерріда, вважаючи його характерним для постмодерного світовідчуття). М. Гайдеггер споріднене поняття «деструкція» спрямовував на виявлення «закритих» смислів філософських понять минулих епох, Ж. Дерріда – уявляв весь світ культури як нескінченний текст. Безмежна кількість внутрішньо-текстових зв'язків призводить до полісемантичності, нескінченного набору смислів у будь-якому тексті, до його смислової невизначеності[670]. Стосовно концерту для флейти В. Рунчака, який сам автор позиціонує як музичне приношення В. А. Моцарту, ідея деконструкції за Ж. Дерріда може реалізувати-

[670] Як зазначає Н. Автономова у вступі до книги Ж. Дерріда «Про граматологію», «В цілому деконструкція — це аналіз концептуальних опозицій, пошук "апорій", моментів напруженості між логікою та риторикою, між тим, що текст "хоче сказати", і тим, що він має означати. Текстові операції, що роблять як автор, так і читач, з'єднуються в незавершений рух, який відсилає і до самого себе, і до інших текстів: залишається тільки вчитися читати тексти по боках та між рядками, а саме там, де, як здається, нічого не написано, але насправді написано все головне для Дерріда» (див. Ж. Деррида. О грамматологии / Пер. с франц., вступит ст. и комм. Н. Автономовой. Ad Marginem, 2000. 540 с. – *С. 71*).

ся у переосмисленні музики Моцарта. Тепер, маючи досвід прослуховування музики композиторів сучасності, яким є В. Рунчак, слухач вже по-іншому, по-новому сприйматиме музику Моцарта. Слухач свідомо чи підсвідомо робить аналіз, вже враховуючи ті знання, якими виражальними засобами можна користуватися тепер, якою була музика в епоху Моцарта, і якою є зараз. Таким чином, метафорично можна висловити такий тезис: на першому етапі В. Рунчак вчився у Моцарта, а на другому етапі Моцарт вчиться у В. Рунчака; тобто музика концерту для флейти провокує до нових переосмислень музики минулого і виводу її на якісно новий рівень сприйняття, що є прикладом свідомої композиторської стратегії.

3.4. Стратегія реінтерпретації. В. Єкимовський «Місячна соната» та «Браденбурзький концерт»

Два представлені до аналізу твори В. Єкимовського («Місячна соната» та «Браденбурзький концерт») є яскравим прикладом реінтерпретації, коли за основу автор бере відомі твори попередніх композиторів та переосмислює їх, залишаючи при цьому загальну ідею чи концепцію.

У «Місячній сонаті» автор задіює основний концепт (матрицю) твору Л. Бетховена (*Додаток, №14*). З самого початку можна спостерігати певну збіжність із оригіналом. Композитор використовує арпеджовані пасажі, що повторюються з невеличкими відмінностями, таким чином, зберігається ефект монотонності та остинатності. Але стосовно ритму, в пасажах присутні квінтолі (тобто, нерівномірний ритм), що переходять у довгі тривалості (половинну з крапкою), в перших чотирьох тактах звучать нонакорди, а далі звучать лише два педальні звуки, причому нижня нота «ре» залишається без змін, а змінюються верхні звуки. Цікавими є також авторські визначення динаміки: *p+, p-, mf+*. Можливо, автор намагався звернути увагу на ледве чутні для сприйняття динамічні зміни, розширити спектр динамічної градації. У подальшому розвитку музич-

ного матеріалу відбувається підвищення регістру та динаміки, тим самим збільшується драматизм. Також слід звернути увагу на часту зміну розміру: ¾, 2/4, 4/4, що дає посилання на сучасні музичні виражальні засоби.

Середній розділ демонструє типовий прийом у сучасному музичному композиторському письмі: автором окремо викладено складний синкопований ритм (верхній рядок), та окремо викладено акорди (нижні рядки), суттєва більшість із яких – кластери. Важливо також зауважити, що в цих акордах є задіяним майже весь діапазон фортепіано. Метроритм і такти в цьому епізоді відсутні. З одного боку, цей фрагмент додає до твору елемент імпровізаційності, з іншого, і ритм, і акорди є визначеними, але подані у дещо незвичній формі (*Додаток, №15*).

Далі проводиться коротка реприза, що звучить лише 15 тактів. За 6 тактів до кінця нижня басова нота змінюється. Стосовно стратегії реінтерпретації, у В. Єкимовського вона пов'язана перш за все з виокремленням хар*а*ктерного інтонаційного модусу: «Місячна соната» має більш спокійний, колисковий характер, на відміну від концепції Бетховена, де разом зі спокійним настроєм присутні «інтонації заклику», «революційності» – пунктирний ритм. Композитор свідомо залучає «неавторську» назву бетховенського твору («місячна»), що надає йому можливість виокремити фактурний фрагмент, що уособлює основну ідею – «нічної» застиглості природи та душевного стану. Його присвята Дж. Гвіччарді – це присвята фотографії, портрету, а не живій людині (як це було у Бетховена), і це відбивається в загальному звучанні сонати.

У «Бранденбурзькому концерті»[671] спостерігаємо переміщення ідеї Й. С. Баха в новий контекст сучасного музикування. Концерт у трьох частинах написано для флейти, гобоя, скрипок principale, трьох скрипок (пультів), двох альтів, віолончелі, контрабасу e continuo.

[671] Аналіз проведено за авторською партитурою.

Частину 1 (Allegro) написано в тональності e-moll. Розмір 6/8 збігається з першоджерелом. У цьому музичному матеріалі автор вдало користується принципами поліфонії, часто можна зустріти канони та секвенційні пасажі в партіях інструментів-солістів. Супровід – яскрава стилізація барочної музичної традиції: тріолі восьмими тривалостями, що проводяться в різні інтервали у різних інструментів – у квінту, сексту, септиму та октаву. В. Єкимовським також визначено в партитурі цифрований бас, що відсилає до барокової епохи. Від Й. С. Баха в цьому творі спостерігаються гамоподібні фігурації шістнадцятими, зберігається відчуття руху, пульсації. Але істотним новим компонентом у переосмисленні першоджерельного твору є постійна зміна розміру: 3/8, 7/8, 6/8, 4/8, чергування дуольного та тріольного ритмів, згідно з манерою сучасного композиторського письма (наприклад, у творчості В. Рунчака цей компонент є дуже важливим).

Також у партитурі В. Єкимовського можна помітити тональні відхилення, але вони є досить незначними. У цифрі 70 звучать зменшені акорди, а з третього такту починається маленька, протягом двох тактів, quasi cadenza у флейти та гобоя.

Частина 2 (Adagio, h-moll, ¾) починається з соло гобоя, що звучить у манері повільних частин барочної музики, на фоні акомпанементу чвертними тривалостями в партіях струнної групи (*Додаток, №16*), але саме імпровізаційність виписано в більш сучасній манері (це відображається перш за все на ритміці та мелодиці). Зауважимо, що в першоджерельному творі Й. С. Баха також присутнє соло гобоя. Вертикаль у партитурі створено за допомогою класичних акордів. Перед двадцятою цифрою гобой грає каденцію з дрібними тривалостями та мелізматикою (в партитурі є примітка *quasi cadenza*).

Із ц. 20 до соло гобоя долучається скрипка і в наступному дуеті скрипки та гобою ще більше відчуваються «відлуння» після барокових часів. Є розмірність, рельєфність, взаємодія партій різних інструментів, але поліфонічних прийомів чи канонів немає, і сама

дуетність звучить романтизовано. У цифрі 40 звучить каденція скрипки, яка потім переходить у дует із гобоєм: їхні партії насичено різноманітними прикрашаннями – трелями та нерівномірними ритмічними малюнками, після чого частина завершується.

Частина 3 (Allegro). Ритмічний малюнок і тональність фа мажор збігаються з першоджерелом. У цій частині присутні всі виражальні засоби, які мають відношення до стилізації музики Й. С. Баха. Це і секвенційні пасажі, і мелодичні фігурації, і цифрований бас, і акомпанемент – остинатні восьмі тривалості. Як і в Бранденбурзькому концерті Баха, у В. Єкимовського в партитурі також відбувається чергування соло – tutti. Весь матеріал викладено за тональним принципом, без кластерів і дисонансів.

Із нових привнесень автора слід відзначити знову-таки незвичні для барочної епохи розміри 5/4 та 7/8. Завершується Концерт tutti в усього оркестру, звучить основний у третій частині ритмічний малюнок.

Пошлемося на висновок П. Волкової про те, що «процес реінтерпретації постає перед нами, з одного боку, як вічне повернення до минулого, яке представлено даністю вихідного тексту, з іншого – як спрямованість до майбутнього, яке орієнтується в реальності сьогодення»[672]. Таким чином, в обох творах ми бачимо не стільки стилізацію музики Баха та Бетховена, скільки *навмисну та постульовану композитором стратегію реінтерпретації* (яскравіше виражену в «Місячній сонаті»), завдяки чому твори В. Єкимовського дістають нове семантичне наповнення та завдають нових інтерпретувальних вимірів.

[672] Волкова П.С. Феномен реинтерпретации:опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия РГПУ им. А.И.Герцена. М., 2008. Вып.78. С.96–102. – *С.98.*

3.5. Моделююча стратегія. В. Птушкін – М. Ентін: творення «інтерпретативного поля» у межах синтетичного тексту вистави

Йтиметься про спільну творчу роботу режисера Марка Ентіна і композитора Володимира Птушкіна (Харків), результати якої дають привід до важливих висновків, що розвивають проблематику музичного спектаклю на сучасній драматичній сцені, коли сама спільна робота твориться в інтерпретувальній парадигмі.

У театралізованому дійстві часто важко сказати, що сподобалося більше – вибудуваність композиції, окремі фрагменти, артистичне виконання, сценарій чи режисура, образотворчі засоби, декорації, костюми, музичне оформлення? У просторі вистави дії окремих незалежних постановочних груп і їх устремління перетворюються на єдину симфонію і створюється художнє ціле в усій єдності його внутрішніх зв'язків – інтерпретаційне поле.

Вистава незалежно від історичних, національних, жанрових та інших особливостей композиційно організовується з таких визначальних моментів художньої цілісності:

- сюжетно-драматичний лад як розвиток драматичної дії в певному сюжетно-фабульному напрямку (на підставі літературного твору або без нього);
- музичний лад в усій повноті свого вияву: від способів інтонаційного донесення тексту, звукошумових ефектів до музичного оформлення та вибудовуваної музичної драматургії.

Перші два параметри визначають часову цілісність, просторовій же сприяє сценографія як моделювання сценічного простору (декорації, костюми, світло, пластичні реалізації акторської гри, технічні можливості сцени і т. ін.).

Багато дослідників театру пов'язують явище художньої цілісності вистави насамперед із поглядами режисера, його мисленням, уявою, теоретичними та практичними висновками, тобто його здатністю об'єднати всі три заявлені вище параметри. Однак при розгляді музичного спектаклю абсолютно особливого статусу набуває

постать композитора, без творчої співдружності з яким смислова цілісність стає часом неможливою.

За словами В. Птушкіна, який вважає, що «сьогодні музика стає активним компонентом режисерської концепції»[673], М. Ентін був виключно вимогливий до музичної сторони вистави. І перше правило, за яким він незмінно стежив, – щоб не було складнощів. Тобто одним із його основних орієнтирів був жанр пісні. Причому слова мали превалювати, він був до цього особливо вимогливий. І все ж таки саме музика та закони цілісності музичної драматургії стали принциповим моментом його режисерських рішень.

М. Ентін, будучи сценаристом, режисером, драматургом у спільній роботі з В. Птушкіним знімав відомі суперечки про відмінність власне «музичного спектаклю» від «вистав із музикою». У його письмових анотаціях, книзі «Поговоримо?», книзі спогадів колег розосереджені думки, які вибудовують шляхи пошуку цілісності музично-драматичного спектаклю.

Творча доля М. Ентіна пов'язана з декількома театральними центрами в Харкові, де він працював як сценарист і режисер. Ще в студентські роки (початок 60-х) брав участь у роботі СІНТу – легендарного університетського театру того часу, виявив себе як режисер на аматорській кіностудії «Юність» (під керівництвом Валерія Петросова). Із 1966 року працював на Харківському телебаченні редактором, 1970-го вступив до ВДІКу, а 1971 року організував «Райдугу», ТЮГ. Один із авторів спогадів – Олександра Малкова – не криводушить, називаючи театральну студію харківською «Таганкою», оскільки пам'ять багатьох іще зберігає спектаклі «Райдуги», такі як «Снігуронька» («Були собі берендеї») за О. Островським, «Жайворонок» за Ж. Ануєю, «Бумбараш» за кіносценарієм Є. Митька, що мали гучний, а часом навіть скандальний успіх[674]. Тривалий час працював М. Ентін у Харківському театрі юного

[673] Композитор і театр: програма курсу / Харк. держ. інс. мистецтв; упор. Птушкін В. М. Харків: ХІМ, 1991. 12 с. – *С. 9.*

[674] Цит. за: Анничев А. «От содеянного мною никогда не отрекусь!» // Время. 19 января, 2010. URL: http : // timeua.info/190110/13755.html.

глядача, ставив спектаклі в різних театрах країни. У його житті було також кілька спроб кінорежисури, але кіно так і не відбулося з різних причин. Проте, всі ці факти творчої біографії позначилися на режисерському почерку М. Ентіна, оскільки йому притаманні, наприклад, монтажний метод, відчуття «розкадрування» дії, що йде від кінематографічності мислення. Наслідком досить тривалої роботи в найрізноманітніших театрах стала поява в творчості М. Ентіна наскрізних тем. Такими стали «Маленький принц» А. Екзюпері та «Король Матеуш Перший» Януша Корчака.

На них зупинимося трохи докладніше, тим більше, що деякі вистави написано у співтворчості з В. Птушкіним[675].

Уперше «Маленький принц» було задумано 1966 року в СІНТі. За словами самого режисера, це був «жорсткий і ніжний спектакль»[676], в якому вперше з'явилася фігура Стрілочника – такого собі «без вини винуватого героя, якому все одно куди йти» – і написано тексти пісень. Вистава не відбулась, і, може, тому його ідея ще раз виникла через 20 років – харківський ТЮГ поставив п'єсу «Тобі до запитання» (за мотивами «Маленького Принца»). Зберігся лист, що його Марк Аркадійович написав композитору В. Птушкіну і в якому виклав своє бачення музичного оформлення цієї вистави. У контексті нашої теми є важливим навести витяги з цього листа: «Якщо поставити Екзюпері в чистому вигляді навіть за наявності найдосконаліших постановочних засобів, ця спроба могла бути приречена на провал. Сьогоднішні підлітки, на жаль, виховані нашим цинічним часом і вийти до них безпосередньо з розмовою про чистоту, духовність було б безнадійно. Тому спало на думку помістити дію в сьогоднішній звичайний старий двір і невипадково

[675] Спільна робота з В. Птушкіним налічує 6 спектаклів. Це музична фантазія «Величезний малюк Гулівер», спектакль Харківського театру російської драми ім. О. С. Пушкіна «Відпустка через поранення», спектаклі ТЮГу «Хрестики-нулики», «Слідство ведуть колобки», «Тобі до запита́ння» і спектакль для єврейського театру «Поїзд у нікуди».

[676] Энтин Марк. Поговорим?… Харьков: Тарбут Лаам, 2002. 232 с. – *С.11.*

в першій пісні є точна адреса: «вулиця Свердлова»[677]. Отже, старий двір, упізнаваний старий двір, звичайні підлітки, нехороші й непогані, яких можна зустріти в кожному дворі. Начебто ні в що не вірять, начебто ні до чого не прагнуть, від нудьги вони займаються розіграшами, в міру кумедними, в міру жорстокими. І ось у такому звичайному дворі волею випадку потрапляє книга Екзюпері. Спочатку це привід для забави, книгу весело потрошать і, пустуючи, зображують по аркушиках персонажі. Але дивна річ, чим довше вони читають аркушики, чим менше кривляються, тим більше замислюються. [...] Інакше кажучи, перед нами – імпровізований спектакль-гра. На ходу імпровізується і музичний матеріал. Один із персонажів (Майкл Джексон) виставляє на підвіконня акустичні колонки і на саморобному синтезаторі імпровізує пісенні та оркестрові номери. Виходячи зі сказаного вище і визначається характер музики в цьому спектаклі. Музика має бути асоціативною, стилізованою (*підкреслено М. Ентіним*). Ось чому одна пісня схожа на народну частівку, друга на альпіністські пісні Візбора... Залишається додати, що характер музики в цілому змінюється по ходу вистави, як і ставлення підлітків до книги»[678].

Роботу до спектаклю «Тобі, до запита́ння» композитор В. Птушкін вважає дуже значною в своїй театральній творчості. Трансформація пісенного матеріалу, про яку говорив сценарист і режисер, вийшла дуже рельєфною: від хуліганських пісень на початку п'єси («Дрібниця різна», «Дівчатка і хлопчики з вулиці Свердлова», «Дорожня») – до чудової фінальної пісні «Ах, яка часом тиша», а принагідно – серйозних за тематикою «Приручи мене, людино», «Лобове скло рознесло».

Музичний матеріал і режисерський задум становлять виключно музичну основу драматургії вистави: незважаючи на те, що тут

[677] На вулиці Свердлова (нині – Полтавський шлях) розташовано харківський ТЮГ.
[678] Текст цього листа надано адресатом – народним артистом України, композитором В. Птушкіним.

присутня «полістилістика», еклектичність, характеристичність музичного матеріалу, основну роль відіграє трансформація пісенного тематизму та паритетна їхня супідрядність. Цілком очевидно, що М. Ентін задумував і те, й інше. До речі, якось дивно з першого варіанта вистави в другий (ТЮГівський) проникла і фігура Стрілочника, який трансформувався в «такого філософа при Міністерстві шляхів сполучення»[679]. Так виявляється один із творчих методів М. Ентіна, що реалізовується в своєрідній *макроциклічності*.

Знаходячи аналогії між музичними структурами та драматичним спектаклем, слід згадати дослідження М. Сабініної[680], яка вказувала на такі принципи, як наявність *«увертюри-інтродукції»* або *«репризності»*. У виставі «Тобі, до запита́ння» функцію «увертюри-інтродукції», тобто епізоду, який вводить у дію, її атмосферу та висловлює узагальнену ідею вистави, виконує пісня «Пробач, Антуане, пробач!» – алюзія-звернення і до самого Екзюпері, і до ідеї «Маленького принца», і до сучасності. Принцип «репризності» розкривається завдяки законам повторності та симетрії. М. Сабініна оперує такими поняттями, як *«лейтмотив»* і *«рефрен»*, які надають спектаклю риси тричастинності, рондальності або інших форм. Серед вистав, режисерованих М. Ентіним можна згадати спектакль «Тіль» (текст Г. Горіна, музика Г. Гладкова), де пісні «Зла» і «Дорожня», що періодично з’являються, цементують структуру п’єси (за задумом режисера, саме на них має будуватися вся музична композиція).

Інший приклад – «Тобі, до запита́ння», в якому читання повісті Екзюпері виступає як рефрен, а музичні номери стають різнохарактерними епізодами).

Для створення атмосфери дії часто застосовується музична техніка *варіаційності*, подібна до кінематографічної (серія епізодів із корелятивними змінами мелодії).

---

[679] Энтин Марк. Поговорим?… Харьков: Тарбут Лаам, 2002. 232 с. – *С.55.*

[680] Див.: Сабинина М. Мейерхольд и музыка //Музыкальный современник: сб. статей. М., 1983. Вып. 4.; Сабинина М. Новые пути синтеза // Сов. музыка. М., 1983. С.44–56.

Відносно творчості М. Ентіна можна говорити і про ще один виключно музичний прийом – ідеться про «квазіцикли» вистав, усередині яких є своя динаміка[681]. Такий приклад повернення до одного і того ж матеріалу на новому рівні являє п'єса Я. Корчака «Король Матіуш Перший». Уперше її було поставлено як дипломний спектакль у дніпропетровському театрі юного глядача, вдруге – задумано для єврейського музичного театру як спектакль «Поїзд у нікуди» (музика В. Птушкіна). На жаль, вистава не відбулась (одна з причин – хвороба самого М. Ентіна), але задум його викладено автором абсолютно ясно: знову контрапункт часів (час фашистської окупації – історичний час Матіуша Першого), реального-нереального (казкові персонажі – і німці, вагон, що везе дітей до концтабору), національного-наднаціонального (музична партитура замислювалась як полінаціональна). М. Ентін не зраджує своїм усталеним вже принципам функцій музики:

- тут мав бути і контрапункт до дії (наприклад, пісенька «Коник» («Кузнечик») – дитяча, весела, сміхотлива, незважаючи на весь жах ситуації – незабаром дітей мали спалити в газовій камері);
- принцип циклу в циклі (у вагоні діти розігрують виставу «Король Матіуш Перший» зі стилізованою музикою);
- принцип акомпанементу до дії (збереглася «Молитва», яку дитячий хор співає під стукіт коліс).

Серед пісень слід особливо згадати «Колискову» – саме ця пісня, одна з небагатьох, написаних для цієї вистави, збереглась і стала втіленням його ідеї. В ній у концентрованому вигляді співіснують ідея інакомовності (божевільна мати співає пісню убитому синові) й інтонаційної ідентичності (хроматичні мотиви в мелодії).

---

[681] До речі, дивним чином макроциклічність знайшла відображення вже після смерті М. Ентіна. Наприкінці вечора, присвяченого його пам'яті, вийшло, що пісня «Пробач, Антуане, пробач», виконана учасниками концерту, стала чіткою аналогією з закінченням п'єси «Тобі, до запита́ння»: там – прохання про прощення у Екзюпері, тут – у самого Ентіна.

Отже, проаналізувавши режисерську та сценарну творчість М. Ентіна, зробимо важливі висновки щодо позицій цілісності музичного спектаклю.

По-перше, правомірне питання: які взагалі підстави художньої цілісності вистави як інтерпретаційного поля? Інакше кажучи, чи дана остання як об'єктивована якість художньої системи, чи ефект цілісності виникає в самій процедурі художнього сприйняття як результат художнього пізнання?

Для з'ясування суті того, що відбувається (в цьому разі, утворення та функціонування художньої цілісності) слід визнати твердження про те, що:

1. Художня цілісність спектаклю виступає перш за все як цілісність індивідуального буття.

2. Природа цілісності музичного спектаклю базується на постійному знятті дуалізму подієвого (інтонаційно-подієвого) потоку. З одного боку, безперервність, плинність, нероздільність останнього зумовлена законами театрального жанру і неподільністю ритмо-інтонаційного комплексу як «молекулярного ядра» будь-якої вистави. Але в процесі її розгортання в тимчасову форму завдяки дії принципів музичної драматургії суцільна плинність дістає осмислену дискретність – так виникають закони хвильової семантики, формотворення та смислової виразності.

Отже, розвиваючи класифікації П. Паві[682], який визначає функції музики до спектаклю, у виставах М. Ентіна можна відзначити такі інтерпретувальні стратегії.

1. *Коментуюча стратегія* базується на функції ілюстрації та створення атмосфери, яка відповідає драматичній ситуації. Така функція, і це цілком закономірно, превалює в музичних оформленнях вистав: музика відображає або підсилює атмосферу в п'єсі «Тобі, до запита́ння», «Поїзд у нікуди», особливий випадок *акомпанементу до дії* – в «непісенній» виставі «Слідство ведуть колобки» .

[682] Пави П. Словарь театра; пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

2. *Стратегія смислового доповнення* пов'язана з функцією *впізнавання*: створюючи мелодію, композитор вводить структуру лейтмотиву, викликає очікування мелодії та розмічає тематичний або драматургічний розвиток. До таких форм задіяння музики для драматичного театру звертається і В. Птушкін, який у методичному посібнику[683] висуває практико-методичне обґрунтування функцій музики у драматичному театрі, яке перегукується з характеристиками тієї ж проблематики в дослідженні Ю. Козюренка. Більш наочно, як відзначають обидва автори, роль музики простежується та виявляється, коли музична п'єса або уривок із музичного твору глядач чує у виконанні самого героя. У цьому разі він виражає не тільки свій настрій, а й тим самим підкреслює свій темперамент «...рівень культури, національну, також соціальну приналежність»[684]. Цей прийом *«сюжетної»* музики дуже поширений у театрально-драматичному мистецтві: пісня, інструментальний відрізок музичного твору або лаконічна музична інтонація у вигляді награвання у виконанні дійової особи дуже чітко її характеризує. Можна говорити і про принцип *контрапункту асоціацій* – своєрідного методу прихованого багатоголосся або предметної імітаційності, коли одне зображення (або реквізит) імітує інше.

3. *Стратегія смислового контрапункту* виходить із контрапунктичної функції – саме так впливають серйозні пісні в п'єсі «Тобі, до запита́ння», виконані підлітками після пустощів. Те, що є синтетичним похідним – виникнення контрапункту реального-нереального, контрапункту тимчасових ситуацій. Можна розширити таку функцію *імітаційністю* (як сполучення «тема-відповідь» у виставі «Тобі, до запита́ння» виникає пара «льотчик-хлопчик»[685]) і

[683] Цит. вид.
[684] Козюренко Ю. Основы звукорежиссуры в театре. М., 1975. 241 с. – *С. 35.*
[685] Наприкінці п'єси один із підлітків залазить на дах із метою полетіти і, роблячи крок у нікуди, завмирає. Фінал залишається відкритим, хоча явно передбачається доконана трагедія.

методом *поліфонії просторів* (за задумом М. Ентіна, деталі дворика мали трансформуватись у планети Сонячної системи, випадково підібрані в пісочниці дитячі іграшки – в реквізит вистави).

Усе сказане підводить до проблеми з'ясування «механізмів» художньої та естетичної цілісності спектаклю, бо позначені принципи не є власне специфічним атрибутом через фундаментальність і універсальність їхнього характеру. Проте, на нашу думку, створення такої цілісності – виключно режисерське бачення та рішення.

***

Завершуючи розділ, присвячений композитору як Homo Interpretatus, усвідомлюємо, що нами виокремлено далеко не всі можливі стратегії, до яких вдаються митці XX–початку XXI ст. Наприклад, окремого висвітлення заслуговують стратегії візуалізації, стратегії композитора в кіномузиці, перформативна (часто застосовуються в новітній опері, інструментальній музиці), контонаційна стратегії[686] та багато інших, що (поряд із проаналізованими в даному Розділі) в сучаснім світі роблять композиторську творчість настільки багатовимірною та відкритою у безкінечність смислових конотацій.

[686] П. Булез наполягав: «Можливо й інше відношення до музичного предмету – його споглядання. Вслухатися в звуки, чути внутрішнє життя звуків, бачити, як вони ростуть, трансформуються, можуть навіть вмирати [...]. Те, що мене цікавить найбільше, – це заміна активності спогляданням» (Див.: Булез П. Музыкальное время // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии 95 / ред.-сост. М. С. Старчеус. М.: Московская консерватория, 1995. 176 с. – *С. 66–67.*).

РОЗДІЛ 4
ВИКОНАВЕЦЬ – HOMO INTERPRETATUS

Виконавською стратегією визначено такий різновид комунікації, що спрямований на реалізацію акустичної форми музичного твору, модальної за своєю природою. Акустична форма, в свою чергу, унаочнюється у форматі «тексту, що звучить», який, за словами М. Арановського, «завжди є структурою»[687]. Тому в аналітичних есеях увагу приділено змінюваним компонентам виконавського тексту: темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, іноді фактурний виклад, виконавська архітектоніка (О. Меркулов[688]).

Думка про те, що виконавська стратегія інтерпретує ідею Іншого в процесі живого звучання, актуалізує поняття інтерпретувального мислення та виконавського тексту, який є його віддзеркаленням. Важливими також є поняття, введені О. Лосєвим – напруження, особистісна актуальність, об'єктивне оформлення – необхідні для розуміння задуму інтерпретатора[689].

Виконавські стратегії доволі складно класифікувати, бо жодна типологія не охоплює всіх існуючих артефактів. Це пов'язано з роллю виконавця в сучасній культурі та з критерієм цілісності, яка була апріорною якістю всієї європейської культури XVII-XX століть, а в постструктуралістській гуманітаристиці (Ж. Дерріда, Р. Барт, Ж. Дельоз) набула парадоксальності. Для виконавця це означає модифікацію сталого діалогу «композитор–виконавець» та установку на пошук нових комунікативних стратегій.

---

[687] Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с. – *С.8.*

[688] Меркулов А. Проблемы целостности интерпретации (на материале фортепианных сюитных циклов Шумана и Мусоргского) : автореф. дис. …канд. искусствовед. : 17.00.02. М.:1981. 18 с.

[689] Лосев А. Ф. Очерк о музыке // На рубеже эпох. Работы 1910-х –начала 1920-х годов / А.Ф. Лосев ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкий. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 1088 с. – *С.1055.*

Серед основних стратегій можна розрізнити «охоронну», інтегрувальну, актуалізуючу, аудіовізуальну; контонативну, моделюючу (у інтерактивах), перформативну. В даному розділі ми типологізували їх за такими критеріями, як*: обраний матеріал* (зокрема, *HIP*-стратегія або стратегія реконструкції, актуалізуюча стратегія) та *робота з ним* (строга, вільна, перформативна, інтегрувальна).

4.1. Стратегія реконструкції та її сучасні моделі

У концепті «стратегія» ми вбачаємо важливу ознаку сучасного творчого процесу: завдяки особливим комунікативним механізмам Людина, що інтерпретує, здатна змінити поле смислів у системі «текст-твір». Із цих позицій розглянемо одну з різновидів виконавських стратегій – реконструкції (автентичну або *HIP*-стратегію). Метою дослідження є аналіз тих змін, що торкнулися цієї стратегії протягом XX-XXI ст.

Автентичне (історично інформоване) виконавство – галузь музичного мистецтва, що є доволі розповсюдженою і базується на позиціях історично вірного способу інтерпретації. Залишаючи осторонь проблеми, що стосуються статусу самого напрямку (нескінченні дискусії щодо назви, доцільності, якісних результатів, форм сприйняття[690] тощо), сконцентруємо увагу на принципах, що формують власне виконавську *HIP*-стратегію.

В.Беньямін, розмірковуючи щодо репродукцій та кіно, вважав, що «унікальна цінність “справжнього” твору мистецтва заснована на ритуалі, в котрім він знаходив своє перше застосування»[691]. До історично-інформованого виконавства цей посил має безпосереднє відношення.

Фундатором руху автентичного виконавства вважається А. Долмеч[692], конструктор копій старовинних інструментів, теоре-

[690] Див.: Равдоникас Ф. Всего лишь автентизм // Буклет III Международного фестиваля старинной музыки в Санкт-Петербурге, октябрь–ноябрь 2000 г. URL: https://www.mmv.ru/sm/arta/12-12-2000_aut.htm.

[691] Беньямин В. …. – *С.26.*

[692] Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Seattle and London: University of Washington Press, 1974. 493 p.

тик, автор праці «Виконання музики XVII–XVIII століття, за матеріалами сучасників». Його діяльність демонструє гармонійне співвідношення всіх складових автентизму: з 1890-х рр. він улаштовував концерти барокової музики, що мали суспільний резонанс, 1893 року створив першу лютню, 1894 року – перший клавікорд, 1896 року – перший клавесин, 1919 року – першу блок-флейту. Найбільш ранні його записи старовинної музики відносяться до 1920 р., а в 1933 він записав «Добре темперований клавір» Й. С. Баха на клавікорді. Завдяки його діяльності історичне виконавство з Великої Британії швидко розповсюджувалося. Так, у 1901-1939 рр. «Товариство концертів на старовинних інструментах» існувало у Франції (серед організаторів – К. Сен-Санс, А. Казадезюс); у Німеччині ще 1905 р. таке товариство склалося завдяки ініціативі К. Деберайнера, який виконував сонату К. Фабеля на віолі да гамба, керував виконанням Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха у складі, що наближався до автентичного[693].

В. Ландовська – ще одна ключова особистість у відродженні клавесина у XX ст. (ширше – інтересу до старовинної музики). «... Дух виконання більше залежить від смаку, ніж від знаків, – писала вона, – але перш, ніж що-небудь вимовити, художник повинен ясно усвідомити, що саме він має намір висловити, щоб підпорядкувати виразність звуків виразності думки. Інтерпретатор зобов'язаний вникнути в усі ідеї композитора, для того, щоб відчути <....> всі тонкощі деталей»[694]. Будучи автором праць з виконання старовинної музики XVI – XVIII ст.[695], вона її пропагувала, концер-

[693] Цікавим з точки зору дослідження автентичного руху є дослідження Jose Bowen, в якому автор надає характеристику ролі традицій у виконавській практиці (Див.: Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances // The Journal of Musicology. Vol.11. No.2. 1993. P. 139–173).

[694] Ландовска В. О музыке / пер. с англ. пер., послесловие, коммент. А. Е. Майкапар; сост. Д. Ресто. М. *:* Радуга, 1991. *438 с. – С. 105.*

[695] Ландовска В. Вольфганг Амадей Моцарт. Фортепианные концерты. О клавирных произведениях Моцарта // Как исполнять Моцарта.: сб. ст.; [сост., вступ ст.: А. М. Меркулов]. М., 2004. С. 8–26.

туючи країнами Європи та Америкою. З її точки зору, найбільш доцільним інструментом для відтворення бахівських творів є клавесин – інструмент, що відзначається тонкими градаціями, гострою, ясною звучністю.

Отже, у першій половині XX ст. стратегія реконструкції характеризувалася такими параметрами:

– з точки зору *інструментарію* з'являлися перші спроби копіювання старовинних інструментів, йшов пошук оригінальних інструментів, вивчалися висоти строїв, темперація тощо;

– з точки зору *виражальних засобів* ішов відбір штрихів, опановувалися типи артикуляції, співвідносилися темпи та принципи динаміки;

– з точки зору *виконавських навичок* музикантами набувалося вміння розшифровувати цифрований бас, корегувати склади ансамблів, обирати кількість виконавців, включалося до обов'язкових навичок вміння імпровізувати та вірно розшифровувати орнаментику.

У другій половині XX ст. у діяльності таких музикантів, як Г. Леонхард, Ф. Брюгген, брати Кейкен, Ф. Херревеге, Ф. Брюгген, Дж. Е. Гардінер, К. Хогвуд та багатьох інших виявився дещо інший підхід до інтерпретації творів XVII – XVIII ст. Він виразився у прагненні більш точного прочитання уртекстів, подальшому очищенні оригіналів від редакційних нашарувань (штрихи, динамічні вказівки, мелізматика тощо), відтворенні загублених фрагментів та деталей існуючих уртекстів. Серед найбільш відомих постатей автентичного напряму цього періоду слід назвати Н. Харнонкурта, який у своїх працях[696] узагальнив основні принципи виконавства. Так, серед основних принципів *артикуляції* – виконання дисонансу завжди з атакою, з акцентом, а розв'язання – тихіше та м'якше, трак-

[696] Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.

тування першої та третьої долей такту як сильних, другої та четвертої – як слабких, виконання злігованих, рівних за тривалостями нот із акцентованою першою та більш слабкими і тихими наступними, з різним штриховим наповненням усередині групи; виконання найбільш високого звука завжди з акцентом, тривалий звук мелодії завжди з акцентом, тривалу ноту після короткої – з більшою силою. В ієрархії цінностей автентичного виконання дослідник виявляє найбільш важливим власне сам твір, фантазію та натхнення виконавця, бо хоча з якою точністю адепт автентичності дотримувався правил, його старання зійдуть нанівець, якщо виконання буде позбавлене гнучкості й емоційного наповнення.

До музикантів, які строго дотримуються принципів автентизму, належить американський піаніст М. Білсон (Malkolm Bilson). Він підкреслює, що використання інструментів епохи Моцарта (мова йде про запис усіх концертів композитора на історичних інструментах) не було самоціллю: «Вони були відправною точкою; але варто тільки почати їх використовувати – через інші інструменти приходиш до деякого відмінного шляху виконання музики. Все розпочинається зі звука, тому що саме через звук ми сприймаємо музику; але тут також мають значення ритм і фразування: дивлячись на моцартівське ділення на фрази, на його артикуляцію, на його позначення динаміки, скоро з'ясовуєш, що таким чином значно простіше реалізовувати ці вказівки, чим при використанні сучасних засобів, коли все веде у бік довгої легатної мелодійної лінії»[697]. Посилаючись на Тюрка, який опублікував 1789 року посібник гри на фортепіано, М. Білсон додає: «Але Тюрк також говорить, що кращим виконавцем буде той, хто більш глибоко вникне в самий зміст музики. І в цьому уся суть: природно, ви не будете великим актором тільки тому, що правильно вимовляєте свої рядки. Саме тут і таїться плутанина із поняттям історичного підходу: ми зовсім не заявля-

[697] Моцарт в оригинале? Беседа Николаса Кениона с Малколмом Билсоном и Джоном Элиотом Гардинером. URL: http://www.cdguide.nm.ru/mozart_concertos.html.

ємо, що ми великі виконавці тільки внаслідок того, що дотримуємося деяких музичних правил, ревнісно віруючи в них»[698].

До речі, М. Білсон неодноразово брав участь у виконанні на сучасних інструментах, але, на його думку, кожне з цих виконань тією чи іншою мірою суперечить партитурам Моцарта, що має вияв, перш за все, у зайвій увазі до партії оркестру. Виконавці намагаються (або навіть вимушені в силу необхідності) «мініатюризувати» музику, тому що вони усвідомлюють: якщо вони почнуть грати повнішим звуком, то це звучатиме не так, як мусить. Тому таке виконання може відзначатися витонченістю, але занадто стриманими емоціями. При використанні ж інструментів того періоду, граючи яскраво, без необхідності стримувати енергію, досягається менш вихолощений і більше розкутий звуковий результат. Виходить інший динамічний діапазон і інша палітра, тому що ті інструменти менше були схожі один на одного. Приміром, відтінки звучання духових інструментів були менш однакові, інструменти мали характерніші тембри. Те ж саме стосується фортепіано XVIII століття. На думку М. Білсона, «… у будь-якого фортепіано найбільш сильні баси, але сучасне фортепіано має в них звучання, що є надмірно важким. Таким чином, коли піаніст виконує Моцарта, він намагається пом'якшити звук. У результаті ж жвавість і енергія, вкладена Моцартом у басові голоси, стає більше згладженою; сила і звучність сучасного фортепіано в цьому регістрі не приводить до думки про можливість активного і рішучого підходу до виконання. У верхньому регістрі існує менше проблем, які не так помітні, проте тут існує відчутніша відмінність у різних голосах моцартівського фортепіано, відмінність між верхніми і басовими нотами. Сучасне фортепіано з його прекрасним однорідним звучанням в усіх регістрах прекрасно підходить іншій музиці, але в цьому випадку краде властиві музиці драматизм і різноманітність»[699]. Ще одного важливого параметру у виконанні концертів на історичних інструментах вда-

[698] Там само.
[699] Там само.

ється досягти абсолютно природно – балансу між солістом і оркестром. Особливість виконання М. Білсона концертів Моцарта полягає в тому, що виконавець грає з оркестром безперервно, виконуючи партію контінуо, що було традицією доби XVIII ст.: «Ідея полягає не в протиставленні фортепіано і оркестру, коли грає оркестр, потім грає фортепіано, а потім знову оркестр. Це те, що виходить у сучасних виконаннях і що не відповідає картині, яку б ми спостерігали у той час. Фортепіано має бути присутнім із самого початку, виходячи зі звучання оркестру як інструменту соло в подальшій розробці. Це невід'ємна особливість виконання»[700]. Відзначимо й іншу особливість творчого підходу М. Білсона – імпровізаційність, що властива моцартівським партитурам. Його ідея полягає в тому, що якщо Моцарт залишив такт для правої руки порожнім або з однією нотою серед стрімких арпеджіо, то, по можливості, він його заповнює. «Побачити це можна тільки в автографі партитури, оскільки навіть у кращих сучасних виданнях порожній такт заповнюється паузами, тоді як Моцарт цього не робить, – стверджує піаніст. – Автографи, написані, очевидно, зі значним поспіхом, проте неймовірно повні, закінчені і свідчать про увагу до деталей; кожному піаністові, що виконує цю музику, варто подивитися»[701].

Отже, М. Білсон демонструє наслідування традиції історичного виконавства та формування власне рис «автентичної виконавської стратегії». Таке ставлення можна почути й у виконанні А. Штайєра. Наприклад, у записі Сонати №10 В. А. Моцарта на піанофорте музиканту вдалося виключно точно адаптувати свою блискучу техніку до клавішного механізму старих фортепіано без системи подвійної репетиції. Його гра – відтворення манери віртуозів межі XVIII – XIX ст. (Клементі, Дусик, Крамер, Штейбельт).

В узгодженні з традицією, А. Штайєр у деяких фрагментах (особливо при повторенні) орнаментує нотний текст, додає вставні каденції (запис сонати № 11 В. А. Моцарта). В іншому записі

[700] Там само.
[701] Там само.

А. Штайєр виконує твори композиторів доби Бароко на копії великого клавесину видатного німецького майстра І. Хасса (1734). Інструмент має лю́тневий (що імітуює pizzicato смичкових) та звучні 16-футовиі регістри (на ньому можливо створити 59 регістрових комбінацій, більшість із них демонструє виконавець).

Окрім дотримування принципів автентичного виконавства, вагомою складовою формування нового погляду на автентичне виконавство є *принцип синтезування традицій*, притаманний багатьом сучасним виконавцям. Так, обґрунтованою є позиція видатного музиканта О. Любимова, який іще 1976 року заснував «Московський квартет бароко», котрий відтворював стиль докласичного звучання на сучасних, згодом – на старовинних інструментах. Важливо, що О. Любимов не вважає автентичну історичну позицію єдиною з можливих, оскільки будь-яка минула епоха, з її смаками, соціальними ідеалами, навіть акустичним середовищем, не може бути повторена в сучасності. У зв'язку з цим О. Любимов ставить питання не лише про відродження бароко як стилю, але і про прихід до «другого бароко». Однак його записи демонструють близькість принципам автентичного виконавства, а іноді – синтезують традиції академічного та автентичного напрямів. За словами виконавця, «інструмент моцартівського часу завжди сам завдає характер інтерпретації»[702], що підтверджується, зокрема, у відомому записі всіх сонат Моцарта на історичному фортепіано (звуковий образ XVIII ст. з його більш прозорим і швидкозатухаючим звуком), із нумерацією сонат у хронологічному порядку, з підкресленою класичною строгістю музичної драматургії, яскравими тематичними контрастами. Але в тій же статті музикант наполягає, що відчуває музику Моцарта багатопланово тому, що він є «людиною XX століття», яка «займається багато чим паралельно»[703] слух музиканта XX-XXI століття відкриває нові обрії пізнання творчості минулого.

[702] Любимов А. Моцарт – человек театра // Как исполнять Моцарта.: сб. ст. / [сост., вступ ст.: А. М. Меркулов]. М., 2004. С. 103–107. – *С. 106.*
[703] Любимов А. …. – *С.105.*

До речі, не всі музиканти вважають звучність визначальним чинником історично вірного виконання. До таких належить, наприклад, П. Бадура-Скода, котрий вважає, що «… у зв'язку зі зміною нашого сприйняття звучності, з прагненням до більшої сили звука, до ширшого діапазону, ми не можемо грати на старовинних інструментах так, як грали в епоху класицизму»[704]. Ймовірно, тому практично всі моцартівські твори він грає на сучасному фортепіано (виняток – записи Сонати F-dur KV533 у 1952 р., Сонати A-dur KV331, Фантазії та сонати c-moll KV475/457 у 1955 р. на хаммерклавірі А. Вальтера 1785 р.; сонат C-dur KV330, A-dur KV331, C-dur KV545 у 2013 р. на хаммерклавірі А. Вальтера 1790 р. Наприклад, саме враховуючи особливості піанофорте з його швидким звуковим згасанням, рухливі частини моцартівської Сонати C-dur KV 545 звучать на ньому більш природно. Проте, треба віддати належне виконавцю, який у повільній II частині, незважаючи на звук, що постійно обривається, майстерно виконує мелодії широкого дихання завдяки вмілому фразуванню, педалізації й тонкості інтонування. Найкращий для виконання Adagio темп, на думку П. Бадура-Скоди, є таким, коли восьма нота дорівнює 76 – 80 ударам у хвилину. На піанофорте він виконує другу частину ще повільніше (приблизно 66 – 68 ударів у хвилину).

Щоб досягти вірної звучності (звукового ідеалу), П. Бадура-Скода при виконанні на сучасному фортепіано використовує особливі артикуляційні, динамічні, темпові виражальні засоби. При прослуховуванні, наприклад, аудіозапису I частини Сонати C-dur KV330 В. А. Моцарта найбільш притягує слух темпова свобода та прискорення закінчення фраз. Особливо добре цю тенденцію чутно у звучанні побічної партії, де кожен двотакт несподівано рано перебивається наступним. До такого ефекту приводить, скоріше за все, виконання П. Бадура-Скодой артикуляційних ліг у лівій руці,

[704] Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 373 с. – *С. 15.*

що припускають скорочення останньої ноти з метою більшої розділеності мотивів. У трактуванні цієї сонати передусім захоплює досить вільне поводження з темпами. Так, у І-й частині піаніст трохи повільніше грає тему ГП і уповільнює темпи в розробці. У зв'язку з цим розробка (досить невелика) набуває рис фантазійности. Друга частина в його виконанні не має нальоту сентименталізму, піаніст грає її більш строго, а філігранно виписані пасажі демонструють «діамантовий стиль». Фінал виконаний піаністом у традиціях блискучих моцартівських фіналів. Таким чином, вважаємо, що у виконанні П. Бадури-Скоди набуває актуальності синтез принципів автентичного і академічного виконань. Використання сучасного фортепіано міняє звуковий вигляд твору. Проте піаніст компенсує це досить характерними артикуляційними і штриховими прийомами, що властиві музиці Моцарта, специфічною мелізматикою (детальніше виписаною) і коротшим фразуванням.

Такі тенденції мають місце й в інтерпретації інших виконавців – представників автентичного напряму. Наприклад, у виконанні Концерту C-dur Й. Гайдна (віолончель XVI ст., канадський оркестр «Tafelmusik», диригент Жанн Ламон, 1989 р.) нідерландський віолончеліст Аннер Білсма дотримується повільніших темпів (особливо це стосується І-ї частини), обирає характерно-загострений ритм, короткі вісімки, «легкий» смичок, імпровізує пасажну каденцію. Але, поряд із цими типовими якостями автентичного виконавства, він доволі часто використовує вібрато, коментуючи це так: «Вібрато в цій музиці не має використовуватися безперервно. Я використовую вібрато в дисонуючих моментах (це виразні моменти і вони заслуговують невеликого акценту). Я гадаю, вібрато слід застосовувати, як трель, але потрібні чуткість і смак»[705]. Можна навести приклад виконання цього ж гайднівського концерту швейцарським віолончелістом Д. Сєвєріним. Його виконавському стилю (він є випускником Московської консерваторії) притаманний чуттєвий

[705] Anner Bylsma by Tim Janof. URL: http://www.cello.org/Newsletter/Articles/bylsma.htm

звук (М. Готтштайн назвав його «бельканто на віолончелі»[706]). Але після закінчення консерваторії старовинної музики у Швейцарії він став постійним учасником (із 1996 р.) таких колективів як «Автентик-квартет», Ансамбль старовинної музики м. Ліможа (Франція), Ансамбль старовинної музики «Солісти Швейцарії». За власними розмірковуваннями музиканта, посиленим пошуком вірних принципів виконання музики XVII-XVIII ст. його надихнув займатися «інтерпретаційний дискомфорт». Попри те, що у нього сучасна віолончель, він застосовує штрихові, звукові, стилістичні прийоми, властиві епосі, музика якої звучить. Для струнних інструментів акцент робиться, передусім, на вібрації лівою рукою. У одному з інтерв'ю музикант вказує: «Наші академічні музиканти звикли з початком звука починати й вібрацію. А в старовинній музиці багато уваги приділяється швидкості смичка, натиску впродовж однієї ноти, опори на долі в такті, артикуляції, імпровізації, орнаментації»[707]. Усе це добре простежується в його виконанні, якому властива простота і безпосередність, ясність викладу і багатство відтінків настроїв[708]. Темпи в І-й частині взято досить повільні, звучання віолончелі немов би зливалося зі звучанням оркестру. На особливу увагу заслуговує каденція – власна версія соліста: вона досить тривала, побудована на темах усієї частини, дуже чутні інтонації СП і ЗП. Разом із розвитком мотиву в ній є присутніми пасажі, фігурації. Тематичною є і каденція ІІ ч., в якій дістає своє продовження знайдений Гайдном прийом – «входження» в тему з довгої ноти.

Підсумуємо. В останній третині XX – на початку XXI ст. автентична виконавська стратегія характеризувалася певною трансформацією. Так, з точки зору *інструментарію* з'являється велика кіль-

[706] Северин Д. URL: http://denisseverin.com/index.php?lang=ru&id=99.

[707] З розмови професора Женевської консерваторії, віолончелиста Дениса Сєвєрина з автором.

[708] У Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревского в 2011 – 2012 рр. ним було здійснено цикл майстер-класів і концертів, результатом яких стало виконання з камерним оркестром двох віолончельних концертів Й. Гайдна за принципом «гри без диригента».

кість хороших копій старовинних інструментів і реконструкцій, що дає змогу обирати інструмент задля дотримування якомога більшої близькості до оригіналу; з точки зору *виражальних засобів* відбулось уточнення більшості з них (відповідність індивідуальним стилям, течіям, напрямкам, школам); з точки зору *виконавства* з'являється можливість виконання у різних залах, що відповідали тій епосі, виконавській ситуації тощо.

Розробка поняття призвела до такого визначення:

Автентична виконавська стратегія – процес відтворення акустичної форми твору, що відповідає ***звукообразу віддаленої у часі музичної епохи*** *(завдяки комплексу хронотопічних умов музикування: інструмент, артикуляція, фразування, динаміка).*

За *обраним матеріалом HIP*-стратегію або стратегію реконструкції завжди скеровано на твори певної історичної епохи, а щодо *роботи з ним,* то маємо констатувати досить суттєві зміни. Аналіз творчості представників автентичного напряму дозволяє припустити, що поступово протягом другої половини XX ст. дещо змінюються й основні принципи, закладені його засновниками. Важливою тенденцією сучасності є існування, поряд із чистим різновидом «автентичної виконавської стратегії» її мішаного типу (використання сучасного інструментарію, але гра за принципами автентичного виконавства).

Можемо констатувати, що починаючи з останньої третини XX ст., домінування «охоронної автентичної виконавської стратегії» не є таким наявним, бо завдяки процесам синтезу автентичної та академічної традицій набуває обертів «*актуалізуюча* автентична виконавська стратегія».

Об'єднуючим моментом є те, що автентична виконавська стратегія (за Є. Клюєвим) є, безперечно, частиною комунікативної поведінки або комунікативної взаємодії всіх її представників, які у будь-якому разі мають доволі чітку мету й стратегічний результат – відтворення в акустичній формі композиторського задуму.

Можемо стверджувати, що протягом століття статус «автентичної виконавської стратегії» змінюється: від *індивідуалізованої* (притаманної окремим представникам напрямку на початку XX ст.) вона стає *універсальною* і навіть соціальною, бо організовує досвід не тільки спільноти музикантів, але й формує свідомість цілого покоління культури. Поняття «виконавська стратегія» (в ракурсі автентичного виконавства) слугує для розвитку та уточнення концепції «комунікативної стратегії», що є базовим в інтерпретативній теорії музичної комунікації, й дозволяє визначити строгу та синтезуючу різновиди *HIP*-стратегії.

4.2. Інтегрувальна стратегія (*В.А. Моцарт-К. Джарретт; А.Копленд-Б.Гудмен, В. Золотухін-В. Чуріков*)

Інтегрувальна виконавська стратегія завжди залучається, коли взаємодіють різні виконавські манери. Наприклад, виконавцю звучного твору притаманна кардинально інша стильова система; виконавський стиль віддалений від композиторського за часом, або виконавець «пристосовує» свій стиль до стилістики виконуваного твору, результатом чого стає «*зустрічний текст»*.

Так, до інтегрувальної стратегії вдається П. де Лусія при виконанні концерту «Аранхуес» Х. Родріго, Ч. Корріа при виконанні фортепіанних концертів В.А. Моцарта. Інтегрувальною є й стратегія відомої співачки Кеті Берберян при виконанні композицій групи «The Beatles»: в іронічному альбомі «Beatles Arias for special fans» (1967) синтезовано оперну манеру співу, стилістику рок-групи та барокову стилістику, звучання клавесину або органу та струнного або духового квартету, завдяки чому повністю перетворюються такі хіти як «Michelle», «Yesterday», «Girl», «I want to Hold Your Hand», Yellow Submarine та ін.).

Наведемо декілька більш докладних прикладів.

Американський джазовий піаніст, імпровізатор Кіт Джарретт, виконуючи фортепіанний концерт В. А. Моцарта A-dur, № 23

(К. 488), інтегрує в академічну манеру виконання власні джазові настанови, хоча академічна манера переважає. Так, у першій частині:

− темп дуже стриманий;

− звук рояльний, «полегшений», «сріблястий», при прослуховуванні Першої частини виникає відчуття клавікордного звучання;

− динамічні контрасти не виражені гостро (динаміка в межах *ppp – mf)*;

− артикуляція ясна, всі пасажі хоч і виконані штрихом non legato, але акустично сприймаются легатно;

− темпові відхилення помірні, в рамках стилю.

У цілому, Перша частина складає враження спокійної оповіді. Такий ефект досягається за рахунок помірного темпу та вокалізації пасажів, а також їхнього виразного інтонування. Наприкінці Першої частини, всупереч очікуванням слухача, піаніст виконує традиційну каденцію. Другу частину піаніст виконує в середньому темпі, без перебільшених сповільнень, педалізація досить скупа. В цій частині музикант виявляє імпровізаторську майстерність − акуратно прикрашає авторський текст мелізмами. Третя частина виконується в дусі Першої частини, але з більшою динамізацією та с контрастними співставленнями. Основний штрих non legato, staccato. Фактура філігранно збалансована. Навіть у динамічному відтінку *forte* не втрачає своєї прозорості. Тому в даному прикладі інтегрувальної стратегії для джазового музиканта *обраним матеріалом* є академічний композиторський текст, в *роботі з ним* спостерігається перевага академічної манери виконання (джазова манера актуалізована переважно у другій частині).

Стосовно Концерту для кларнета, арфи, фортепіано та струнного оркестру А. Копленда відомо багато виконань. Серед найяскравіших – виконання Стенлі Друкера з оркестром Нью-Йоркської філармонії (диригент Леонард Бернстайн); Міленка Стефановича з Бєлградським філармонічним оркестром (диригент Аарон Копленд, 2 червня, 1961); Річарда Штольцмана з Лондонським симфонічним

оркестром (диригент Майкл Тілсон Томас); Поля Мейєра з Англійським камерним оркестром; Сабіни Маєр із симфонічним Bamberger-оркестром і багато інших. Нижче аналізується виконання відомого американського кларнетиста українського походження, «короля свінгу» Бенні Ґудмена (Benjamin David «Benny» Goodman, США)[709].

Особлива історія пов'язує цього музиканта з виконанням написаного для нього концертом А. Копленда. Його перше публічне виконання відбулося з симфонічним оркестром NBC (диригент Ф. Райтер, 6 листопада 1950 р.). Існують і більш пізні записи: з оркестром NBC п / к А. Тосканіні (6 лютого 1951 р., Нью-Йорк, Карнеґі-Хол) і запис із самим А. Коплендом і Колумбійським симфонічним оркестром (1966). Відомо (свідчення А. Копленда і самого Б. Ґудмена), що кларнетист побоювався труднощів (особливо в коді концерту і вносив кілька редакційних змін, що не порушило основ руху цієї музики).

Бенні Ґудмен блискуче виконує Концерт, з'єднавши класичну композицію твору зі своєю джазовою манерою виконання, хоча саме це виконання звучить дещо більш академічно, ніж інші. На початку повільної частини I частини кларнетист особливо виконує довгі тягучі ноти. Оркестр під керуванням А. Копленда звучить барвисто, особливо чутні підголоски (наприклад, у репризі I-ї частини – виразний підголосок у скрипок, т. 35). Композитор досить

[709] Бенні Ґудмен очолив цілий джазовий напрямок: без нього немислимі певні етапи в історії джазу, в його виконанні і кларнет, і звучання оркестру засяяло новими барвами. Але популярність його була пов'язана не тільки з джазом, а й з академічною музикою, з класичним репертуаром, що дозволяє нам виокремити в його творчості власне *інтегрувальну* стратегію як основну. Зокрема, для музиканта створені Соната для кларнета і фортепіано (1939) і Концерт для кларнета з оркестром (1947) П. Хіндеміта. Б. Барток написав «Контрасти» для кларнета, скрипки і фортепіано (1938), І. Стравінський – «Ebony concerto» («Чорний концерт») для кларнета і джазового інструментального ансамблю (1945). 1941 року оркестр Бенні Ґудмена в особливому ґудменівському аранжуванні зіграв 24-й Каприс Нікколо Паганіні, в якому кларнетист досить тактовно підійшов до теми Паганіні, показавши імпровізаційне ставлення до цього музичного матеріалу.

м'яко намагається передати і зміну метра (з т. 65 – постійна і швидка зміна метра). Відносно тембрової барви відзначимо звучання арфи, яке в цьому записі (нагадаємо, що вважається класичним) в цілому приглушене, арфа стає уособленням пейзажності.

Особливий інтерес, звичайно ж, сконцентровано на Каденції. Вище зазначалося, що вже на початку каденції ще чути відлуння теми І-ї частини, а й інтонації, що передують другій частині. Б. Ґудмен дає досить різкий контраст між ними, підкреслює регістри кларнета і «перепади» між ними. Танцювальні теми в каденції у нього звучать на легато.

При вступі фортепіано (2-й розділ) створюється майже фантастичне звучання оркестру. Ще однією особливістю запису назвемо те, що Копленд-диригент дає підкреслено чіткий метр. У темі вступу соліста Б. Ґудмен дещо перебільшено акцентує слабкі долі, що цілком можна порівняти з його джазовим трактуванням ритму (т. 150). Завдяки ритмічним переакцентуванням оркестрова тканина поліфонізується, і це добре чутно в цьому записі. Складність партитури полягає в перекиданні голосів (фортепіано – кларнет – скрипки – кларнет), що створює постійну зміну руху.

Особливо цікавий епізод – дует кларнет-фортепіано (т.5 після ц. 210). При тому, що в обох партіях однаковий метр, створюється відчуття розбіжності (кларнетист немов трохи відтягує слабкі частки). Рефрен (1 т. до ц. 240) характеризується розробковим характером (його прикмети – «рвана» мелодія в сольній партії, що переривається паузами).

Вдало побудована кульмінація другого епізоду: з т. 270 (синкопований епізод) аж до т. 295 в зоні кульмінації відчутні переклички усієї оркестрової групи та кларнетових «сплесків», а з т. 297 починається своєрідна кульмінація джазових ритмів, синкопування, свінгування. На наш погляд, саме цей, найбільш джазовий за стилістикою епізод концерту, Б. Ґудмен грає досить академічно. Хоча закінчення (останній «злітни́й» пасаж) звучить по-джазовому вельми ефектно.

Щодо виконавської стратегії, яку ми характеризуємо як *інтегрувальну,* то маємо думку, що кларнет Б. Ґудмена в цьому концерті звучить обережніше, ніж це можна було б припустити, знаючи про джазовий досвід музиканта. З точки зору *обраного матеріалу* Концерт А.Копленда презентує ідею синтезу і у записі з А. Коплендом збережено і витримано шуканий композитором американський стиль як музики, так і виконання.

Щодо *роботи з матеріалом* – кларнетист балансує між академічною та джазовою стилістикою. Властива йому інтенсивна манера виконання, темперамент, застосування різних прийомів інтонування, бездоганне володіння технікою, красивим і різноманітним звуком зробили виконання концерту А. Копленда Бенні Ґудменом одним із кращих по нині.

В. Золотухін-В. Чуріков. Концерт-поема для саксофону з оркестром

Творчість харківського композитора Володимира Золотухіна[710] в жанрах естрадно-джазового напрямку (симфоджаз) – яскрава сторінка української музики другої половини XX століття. Домінантами його творчого стилю є:

- симфонізм («домінуюче першоджерело», за концепцією О. Рощенко);
- концертність, що визначає індивідуальність трактування виражальних засобів;
- прагнення до стильового синтезу.

Концерт для саксофона і естрадно-симфонічного оркестру був написаний 1983 року, він утілює в собі риси напрямку симфоджазу[711]. Концерт вперше виконано Віктором Чуріковим, із яким запи-

[710]У 1993–1998 роках В. Золотухін очолював Харківську організацію НСКУ, до 2010 року – був завідувачем кафедри композиції ХДІМ ім. І. Котляревського.

[711] Стилістика естрадно-симфонічної музики В. Золотухіна сформувалася не відразу і була пов'язана з театральними та пісенними жанрами. Творчості композитора властива концепційність, масштабність задуму, цілеспрямованість, використання прийомів біт і рок-музики.

сано платівку та видано ноти (виконавська редакція сольної партії)[712]. Це виконання, на нашу думку, ярко презентує власне інтегрувальну стратегію. Розглянемо параметри синтезу, що знаходять своє відображення у версії В. Чурікова.

1 розділ. *Allegro moderat*[713]. Починається концерт фігураціями арфи, на її звучання нашаровуються фігурації флейти і, нарешті, в т. 3 після ц. 1 з'являється характерне звучання джазового оркестру – синкопа у низьких мідних духових (плюс бас-гітара) і фігурації у духових інструментів. Основна тема струнних супроводжувана синкоповані ритмами (збивання басів; ц. 2); потім з'являється «пульс» фортепіано (акорди secco; ц. 3). На їхньому фоні звучить акцентована синкопа в партії басів (специфічний тембр цього мотиву – група мідних за участю бас-гітари – типовий джаз-бендовий прийом). Типовий розподіл груп, переключення між струнними та мідними духовими, паралельні синкоповані тризвуку – все це яскраво характеризує специфіку оркестрового синтезу (симфонічного та джазового).

З ц. 6 вступає саксофон (*Додаток, №17)*. Композитор виписує позначення non metrum і quasi trembita. Початок соло презентує не тільки джазові елементи (глісандо, вільний метр), але і синтез на тембровому рівні – наслідування саксофона трембіті (початок ц. 6). Експонування теми саксофона являє глибокий синтез вокальної, мовленнєвої та інструментальної семантики (ц. 7) і презентує стійкі риси джазової стилістики: свінг, тембрика, сила атаки звука, специфіка вібрато, інтонування, ефект «випередження» метричної пульсації). У виконанні В. Чурікова імпровізаційність відразу чується як основна якість інтонаційного розвитку. Крім того, супроводжувальна функція оркестру (лише окремі акорди) дає право го-

[712] В інтерв'ю В. Чуриков, розповідаючи про спільну роботу з композитором, зазначив, що той довірив йому виписати імпровізації, тому редакція клавіру містить чвертьтони, вказівки прийомів, фразування тощо. Авторський варіант сольної партії (приклади у Додатку) надано авторові дослідження виконавцем.

[713] Форма Концерту – злитно-циклічна.

ворити про те, що композитор мислить цей вступ як *каденцію соліста*.

Цікавим є діалог саксофона та фортепіано (фортепіано вступає з позначення Calando і супроводжує при легкій підтримці групи струнних партію саксофона аж до ц. 8). Характерним є те, що виконавець відразу демонструє поєднання академічної та джазової інтонації: наприклад, на початку ц. 7 звук більш академічний, з другої половини такту – включаються прийоми вібрато і типові «під'їзди» до основного звука.

Оркестрові розділи (з ц. 8 та з ц.13) характеризуються зміною темпу та ритму. У плані тематизму з'являється важлива в подальшому розвитку інтонація висхідної секунди, в процесі розвитку чутні синкоповані стрибки (переходи з регістра в регістр), постійно використовується вібрато, нетемперовані глісандо. Розділ з ц. 13 характеризується великим контрастом використовуваної стилістики – різким переходом і поєднанням груп оркестру (особливо вирізняється соло труби, яке звучить на тлі партії фортепіано). Цей розділ – кульмінаційний (на що вказує концентрація гучнісної динаміки, потужне звучання оркестру). Він завершує перший розділ злито-циклічної форми і цілісність, органічність цього підрозділу підтверджує поява фігурацій у арфи, віброфона і фортепіано (ц. 15), які повертають нас до початку Концерту.

Стилістика *Andante* (ц. 16) – блюзова (характерний повільний темп, секундові інтонації, ритмічна пульсація супроводу та синкопований ритм у соло саксофона і баса). Незважаючи на те, що ритм виписаний композитором, виконавець грає дуже вільно, зберігаючи стиль викладу. На початку теми цього розділу використано середній регістр саксофона, але в розвитку з'являється все більш високий регістр і експресивний тембр.

Із ц. 18 (*Додаток, №18)* починається розвивальний розділ цієї частини: тема звучить в оркестрі, у соліста – розробка інтонації (7 т. після ц.18). У процесі розвитку композитор акцентує то джазове, то академічне звучання інструменту. Так, у ц. 19 з'являється дивне за прозорістю та ніжністю звучання флейти (із т. 2 після

ц. 19, 5 т. до ц. 20), хоча джазові елементи все одно залишаються – у блюзовій пульсації партії бас-гітари).

Стилістичний контраст – у поєднанні звучання скрипок і віброфона (т. 9 після ц. 19). Із ц. 20 починається видозмінена реприза всього розділу Andante (що виконує функцію повільної частини). Звучання немов розчиняється і без переходу (хоч і на *ppp*) включається басова група ударних, починаючи третій і останній великий розділ форми концерту.

Allegro vivo – найбільш віртуозний і «джазовий» розділ. Тут використано найяскравіші барви джазової стилістики: класичні прийоми «баса, що гуляє» піцикато (walking bass), особливі звуковидобування ударної установки, пульсація в партії бас-гітари, фортепіанні та мідні блок-акорди, сурдини, глісандо, вібрато, свінгування (наприклад, в ц. 45 автором виписано ремарку – swing). У партії саксофона в цьому розділі є повністю імпровізаційний епізод (у клавірі виписано цифрування – з т. 8 після ц. 30, також – 5 т. до ц. 38 – *Додаток, №19*), а також безліч нетемперованих глісандо, мелізматика, глісандо на стакато (т. 3 після ц. 35). Імпровізаційність виявляється і в Каденції соліста (4 т. до ц. 45) – кульмінаційному розділі Концерту (виписана поза метром); в коді (ц. 49), яка презентує не віртуозність, а немов «розчинення» тембру саксофона у звучанні оркестру (*Додаток, №19)*. Не випадково останні звуки партії саксофона звучать, як би зникаючи.

Резюмуємо: ідея жанрового синтезу в Концерті-поемі В. Золотухіна виявляється на рівнях:

– композиції (взаємодія тричастинної і поемної форми, що презентує одночастинність і злито-циклічність);

– оркестрування (з’єднання симфонічного оркестру і біг-бенду. До речі, з оркестру виключено саксофони);

– жанрової структури – поєднання поеми та двох типів концерту – для оркестру та для соліста з оркестром (відзначимо величезну роль оркестрових епізодів: саме вони презентують стилістику симфоджазу, саме їм композитор довірив усі кульмінації в Концерті).

Виконавську стратегію (у проаналізованому прикладі – В. Чурікова) визначено як інтегрувальну. Спричинена стилістикою композиторського тексту (*обраний матеріал* надавав певну свободу виконавцю), вона зумовила кореляцію композиторських і виконавських засобів: включення до музичного матеріалу концерту арсеналу джазового музикування – прийомів глісандування, «випереджаючого» синкопування, вібрато, нетемперованої мелізматики і т. ін.). Тож за принципом роботи з матеріалом у виконанні В. Чурікова можна виявити шукану свободу.

Наведені приклади уможливили уточнення дефініції:

Інтегрувальна стратегія – процес живого звучання, при якому потенційність первісного (композиторського або виконавського) тексту розкривається за рахунок експансії власної ***виконавської поетики*** *(що обізнаний слухач впізнає як* ***«зустрічний текст»****).*

4.3. Актуалізуюча стратегія

Г. Данузер, поряд з історичною реконструкцією й традиційною реалізацією, позначив й актуалізуючий вид виконання, який в його розумінні підкреслює дистанцію (часову, стильову, культурну) між твором та виконавцем. Тож, актуалізуючою можна вважати стратегію перших виконавців-автентистів на початку XX ст., коли вони знайомили публіку та професіоналів з достеменними правилами старовинного виконавства, з інструментами, які не були «на часі», уртекстами. В такому сенсі актуалізуючою можна назвати стратегію скетчів у таких виконавців як Igudesman & Joo, Sketch Show (дует Yukihiro Takahashi и Haruomi Hosono, двох учасників японської групи Yellow Magic Orchestra), Sketches Inga & Anush Arshakyan (поп-фолк, другий альбом інді-рок-групи *Ex Norwegian*), також скрипаля Давид Геррета, який у 2012 році зіграв програму музики від В.А. Моцарта до «Metallika», «Kronos Quartet» та інші колективи, які суміщають академічний твір з сучасними стилями або формами його презентації. Отже, найголовніший сенс актуалізуючої виконавської стратегії – направити виконавські засоби на інтерпретацію твору в межах нової стильової системи.

Але такий сенс – не єдиний. Наше бачення дещо розширяє межі розуміння актуалізуючої стратегії. Зокрема, до неї вдаються й редактори-виконавці, які адаптують твір під інший інструмент або більш сучасну стилістику, й виконавці, які залучають сучасні засоби для презентації творів для різних категорій слухачів. Одним з різновидів актуалізуючої стратегії вбачаємо й досвід першовиконання, який формує для слухачів звуковий образ твору, який часто залишається еталонним на довгі роки.

Нижче представлено декілька прикладів актуалізуючої стратегії (котрі, звісно, не вичерпують всіх існуючих).

Першовиконання

Г. Вишневська. «Сатири» Д. Шостаковича.

Цикл «Сатири» («Картинки минулого») Д. Шостаковича на поезії Саші Чорного є оригінальним і в жанровому, і в драматургічному вирішенні. Цикл насичений мізансценами, завдяки театралізації, жанровим контрастам музичного матеріалу. Сатира, що цілковито панує в циклі, має найширшу амплітуду: від дружнього шаржу до вбивчої карикатури, від гумору до дошкульного сарказму.

Головним методом втілення сатиричної образності є пародійність, яку композитор реалізує в різних формах. Метою і результатом пародіювання стає спотворене розпредмечування, де банальне не настільки даність, скільки наслідок прийому. Д. Шостакович вирішує музичними засобами філософську проблему втрати адекватного сприйняття істинних цінностей, ситуацію відчуження від них, коли істина, і краса, і почуття знецінюються та стають банальними. Діалог композитора і поета сягає набагато далі меж власного циклу та направлений до виконавця і слухача.

Галина Вишневська – геніальна співачка-актриса і перша виконавиця багатьох вокальних творів Дмитра Шостаковича (серед основних – опера «Катерина Ізмайлова», Чотирнадцята симфонія, їй присвячено «Сатири» та цикл на вірші Олександра Блока). Вона може впливати на слухача-глядача голосовими перевтілення (гра

барвами голосу) та акторською грою (голос як засіб акторської виразності). Серед основних рис виконавства Г. Вишневської такі:

– характеристика тембру – від природи: сріблястий, польотний, переважання «металу» у верхньому регістрі;

– обсяг, діапазон – понад 2 октави, згладжені регістри;

– вибір репертуару: багатоплановість партій;

– драматичне забарвлення, театральність, пластика образів як основні властивості виконавського стилю.

Розглянемо інтерпретацію Г. Вишневської циклу «Сатири».

У романсі «Критику» Галина Вишневська з перших тактів виконання відступає від вказаних Шостаковичем динамічних відтінків: лейт-тему конферансьє, на словах: «Критику» Шостакович позначає динамічним відтінком *piano*, Вишневська виконує на *forte*, при цьому роблячи акцент на другу четвертну ноту (другий наголошений склад), де акцентована друга чверть припадає на найближчу голосну у «високій співочій форманті», на голосну «і». Співачка виконує на non legato (композитор не вказує штрихи), по фразуванню на словах: «*Когда поэт, описывая даму, начнёт*:...», ілюструючи смичкове звучання. Весь романс виконується на безперервному legato, за винятком іронічних висловлювань: «*Не понимай, конечно, прямо – что, мол, под дамою скрывается поэт*» – тут Вишневська застосовує штрих staccato. Смислові акценти на словах «*поэт-мужчина*», які виконуються з великим значенням, але досить приглушено. Бездоганно показує володіння диханням.

Як і в романсі «Критику», романс «Пробудження весни» співачка починає не з вказаного композитором *piano*, а з навмисного, уривчастого *forte*. Як вихор, експресивно, наслідуючи пробудження природи від сну: «*Вчера мой кот взглянул на календарь*...» – з цікавістю, граючи барвами голосу, зацікавити слухача. Динамічні відтінки Шостаковича суворо дотримано. Fortissimo, яскраве, вибухове на словах «*Весенний брак, гражданский брак! Спешите, кошки, на чердак!!*!» – дзвінко, металічно вриваючись у верхній регістр. Далі Вишневська різко переходить на *piano* на словах «*И кактус*

мой – о, чудо из чудес!», застосовуючи штрих non legato. Дуже уривчасто виконується фраза «*Уже с панелей смёрзшуюся грязь, ругаясь, скалывают дворники лихие*», мовби підкреслюючи незграбність весняної веремії. «*Весна, Весна! Пою, как бард!»* – акцентовано всю фразу, кожне слово практично мелодекламується. Смислові акценти припадають на слова: «*солнышко*», «*дым*» «копоть», «лопать», «ждут», «Создатель мой». Блискуче звучить у верхньому регістрі фінал романсу: «*Но дай сбежать в лесную тишину от злобы дня, холеры и столицы...*» – імітація потоку весняних вод. Акцент на фразі «*В кого б влюбиться, чёрт возьми*?» Спостерігається «гра» тембрами, різнопланове регістрове звучання.

У романсі «Нащадки» «лейт-тема конферансьє» знову звучить на *forte*, замість зазначеного композитором *piano*, при цьому акцентується кожен склад. Далі Вишневська майстерно виконує на legato фразу «*Наши предки лезли в клети и шептались там не раз*». З початком прямої мови: «*Туго, братцы...* (смисловий акцент на слові «*братцы*») видно, дети буду жить вольготней нас». Продовжується романс на безперервному легатному стогоні-зітханні, виокремлюючи слова «*дети*», «*эти*», надемоційно звучить фраза «*Наши дети будут в Мекке, если нам не суждено*», на *forte* і з болем.

Услід за цим Вишневська, подібно вихору, підкреслюючи хроматизми, співає на *forte* «*Даже сроки предсказали: кто лет двести, кто – пятьсот, а пока лежи в печали и мычи, как идиот. Разукрашенные дули, мир умыт, причёсан, мил... Лет чрез двести! Чёрта в стуле! Разве я Мафусаил*?» – де останню фразу акцентовано повністю. Верхній регістр сповнений «обурення». Далі з болем, із гіркотою, на *piano*, виконується фраза «*Я как филин на обломках переломанных богов...*».. Піддаються смисловим акцентуванням слова: «*себя*», «*портного*», «*поэта*», «всем», «*призыв*». Велика подача голосу на фінальному октавному ході на G (2-ої октави).

У «Непорозумінні» Г. Вишневська чітко виконує динамічні вказівки композитора. Лейт-тема конферансьє звучить на *piano*, акцентовано половинну ноту з крапкою, на наголошеному складі («не-

доразуме́ние»). Початок м'який, ліричний, зберігається інтрига: «*Она была поэтесса, поэтесса бальзаковских лет, а он был просто повеса, курчавый и пылкий брюнет*». Акцентуються слова «*поэтесса*», «повеса». Слово «брюнет» виконано нарочито перебільшено.

На *piano* виконується фраза «*Повеса пришёл к поэтессе*», дуже проникливо, лірично, з акцентом слово «софа», нижній регістр співається з носовим призвуком. Далі – пряма мова: «*О, сумей огнедышащей лаской всколыхнуть мою сонную страсть*» – гра барвами регістрів. Слово «*всколыхнуть*» Вишневська співає дуже підкреслено, а ноти в першій октаві відверто «вивалені». Це прийом «романсу в романсі», «романс поетеси». «*К пене бёдер за алой подвязкой*» виконується «по-французьки», з французьким акцентом. «*Я свежа, как дыханье левкоя*»... – *fortissimo*, legato, dolce. Далі цікава зміна тембру, практично розмовне мовлення «*Продолжение было ТАКОЕ...*» (акцент на слові «такое»), слідом за ним сміливе, рішуче «*Покраснел, но оправился быстро...*», «*С несдержанной силой Кентавра...*» – Вишневська яскраво, пафосно виголошує ці слова.

Кульмінація романсу в тричі повтореному слові «Мавра, Мавра, Мавра!» – звучить яскраво, акцентовано, після чого спостерігається різкий контраст із *forte* на *piano*. Пряма мова «повесы» звучить скромно, уривчасто, метушливо, незграбно, на *pianissimo*. Завершується романс іронічним «*не понял*», у першій октаві, боязким, на *piano*. Співачка яскраво виражає голосом сатиричні моменти, показуючи чудове володіння диханням.

У «Крейцеровій сонаті» лейт-тема конферансьє виконується пафосно, яскраво, на *forte*. Після протяжного вступу в партії фортепіано, Г. Вишневська ліниво, знехотя, на *mezzo forte* співає: «*Квартирант сидит на чемодане и задумчиво рассматривает пол...*». Голос усіляко зображує нудьгу. Далі виконавиця акцентує слова: «*стулья*», «*кровать*», «*стол*», «*обивка*», «*бигус*», «*свет*» – усе це виконується нарочито нудно. В емоційному сплеску на «Ух!», спо-

стерігається заміна голосної «у» на «э» (Вишневська співає «*Эх*!» замість «*Ух!*»).

Поява персонажа Фьокли Вишневська зображує дзвінко, уривчасто, на staccato. Акцентуються слова «*Фёкла*», «*двор*», «*хор*», «*верещат*», «*стёкла*», «*небес*», «*чудес*». Все це плавно переходить в legato у верхньому регістрі, на словах «*Квартирант, квартирант*!», після чергового розділу «нудьги квартиранта», знову з'являється емоційний сплеск на «*Ух*», який у цьому проведенні Вишневська замінює голосну «у» на «о», виконуючи «*Ох!*» замість «Ух!». Після цього випливають акцентовані, іронічно виконані фрази, підкреслені протяжними ферматами: «*Квартирант и Фёкла на диване. О, какой торжественный момент! Ты – народ, а я интеллигент, – говорит он ей среди лобзаний*». Завершується романс яскраво, урочисто, на *forte*, з максимальною подачею голосу.

Таким чином, в інтерпретації «Сатир» Д. Шостаковича Г. Вишневська продемонструвала тенденцію до *театралізації* вокального виконання (особливо – в «Непорозумінні», «Крейцеровій сонаті»).

Актуалізуюча стратегія Г. Вишневської характерна такими особливостями:

– різнотембровість і різнохарактерність в межах свого голосу, гра тембрами, регіструванням голосу;

– вміння правильно трактувати авторський задум, а іноді – по-своєму інтерпретувати його (наприклад, прийом non legato в романсі «Критику», навмисне *forte* в «Пробудженні весни», заміна авторських динамічних вказівок відповідно до виконавської драматургії, зміна голосних у «Крейцеровій сонаті»);

– застосування мелодекламації («Пробудження весни», «Непорозуміння»), смислових акцентів на окремих словах («Нащадки», «Непорозуміння», «Крейцерова соната»), підкреслення голосом сатиричних моментів («Непорозуміння»).

Заданий звуковий образ перш за все пов'язується з першовиконавицею, що, безумовно, збагатило смисловий зміст цього камер-

но-вокального твору Д. Шостаковича та заклало інтерпретувальний вектор циклу «Сатири» на вірші С. Чорного й до сьогодні.

К. Штокхаузен. «Плюс-мінус»

Інша мова, коли першовиконання стосується творів новітньої музики, де немає чітко закріпленої композитором структури, коли актуалізація для слухача твору виконавцем, безумовно, присутня, але не обов'язково є інваріантом для наступних виконавців. Крайній випадок – п'єса «Плюс-Мінус» К. Штокхаузена, для якої взагалі обирається відсутність виконавського інваріанту. В інтерв'ю журналу *Wire* композитор говорив: «Якщо робота (партитура) надрукована, це дає право людям виконувати її, але я все своє життя рекомендую виконавцям зв'язуватися зі мною, тому що партитура зазвичай не дає інформації про ідеальне виконання. Я вкладаю у виконання дуже багато й це відбито в партитурі. У виконавців виробилися сотні звичок, про які вони самі не знають. У моїй музиці це не проходить. В кінці фрази не потрібно робити димінуендо (зменшення сили звуку), якщо це спеціально не написано. Як тільки партитури роздані музикантам для виконання, ми починаємо репетиції і я роблю багато коригувань. Потрібно виконати (твір) 25 разів, поки мої коригування не припиняться. Коли я складаю композицію, присутній і виконавець. У всіх творах для інструменту-соло, з самого початку (роботи над композицією) я уявляю собі конкретного виконавця, за винятком п'єс для рояля (Klavierstucke I-XI, 1952-56). І хоча я і сам піаніст, я консультуюся у багатьох піаністів. Коригування – довгий нескінченний процес»[714].

Написаний в період спілкування зі своєю першою дружиною, художницею М. Бауермейстер (яка проповідувала «мистецтво як пошук»), твір «Плюс-мінус» не містить вказівок на точний склад виконавців чи звуко-ритмічні сегменти, але все ж таки, за словами

[714] Карлхайнц Штокхаузен. Мои произведения – это бомбы замедленного действия. URL: https://www.zvuki.ru/R/P/28835/.

М. Переверзєвої, «підкорений організуючими числами»[715]. Головна ідея виражена через матрицю динамічної структури (накопичення та розсіювання матеріалу), бо композитор доводить думку про «контурність» авторського задуму, що дає певну свободу для виконавця. За словами А. Шнітке, «єдиним фактором, організованим композитором, є напрямок рухів за шкалою – самі ж якості, до яких шкала додається, заздалегідь невідомі»[716].

«Індивідуальна модульна форма» (М. Переверзєва) твору підпорядкована принципам варіантності накладання сторінок партитури (їх 7) на сторінок символів (їх також 7), комбінації обираються виконавцями (приклад 1-ї стор. партитури – у *Додатку, №20).* Студенти, для навчання яких композитор написав цей твір (1963), зробили кожен свою інструментальну версію; одним з перших виконавців на публіку (1964) став учень Штокхаузена К. Кардью, який виконав одну сторінку партитури, по одній сторінці виконували в різний час Ф. Ржевський, Е. Кляйн (для ф-но соло), М. Шарлотта Мурман (для віолончелі з Robot Opera), Ives Ensemble (2002), Ensemble ascolta (в версій Мінг Тцао, 2014)[717].

Отже, в цьому випадку *кожний* музикант стає адептом актуалізуючої стратегії і в певному сенсі – *першовиконавцем*.

Темброве переінтонування

Виконавське темброве переінтонування, яке унаочнено у виконавських редакціях, не завжди схвально сприймається слухачами та навіть професійними музикантами. Ми вважаємо таке переінто-

[715] Переверзева М.В. Алеаторные формы, покоренные организующим числами // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2017. № 1. С. 25 – 35. DOI: 10.7256/2453-613X.2017.1.24978 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24978.

[716] Шнитке А.Г. Новое в методике сочинения – статистический метод // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Сб. статей / ред.-сост. А. В. Богданова. М.: Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, 2001. С. 18–22.

[717] Одна з сучасних ансамблевих реалізацій (повна 7-сторінкова версія) – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=8uHJhW9UlK8.

нування прикладом виконавської стратегії, тому що виконавська редакція вибудовує *хроноартикуляційні стратегії* та завжди працює на *виконавський хронотоп* як цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топоном музичного твору. Віддзеркаленням виконавської стратегії є структурований «виконавський текст», який завжди унаочнює виконавське мислення та «особистісну актуальність» (за виразом О. Лосєва).

Прикладів стратегії тембрового переінтонування можна привести безліч. Цікавим є її залучення у творах з принциповою варіабельністю (або невизначеністю) складу (інструменту) – Дж. Кейджа, Е. Брауна, К. Штокхаузена та ін. Завдяки особливому композиторському задуму (власне, композиторським стратегіям), виконавці кожного разу реалізують новий та *неповторюваний* тембровий перформанс. Наведемо лише один приклад – чотиричастиної композиції Дж. Кейджа «Living Room Music» (I. «To Begin», II. «Story», III. «Melody», IV. «End»). По-перше, в ній взагалі залучається квартет будь-яких інструментів (які є в кожному домі – стіл, картонні бокси, газети, сірники, бокали, віделки тощо), тому тембровий інваріант апріорно багатозначний. По-друге, II ч. («Story») виконується-«розмовляється» квартетом виконавців, тому її тембровий образ теж просто не може бути визначеним раз і назавжди. III ч. («Melody») завжди виконується *різними* мелодійними інструментами (клавіші, сопілка), інколи – голосом, і взагалі не є обов'язковою (а, за позначенням композитора, може бути виконана, якщо схочуть виконавці). Тому *кожна* виконавська версія є прикладом й перформативної стратегії, й стратегії тембрового пере інтонування[718].

Стосовно ж фіксованої композиторської музики, то, зокрема, особливою є тема різнотембрових версій сонат Д. Скарлатті. Є думка, що це можливо завдяки пошуковості композитора в плані вибору

[718] Відео «академічного» виконання групою ударників оркестру MET Orchestra (2012 р.) за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=n3AfoIsVh2M); більш перформативна та театралізоване виконання учасниками Amsterdam's X'q Percussion Quartet (2008) за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=xnciJhue24o.

виконавських прийомів, які націлені не тільки на підкреслювання звучання солюючого інструменту, а й шуканій «оркестральності», наслідування тембрам духових, струнних інструментів, звучання цілих ансамблів[719]. Ще одна причина популярності творів Скарлатті для виконання різними складами міститься в багатстві фактури (стрибки, виокремлення басового голосу, подвійні ноти, репетиції, втори й т.і.) вимагає гострого тембрального слуху.

Серед найвідоміших записів сонат композитора цікавими для нашої концепції є не стільки записи-антології[720], скільки варіанти для незвичних інструментальних складів. Причому саме в таких варіантах інколи знаходяться нові колорити, що дозволяє по-іншому сприймати тембро-фактурні, артикуляційні та інші новації. Зокрема, принцип соло-тутті та перегукування в межах однієї фрази витримано в версії Сонати К.466 f-moll братів Ассад для двох гітар[721]. Завдячуючи однотембровості інструментів та артикуляційній плавності мелодична лінія (в нотах розподілена між двома голосами: див.: *Додаток, №21-а)* відчувається як майже безперервна, що створює *елегійність* твору. Цікавими є версії для мандоліни (тим більше, що в одній з рукописів сонати, в каталозі позначеної K. 89, є позначка «Sonatina per mandolino e cimbalo». Дійсно, звучання мандоліни є природним для барокової музики завдяки м'якому чистому тембру, що відчувається у виконанні, наприклад, Dorina Frati (клавесин – Daniele Roi, запис 2003 р.). Інструменти в цьому записі темброво близькі, але функційно розділені (фактурно голос мандоліни є солюючим, клавесину віддано роль гармонічно-

[719] Music Animation Machine презентували навіть графічні партитури деяких сонат (див. дві абсолютно різні партитури Sonata in G major, K 455 за посиланням: piano – https://www.youtube.com/watch?v=DmQIm9SkjcI;; harpsichord – https://www.youtube.com /watch?v=8yhd-dpC_7o).

[720] Це записи Скотта Росса (Scott Ross) всіх сонат на клавесині та орга́ні, Пітер-Ян Белдера (клавесин), Р. Лейстера (harpsichord, орган, фортепіано), запис всіх сонат, здійснений різними виконавцями (фірма Naxos).

[721] Відомий запис творів Рамо, Скарлатті, Куперена, Баха – аудіо за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=cYk0Cn2HWpg.

го супроводу, що докорінно змінює оригінальну двоголосну фактуру (приклад III ч. у *Додатку, №21-б).*

Більш темброво різнобарвно звучить Соната K.81 (L.271) e-moll у виконанні ансамблю з додаванням баса континуо (віолончелі)[722]. Фактура сонати передбачає підпорядкованість функцій і її яскраво відтворено ансамблем. Пріоритетність солюючого тембру мандоліни зберігається і в записі Сонати a-moll K. 61 французького ансамблю «Pizzicar Galante» (2012, мандоліна – Anna Schivazappa)[723], хоча партитурне мислення (додано, крім клавесину, viola da gamba та барокову гітару) передбачає більш неочікуване розкриття тембрового потенціалу сонати, контрастність смичкових та щипкових прийомів гри, діалогічність в партіях щипкових інструментів (барокова гітара – Daniel de Morais), артикуляційну і динамічну шкалу, густоту звучання партії баса (Ronald Martin Alonso) у контрасті з сріблястим тембром клавесину (Fabio Antonio Falcone) – все це вирізняє цю оригінальну інтерпретацію[724].

З варіантів, які не залучають інструменти, близькі до барокового світовідчуття, назвемо виконання Дмитра Наумова (балалайка) та Хіромі Яно (фортепіано), які включили три сонати Скарлатті до диску «Дмитрий Наумов. Балалайка En Baroque» [725]. На прикладі Соната e-moll (K.198 L.22) можна відчути оригінальні риси інтерпретації, пов'язані з артикулюванням та фактурою: балалайка темброво наближена до звучання мандоліни, фортепіано відтворює тембри струнних та духових, веде повноправний діалог, теж залишаючись солюючим інструментом, завдяки чому посилюється поліфонічна фактурна складова інтерпретації.

---

[722] Мандоліна – Dorina Frati, віолончель – Sara Bennici, клавічембало – Daniele Roi (запис 2011 р. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Cljf8fXY324.

[723] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=8eLAHCBMBBk.

[724] Є чимало й варіантів для барокових оркестрів, серед яких вирізняється італійський «Il Giardino Armonico».

[725] Дмитрий Наумов. Балалайка En Baroque. Stereo & Video – SVCD-168 12/2012. CD, Compilation, Promo,*Cardboard Sleeve*. Russia. 2012.

Наведемо більш детальний приклад стратегії темброво-го переінтонування, який приваблює простота застосованих засобів, і як результат – новий акустичний текст.

*«Муз**и**ка» І. Карабиця* (*у варіанті для домри соло)*

Концертна п'єса для скрипки соло «Муз*и*ка» І. Карабиця (1974) належить до раннього періоду творчості. В ній віртуозно створено образ музикування в народній манері. Можливо, тому в творі немає тактових рисок і розміру, хоча п'єса містить кілька темпових розділів: Vivo, cantabile, andante recitando e rubato, tranquilo, pio mosso e animato, поступове повернення до першого Tempo I, кода (Vivace). О. Берегова назвала цей твір «справжньою енциклопедією засобів традиційного народного музикування»[726] завдяки комбінації прийомів гри в народній манері і тому, «завдяки контрастному зіставленню регістрів і засобів підголоскової поліфонії»[727], утворюються різні політемброві та фактурні ефекти. «Муз*и*ка» І. Карабиця – безмежний простір для виконавської інтерпретації: відбувається особлива гра з часом: скрипка створює іноді аналог звучання цілого народного ансамблю, відтворюючи двоголосся (бас та втору), звучання різних щипкових інструментів (цимбалів, балалайки, кобзи). В скрипковому варіанті «Муз*и*ку» неодноразово виконував Анатолій Баженов (Київ). Розглянемо її в домровому варіанті – виконавській редакції корифея харківської домрової школи Бориса Міхєєва з виконавськими коментарями відомої представниці харківської домрової виконавської школи, лауреата міжнародних конкурсів Наталії Костенко.

Кожний темповий (часовий) розділ представляє різні сторони виконання музики – віртуозну, речитативну, звукозображальну, що досягається комбінацією різних прийомів, які колоритно звучать на

[726] Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 2. С. 46–61. – *С.48–49.*

[727] Там само.

домрі. Основним завданням виконавської редакції стало наближення звучання інструменту до народного прообразу. Так, на початку твору використовується прийом pizz. великим пальцем правої руки на струні соль. У швидкому темпі на домрі це зіграти вкрай важко, тому виконавська редакція передбачає гру щипком медіатором (досить відривистими звуками). Основна мелодія (акцентно варійована) в низькому регістрі (мала і перша октава) чергується зі звуками в третій октаві. За рахунок прийому гри медіатором виникає звукотемброве наслідування народного струнно-щипкового інструменту.

Розділ *cantabile*, в якому з одноголосої мелодії виростає двоголосся, на скрипці виконується на тремоло. В домровому варіанті (за рахунок дуже швидкого темпу) на домрі грається не тремоло, а перемінним штрихом; характер же *cantabile* досягається за рахунок низького регістр та матового тембру струни соль (*Додаток,* № 21 (а)).

Октавні pizz. сфорцандо домристи виділяють грою біля підставки щипком вниз, що на домрі є не тільки виправданим, але й дуже яскравим прийомом. При переході до розділу Andante у rit. доцільно та необхідно використовувати прийом тремоло (задля подовження звучання). В розділі Andante recitando e rubato застосування прийому pizz, але вже лівою рукою, підкреслює речитативність викладу (*Додаток,* №. 21 (б)).

Розділ tranquilo – найліричніший у драматургії твору. Арпеджування акордів pizz виконується великим пальцем правої руки, що відтворює оповідність, дух історії (у епічних фольклорних жанрах час також сповільнював свій хід). Ці ж інтонації, з тремолюючими акордами звучатимуть у розділі maestoso (*Додаток,* №. 21 (в)).

В розділі *poco a poco inoto tempo 1* цікавим прийомом є ефект накладання тремоло (утримування тремоло і паралельно гра лівою рукою pizz). При поверненні до темпу I розділу задля урізноманітнення тембру використовується демферне pizz, при цьому звуки, що перебивають тему, перебувають у тому ж регістрі, що й тема. Відтак, звучання набуває колористичного ефекту дерев'яних удар-

них інструментів (*Додаток,* №. 21 (г)). Важливо відмітити застосування замість скрипкового прийому *arco* домровий прийом ковзання[728], що додає особливого колориту.

Перед Кодою є невеликий епізод, де залучені комбінування різних прийомів та тембрів (немов різнохарактерний діалог). На домрі це відтворюється як прийом *sul tasto* (при такій грі на грифі звук набуває більш таємничого окрасу) та pizz на ноті G (вона відгукується трохи фантастичним гугнявим тембром) – *Додаток,* №. 21 (д). У кодовому розділі є алеаторичний фрагмент (композитор виписав групу нот і виніс до них примітку, що цю групу нот треба повторювати кілька разів на бажання виконавця в довільній послідовності, поступово збільшуючи темп). Н. Костенко, зокрема, зберігає рух шістнадцятими, але при кожному виконанні імпровізує, інколи використовуючи флажолети. Задум цього фрагменту – дати волю виконавцеві якомога природніше (для нього) підвести пасаж до кульмінації – звуки у високому регістрі на pizz. На домрі це стільки pizz, скільки «скидання» струни вниз, що додає звукові ефекти. Закінчується твір ферматою, що переходить у gliss. та акорду середнім пальцем правої руки на ***ff*** та pizz. – яскрава точка і кульмінація майстерності муз*и*ки (*Додаток,* №. 21 (є)).

Таким чином, стратегія темброво переінтонування в проаналізованому творі І. Карабиця виражається в технічних та художніх прийомах імітації (звуконаслідування) інших інструментальних голосів-тембрів та виявляє потенціал домри у втіленні нового онтосонологічного виміру.

[728] Щодо прийому ковзання існує його розробка в працях Б. Міхєєва (зокрема «Система гам та арпеджіо» та ін.), прийом є ознакою харківської домрової виконавської школи. Він досягається чергуванням різними прийомами гри та штрихами, ковзання та гра демпферним pizz і демонструє віртуозне володіння технікою правої руки.

«Строга» перформативність. «Маленький Арлекін» К. Штокхаузена

В більшості партитур К. Штокхаузен-композитор доволі чітко виписував дії виконавця, формуючи в своїх рекомендаціях «строгу» перформативність (в нашій термінології – як ще один різновид виконавської стратегії). Нижче запропоновано аналіз однієї з таких виконавських партитур.

Відомо, що твір написано для Сьюзан Стефенс, жінки композитора та кларнетистки, яка, за його словами, яскраво втілювала в життя всі його задуми, виконуючи навіть партії в операх[729] та стала першою виконавицею HARLEQIN (1975). Нас цікавитиме коментар для виконавців, що надрукований у партитурі як основа виконавської стратегії.

Перш за все, звернімо увагу на театральність задуму (кларнетист повинен бути в костюмі Арлекіна та перевтілюватися у різних «персонажів» – вчителя, мрійника, злодія.

По-друге, К. Штокхаузеном в цьому творі реалізовано ідею про те, що рух (пластичний параметр) впливає на тембр (акустичний параметр), що втілено у вигляді чіткої *перформативної візуалізуючої стратегії.*

По-третє, у явищі «просторової мелодії» виникають нові взаємини між музикантом та простором навколо нього. К. Штокхаузен, вважав, що «… у 999 людей із 1000 в суспільстві переважає візуальне начало у сприйнятті, і для них єдиний шлях – переводити дослідні дані чуттєвого сприйняття в зорові ряди»[730].

Зауважимо, що композитор, виражаючи своє ставлення до простору, унаочнює зв’язок між висотою звука та висотою положення тіла виконавця.

---

[729] Див.: Смирницкий Ян.Карлхайнц Штокхаузен – 13 молитвенных жестов. Интервью / Karlheinz Stockhausen - Interview (2007). URL: http://www.riobravo76.ru/content /karlhaync-shtokhauzen-13-molitvennyh-zhestov-intervyu-karlheinz-stockhausen-interview-2007. Завдяки співпраці з С.Стефенс композитор задіяв у партитурах такі нові прийоми як глісандо, наспів під час гри, «озвучене» дихання, мікротони, шуми, хореографію, сценографію та ін.

[730] Див.: Петров В.О. Инструментальный театр Карлхайнца Штокхаузена. URL: http://www.21israel-music.com/Stockhausen_teatr.htm#_ftn1.

Для виконання «Маленького Арлекіна»[731] композитор надає рекомендації[732] щодо об'єднання звучання та рухів; наводимо вибрані з них:

1. На ферматах кларнет тримайте дуже високо.

4. На цих довгих звуках, починаючи зліва, дуже швидко махайте кларнетом угору та вниз, потім, починаючи згори поступово тоніть (із ritardando).

5. У кожній паузі застигайте у складному спіральному положенні, входьте в позу природно з попереднього руху, потім «погойдуйтесь», починаючи від дрібної амплітуди, закінчуючи більшою.

7. Ногу, в секції, де Арлекін виступає в ролі педантичного вчителя, слід повчати як студента, стоячи рівно, при цьому тримаючи високо плечі. Так само в цій секції піднімайте палець угору, наче говорите: «Є ідея!».

8. Дивлячись на свої ноги, робіть здивований вираз обличчя.

9. Танцювати швидкі пасажі слід із поворотом праворуч, роблячи accel. і підводячи обличчя з кларнетом догори.

10. На довгих звуках обертайтеся на місці, ліворуч похитуючи кларнетом, опускайтеся вниз на ritardando.

11. Дихайте якомога рідше. Скрізь, де необхідно дихати, раптом зупиніться посеред рисунка, швидко й коротко погляньте навкруги – лукаво всміхніться й подивіться в залу. Дихайте в різних місцях всередині однакового матеріалу. Якщо можливо не більше 6 вдихів перед першою ферматою.

12. Існують два можливі кроки: 1) на повну ногу, 2) тупотливий (перша поява в секції «педантичний учитель»). Кроки слід виконувати з показом каблуків.

Все сказане укладається в ідею інструментального театру, в якому обидві лінії (звукова та перформативна) поєднані як текст і

[731] «Маленький Арлекін» – друга редакція «Арлекіна» (1975), що включає в себе другу частину 6 розділу, що має назву «Танець Арлекіна».

[732] Переклад здійснено Т. Демічевою в рамках магістерської роботи (2016) під керівництвом автора монографії.

підтекст, розкриваючи й пояснюючи одна одну (партія ритмів виписана навіть окремою строчкою партитури, однак не обмежується тільки нею). Так, на початку п'єси Арлекін з'являється перед глядачами, виходячи з правої частини сцени круговими рухами під звук дуже довгої трелі та залишається лицем до публіки (але це не єдина позиція виконавця). В його виконанні звучать віртуозні пасажі, посередині яких, Арлекін б'є ногою об підлогу та ударяє по кларнету декілька разів. Ці пасажі супроводжуються опусканням і підведенням голови у відповідності з напрямом мелодичного руху. Тобто Штокхаузен прагне пояснити звуковий компонент мовою рухів тіла. Так, у т. 7 на ноті з акцентом під ферматою композитор вимагає від виконавця акцентування цього звука ногою (*Додаток, №22*). Так само він виражає характерність динаміки заплющуванням (dim.) і розплющуванням (cres.) очей із повільним опусканням/підведенням ноги відповідно. Взагалі відбивання ритму ногою є вкрай важливим компонентом танцю, бо в кінці п'єси ритмічні сегменти немов витісняють мелодичні (п'єса закінчується тупотінням виконавця, під час якого він йде зі сцени). В кінці залишається одинокий звук.

В партитурі автор дає дуже точні вказівки з приводу розташування виконавця на сцені та характеру кроків («ходульні» кроки, стрибки по колу на кінчиках пальців). У виконанні участь беруть не тільки ноги, а й усе тіло. Зокрема, є вказівки автора, в яких він просить робити акцент не тільки грою на кларнеті, але задньою частиною свого тіла, яка має рухатися то ліворуч, то праворуч. Зі зміною темпу в розділі Langsamer автор дає наочний приклад руху по сцені (*Додаток, №23*), у подальшому навіть у градусах (*Додаток, №23, a tempo)*, або за конкретним малюнком (у формі спіралі, про що автор дає пояснення зображенням – *Додаток, №23, продовження маршу)*.

Іншими словами, для цієї п'єси дуже важливою є перформативна стратегія виконавця, строго прописана композитором. Зокрема,

у розділі з назвою *Zum Publikum* («До публіки», *Додаток, №23)* виписані 10 рядків нотного тексту, які мають бути звернені до десяти різних людей. Під час паузи Арлекін має вибрати із зали нову людину, до якої буде звернена його гра. При виконанні саме цей розділ є найбільш комунікативно-позначеним й має сприйматися як *безпосереднє спілкування* виконавця зі слухачами. При цьому композитор дозволяє варіювати довжину пауз між рядками і динаміку (*ad lib*.).

Отже, передовсім «Арлекін» – виконавський перформанс. Існує кілька запропонованих самим автором варіантів виконання, які передбачають розділення партитури (на виконавця та перформера), в якій виписано нотний текст, рухи, стан, напрями руху (мізансцени). З погляду на «строгу» перформативність і прагнення К. Штокхаузена деталізувати партитуру, цікавим є момент власне інтерпретації цього твору.

Стосовно першої виконавиці С. Стефенс існує аудіо запис, однак видання «Werk Nr 42$\frac{1}{2}$» містить шість її післяпрем'єрних фото, на яких відображені пози та рухи. Виконавиця ритмічно вельми точно відтворює партитуру композитора (не дарма вона й зараз консультує молодих кларнетистів щодо її виконання). Увагу привертає розділ «До публіки», де вона грає пасажі в речитативній манері і досить швидкому темпі (паузи та фермати не тривалі, а от трелі подовжені).

У виконанні молодої талановитої швейцарської кларнетистки Emilie Duss[733], завдяки тому, що вона багато рухається сценою, паузи триваліші, вона взагалі додає трохи рухів та поводиться з власним тілом як з окремим персонажем (торкається його, карає, вмовляє, наказує). Перед розділом «До публіки» виконавиця немов би замислюється «що робити далі», оглядає слухачів, кожну фразу вона грає на новому місці (одну – навіть лежачи на підлозі, одну –

[733] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=SI2mdRaivGQ.

стоячи спиною до слухачів), взагалі вільно переміщується між рядами, слухачами, кривляється, кокетує, комунікує зі стінами, кутами зали, тобто урізноманітнює дії, як не прописані композитором (поряд з обов'язковими). Взагалі сучасні виконавці веду себе при виконанні цього твору більш розкуто, сідають до публіки у крісла, більш вільно пересуваються сценою та залом, лягають, стрибають, додають посмішки, мімікрію (Diego Vásquez[734]), сидять на підлозі, грають через ногу (японська виконавиця Michiyo Suzuki[735]), ховаються за стіну, немов граються в хованки (Angelica Pianegonda[736]). Одним з відомих сучасних виконавців всього «Арлекіна» є Карел Доннал (Karel Dohnal, запис 2011)[737]. Він виявляє акторський та комедійний талант завдяки міміці, інтерактиву з публікою – додає поклони, сміх, беззвучну гру на інструменті тощо[738].

Результатом наведених прикладів є більш розгалужена *фактура твору,* що дійсно стає *виконавським феноменом* та включає, окрім композиторської організації простору, виконавську програму дій та (в якості обов'язкових в окремому фрагменті твору) *реакцію* слухача. *Виконавська драматургія* в своїй цілісності є (як позначалося нами в Частині 1) *процесом подолання латентних (для слухача) смислів*, закладених в партитурі. В кожному окремому прикладі виконавець під час перформансу, надягаючи на себе маску Арлекіна, обирає екстравертну (блазнювання) або інтровертну (рефлексія) комунікативну стратегію, яка найповніше розкриває його власний діалог з твором.

Перформативна стратегія в сучасному виконавстві – поширене явище, ба дає можливість комунікації з глядачами й на це націлена.

---

[734] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=SbxSEKm8Azo&list=RDSbxSEKm8Azo&start_radio=1&t=0.

[735] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=RdvKjeJ-4K0.

[736] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=MTGuqXM09LM.

[737] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=zFrfD-4PfCs.

[738] Ще більш театралізованою є вистава «Маленький Арлекін» театру «Ташенопер» (Відень, реж. Карлос Падрісса, 2014), в якому розігрувалося дійство за участі акторів (однією з актрис була кларнетистка Мерве Кацокуглу).

Так, на фестивалі сучасної музики Kharkiv Contemporary пролунав твір В. Рунчака, який можна віднести до строгої перформативної стратегії, хоча вона закладена автором твору. Мова йде про «*HomoLudens* V» (інтерв'ю з заїкою або 10 хвилин «в трубу») для труби (2002), в якому виконавець різноманітною грою на трубі (яка включає вимову, голосовий «театр»), має зображувати людину, що заїкається. У фіналі виконавець з великим зусиллям вимовляє ім'я автора і назву п'єси[739]. Композитор у розмові з автором монографії наголошував на тому, що епатажність та візуалізація не є самоціллю, важливіше включити слухачів в інтерпретаційне коло.

На фестивалі «Дні нової музики. Харків» (2013) у виконанні Сергія Горкуши (гітара) пролунала мікро-опера для гітариста соло Р. Кемерона-Вульфа *«Heretic»* («Єретик», 1994/rev.2005). Композитор часто залучає елементи театральності, тяжіє до жанру мікрооперi, яку досить розвинув у своїй творчості. Мікро-опера «Єретик»[740] містить елементи строгої перформативної стратегії, якої дотримувався виконавець. Ідея твору (у основі якого – роман Артура Мейчена «Пагорб мрій», де герой-одинак Люціан не сприймає суспільство, а воно не сприймає його) полягає у постійному зверненні до слухачів (він повинен вивести їх з «зони комфорту»): «Я хочу розповісти, що тут коїться[741]» («I want to tell you what's going

[739] У В. Рунчака є твори, в яких закладено й вільну перформативну стратегію (зокрема, «Музичка для маршрутки Пекін — Київ (конса)» для саксофона і фонограми, в якій соліст виходить в залу та збирає гроші у слухачів немов у пасажирів; у творі «Дуелі» (1998, квадромузика № 3 для духових інструментів та інших музикантів оркестру) деякі виконавці стають слухачами, сідають в залу, розмовляють, читають газети, аплодують.

[740] Аналіз даного твору представлений у магістерській роботі, виконаній під керівництвом авторки монографії (Горкуша С. Мікро-попера «Єретик» Річарда Кемерона-Вульфа для гітариста соло: специфіка композиторського задуму та виконавської інтерпретації. Магістерська робота. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2016. 67 с.). Музикант здійснив її прем'єру (2012), виконував її декілька разів на фестивалях «Два дні – дві ночі нової музики» (м. Одеса, 2014), авторських концертах (Харків, Санкт-Петербург, Москва), в рамках проекту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (Київ, 2015).

[741] Перекладено С. Горкушей в рамках роботи над виконанням твору.

on here»), «Та ти не хочеш знати» («You don't want to know»), він швидко рухається серед публіки, сподіваючись на довіру.

Інший «співрозмовник» героя – він сам, тому частими є інтроспективні фрази на кшталт: «Краса і досконалість – ми мали їх відчуття, яке пізніше втратили? Чи може мистецтво бути шляхом до відновлення цього відчуття?». В результаті пошуків виконавець символічно знаходить гітару і з цього моменту звучання інструменту поєднане з вдиханнями, видиханням, шепотом, декламацією, вигуками, перкусійними ефектами (фрагменти партитури – у *Додатку, №24*).

Інколи інтроспективний стан переважає і гітарист має розмовляти з собою, немов (так замислив композитор) розмовляють дві особи, зі своїм відображенням в уявному дзеркалі, що яскраво продемонстрував С.Горкуша. Протягом твору перформативний елемент підсилюється, спостерігається багатоплановість театралізації партії соліста: виконавець-герой намагається відшукати уявних персонажів (він бере стілець і сідає дуже близько до когось з публіки, втягуючи обрану людину у процес виконання), розмовляє з гітарою, намагається піти зі сцени, замикається в собі.

Складність виконання, за словами С. Горкуши та Р. Кемерона-Вульфа, полягає у поєднанні комплексу традиційних засобів гітарної виразності, що є характерними для XX сторіччя (відносна звуковисотність, тембральна поліфонія, перкусійні ефекти) з складною візуально-перформативною партитурою (візуалізація звуку, візуальне відтворення імітації гри, вокальна партія гітариста, його театралізована гра та конфронтаційна комунікація зі слухачем тощо), що в сукупності повинно донести основну ідею твору про одиноцтво і неможливості досягти порозуміння з Іншим.

За контрастом нижче розглянемо *перформативну стратегію*, яка не була прописана композитором, але твір виявився настільки багатим символічно та складним, що протягом сторіччя виникали

несподівані його версії. Йдеться про «Місячного П'єро» Арнольда Шенберга.

«Вільна» перформативність. «Місячний П'єро» А. Шенберга

На початку XXI ст. стосовно оцінки названого циклу А. Шенберга не може бути двох думок – цикл, написаний у 1912 р., став чи не першим в історії музики XX ст. концептуальним твором і є квінтесенцією наступних відкриттів. Так, в ньому:

- максимально зведено нанівець романтичне та поетичне в образі П'єро (ці смисли мало цікавили композитора), цикл, по-суті, віддзеркалює нову поетику XX ст., що передано у тексті А. Жиро та перекладі Е. О. Хартлебена (навіть «романтичні» назви деяких частин – №№1, 5, 15, 21 – за змістом зовсім неромантичні);
- започатковано техніку *Sprechstimme*, на базі якої народилися новації К. Штокхаузена, Д. Куртага, П. Булеза;
- віднайдено нову форму циклу (три на сім віршів, три хвилі сюжету), хоча твір є прямим продовженням традиції романтичних вокальних циклів (він є цільним та об'єднаний ідеями мрії), до того ж існують інтонаційні та сюжетні зв'язки, прийом *attacca* між частинами, концептуалізовано значення пауз, що впливає на цільність задуму;
- цикл є увиразненням атональної концепції композитора;
- генетично цикл є пролегоменом до явища інструментального театру, більш розповсюдженого у другій половині XX ст. (інструментальний ансамбль доволі рідко звучить разом, в кожній частині підібраний свій склад, який не повторюється, кожний інструмент є віддзеркаленням персонажів, яких він супроводжує, і самих себе: партитура містить пари кларнета та бас-кларнета, флейти і флейти пікколо, скрипки та альта. Віолончель, за деякими спостереженнями, є уособленням *alter ego* композитора);
- з точки зору змісту твір є екзистенціальним, смисл – багатошаровим, бо герої твору – вічні образи П'єро, Коломбіни, Арлекіна – втілюють ідеї метафізики Любові та Смерті,

Самотності, плинності, логічності та беззмістовності Життя й водночас є масками, спостерігачами за життям.

Названі смисли твору А. Шенберга (та інші, про які йдеться у багатьох дослідженнях творчості композитора) відкривають його безмежне інтерпретаційне поле. Але парадокс в тому, що цикл з першого виконання був неоднозначно сприйнятий публікою. Безумовно, складний він і для виконавця партії *Sprechstimme*. У передмові до нотного видання композитор особливо наголошував на цій манері, говорячи, що виконавець має перетворити свою партію в Sprechmelodie – «мовленнєву мелодію»; застерігав як від співучого виконання, так і «реалістично-натурального мовлення».

Н. Власова[742] вказує, що манеру *Sprechstimme* А. Шенберг відстоював при всіх виконаннях «Місячного П'єро», інколи свідомо менше звертаючи уваги на точність інтонування – на користь виразності змісту. До того ж композитор наполягав, що виконавець повинен орієнтуватися на музику, а не на смисл слів, тобто відшукувати іманентно-музичні сенси й не додавати того, чого немає в тексті. Але сталося так, що навіть інтерпретацією під орудою автора (відомий запис 1940 р., партія *Sprechstimme* – Е. Стідрі-Вагнер) композитор був незадоволений. Слухачів спочатку відштовхувала складність і подекуди незрозумілість закладеного змісту твору.

У другій половині XX – на початку XXI ст. з'явились нові інтерпретації, причому цікавим є посилення імпровізаційного[743], візуального, пластичного та театрального компонентів, що цікавить нас на предмет перформативної стратегії. Так, вільна перформативна стратегія залучена в інтерпретації «Місячного П'єро» у постановці Глена Тетлі, що являє собою балет (1962),

[742] Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга : монография. Москва : УРСС, 2007. 528 с.

[743] В одному з виконань під орудою Konstantia Gourzi (speaking voice – Stella Doufexis) включено фортепіанні імпровізації Maria Baptist (див. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=KsIATAaR-X0).

який поєднує класичну та модерну хореографію. Одним з видатних виконавців балетної ролі П'єро був Рудольф Нурєєв, який, за словами хореографа, мав інстинкт до «сучасного відчуття танцю»[744] (вперше виступив у 1976 р., Копенгаген, потім часто виконував балет з різними трупами). Фрагменти існуючого відео[745] дають можливість відчути геніальність цієї пластичної інтерпретації. Його тендітний П'єро пересувається по металевій конструкції, яка стоїть в центрі сцени. Вона стала обмеженням життєвого світу головного героя, а драматичний талант та зламана пластика тіла (щось середнє між танцем та пластичним етюдом) дозволила максимально оголити його почуття. А. Дольфюс наводить фрагмент рецензії на паризьку виставу: «Нурєєв – дивно правдоподібний П'єро, у якого розриви на душі і на серці видно крізь розломи тіла. Його жести потопаючого, що залишаються без відповіді, несуть патетику, підвладну тільки великим артисту»[746]. Тож балет свого часу відкрив новий простір для інтерпретації вокального циклу[747]. Кожного разу режисер (або диригент, постановник) залучав засоби того часу, в який було створено версію (зокрема, засоби театру, кінематографії).

Одна з декількох відомих інтерпретацій П. Булеза (1961, 1977, 1997) – фільм 1999 р. з А. Сілья (A. Silja, партія *Sprechstimme*) та Ensemble InterContemporain[748]. Перед глядачем розгортається дійство, яке є спогадами старої актриси. Під час виконання (в кадрі дія відбувається за брамою у вигляді решітки, немов у в'язниці)

---

[744] Цит. за: Дольфюс Ариан. Рудольф Нуреев. Неистовый гений. М. : Рипол Классик, 2014. 504 с. – *С. 178.* До речі, це не була перша пластична інтерпретація музики А. Шенберга (у 1969 р. він танцював балет «Пеллеас» на музику А. Шенберга, хореографія Р. Петі). Натхненними були й балети на музику І. Ставінського, Г. Малера, Б. Бартока, О. Скрябіна, К. Штокхаузена.

[745] Відео 1977 р. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=GJh0GVq_cNY

[746] Цит. за: Дольфюс Ариан. Рудольф Нуреев. Неистовый гений…. – *С.179.*

[747] У Г. Тетлі вистава йшла під запис, у відновленій виставі театру «Глазго» (2014) пластичні рухи йдуть у паралель з партією *Sprechstimme*.

[748] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=N-zW10__i4M. Також виконання відбулося в Екс-ан-Провансі (2003).

вона накладає на себе грим, спілкується з мавпою (її виконання – алюзія на мавпине кривляння), з музикантами ансамблю, пересувається сценою, робить манікюр, поступово перевдягається у костюм Арлекіна, власне *стає* ним[749]. Наприкінці останнього номера («*О, аромат далеких років*»), коли актриса немов засинає, відкривається завіса, і на задньому плані видно акторів, дивних тварин та чудернацьких істот (з підсвідомості актриси), диригент будить її і вона опиняється *перед* світом (брама нарешті підіймається). В пропонованій інтерпретації мова йде про візуальну перформативну стратегію в обмеженому просторі, але все ж таки головна виконавиця, перш за все, – актриса. У виконанні А. Сілья перформативний аспект виконання *переважає* над мовленнєвим (до того ж, вона виконує свою партію інтонаційно точно), акцент зроблено на театралізацію виконавського процесу та ремінісценцію, що додало твору А. Шенберга часової багатомірності. Подібний принцип залучення вільної перформативної стратегії, коли головна виконавиця театралізує внутрішній смисл тексту, спостерігаємо в постановці Israeli Chamber Project (Soprano – Hila Baggio, 2016)[750]. На сцені – скупий набір предметів – лавочка, сходи, парасолька, котрі стають «співрозмовниками» головної героїні, підкреслюючи трагічність сюжету (в кінці останнього номеру, коли світло вимикається, героїня чи засинає, чи помирає).

Ще більш цікавим прикладом є *візуальна інтерпретація* О. Херманна, фільм якого «Одна ніч, одне життя» (A firm of Schoenberg's Pierrot Lunaire by Oliver Herrmann. Sung by Christine Schäfer and with Pierre Boulez, 1999) П. Волкова називає реінтерпретацією[751], а Е. Вибиванець – «прикладом медіа-

[749] На відміну від першої виконавиці А. Цеми, яка співала/розповідала про нього.

[750] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=eH7OnSOHBWg&feature=emb_logo

[751] Волкова П. С., Выбыванец Э. В. «Лунный Пьеро» О. Херманна: опыт реантерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. №4 (21). Ростов: ФГОУ высшего образования РГК им. С.В. Рахманинова. 2015. С. 43–50.

музичного жанру»[752]. З точки зору вільної перформативної стратегії К. Шефер «грає від імені П'єро»[753] (вираз Е. Вибаванець), надягаючи різні маски, дивлячись у власні відображення. Простір кінофільму зумовлює постійний рух головної героїні, формування якогось віртуального життя. Але це не простір перевтілень. На початку фільму героїня йде довгим порожнім коридором, який протягом всього фільму стає символом життєвого шляху (структурно майже завжди одна кімната пов'язана з одним номером циклу). Коридор – символ її руху всередину себе, до власних страхів. Екзистенційна ідея режисера побудована на майже абсолютній незалежності текстів візуального ряду, що підкреслює ідею композитора завжди відштовхуватися від музики, ніколи – від смислу слів.

Театралізація пов'язана з багатим сюрреалістичним візуальним рядом: кадри мегаполісу, порожньої кімнати, холодильнику з м'ясом, тарганів, натовпу змінюються, але сама К. Шефер не виявляє майже ніяких емоцій. Амплуа спостерігача за навколишнім світом інколи порушується: героїня «розмножується» і стає героїнею роликів: співає на сцені, палить з пістолета, знімається в еротичному сюжеті, навіть стає вбивцею, зіштовхнувши власного двійника з хмарочосу. Її шлях до себе закінчується досить очікувано: вона просто повертається спиною до всього світу, знову спостерігаючи життя за великим вікном. Безумовно, візуальний текст О. Херрмана – вільна інтерпретація безсмертного творіння А. Шенберга, але вона, залучаючи новітні можливості медіа та кіно, викриває й новітні шляхи до осмислення цього твору.

Концепцію паралельного світу, який розкривається через пластичну комунікацію, застосовано у версії «Місячного П'єро», представлену в межах фестивалю нової музики «#Impreza», який проходив у 2017 році в Харківській філармонії. Ця концепція

[752] Выбыванец Э.В. Шёнберг и Херрман: диалог посвященных / Shonberg and Herrmann: Dialogue of Devoted. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/8_6.html.
[753] Там само.

презентована на концерті 1 березня (афіша на *малюнку 1)*, належить авторці монографії і реалізована ансамблем молодих музикантів (диригент – С. Горкуша; партія *Sprechstimme* – Яна Каушнян) та Анною Боровською, яка виконала хореографічну імпровізацію.

Малюнок 1

Ідея полягала в тому, щоб вибудувати для слухачів (до речі, в Харкові цикл ніколи не виконувався) абстрактний візуальний ряд, для чого було використано засоби театру тіней. До речі, у першому варіанті тіньовий театр повинен був створювати чоловік-актор, який мав додати до внутрішнього сюжету циклу агресивності та брутальності. Але в остаточному варіанті, що й був презентований, пластичну композицію виконувала жінка. Танцівниці було запропоновано обрати декілька номерів циклу та створити «танці» за екраном. Унікальність ситуації полягала в тому, що хореограф – талановита виконавиця та тренер танців у сучасних стилях (бачада, самба, contemporary, twerk, хастл, реггетон). Її пластика виявилася вкрай контрастною стилістиці твору А. Шенберга, але надзвичайно

наближеною до сучасного слухача. Виконавиця віднеслась до власної ролі з належною серйозністю. Вона декілька разів прослухала цикл та обрала номери 2 («Коломбіна»), 3 («Денді»), 5 («Вальс Шопена»), 8 («Ніч»), 12 («Пісня про шибеницю»), 14 («Хрести»), 20 («Повернення на батьківщину»), 21 («О, аромат далеких років»). Власне, А. Боровська, використовуючи лише пластику тіла та деякий танцювальний інструментарій (батоги, кисті, шлейф, сокири), вибудувала сюжетну лінію та викрила жіночість та тендітність шенбергівського героя (*малюнок 2)*. На останніх звуках циклу танцівниця віддалялася від екрану, що спричинило доволі сильний ефект поступового «розмивання» силуету та «розчинення» у просторі світла. Так поступово зникає під вантажем трагічного світосприйняття особистісне відчуття головного героя. Внутрішня свобода і темперамент, стримано-еротичний рух і запальність, розкутість, відвертість, іноді зухвалість А. Боровської сформували новий образ П'єро, який «жив» окремо від виконавиці *Sprechstimme* Яни Каушнян, був «внутрішньою людиною».

Малюнок 2

Для вільної перформативної стратегії, представленої в пропонованій інтерпретації «Місячного П'єро», акцент було зроблено на мові пластичного театру, що є універсальною та зрозумілою всім (незалежно від віку чи освіти слухача). Важливим стало й те, що танок був, по суті, імпровізаційним, що, з одного боку, контрастувало чіткій організації партитури, а з іншого – фігура за екраном спонтанно виявляла сутнісні прояви душі головного героя. Пластика тіла (пози, рухи, танок) здатна на невербальному рівні розкодувати досить складні смисли, що й відбулося в момент виконання.

Після прем'єри слухачі наводили свої враження, серед яких були такі: «Її танець немов викривав мою підсвідомість», «Це була якась паралельна інтерпретація, яка створювала інший світ життя П'єро»; «Я сприймав фігуру за екраном інколи – як втілення Душі П'єро, інколи – як втілення його страхів, а інколи – як його думки, що знаходяться поза межами поетичних строк»; «Взагалі цей твір говорить нам про важливість кожної людини на планеті. Тінь П'єро – це той не до кінця пізнавальний *Інший* (в філософському сенсі слова), якого ми я маю відкрити в собі, щоб залишатися Людиною»; «Танцівниця за екраном розшифрувала для мене скриті сенси цього твору, я його сприйняв як найсучасніший з найсучасніших в сьогоденному репертуарі»[754].

Отже, підсумуємо. Для А. Шенберга завжди важливою була зрозумілість (Faßlichkeit) твору. Саме на це – відкрити його сенси для сучасного слухача – й направлені всі наведені вище актуалізуючі стратегії виконавців.

***

Підсумовуючи розділ, присвячений виконавським стратегіям Homo Interpretatus, ще раз підкреслимо їхню важливість для сучасних мистецьких процесів, завдяки чому академічне виконав-

[754] З бесід авторки зі слухачами та виконавцями.

ство відходить від меж можливого. Смисловий об'єм поняття *«виконавська стратегія»* охоплює суб'єктів відношень і їх ціннісну орієнтацію в спільній творчості та підтверджує, що Homo interpretatus є знаковим образом людини культури Новітнього часу і, відповідно, модусом її пізнання.

Л. Беріо писав, що його цікавить «звук, що стає смислом»[755], але вкрай важливо *завдяки чому це відбувається.* І, власне, виконавець в цьому процесі – найголовніша фігура. Свідомо обрані виконавські стратегії дійсно презентують інтерпретацію ідеї *Іншого*, що відбувається в живому звучанні, в чому полягає їхня непересічна значущість. Їх вивчення – перспектива не тільки наукової праці, а й розвитку музичної творчості в умовах сьогодення.

[755] Берио Л. Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып 2/ Л. Кириллина / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. С. 110-123. – *С.111.*

РОЗДІЛ 5
ДОСЛІДНИК – HOMO INTERPRETATUS

Дослідницькі стратегії принципово відрізняються від традиційного музикознавчого аналізу. Базуючись на усталених позиціях академічного музикознавства, вони є апріорно евристичними. Так, музикознавчий текст завжди є відкритим до нових смислів, але дослідник-Homo Interpretatus націлений на когнітивну цінність аналізованого твору (або інтерпретації). Якщо усталені типи аналізу музичного твору залежать від обраного матеріалу (жанру, історичного стилю, семіотики музичного тексту), то дослідницька стратегія дозволяє виявити єдність світоосягнення і смислопородження у найрізноманітніших художників, вона зумовлена образом Людини як ентелехією наукового пізнання.

Вчений-Homo Interpretatus – завжди нададресат (М. Бахтін[756]), третій в діалозі (хто не бере участь, але розуміє його), хто на основі «культури значень» (Х. У. Гумбрехт) продукує власне «відповідне́ розуміння».

Згідно пропонованій концепції, композиторський чи виконавський текст стає предметом дослідницької стратегії, якщо враховано:

- передрозуміння (за М. Гайдеггером, «очікування» смислу твору, що аналізується);
- особистість самого дослідника (його фах, світогляд, наукові інтереси на певному етапі, міждисциплінарні впливи);
- методологію, яку він обирає (знаковою є поява статей А. Шнітке, Е. Денисова кінця 1970-х років, які йшли на випередження дослідницьких стратегій радянської музичної науки).

Вирізнимо дві стратегії (обумовлені обраним матеріалом для подальшої аналітичної апробації) в яких інтерпретація

[756] Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. – *С.323.*

комунікативної дії є процесом співвідношення мовного та позамовного контексту:

- *когнітивна* (опрацювання свідомістю «чужих» інтерпретацій того чи іншого об'єкту аналізу та націленість на креативне переосмислення власного досвіду сприйняття та оцінки цього об'єкту, його концептуалізація);
- *моделююча* (сенс якої пов'язаний з продукуванням музичного смислу за принципом моделі: наприклад, музичного символу, або жанру, стилю тощо).

Важливо нагадати, що передумовою обох дослідницьких стратегій, що пропонуються, є текстуальна стратегія *як музикознавча традиція опису семіотичних конотацій.*

5.1. Когнітивна стратегія: нові погляди на творчість П. Чайковського

Тема цього підрозділу пов'язана з творчістю Чайковського, чиї твори відкривають для себе нові покоління слухачів. Цілком природно, що кожний наступний виконавець і слухач реалізують власний досвід сприйняття та розуміння цієї музики.

Перше завдання в рамках запропонованої теми – пояснити виявлені збіги, які ми вбачаємо в трьох творах, що належать різним мистецьким галузям і авторам різних часів: музична творчість (Шоста симфонія Чайковського, 1893); література («Спостерігач» В. Набокова, 1936) і філософія (праця «Час і інше» Е. Левінаса, 1948). Можливо, така порівняльна інтерпретація до деякої міри відповідає на давнє питання Б. Асаф'єва, поставлене ним у статті «Композитор-драматург Чайковський»: «Для кожного дослідника виникає цікаве завдання – простежити, чи є в музичній майстерності Чайковського <...> такого роду принципи, які виходять за межі вузькопрофесійних якостей або манер?»[757].

[757] Асафьев Б. В. Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский // Избранные труды. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 57-63. – *С. 57.*

Збіги, про які піде мова, нанизуючись у сучасній свідомості на «історичну вісь», змусили замислитися про їхню природу. Як вони можливі в таких різних творах, на значному часовому проміжку і чому? Очевидно, важливим є сам предмет збігу, відповідь на питання: що збігається? Друге питання: яким чином знайдені взаємоорієнтири моделюють сприйняття творчості П. Чайковського для сучасного молодого виконавця та слухача?

Філософія – музична творчість (Е. Левінас – П. Чайковський). Філософія французького мислителя Е. Левінаса пов'язана з пізнанням Іншого і полягає ось у чому: субстанція *Я* завжди самотня і подолання самотності є подоланням буття. Спосіб подолання один – віднесеність до Іншого, абсолютно Іншого, зустріч із ним. Смерть є одним із суб'єктів Іншого. Що дає віднесеність до Іншого? – якась подія, таємниця, в якій стає можливим відкриття зв'язку з Іншим. Буття в смерті і є час Іншого. Таким чином, завдання існуючого *Я*, на думку Е. Левінаса, – «знайти обличчя в Іншому». На наш погляд, досвід зустрічі з Іншим – це не тільки концепт, що змінює парадигму європейської філософії XX століття, але те, що має корелювати з етичною сутністю музичної культури незалежно від часу. І це те, що передбачав П. Чайковський. Філософська концепція Е. Левінаса, в нашому розумінні, парадоксальним чином відбилася в концепції Шостої симфонії, і з часом досвід дослідження творчості Чайковського лише підтверджував це припущення[758].

Чим була Шоста симфонія для Чайковського? На наш погляд, *досвідом зустрічі з Іншим*. Назва «Патетична» символізує досвід *подолання* смертельного страху, що, безумовно, змінює і просторову логіку симфонії (границею стає третя частина, – досвід зустрічі зі Смертю), і сутність фіналу – поява двійника Героя симфонії, що подолав страх смерті (порівняймо з думками Е. Левінаса: «Перемога над смертю – це не проблема вічного життя. Здолати смерть

[758] Див.: Ніколаєвська Ю. Чайковский-Левинас-Набоков: опыт встречи сознаний // Вестник Славянского университета. Т. III, № 6. Харьков, 2000. С. 78–80.

означає зберегти з іншістю події відношення, яке має залишитись особистісним[759]).

Відносно Шостої симфонії П. Чайковського вже давно не існує стереотипу трактування, що не виключає дискусій про її концепції, не вичерпаних аж до тих, які часом суперечать одне одному. Але у них своя, окрема історія. Ми ж теперішнього часу (відомі найрізноманітніші тлумачення «сюжету» симфонії), висловимо припущення, що основною для розуміння концепції симфонії є зовсім не перша, а третя частина. Такий дослідницький «фокус» докорінно змінює і просторову логіку симфонії, і сюжетно-подієвий час. Він виявляється розсунутим незвичайними подіями третьої частини – переможним скерцо-маршем, думки про яку не збігалися у дослідників не випадково: це – чи то «нашестя злих сил» (Б. Асаф'єв), чи галюцинації, чи «апологетика боротьби» (С. Должанський), але в будь-якому разі – зона катастрофи[760], де діє «метод перевертня» (за визначенням Н. Бекетової[761]). Такими є усталені музикознавчі концепції. Якщо застосувати викладені вище філософські міркування Е. Левінаса, трактування концепції твору може перетворитися таким чином: третя частина – це досвід зустрічі з Іншим. Свідомість *Я*, намагаючись подолати страх перед смертю, так довго вдивляється в саму смерть, що вони починають взаємовідображуватися (до речі, такий психологічний прийом композитор уже випробував в опері «Пікова Дама» в ситуації відносин «Графиня – Герман»). Саме третя частина («заручини зі смертю») стає границею в тому розумінні, що тут простір симфонії «розгортається» в зворотний

[759] Левинас Э. Время и Другой // Патрология. Философия. Герменевтика. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. Вып.1. Санкт-Петербург, 1992. С. 89–138. – *С. 119*.

[760] Такими ж «зонами катастрофи» є сцени балу в операх «Пікова Дама», «Євгеній Онєгін», фінал «Чародійки», сцена страти Кочубея.

[761] Бекетова Н. Восхождение к Чайковскому: истоки и смысл трагедийного мироощущения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 14. Спадщина П. І. Чайковського на шляху у XXI століття. Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2014. С. 21–40.

бік: перша і друга частини мають значення тільки з позиції «минулого». «Справжнє» здійснюється тут і зараз, і саме в третій частині. Що ж змушує нас запропонувати зміну часового вектора попередніх частин? Що, власне, відбувається під час звучання урочистого проведення теми маршу третьої частини?

А відбувається *подія* – зустріч зі Смертю (спів-буття), впізнавання обличчя смерті, виникнення психологічної пари «Я – Смерть» (=Інший) і подолання містичного страху перед смертю. Третя частина – той рубіж, який змінює і простір сюжету, і смисл трагедії. Виникла пара «Я = Смерть» означає появу містичного двійника героя, який уже пізнав Смерть. З цієї позиції практично неможливо трактувати фінал симфонії як реквієм. Можливо, це якесь *іно*-буття за межами смерті, в якому живе дещо інший герой – його «містичний двійник» із перших двох частин? «Поле існування» того, хто подолав самотність, хто, пізнавши Смерть, подолав власне Буття і дістав особливий дар, про який пише Е. Левінас: «… Іншість має інтерпретуватись як таїна взаємин з Іншим і можливою є тільки через Дар (а не обмін)»[762]. З цієї точки зору те, що виявилося в Шостій симфонії, – дійсно дар П. Чайковського людству майбутнього XX століття.

Музика – література – філософія (Чайковський – Набоков – Левінас). Безсумнівно, в творчості П. Чайковського підготовлено багато ідей «срібного» століття: «відчуття кінця» (А. Бєлий) і причетності до нескінченного. Геніальна чутливість та інтуїція дозволили художнику відчути нові тенденції в мистецтві XX століття – творчості **як перетворення, зцілення душі**. Так, знайдений Чайковським прийом «спостерігання» (за собою, як за Іншим) є передбаченням левінасівської концепції; в той же час роман В. Набокова «Спостерігач» – це «постскриптум» Шостої Чайковського. Його герой, невдало стріляючись, думає, що помер. Але насправді він живе одночасно в двох світах: вигаданому, звідки спостерігає за

[762] Левинас Э. Цит. вид. – *С. 126.*

собою, і реальному, де живе і діє як реальний Смуров. Тут Смерть є прийом психологічного очуднення. Всі страждання героя, що відносяться до «минулого», закінчуються на третій сторінці цього лаконічного роману. А решта – створення особливого простору життя «двійника» – часового подвоєння свідомості. Усвідомлення смерті (що в цьому випадку дорівнює смерті) відокремило Смурова від Іншого.

Смерть (навіть уявна) уможливила перехід під час Іншого та набуття обличчя Іншого – так само, як у філософському «сюжеті» Е. Левінаса. Констатація симетрії та взаємності учасників діалогу поступається місцем принциповій асиметрії відносин між Я і Іншим: якщо Я може змінюватися під впливом Іншого, то інший – ні. «Через страждання, відносини зі смертю, зіщулившись у своїй самотності, – пише Е. Левінас. – Я виявляється в сфері, *де можливий зв'язок з Іншим* (курсив наш – Ю. Н.)[763] <...> У смерті з'являється щось абсолютно непізнаване. Ми не можемо більше могти. Суб'єкт втрачає своє суб'єктне владарювання[764] <...> Час теперішній – відсутність горизонтів минулого та майбутнього. Присутність майбутнього в сьогоденні здійснюється віч-на-віч з Іншим. Ця ситуація віч-на-віч є саме звершення часу»[765]. Безумовно, такий підхід близький і гуссерлівській феноменології часу (ретенції / протенції)[766].

[763] Левинас Э. Там само. – *С. 114.*
[764] Левинас Э. Там само. – *С. 113.*
[765] Левинас Э. Там само. – *С. 117.*
[766] Див.: Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / пер. с нем. и предисл. В. И. Молчанова. Собр. соч. Т. 1. М., Гнозис, РИГ «Логос», 1994: «Ретенціальний тон не є справжнім, але саме "первинно згаданим" у Тепер: він не є в наявності реально (reell) в ретенціальній свідомості. Тональний момент, який належить цій свідомості, не може бути реально (reell) наявним іншим тоном, а так само дуже слабким, якісно рівним тоном (як відгомін)» (*С. 34*). Тепер (або тепер-точка) необхідна Е. Гуссерлю для адекватного сприйняття часу: «конституйований, побудований із Тепер-свідомості й ретенціальної свідомості акт є адекватним сприйняттям тимчасового об'єкта» (*С. 41–42*). Оскільки «кожен спогад містить інтенції очікування, здійснення яких веде до сьогодення» (*С. 56*), то «кожен первинно конститутивний процес пожвавлюється протенціями, які незаповнено (leer) конституюють і підхоплюють прийдешнє (Kommende) як таке, приводять його до здійснення (*С. 56*) (протенція, від лат. *protentio* – передбачення, первинне очікування, передбачення майбутнього в сьогоденні).

Повертаючись до паралелі Шостої симфонії і «Спостерігача», наведемо ще одну думку філософа: «Смерть уводить в існування парність, яка стосується самого акту-існування кожного суб'єкта – він сам стає парним»[767].

У чому ж збіг, на наш погляд, у трьох розшифрованих сюжетах? Йдеться про духовний досвід – особливу категорію пізнання музики, що не залежить від історичного часу, жанру, тематики, мови та стилістики. Саме духовний досвід дозволяє відкрити в музичному творі (поряд із історичною перспективою) онтологічну вертикаль, яка може докорінно змінювати духовний смисл твору Чайковського для сучасного слухача та виконавця.

Згідно з Е. Левінасом, Буття-по-той-бік-смерті – це Прийдешнє, яке не виключає, а включає в себе смерть, іде за нею. Порівняємо ту ж думку в інтерпретації сучасного філософа А. Шуфріна: «Погляд Іншого – це мій погляд, звернений назад перспективою горизонту Іншого. Я бачу поглядом Іншого»[768]. А хіба у П. Чайковського не так? Спробуємо поглянути на той шлях, який композитор пройшов до Шостої симфонії.

Онєгін для Тетяни – Інший, горизонт її *Я*, її *любові*; Графиня для Германа – Інший, горизонт його *пристрасті та смерті*; Водемон для Іоланти – Інший, горизонт її *життя*; Небесні голоси для Іоанни? – Інший, горизонт її *подвигу*[769]. Ще раз звернемося до сучасної філософії: «Інший – не той, хто дивиться на тебе, це той, хто добудовує тебе до завершеного цілого», – пише Ф. Гиренок[770].

---

[767] Левинас Э. Там само. – *С. 126.*

[768] Шуфрин А. Безблагодарные мысли (философия Другого) // Онтология. Эстетика. Религиозная философия. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. Вып. 2. Санкт-Петербург, 1993. – *С. 139*.

[769] Див. дослідження Н. Варавкіної-Тарасової (Варавкіна-Тарасова Н. Духовний зміст музичного твору: автореф. дис. …канд. мистецтвозн.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. 20 с.), в якому з точки зору духовного змісту аналізується, зокрема, опера «Орлеанська діва». Так, автор визначає духовний смисл «жанрової канви» арії Іоанни № 7 як «літургічний: канон покаяння». – *С. 9*.

[770] Гиренок Ф. Удовольствие мыслить иначе. М.: Академический проект, 2008. – *С. 31*.

Що ж відкрила і продовжує відкривати нам музика Чайковського? По-перше, цілісність внутрішнього світовідчуття через відкриття себе в Іншому, а по-друге, його творчість є першою серед духовних рефлексій наступного XX століття завдяки своїй «моментальній унікальності»[771]: щось, схоплюване слухачем на рівні інтонаційно-емоційному, поступово, рік за роком, розкривається вглиб смислової сутності, приводячи до відкриття творчості як *духовної реальності*.

Від герменевтики до інтерпретології. В згадуваній роботі Ю. Холопова[772] дослідник виводить тетрактиду: «твір-виконання-сприйняття-розуміння» та наголошує, що «осягнення» (поняття О. Лосєва) не є завжди досвід тлумачення. Адекватне сприйняття (в умовах запису чи концерту) – одне коло сприйняття-розуміння творчості Чайковського. Але іноді його межі для сучасного молодого музиканта замалі. В концепті «осягнення» ми вбачаємо когнітивну цінність. Не випадково, Ю. Холопов пропонує особливий термін, який відбив би сутність «пізнання музичного буття-творчості» через словотвір «*ємство*» («ятіє»). Ємство як пізнання – ключовий момент осягнення творчості П. Чайковського. Висловимо впевненість, що це пізнання для сучасного музиканта рухається від *семантизуючого*[773] до *когнітивного* розуміння.

Семантичне декодування і «зняття» смислових шарів щодо інтерпретації творчості П. Чайковського досі актуальні й можуть ста-

[771] Зкористуємося аналогією, яку навела О. Сєдокова в лекції про Пушкіна (см: http://www.pravmir.ru/myisl-pushkina-lektsiya-olgi-sedakovoy-video/): «Ми не знайдемо простих продовжувачів Данте, в італійській поезії їх просто немає, навпаки, відразу ж у наступному поколінні виникає полеміка Петрарки з Данте і так далі. І ті, хто звертаються до Данте, знову ж створюють якусь свою версію, яка не дуже схожа, або зовсім не схожа на дантівську. Те ж саме і з Гете. Це «моментальна унікальність», перша особа, яка залишається як би на Небесах. «Пролог на небесах», кажучи по-гетевськи, а далі дія починається вже на землі». Те ж можна сказати і про П. Чайковського: унікальність його творчості полягає в редукуванні смислу, який розкривається в кожному новому прочитанні (мається на увазі гуссерлівське розуміння редукування смислу: «Феноменологічна редукція відкриває феномени дійсно внутрішнього досвіду». Див. : Гуссерль Э. Феноменология (Статья в Британской энциклопедии) // Логос, № 1, М., 1991; § 2.

[772] Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. М. : Наука. ин-т философии РАН. 1993. № 4. С. 106–114.

[773] Семантизуюче розуміння (щодо художнього тексту) – здатність людини здійснювати семантичне декодування знаків.

новити основу адекватної авторському задуму версії. Наприклад, так сталось у польській постановці опери «Євгеній Онєгін» (Варшава, 2011, режисер – Маріуш Трелінський / Mariusz Treliński)[774]. Основний ключ в цій інтерпретації «Онєгіна» – герменевтичний, а основний образ – вигнання з раю. Онєгін приречений на вічне блукання, оскільки одного разу, маючи можливість доторкнутися до любові та дружби, маючи шанс на повноцінне життя, знехтував ними.

М. Трелінський вирішив ввести в оперу фігуру оповідача (він є і у Пушкіна) – як символ Іншого, який іще більше підкреслює самотність і вигнання головного героя. Показ мод на початку третього акту символізує не тільки порожнечу сучасного світу, але і являє собою «декорацію», фон для основного діалогу. Обраний режисером міф стає, по суті, мостом, що з'єднує окремі оперні сцени: він створює глибину, підсилює трагічність подій[775].

На відміну від нього, **когнітивне** розуміння ми співвідносимо із досвідом сприйняття-осмислення художнього тексту та активним вибудовуванням нового смислу. Когнітивне розуміння формує й когнітивну стратегію – стійку систему ціннісних орієнтирів творчості. Саме на когнітивне розуміння спрямовані кращі інтерпретації творчості П. Чайковського, саме когнітивне розуміння вибудовує ціннісно-смислову вертикаль духовного знання, а когнітивна стратегія реалізується через «учасність» (термін М. Бахтіна) в цьому процесі всіх комунікантів (виконавця і слухача). Наш висновок: тільки так можна зараз відчувати музику П. Чайковського, тільки така інтерпретація неминуче звернена до Іншого, побудована на *виході до Іншого* (в левінасівському розумінні), здатна не просто

[774] Перегляд відео є можливим на ресурсі: : https://www.youtube.com/watch?v=dHfhP7Sljxc.

[775] Про інші постановки «Євгенія Онєгіна» див. у статті: Баяхунова Л.. История некоторых постановок оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (к 130-летию оперы и 170-летию композитора). URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2010/05-06/2010-05-06_r_kvm-s8.pdf.

сподобатися слухачеві, а *перетворити його*. Відомо, що композитор як вогню боявся сентиментальності. Сучасна інтерпретація його музики вимагає глибокого проникнення в духовний світ композитора, до нього можливим є тільки *сходження* (Н. Бекетова).

Звернімося до глибоких інтерпретаторів творчості П. Чайковського – М. Плетньова і Є. Колобова. М. Плетньов у нечастих інтерв'ю звертав увагу: «Кожна нота має відношення до того, що відбувається. І якщо є якийсь рух душевний, його відображено в музиці»[776]. Саме осягненням «порухів душі» пояснюються зміни, які виконавець здійснює безпосередньо з текстом – перестановки всередині збірки п'єс «Дитячого альбому»[777], транскрипції номерів концертної сюїти «Лускунчик». Однак справа зовсім не в текстових змінах – його трактування творів П. Чайковського подібні до одкровення – саме так сприймається діалогічність «Осінньої пісні», парадокс висхідної інтонації на низхідному русі в Adagio з сюїти «Лускунчик». Про осягнення-сходження М. Плетньовим глибини стилю П. Чайковського сказала В. Горностаєва: «У нього є дар – бачити і висвітлювати те, що раніше було в тіні. Так сталося, наприклад, із фортепіанним Чайковським. <...>. Своїм виконанням Плетньов подарував цю музику слухачам!»[778]. Акустично це виражається в корективах авторського тексту: застосуванні більш стриманих темпів, переосмисленні ліг, укрупненні мотивів, поліфонічному коригуванні фактури (виразне виявлення початку і закінчення мотиву), русі до кульмінації-вершини та подальшому спаді-«видиху». Когнітивна цінність інтерпретацій М. Плетньова – в новому, приграничному баченні смислової глибини музики Чайковського, спрямованому і в «минуле» століття, і в сучасність.

---

[776] Див. інтерв'ю музиканта «Российской газете»: Муравьева И. Нефть или Чайковский. Что волнует Михаила Плетнева в российской жизни и культуре // Российская газета. № 205(6181). URL: http://www.rg.ru/2013/09/13/pletnev.html.

[777] Він був першим виконавцем, який відродив неопубліковану версію збірки. Див.: Александров В. Михаил Плетнев. «Мой Чайковский». URL: http://www.classical-musicnews.ru / reports / mihail-pletnev-moy-chaykovskiy/

[778] Див.: Горностаева В. Два часа после концерта: сборник статей и материалов. М. : Сов. композитор, 1991. 211 с. – *С. 115*.

Ще один хрестоматійний приклад когнітивного розуміння – постановка опери «Євгеній Онєгін» Є. Колобова. В інтерв'ю диригент говорив: «Для мене це не ліричний спектакль, а суто трагічний. "О, смерть, о, смерть, иду искать тебя!" – остання фраза Онєгіна в первинному варіанті партитури П. Чайковського та в нашому спектаклі». І далі: «Опера "Євгеній Онєгін" по суті своїй – трагедія. В усякому разі я так цю оперу чую, так її відчуваю. Тому для мене цей спектакль – як би Дуель з великої літери: Онєгіна і Ленського, Ленського і Ольги, Онєгіна і Тетяни, Тетяни і Греміна»[779]. Через кілька років у одній із рецензій було написано, що «Євген Колобов у вражаючій експресії трактування передбачає багато відкриттів випущеного десять років по тому у Великому театрі "Євгенія Онєгіна" Дмитра Чернякова. Механізм партитури розібраний до останнього гвинтика і зібраний заново так, що у публіки виникає відчуття, ніби оперу Чайковського вона чує вперше – ніби не було всієї попередньої її вікової виконавської історії, ніби "Онєгін" не ставав жертвою "великого стилю", втіленого в легендарній постановці Бориса Покровського і Петра Вільямса в Большому театрі»[780].

Підсумуємо: аналіз когнітивних рівнів щодо творчості П. Чайковського актуалізує концепт «духовний реалізм». У цьому смислі глибокою є думка В. Медушевського: Чайковський – композитор об'єктивного складу (об'єктивний як онтологічний)[781]. Аналізуючи критику М. Римського-Корсакова на останні дев'ять тактів «Франчески», він пише: «… У Чайковського основна ідея не в правильній

[779] Див. інтерв'ю про створення спектаклю: Евгений Колобов и Сергей Арцибашев размышляют о постановке «Евгения Онегина». URL: https://www.youtube.com/watch?v=VD7km-fy9vA, а також у статті: Мерзликина О. Двадцать лет и первозданная свежесть // Московская правда. 15.08.2015. URL: http://mospravda.ru/culture_spectacles/article /Chetvert_veka_i_pervozdannaya_svejest/.

[780] Див.: «Евгений Онегин» «Новой оперы». URL: http://theatretimes.ru/evgenijj-onegin-novojj-opery.

[781] Див.: Медушевский В. Чайковский как композитор объективного склада // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 14. Спадщина П. І. Чайковського на шляху у XXI століття. Харків: ХДУМ імені І.П. Котляревського, 2014. С. 6–14.

розстановці контрастів. У нього інші наміри: потрясти не уяву, а душу»[782]. І далі: «творчий метод Чайковського – метод духовного реалізму. Духовного – бо дух є богоспрямовна сила життя, звернена до джерела. Реалізму – бо запитування про смисл і сама презумпція смислу можлива тільки перед лицем Божим»[783]. І як висновок: «Музика Чайковського тільки здається душевною, а в глибині, по суті, – завжди піднесена і духовна, завжди потаємно-добрим рухом підносить серця слухачів до небесної краси»[784]. Внутрішня реальність творів П. Чайковського є неможливою поза вибудовуванням відносин із Іншим: досвід інтерпретології, що вивчає специфіку інтерпретуючого мислення, ставить виконавця в ситуацію «внутрішнього подвигу» (за В. Медушевским), зусилля подолання, мета якого – об'єктивувати духовну реальність *зустрічі з Іншим*. Такий когнітивний досвід зустрічі структурує дзеркальну відповідність двох векторів комунікації – міжособистісної (горизонтальної) і Боголюдської (вертикальної), формуючи онтосеміотичний трикутник (термін В. Медушевського).

Все викладене вище дозволяє досліднику з'ясувати когнітивну цінність творчості П. Чайковського через єдність трьох вимірів.

1. Акустичний (акустична реальність) – звукова форма, естетичне переживання в час безпосереднього звучання (виконання) твору. Щодо інтерпретації творчості П. Чайковського цей вимір відзначається постійністю.

2. Герменевтичний (семантична реальність) – наступний, більш глибинний шар творів П. Чайковського. Аналіз усіляких інтерпретацій дозволяє стверджувати, що його творчість – досі відкритий текст.

3. Онтологічний (духовна реальність) – продукує синергійну природу спілкування в комунікативній ланці «виконавець – слу-

[782] Там само. … – *С. 9*.
[783] Там само. … – *С. 12–13*.
[784] Там само. … – *С. 14*.

хач» і когнітивну сутність процесу осягнення музичної творчості. Динаміка міжособистісних відносин веде до актуалізації *ціннісної семантики* (поняття філолога В. Маринчака) як категорії дослідницького мислення. Так творчість П. Чайковського постає як творчість-enigma (відкрита процесу осягнення) та актуалізується як мистецтво епохи *прото-* (вислів М. Епштейна): не завершенням, а початком нового.

5.2. Моделююча стратегія: на прикладі теорії музичного символу

Символ як художній вимір свідчить про зустріч з досвідом Автора і дослідника творчості. Тут розуміння й інтерпретація символу постають у єдності стильового та символічного як смислового.

Нагадаємо, що в теоретичній частині дослідження символ визначено як смисл, заданий *у перспективі до Іншого* і переживаний реципієнтом (див.: с.92). Логіка пізнання символу в контексті музичного мистецтва розкривається через єдність трьох вимірів: художнього, фізичного і метафізичного та *когнітивні рівні* (первісний, психологічний та метафізичний, фіксуючий здатність до трансформації символу) (див. структуру музичного символу; Ч. 1, с.93).

Фізичний вимір має на увазі об'єктивації смислу музичного символу конкретними музичними виражальними засобами. Не можна, однак, забувати, що в музиці ця об'єктивація є м о в л е н н є в о ю (виявлена через авторське мовлення). Можемо стверджувати, що «фізичний» вимір символу в музиці містить два рівні:

- *інформаційний*, втілений безпосередньо в тексті в конкретному інтонаційно-тембровому рішенні;

- *психологічний*, який через свої узагальнюючі, вказівні та інтерпретуючі функції задіює свідомість, досвід і психіку людини та передбачає при сприйнятті символу наявність смислового поля і контекстуальних зв'язків.

Метафізичний вимір – це досвід осягнення Таємниці, присутній у структурі символу у вигляді особливої духовної енергійності, що

формує по відношенню до того, хто сприймає (досвід дослідника) принцип «зворотного зв'язку», який може змінити первісний зміст символу.

Вищесказане зумовило вибір аналітичного матеріалу з власного досвіду напрацьованих стратегій, що актуалізує інтерпретативні аспекти теорії музичного символу, зокрема:

- органології (на прикладі гітари);
- жанру як концептуальної моделі світу та людини (на прикладі ораторії А. Жоліве «Істина про Жанну»);
- хронотопу (у творах, пов'язаних з ідеєю часу) та структури (на прикладі символу дзеркала та дзеркальності).

Гітара як образ світу

Процес «згортання» смислу в символ – складний і часом такий, що не піддається розшифруванню. Однак процес його розкодування аж ніяк не менш складний. Безумовно, щось залишається на поверхні (зовнішній шар символу), а ось імпульси, які сприяли формуванню символу, часто залишаються прихованими. Не заглиблюючись поки що у музичну символіку, торкнемося безпосередньо символіки музичних інструментів.

Відомо, що в більшості культур музичні інструменти даруються людям богами. Наприклад, сопілка у Стародавній Греції – це традиційно інструмент Пана, а винахід арфи приписується Гермесу або Амфіону. Крім того, різні групи інструментів співвідносилися з різними сферами космосу. В. Шестаков[785] вказує, що струнні (арфа, ліра, кіфара і ін.) уособлювали надзоряні сфери: це – інструменти богів, муз, пророків, а також царів і жерців. Інструменти, зроблені з металу (труба, горн), символізували гірські вершини, представляли музику вищого стану і лицарства. Дерев'яні духові (сірінга, най, сопілка) – це музика долин, інструменти простолюду, пастухів і

[785] Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения [хрестоматия] / сост., общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М., 1966. 547 с.: ил.

ремісників. Та ж арфа в різних культурах: стародавніх середземноморських, іудейській, християнській – символізує надприродний світ, царство небесне, пророцтво, небесну благодать, гармонію, чистоту, надію, радість, любов. У давньогрецькій міфології на лірі (місцевому різновиду арфи) грав Орфей. Звуки ліри могли пробудити любов, змінити перебіг річок, змусити рухатися ліси та гори, приборкати диких звірів... Магічній силі гри Орфея підкорялися боги, люди і вся природа. Крім того, ліра – символ світлого розуму і гідності, на ній грає мудрий, добрий і великодушний вихователь героїв кентавр Хірон. У юдохристиянській традиції арфа – інструмент, що славить Бога, інструмент пророків. Ангели, граючи на арфах, втілюють у звуках небесну радість і гармонію. Це також інструмент царя Давида: ставши царем і першим жерцем, він увів музику в релігійний обряд і створив гімни богу Яхве. Барабан у давніх культурах символізує древо світу; таємну силу; вібрацію космосу, небес, Землі; змову, повідомлення, зв'язок; захват, екстаз; радість, веселощі; марнославство; блискавку, грім; культ держави; екзекуцію; поховання... З розвитком культури та історії міфологічна природа інструментів витіснялася новими смислами. Наприклад, арфа, яка супроводжувала спів царя Давида, стала називатися псалтир (псалтерій, грец. *Psalterion*, від *psallo* – смикати, щипати струни); відповідно, в руках ангелів він указував на Ісуса Христа, а точніше, на його людську іпостась.

В. Шестаков також указує, що згідно з середньовічними уявленнями, форма псалтеріума мов би і м і т у є (розрядка наша – *Ю. Н.*) форму тіла розіпнутого Христа, а будучи в цілому інструментом трикутним, псалтеріум символізував також святу Трійцю, тоді як десять струн символізували десять заповідей (у Афанасія Великого десятиструнний псалтеріум символічно тлумачиться як людське тіло з його п'ятьма почуттями та п'ятьма силами душі). Цей приклад хороший тим, що вказує на «семантичну модуляцію» інструмента в часі, адже сьогодні арфа не обтяжена такими значеннями.

Серед музичних інструментів, які спроможні піднести дух людини та збагатити її, класична гітара займає важливе місце. І не ви-

падково, оскільки вже з XVI – XVII ст. у Європі гітарою захоплювалися королі та аристократи, монахи та простолюдини, про що зазначає відома французька музикознавиця Е. Шарнассе[786]. Ця благородна функція класичної гітари закладена в самій природі камерного інструмента, який своїм інтимним звучанням спроможний створювати ауру душевної гармонії та рівноваги, «філософської тиші», налаштовувати на сприйняття прекрасного.

Що втілює в собі сама форма інструмента гітари? Існує припущення, що зорові образи являють собою злиття власне зорових сигналів зі зорово-перетвореними сигналами. Тобто, зорова система працює як інтегратор і перетворювач. Не можна заперечувати важливості візуального образу, адже саме він залишається в пам'яті. Те, що називають «геометричними символами», утворює значний шар міфо-поетичних знаків і символів, які, впливаючи на відповідні структури психіки, можуть моделювати і нові ситуації. До таких належать лінії (прямі, криві, ламані та деякі їхні комбінації), а також куля, куб, конус, піраміда, паралелепіпед, які в двомірному просторі реалізуються як фігури.

Гітарна «фігура» має небезпідставну паралель із жіночим тілом (чому сприяє «талія» корпусу). Якщо говорити про менш конкретно-візуальний рівень, то вигнута форма (і це стосується не тільки гітари) покликана символізувати гнучкість волі та смирення людини (!).

Гриф, головка грифа в інструментах, подібних гітарі, – це аналог витягнутої шиї, що закінчується головою. У цьому смислі струни (і тут спрацьовує не тільки середньовічна символіка, де струни зіставлялися з душами віруючих) = жили, свого роду кровоносні судини, по яких тече-передається звук. Геометрично струни – це лінії, які «перерізають» «тіло» гітари уздовж (до речі, є і поперечні лінії – лади). Кілочки тоді – не тільки необхідний для натягу струн

[786] Шарнассе Э. Шестиструнная гитара. От истоков до наших дней. М.: Музыка, 1991. 86 с.

елемент, але те, що перериває, «замикає», заокруглює лінію. Отже, гармонія візуального образу інструмента складається з контрасту ліній і смислів: вигнута-пряма, смиренність-спрямованість.

Звернемося до кількісних показників. Гітара (мається на увазі сучасна модель) складається з 2-х основних частин (корпусу і грифа), корпус складається з 3-х частин (верхньої і нижньої дек і обичайки), на гітарі натягнуто 6 струн. Цифри 2; 3; 6 складають досконалу математичну формулу 6 = 1 + 2 + 3. Кожне з чисел має власний символічний зміст. *Один*, як відомо, є джерелом усіх інших чисел, вважалося, що одиниці відповідає музика як ціле. Число *два* є недосконалим числом, оскільки означає початок і кінець, але не має середини. *Три* – досконале число, бо воно має початок, середину і кінець. *Шістка*, або Гексада, вважається священним числом, оскільки світ було створено за шість днів (таке значення в єврейській культурі та ісламі). За біблійною традицією 6 є також числом творіння.

Пропорції інструмента можуть відображати символічні зв'язки або відносини його частин поза прямою залежністю від музичних цілей. Обряди, які супроводжують виробництво інструментів іноді мають для майстра більше значення, ніж технологічні проблеми. Звичайно, це більше відноситься до культових інструментів, якими користувалися шамани та жерці, але не можна забувати, що струнно-смичкові інструменти прийшли в Європу зі Сходу, де майже всі музичні інструменти якимось чином були пов'язані з релігійними або містичними культами. До сфери культу відносяться прикраси й техніка створення інструмента. Наприклад, резонаторні отвори у вигляді змії були замінені ефами (від лат. літери *f*), які схожі на клотоїду з двома гілками, або двома зміями, вічно-сущим і його ілюзією (Дух і Матерія), два хвости яких з'єднуються на землі (виявлений Всесвіт) в один. На гітарі є розетка (голосник), яка буває круглою, овальною або у вигляді двох отворів у формі латинської літери *f*. У будь-якому разі клотоїда прямує до кола, коло, розділе-

не навпіл горизонтальним діаметром – (⊖) в давнину означало перший вияв творчої Природи.

Ще один важливий момент у символічному тлумаченні інструмента – спосіб гри. За Е. Шарнассе[787], вже в XIII столітті звук із гітари видобувався переважно пальцями (не смичком, медіатором, що слугують «продовженням» руки). Треба розуміти, що рука – взагалі багатий символ[788].

За однією з інтерпретацій десять пальців рук – це десять Заповідей. Якщо проаналізувати символічне використання частин тіла та їхніх назв у деяких культурах і мовах, то спостерігаємо подібне значення «рук»: «взяти в свої руки» або «взяти себе в руки», «золоті руки», «руки опустилися», «з рук падає», «руки не доходять до чогось», «руки сверблять», «не покладаючи рук», «просити чиєїсь руки», «запропонувати руку і серце» і так далі. Причому права рука відіграє більш важливу роль, ніж ліва: «бути чиєюсь правою рукою». Ідіоматичні вирази, подібні цим є і в інших мовах.

Тепер положення інструмента. Що взагалі робить будь-який інструмент – він перекриває, перерізає спільний простір «викона-

[787] Шарнассе Э. Шестиструнная гитара (от истоков до наших дней); [пер. с фр.]. М.: Музыка, 1991. 87 с.

[788] Основна символіка руки з давніх часів – дія, сила, захист. У християнстві та іконографії рука була чином божої правиці, що з'являється з хмар. В ісламі розкрита долоня Фатіми, дочки Мухаммеда, проголошує п'ять основ: віру, молитву, паломництво, піст, милосердя. Рука Атут була символом родючості в Єгипті, вона допомогла виходу з тіла бога-творця чоловіків і жінок, первородного, що дає життя сімені. У Стародавній Мексиці цифра п'ять була пов'язана із потойбічним світом і тому рука з розведеними пальцями була знаком смерті. З давніх часів існувала віра, що руки королів, релігійних лідерів і чудотворців мають цілющу силу; звідси накладення рук у релігійному благословенні, при конфірмації та посвяченні в сан. За винятком Китаю і Японії, де ліва рука означала честь, повсюдно перевага віддавалася правій руці; одного із кельтських правителів було повалено після того, як він втратив у битві свою праву руку. А за китайськими легендами, долоня разом із кулаком утворювала ціле (долоня – інь, що символізує жіноче начало, а кулак – ян, що означає чоловіче начало). Христос сидить по праву руку від Бога, Який творить милосердя правою, а справедливий суд – лівою рукою. Відповідно до західної традиції, права рука є еталоном щирості й логіки; ліва – подвійності. Правою рукою благословляли, а лівою проклинали. В іконографії око на долоні – символ ясновидіння, або в буддизмі – співчутливої мудрості.

вець-слухач», виключаючи інтерактивність. Музикант із інструментом відділений від слухача, але розташовуються інструменти порізному. Наприклад, гуслі здавна оспівуються як символ чоловічого начала, такий їхній сакральний зміст. Візуально це відображено в тому, що по-перше, в усіляких зображеннях починаючи з XII століття гуслями володіє добрий молодець; по-друге, інструмент лежить на колінах, прикриваючи мужню ділянку. Тоді гітара, що перекриває живіт, – символ жіночності! Адже тут розкривається ще один смисловий шар. Живіт, з одного боку, може фіксувати плотське начало, протилежне духовному: «*сите черево до науки глухе*». З іншого – живіт в уявленнях народів Далекого Сходу – місце, де відбувається саме життя, його оплот. Звідси японський самурайський ритуал розпорювання живота – харакірі. У російській мові та слов'янській традиції це теж закріплено в вислові «*не жалея живота своего*». Тобто, гітара мовби «захищає» важливу зону життя. У цьому смислі якось по-особливому бачиться значення того, що на гітарі грається руками (а не смичком, медіатором). Адже складається ясний образ: руки обіймають її, колисають як дитину. До того ж інструмент повернуто до слухача – на наш погляд, це фіксує момент відкритості (ми все бачимо, аж до перебору пальцями). Тобто п р о с т о р о в о цей інструменти (і подібні до нього) максимально наближений до слухача. Все це сформувало і особливий, інтимний світ образів гітари, і камерну семантику інструмента, яка, до речі, переборювалась аж до середини XX століття.

Підсумуємо. Виходячи із дослідницької стратегії, символіку інструменту було позначено як систему взаємодії когнітивних рівнів (с. 206). Так, ми звертали увагу на *акустичний* рівень, обумовлений органологією інструмента та специфікою звуковибудування, та *позамузичний* (в даному випадку асоціації, що впливають на сприйняття гітари, її семантику та топоніміку сприйняття).

Думка Л. Вітгенштейна про «межі мови, які визначають межі світу» має не тільки прагматичний сенс: реальність опосередковується мовою, яка «переутворює» її всередині себе і тим самим тво-

рить образ світу, унікальний для конкретної національної мови та культури. Інакше кажучи, сукупний (акустичний, символічний) образ гітари конструює для слухача нову духовну реальність.

Герменевтика жанру: А. Жоліве. Ораторія «Істина про Жанну»

Думка про те, що процес символізації властивий для методів мистецтва, не нова. На нинішньому етапі розвитку музичної культури символізація зачіпає всі рівні музичної творчості: від мікроінтонації, норм мови, теми до жанру і стилю. Досвід культури приводить до того, що багато усталених теорій трансформуються та «змикаються». Звернемо увагу, наскільки тісно зближуються і перетинаються теорії музичного стилю та теорії музичного символу: з одного боку, символізація є специфікою стилю в музиці, якщо під ним розуміти авторський спосіб мовлення (висловлювання); з іншого – розвиток і перебудова теорії символу, яка описує нові смислові горизонти, неодмінно охоплює і стильові (стилістичні) явища.

Маловивчена у вітчизняному музикознавстві ораторія для солістів, хору і оркестру французького композитора А. Жоліве «Істина про Жанну» («Vérité de Jeanne»)[789] є показовою з точки зору заявленої проблематики. Образ Жанни Д'Арк представлено у двох значеннях: як домінанта стилю А. Жоліве в жанровій моделі ораторії і як музичний символ особливого роду.

Звернення композитора до теми Жанни, до її образу, символічного для Франції та французів, було зумовлено особливостями патріотизму композитора[790] та його музичного стилю. А. Жоліве –

[789] Авторка висловлює подяку М. П. Угрюмову, дійсному члену Асоціації Друзів Центру Жанни д'Арк у Орлеані, працями якого текст ораторії перекладено з французької мови, зроблено клавір, перекладено всі матеріали французьких дослідників щодо ораторії. Усі наведені цитати дано в перекладі з французької М. П. Угрюмова.

[790] 1956 року вся Франція як національне свято відзначала 500-річчя Процесу Реабілітації Жанни: з'являються перші серйозні наукові дослідження, на сцені Гранд-опера ставиться ораторія А. Онеґґера «Жанна на вогнищі», яку було екранізовано 1954 року. Саме до 500-річчя Процесу і було написано ораторію «Істина про Жанну» А. Жоліве. «Я прагнув показати здоров'я і могутність, міцність і надійність знову, які через сто-

композитор сміливих новаторських устремлінь, невтомний шукач нових музичних виражальних засобів (можна назвати тільки фортепіанний цикл «Мана», «космогонія» для симфонічного оркестру, «епіталаму» для 12-голосного вокального оркестру, концерт для «хвиль Мартено» з оркестром, «Три скарги солдата» і т. ін.). Але серед усього розмаїття його музики ораторія «Істина про Жанну» займає абсолютно унікальне місце. А. Жоліве з тих, для кого музика – «це гармонія життя, універсальний і магічний засіб, який лежить в основі духовного спілкування людей»[791]. І духовне спілкування – не декларація: композитор найбільше пише для сучасників, намагається висловити єднання з ними – це його ідеал великого мистецтва, зверненого до людей.

Художній вимір. Задум ораторії не має прецедентів у історії музики: коротко документально відтворити в музиці хід Процесу Реабілітації в тому вигляді, в якому він ішов п'ять століть тому, показавши найважливіші моменти життя Жанни, як їх викладено в протоколі Другого Процесу. А. Жоліве пише про це так: «Твір поділяється на 4 частини та Інтермедію. Центром І-ї частини є драматична сцена, що розгортається 7 листопада 1455 року в Соборі Паризької Богоматері, куди мати і брати Жанни прийшли, щоб бути присутнім при відкритті Процесу. ІІ частина коротко викладає свідчення про дитинство та подорожі в Шинон до дофіна Карла (майбутнього короля Франції). ІІІ частину присвячено розповіді Дюнуа (командувача гарнізону обложеного Орлеана) і походу на Реймс (церковна столиця Франції, де 17 липня 1429 року дофіна Карла було короновано як Короля Франції Карла VII, він прийняв корону з рук Жанни). Після трьох частин, які повністю вичерпали всі ресурси оркестру, солістів і хору, йде Інтермедія, присвячена свідченням брата Мартена Ладвеню про смерть Жанни. IV і остання час-

ліття відроджуються в народі та на землі Франції» – так визначив сам композитор ідею твору (див. Pernoud Régine. Jeanne d'Arc. Paris: Seuil, 1981. 126 p. – *С. 53)*.

[791] Jolive Andre. «Vérité de Jeanne» // Magazine Musique, № 233. Paris, 1957. – *P. 13.*

тина відкривається «Прелюдією в формі процесу». Далі йде читання виправдувального вироку Архієпископом Руанським 7 липня 1456 року...»[792]. Використовуючи протоколи судового процесу, А. Жоліве дає слово самій Історії та створює твір, який є «музичною біографією» Жанни. Подібно до того, що Жанна і Орлеанська Діва в свідомості всіх людей синоніми і драматургія ораторії вибудовується так, що ІІІ частина (Орлеан, розповідь про військові подвиги) стає її смисловим і структурним центром, яскравою кульмінацією[793]. У першій половині ораторії зосереджені 17 із 19 персонажів і всіляко підкреслюється оперність музики (широке вживання оперних форм – арія, розповідь, ансамблі, хори, сцени наскрізного дії). Після ІІІ частини діють лише 2 персонажі та переважає тип монологу-розповіді. Композиція вибудовується в такий спосіб.

	Зміст	*Дійові особи*	*Форми*
1 частина	Відкриття Процесу Реабілітації 1455 р., Собор Паризької Богоматері	Хор («глас народу»): «І так було, і це є правильно». Ведучий; Великий Інквізитор Жан Бреаль; Король Карл VII, Калікст, Рішар Святий Матері-Церкви, Ізабель Роме, Жан і Пьер д'Арк	Арії, Аріозо Тріо Секстет Сцени
2 частина	Домремі (дитинство Жанни)	Ведучий Жан Ватере Манжет Жерарден д'Епіналь Жан де Новелонпон Жан д'Олон Хор	Дует, Розповіді-соло
3 частина	Орлеан (військові подвиги)	Ведучий Дюнуа Хор	Симф. епізод, розповідь

[792] Цит. за виданням: Michelet J. La vérité sur Andre Jolive // Magazine Musique, № 233. Paris, 1957. – *P. 123*.

[793] Наявність структурної подібності в І і ІІІ частинах (прийом обрамлення), а також істотну відмінність трьох перших частин помічено М. Угрюмовим (зокрема, використання в них поезії XV століття).

Інтермедія	Руан (процес обвинувачення і смерть)	Ведучий Брат Мартен Ладвеню	монолог
Прелюдія в формі Процесу реабілітації		оркестр	фуга
Епілог	Вирок Реабілітації	Ведучий Архієпископ Руанський Хор	Монолог, фінальний гімн

Наявні чітка композиція та поєднання багатьох жанрових ознак. Якщо говорити про жанрово-стильові витоки ораторії, то слід назвати «драматичну легенду» «Засудження Фауста» і «драматичну симфонію» «Ромео і Юлія» Г. Берліоза, Восьму симфонію Г. Малера, а також великі жанри духовної музики – месу і Страсті. У випадку з ораторією А. Жоліве викликаються до життя асоціації зовсім іншого стилістичного порядку, показуючи глибинні зв'язки його музики з XVIII століттям. Прикладом слугує початок ораторії:

– після короткого і потужного вступу звучить тема хоралу і Ведучий урочисто проголошує: «*Тисяча чотириста сорок дев'ятий рік. Карл Сьомий увійшов у Руан*»;

– слідом звучить радісний секстет солістів «*Радості час настав. Франції слава! Вигнали ми англійців назавжди*».

Не викликає сумніву схожість із композиційним принципом бахівських «Пасіонів»: речитативний виклад подій із наступним емоційним їхнім коментуванням у закінченому музичному номері. Однак Ведучий – вже не бахівський Євангеліст, це якісно інший персонаж. Він – не читець і не оповідач, хоча і розповідає про події. Він і не дійова особа, хоча нерідко і стає таким (наприклад, як член Суду викликаючи обвинувачених, звертаючись із запитанням до свідків). Він – немов «живе» відразу в двох століттях, він – посередник між слухачами та дійством, він створює «ефект присутності» слухача в подіях, що відбуваються.

Незвичайність трактування сюжету, в якому поєднано два століття (XV – погляд із «минулого», коли події відбувались, і XX як

погляд «з майбутнього»), спричинила за собою своєрідність форми, мови, драматургії, жанрового втілення. Оскільки 1455 року, під час Процесу, Жанни не було в живих вже чверть століття, то і в ораторії героїня жодного разу не з'являється. Замість Жанни говорять її сучасники, лібрето – не літературний текст, а мова живих людей, слова, сказані про минуле, але звернені в майбутнє, слова, які додають «музичну біографію» Жанни. Її мати, брати, воєначальники, брат Мартен Ладвеню постають як різні матеріалізації єдиного символу, але не сам символ. Інакше кажучи, символ Жанни створюється через особистісні характеристики інших персоналій.

Фізичний вимір. А. Жоліве у своєму творі прагнув висловити «істину» про Жанну. У період створення ораторії композитор відвідував Домремі й немає сумніву, що це подорож залишила величезний слід, бо при рівній доказовості всіх свідчень, композитор віддає перевагу тим, де цитуються слова самої Жанни. За допомогою такого «подвійного цитування» (цитата в словах говорить, що є учасником Процесу, якого цитує А. Жоліве) композитор створює ореол святості Жанни – формально не надаючи їй слова, побічно малюючи її життя і смерть. Але дивно те, що в 2-й і 3-й частинах ораторії, саме в цих непрямих характеристиках, відбувається диво перетворення селянської дівчинки Жанет на Орлеанську Діву, Жанну Д'Арк.

Спочатку показано лише загальну обстановку – атмосферу її дитинства, невіддільного від простого і скромного життя селян у Домремі. Лейтмотивом 2-ї частини є прониклива мелодія дуету на вірші поетеси XV століття Крістін де Пізан, що відкриває дію цієї частини.

Спочатку свідчення свідків малюють невизначений, умовний образ звичайної дівчинки. Хоча, якщо вслухатись у музику, вона при всій близькості пісенним жанрам, все-таки не «простонародна», але поетична, витончена і вишукана. Тут передбачається свого роду «музичний підтекст»: не було ніколи звичайної «дівчинки Жанет», а спочатку була тільки Жанна д'Арк, але прокинулася во-

на лише тоді, коли пробив певний час – фатальний для Франції. Але «народність» Жанни композитор всіляко підкреслює: розповідь Жерердена д'Епіналя про рішення дівчини врятувати Францію йде на тлі «вокального оркестру» (термін А. Жоліве): солісти та хор a capella, що доповнюють милозвучність оркестру в час появи слів від імені Жанни. Неважко здогадатися, що цей «оркестр» – мов би голос народу, його символ, духовна опора героїні. На його фоні вперше звучать слова Жанни, і щоб підкреслити значущість цього моменту, Жоліве знаходить особливу вокальну інтерпретацію – слова вимовляються говіркою, але в точному ритмі музики.

В розповіді лицаря Жана де Новелопона про зустріч із Жанною у Вокулері вербально-музичний текст Жанни стає іншим: в них звучить непохитна віра у свою місію: «Ніхто в світі не в силах повернути Королю королівство і отримає він допомогу лише від мене». До речі, ця тема знову звучить на фоні «вокального оркестру».

Наприкінці 2-ї частини виникає ще один музичний підтекст: перше звернення Жанни до дофіна Карла – не що інше, як трохи змінена ремінісценція аріозо Карла VII з I частини. Цей музичний підтекст, на перший погляд, неймовірний, але дуже точний: після Орлеана лише їй в усій Франції дано право підписуватися по-королівськи – одним ім'ям «Жанна».

У 3-й частині «музика Жанни» змінюється. В Орлеані вона вже не «посланниця Господня», а юна Діва-войовниця. Це відчувається в музиці всієї розповіді Дюнуа – активної, мужньої, батальної (в кращому значенні цього слова). І сама розповідь – наче дзеркальне відображення образу самої Жанни, хоча її справжні слова наведено всього один раз у кульмінаційному епізоді. Але цей гуркітливий, брязкітливий епізод, перенасичений ударними створює «ефект присутності» Орлеанської Діви: «*Потім, узявши прапор і свій меч, постала перед нами вона і грізний Діви вид в англійців вселив страх і трепет*».

Від епізоду до епізоду зростає образ Орлеанської Діви, досягаючи кульмінації в 3-й частині, що завершується святковим хоровим

фіналом, славлять її другий подвиг (після звільнення Орлеана) – похід на Реймс і коронацію. Так образ Жанни в обох частинах ораторії вибудовується як триптих: селянська дівчинка – Божа посланниця – Орлеанська Діва. Але залишаються ще трагічні сторінки біографії – Руанський процес і страта.

Найяскравішим контрастом до музики перших трьох частин звучить Інтермедія – Розповідь Мартена Ладвеню про страту, втілений в унікальному поліфонічному дуеті баса і двох скрипок, виняткової виразності (особливо в другому розділі, де цей незвичайний «оркестр» зображує полум'я багаття, що розгоряється). Інтермедію завершує хором-реквієм (і тут не замовкає голос народу) в супроводі лише ударних, що переходять після закінчення співу в гуркіт («*Грім Небесний! Гнів Божий*!»).

Вінець музичної біографії Жанни (Епілог ораторії) – Гімн Процесу реабілітації наприкінці ораторії. Поступовий розвиток приводить до антифону, де урочисте звучання латинського тексту з 117 Псалма у солістів чергується вигуками хору, що співає основну тему «*Алілуя*».

Метафізичний вимір. Стиль ораторії органічно пов'язує багато європейських традицій музичної культури: в паритеті перебувають вокальність та інструменталізм, григоріанський спів і середньовічна монодія, поліфонія Ренесансу, народна пісня, романтична опера і атональність.

В ораторії немає головної дійової особи і, отже, всі герої епізодичні. Але кожен з них представляється слухачеві живою людиною, що має свій, неповторний характер. «Законспектований» у протоколах Процесу, кожен «розшифрований» музикою А. Жоліве. Зримо, як живі, постають в ораторії найбільші фігури тієї епохи – король Карл VII, Папа Римський Калікст III і ін. Заради вихваляння Жанни композитор звернувся до свідчень, які стали молитвою всіх тих, хто хотів би реабілітувати героїню. Епопея Святої Діви полонила багатьох композиторів. Наприклад, П. Чайковський в опері «Орлеанська Діва», А. Онеґґер в ораторії «Жанна на багатті» пред-

ставляли її реально і в ролі головної героїні, вкладаючи в її уста слова та почуття реальної людини. Однак в ораторії А. Жоліве вона реально не з'являється перед слухачами. Її публічна відсутність лише підкреслює її присутність у світі «іншому». У цьому полягає морально-етичне звучання цієї першої музичної біографії про Жанну. Присутність «голосу народу Франції», демократизм мови, що означає для А. Жоліве спільність усіх перед єдиною ідеєю, перед Богом, як у спільній молитві – все це встановлює у творі духовний і людський зв'язок між Орлеанською Дівою і сучасним слухачем. Цей зв'язок – метафізичний – *спів*-чуття, *спів*-причетність; словом, усе те, що привело до реабілітації Жанни.

Завершуючи аналіз образу Жанни д'Арк, зазначимо висновки щодо ролі символізації в ораторії А. Жоліве.

1. Символіку образу Жанни структуровано на схемі. Акт творіння композитором символу Жанни диктується не логікою розвитку форм, жанрів і стилів. Символ виникає в єдності прихованої внутрішньої реальності музики (метафізичного виміру) і зовнішньої, чутної реальності музичного втілення (вимір фізичний). Ця єдність є рухомою, але саме вона дозволяє говорити про символ Жанни в ораторії А. Жоліве як про символ особливого роду – складну смислову структуру, що включає в себе нові горизонти, саме вона підтверджує єдність символу і стилю перед «обличчям» єдиного смислу.

2. Ті чи інші впізнаванні жанрово-стильові компоненти твору набувають символічного узагальнення: кожна зі складових трьох вимірів відкриває доступ до цілісності його сприйняття. І *проживання образу Жанни в процесі звучання музики* ораторії народжує для слухача непередаване відчуття єдності з героїнею та виконавцями, і, врешті-решт, – враження від Зустрічі з композитором – відкриття Іншого. Так інтерпретативний зміст категорії «смисл» корегує розуміння символу в системі композиторського стилю.

С. Рахманінов. «Весілля», II частина поеми для хору, солістів та оркестру «Дзвони», ор. 35

Творчість С. Рахманінова можна назвати не тільки однією з найпопулярніших, але і найбільш затребуваних в історії музичної культури. При цьому кожен новий виконавець і слухач реалізує власний досвід сприйняття та розуміння цієї музики. З одного боку, включеність його творчості в культурне поле «срібного століття», з іншого – різноманіття інтерпретацій дають поштовх до пошуку нових контекстуальних зв'язків, підходів і культурологічних паралелей, що є джерелом нескінченних наукових інновацій.

Незаперечно, що смисл – один із найважливіших параметрів існування музичного твору в умовах будь-якого типу культури. Визнання ж існування феномену духовного досвіду, включеного в досвід музичний, дозволяє відкрити в музичному творі поряд із історичною перспективою **онтологічну вертикаль**, що докорінно

змінює розуміння змісту твору[794]. Питання, що залишається відкритим: наскільки актуальною для сучасного слухача є когнітивна цінність музичного символу? Спробуємо розв'язати поставлене завдання на прикладі «Весілля» з вокально-симфонічної поеми «Дзвони» С. Рахманінова.

Як відомо, композитор ніколи не висловлював думок про своє ставлення до релігії. Але в рідкісних інтерв'ю, говорячи про «складові» змісту його музики (любов, печаль або релігійне почуття), згадував, що «Дзвони» і «Всеношна» близькі та дорогі йому за особливим духом «таїнства причетності»). Що ж це за «таїнство»?

Метафізика сюжету. «Дзвони» – музична драма, де музика, як мова цілком певних символів, відтворює вслід за поетичним текстом цілком певні віхи людського життя – символіку життєвого шляху... Так, але не тільки. І особливо це відчувається в II частині, «Весіллі». Проблема її тлумачення зводиться в першу чергу до того, що важко зрозуміти, про КОГО йдеться в музиці, ХТО персоніфікується тут? Музикознавчі дослідження всю неоднозначність трактувань тексту зводять до одного – дієслівного предикату. Хтось діє («занурюється в стан», «відмовляється від дійсності», «стогне»), але суб'єкт цих дій залишається невисловленим.

Дійсно, багатозначність основного образу «Весілля» нескінченна. Це збірний містичний образ, який вміщує в себе всі мислимі смислові домінанти, дивно поєднуючи і *символіку* євангельської Нареченої, і *психологію печалі* дівчини перед весіллям, і *здивування* захопленню, і *тугу* перед-чуття, і суть жіночу *відкритість* Таїні... Тому персоналії Нареченої як такої і немає. І все ж таки, ХТО той невідомий хтось, який співає жіночим голосом? Хто стоїть за висо-

[794] Авторкою вже висловлювалася думка про те, що в загальному підсумку, спадкоємність складових духовного досвіду по історичній горизонталі дозволяє пояснити існування в музичній творчості художнього двосвіття, специфіка котрого пояснюється метафізичним розумінням. Див.: Ніколаєвська Ю. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Харків, 2004. 18 с.

ким тембром soprano? Може, це – душа, дивовижно ПОРОЖНИСТА (тому то так багато вміщає в себе), душа, згорьована і сповнена передчуття Зустрічі з Таїною, Нареченим, Любов'ю, Богом. Два «лики», два вияви цієї Душі – Пісня та Дзвони – формують своє семантичне коло відповідностей, «закручуючи» містичний сюжет. Наведемо вірш, а потім виокремимо ключові символи:

Слышишь к свадьбе зов святой,
Золотой.
Сколько нежного блаженства в этой песне молодой!
Сквозь спокойный воздух ночи
Будто смотрят чьи-то очи
И блестят,
Из волны певучих звуков на луну они глядят.
Из призывных дивных келий
Полны сказочных веселий,
Нарастая, упадая, брызги светлые летят.
Вновь потухнут, вновь блестят
И роняют светлый взгляд
На грядущее, где дремлет безмятежность нежных снов,
Возвещаемых согласьем золотых колоколов.

Пісня співається Молодістю. Ця пісня – роз-співування, розгойдування **Блаженства** співочого. **Молодість** – це блаженство і Безтурботність-Ніжність сну, навіть не сну, а **Дрімоти**. А що таке дрімота? – особливий стан, обміжний між життям-веселощами і життям-сном, стан між життям і Таїною. «Дрімає Безтурботність» – яке дивовижне вираження **Спокою**! (Спокійний «*воз-дух*», спокійний Дух). Спокій Молодості – су-голосся з життям і світом, із якого народжується ПІСНЯ.

Дзвони ваблять за собою світ образів **Поклику**, **Золота** і **Світла**. Золото – насиченість **Блиском** і... Молодістю. Світло – розсіяність блиску, **Бризки** джерела Світла. **Поклик** – «збирання» простору та спрямованість до... («*к свадьбе зов святой*»). Світло –

Свят – **Святість**. Такий Поклик Дзвонів. До речі, згадаймо В. Медушевського, який зауважує: «У російській мові є поняття "*светского"* мистецтва. Звідки це світло? <...>То розумне світло істини, що вогнем любові зігріває серця і відкриває їм предмети розумного бачення». І ще про «світло» у Г. Гачева: «… світло – вже звершення, заспокоєння і дозвіл. Що воно дозволило? Головне – це від-різнення. Не просто від-ділення, але зворотний зв'язок відокремленого назустріч одне одному»[795].

Самі по собі й пісня і дзвони – вираз певного суголосся. І між собою вони су-голосні, й це особливим чином розкривається через музику. Вслухайтесь, який тонкий зв'язок-схожість дзвоновості з колисковістю. Колиска Дзвонів розгойдує колиску Пісні. З їхнього Світла та Золота народжується світлий, іскрометний тембр soprano.

Координати музичної символіки. За В. Медушевським, «…музика – таємно або явно – містить у собі широке коло духовних орієнтацій»[796]. Якщо мати на увазі, що музика II ч. «Дзвонів» з'єднує «коло духовних орієнтацій» і певну власну герменевтику – тлумачення символістського тексту, то музичний простір «Весілля» виявиться підпорядкований особливим законам. Він не просто музичний, але й містичний, якийсь озвучений досвід, у чомусь близький «Літургії» і «Всеношній». Не випадково в II ч. відчувається «літургійне» використання хорової фактури, «двопростору» та барв solo-yuyyi, де соліст – це «один із хору», а хор – соборне суголосся. І кожен створює свій особливий простір для спілкування з Богом.

Хоча «Дзвони» не належать до творів релігійної традиції, але саме Друга частина дає це особливе відчуття перед-чуття Зустрічі (таїна «причетності»). Це створюється особливим «крещендуванням» і «зростанням» партитури на всіх її рівнях (оркестровому, хо-

[795] Гачев Г. Русский Эрос. Роман Мысли с Жизнью. М. : Интерпринт, 1995. 320 с. – *С. 222.*

[796] Медушевский В. О церковной и светской музыке // Музыкальное искусство и религия. М., 1994. С. 20–46. – *С. 20.*

ровому та сольному). «Крещендо» як музичний еквівалент дзвонового розгойдування охоплює не тільки динамічну сторону, але інтонаційну і фактурну. Не просто «крещендо» як зростання, а як особлива спрямованість кудись за межі Тексту є характерним для партитури «Весілля» і формує особливі закони форми, подібні до тих, які дослідник духовної та богослужбової музики В. Мартинов знаходить у текстах релігійної традиції. Це, по-перше, принцип розімкнутості, по-друге – закон зворотної перспективи. «…Принцип розімкнутості, – пише В. Мартинов, – <...>може бути визначений як динамізм, спрямований у поза»[797]. Де знаходиться це **«у поза»**, якщо говорити про музичну форму? Поза формою, поза твором?

Винятково важливим для нас є те, що це саме «поза» може бути як зовнішнім, що перебуває за межами Тексту, так і внутрішнім, іманентним йому, і тим самим таким, яке відкриває в музичному просторі ще одну вісь. Адже музичний твір має початок і кінець, які об-межовують форму, як об-межовує її і єдина тональність, і внутрішні границі, і логіка лінійного розвитку драматургії і т. ін. Все це є, безперечно є у «Весіллі». І єдина тональність D-dur як «тональність Любові та Золота» (В. Брянцева), і етапи образно-музичної драматургії і ступені композиції, і кода. Але існує і ще одна межа – «у поза». Як Світло, що, відокремлюючи, має на увазі «зворотний зв'язок відокремленого назустріч один одному»[798]. Це межа тієї внутрішньої звукової форми, яка може бути і не зафіксована графічно. Але не дарма ж ми звернули увагу на всілякі «крещендо» в партитурі II частини (темброві, фактурні, інтервальні, діапазонні, динамічні) – як відкритість «*у поза»*. Ця відкритість, саме вона, робить твір з-віданням усього того, що обіцяла Таїна – Нескінченності, Туги, Любові, Поклику, Сну, того, що наповнює музику духовними енергіями – «*віданням*». І, нарешті, цю межу «*у поза*» – точка, що дозволяє **бути** зворотній перспективі у просторі

[797] Мартынов В. К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения // Музыкальное искусство и религия. М.,1994. С. 9–20. – *С. 16*.
[798] Гачев В. Цит. вид. – *С. 222*.

«Весілля». «Зворотна перспектива – є перспектива духовного світу, – пише В. Мартинов, – якщо в прямій перспективі лінії, що сходяться на горизонті, як би замикають усі предмети, то в зворотній – лінії, що розходяться, навпаки, розмикають предмети і роблять їх проникними один для одного»[799].

Розвиток двох основних тем «Весілля» супроводжується поступовим взаємопроникненням, але при цьому кожна залишалася на орбітах свого образу, який – лише «лик» основної ідеї, здатної *нескінченно* виявляти себе (згідно Г. Гачеву, «нескінченність» – конкретний символ російського Космосу, російської Душі). Ми б ризикнули навіть назвати це не зворотною, а о б о р о т н о ю перспективою. Колиска Дзвонів розгойдує колиску Пісні, Пісня прагне до Таїни, Таїна освячує Дзвони.

Таїна в музиці «Дзвонів» – це те, чого можна лише торкнутися словом. На те вона і Таїна! І саме у «Весіллі» Рахманінова є її світло, яке насичує конкретні музичні символи високої духовною енергійністю. Це синергія слова та музики, музики та символу, символу та смислу, смислу та досвіду, досвіду та «відання». І в загальному підсумку – символу й Таїни. Що дозволяє по-іншому трактувати музичну семантику, розширити поле смислів, дотягнутися до таїни рахманіновського «Весілля».

Але це не все… Символістський текст містить іще й **авторський досвід** «відповідностей» – містичний досвід. І музика «дзвонів» охоплює простір між символом і досвідом, який створює цей символ, що змінює саму суть музичної драматургії. Якими є музичні знаки містичного досвіду? Просторовість партитури, що відзначається нами, принцип розімкнутості, оборотна перспектива – все це знаки драматургічні, але вони формують простір **нового** сюжету. Недарма ми задавалися питанням «про кого» ця музика? Персона «Весілля» – Наречена Містична – мислиться як символ російської Душі – соборної, співочої, сповненої передчуття Зустрі-

[799] Мартынов В. Цит. вид. – *С. 14*.

чі з Таїною. Спроби вимірювання цієї Персони дозволили виявити *онтологічну вісь*, що докорінно змінює простір містерії «Весілля», що унаочнює б у т т я н е с к і н ч е н н о г о. Саме присутність цієї «осі Нескінченності» а точніше, присутність якогось містичного досвіду – Таїни – дозволяє вважати рахманіновське «Весілля» *авторським символом*.

І останнє. Чому Таїна зажадала мови символів? Який взаємозв'язок символу з індивідуальним творчим досвідом? Відчуття Нескінченності й Таїни – факт внутрішнього досвіду, але поки цей досвід не викарбуваний у структурі образів, про нього можна говорити лише символами! Саме тому «поле значень» передує значенню, а *мова знаків часто передує досвіду*. Саме тому слух Рахманінова-композитора, чуючи «наперед», відчував те, що не вкладається в рамки зафіксованого тексту. Тому авторський Досвід вийшов за межі поетичних символів. І тому містичність образів «Весілля» (ширше – музичного простору всього твору) змусила нас по-іншому оцінити ситуацію символізації музичної мови як «опредмечування» містичного досвіду.

В остаточному підсумку, спадкоємність доданків духовного досвіду по історичній горизонталі дозволяє пояснити існування в музичній творчості художнього двосвіття, яке, в свою чергу, є способом буття художньої системи образів у музиці, літературі, філософії, а його специфіка пояснюється метафізичним розумінням онтології творчості.

Символіка часопростору в творах харківських композиторів межі XX – XXI ст.

Відносно часу в музиці завжди виникатиме своєрідний колапс: вимірюючи його, ми змушені користуватися темпоральними характеристиками: час вимірюється тривалістю, тобто, по суті, час вимірюється часом. Тому ще в роздумах Августина є ідея про вимірювання часу не самого по собі, а нашим враженням і уявленням про нього, тобто через образи та символи. Тому вбачаємо актуальним

поняття М. Аркадьєва «хроноартикуляційна структура», зміст якого в межах пропонованого дослідження розуміємо як *уяву творців музичного твору про час, і водночас відображеність, позначену в тексті (реалізацію цього уявлення)*.

Аналізуючи програмні задуми композицій XX століття, що стосуються проблеми часу в музиці, можна виявити дві ідеї, нескінченні в своїх виявах: конструктивну та семантичну[800]. Виходячи з цього, можна намітити існування декількох рівнів музичного часу в творі:

- час як *реалізація*, практичне освоєння простору (рівень «фізичного» сприйняття);
- час як *образ* руху/нерухомості (рівень художнього сприйняття);
- час як *ідея*, уявлення про можливе (метафізичний рівень).

Все зазначене вище формує свідомі хроноартикуляційні стратегії, завдяки яким відбувається осягнення концепцій часових вимірів твору слухачем.

Звернемося до програмних творів харківських композиторів, в яких є пряма вказівка автора на час та простір. Були відібрані «Perpetum mobile» Володимира Птушкіна (1993) і Віктора Мужчиля (2008), «Символи часу» (1998), «Мерехтіння» (1991), «Дзеркала, що рухаються» (2001) Олександра Ґрінберґа, «Metamorphoses» (1993) Ігоря Гайденка і «Cursus temporis» (2004) Олександра Гугеля.

Рівень реалізації часу як практичного освоєння простору можна яскраво продемонструвати на творі О. Ґрінберґа «Символи часу» для дуету саксофона і віолончелі, епіграфом до якого композитор обрав слова «Спочатку був ритм». П’ять частин – це п’ять способів

[800] Про це свідчить навіть поверховий аналіз назв творів композиторів XX ст.: «Хронохромія», «Міри часу», «Вимірювання часу і тиші», «Дослідження часу та руху», які мають на увазі конструктивну ідею; а «Погляд часу», «Вузлики часу», «Відлуння часу» – семантичну. Причому, в них використовується комплементарність зорово-слухових відчуттів, здатних створити як семантичний ряд, так і візуалізувати його в процесі різного роду мистецьких трансформацій.

організації часу, в кожній репрезентуються різні види ритмічної техніки: модус, ритмічна серія, симетрія, повторність часових відрізків різної довжини та нерегулярна акцентність. Так, у 1 частині найменшим сегментом є ритмічний ряд і ряди обох інструментів не збігаються: а) за величиною (при розмірі 9/8 у віолончелі він становить 10 чвертей, у саксофона – 15); б) за динамікою (коли сегмент збільшується в партії віолончелі, у саксофона – зменшується. Конструкція цілого являє собою два протилежно спрямовані ритмічні крещендо-димінуендо з практично ідеальним збігом точок кульмінацій рухів (максимального розширення-стиснення ритмічних модусів). Якщо 1 частина – проекція надзвичайно чіткої ритмічної організації, то друга втілює ідею «ритм – заклинання часу». Вона побудована на принципі мессіанівської інтерверсії та замкнута в своєрідне коло: серія та 4 інтерверсії і в партіях інструментів ідуть у протилежних напрямках.

Sax			V-c
I	– 14-10-6-2-3-7-11-15-13-9-5-1-4-8-12-		V
II	– 12-4-5-13-11-3-6-14-10-2-7-15-9-1-8-	IV	
III	– 8-9-7-10-6-11-5-12-4-13-3-14-2-15-1-	III	
IV	– 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-	II	
V	– 15-13-11-9-7-5-3-1-2-4-6-8-10-12-14-	I	

Динамічний процес III-ї частини – організація ритмічних модусів (як і в I): їх усього вісім, і кожен із 7 наступних – варіант початкового модусу (групи із шістнадцятих – приклад у *Додатку, №25 а)*). Кожна ритмічна група (з чотирьох, п’яти і трьох шістнадцятих) має безліч своїх варіантів, а також інтерверсію та дзеркальний варіант, що жорстко регламентує тимчасову структуру частини.

Конструкція IV-ї частини підпорядкована, за визначенням К. Мелік-Пашаєвої, ідеї звукового вітража. Її ознаками є константність (усі звуки серії з’являються тільки на тій висоті, на якій з’явилися вперше) і відносна стабільність (завдяки вмиканню-вимиканню звуків серії, нерівності інтервалів, через які з’являються звуки серії і т. д.). Простір-час цієї частини становить

кілька горизонтальних осей, але жорсткий регламент порушений внутрішнім рухом (наприклад, у партії саксофона звук *gis* з'являється через 7 ♪, h – через 8 ♪, fis – через 9 ♪ у розмірі 2/4. В партії віолончелі звуки *cis, b, es* – відповідно через 5, 7, 8 чвертей у розмірі ¾ і т. д.). У зв'язку зі зміною ритмічного параметра, присутності ритмічної серіальності, порушення часової сітки майже всі частини «Символів часу» О. Ґрінберґа можна віднести до групи «моночасу»[801].

Нарешті, у фінальній V-й частині композитор нівелює тактовий розмір, ґрунтуючись на одиниці ритмічної структури – шістнадцятій – тій ритмічній мінімі, яка, збільшуючись, нескінченно варіюється (завдяки чому їй притаманні властивості «мономірного часу», тобто, такого, що вимірюється не тактом, а найменшою тривалістю – приклад у *Додатку, №25 б)*). Частина складена з декількох фраз із різним драматургічним наповненням, які підпорядковані єдиному принципу: суміжні такти не повторюють метроритм, але метроритмічна структура кожної фрази – парна.

Подібну конструктивну ідею мають «Метаморфози» (*Metamorphoses*) для баяна, фортепіано, скрипки та віолончелі І. Гайденка[802]. Твір будується на звуковій інтервальній серії (*Додаток, №26 а))*, метаморфози відбуваються в сфері ритму та фактури. До сказаного вище приєднується ідея послідовності, виражена в переході від монодії – через гетерофонію – до поліфонічного викладу. Звуковисотна ідея до кінця твору вичерпує себе (баян шелестить хутром), ритмічна – ні (кнопки беззвучно натискаються в певному ритмі[803]).

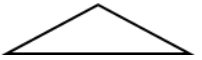
Порівнюючи твори, що базуються на конструктивній ідеї інтонаційно-ритмічних перетворень (рівень реалізації часу як освоєння простору), приходимо до висновку. Початковою потенцією смислу

[801] За класифікацією В.Ценової.
[802] Твір написано 1993 року, 1997 року виконано на Kyiv Music Fest.
[803] Тт.140 та 149 – у *Додатку, №26 б).*

в обох випадках є ритм, тому що являє собою модель форми, надаючи оформленість музичному хаосу. Саме ритм у музиці здійснює перехід об'єктивного часу в художній, «згортає» його у вигляді естетичної цілісності.

«Вічний рух» – це образ часу, що освоєний музикою і склав власну традицію його втілення (найчастіше – безперервне повторення інтонаційного ядра в швидкому темпі). «Вічний рух» В. Птушкіна, написаний для ансамблю скрипалів та фортепіано, дотримується цієї традиції: основній темі твору, яка повертається тричі, властива і моторність, і безперервність, і ритмо-інтонаційна оборотність (*Додаток, №27 а)*). Цікавим є другий тематичний імпульс (з ц. 2, *Додаток, №27 б)*). На відміну від першої теми, що є статичною, незважаючи на свою рухливість (зміни її в процесі тематичного розвитку незначні), друга тема зазнає досить інтенсивного розвитку і розростається від двох (ц. 2) до 10 тактів (ц. 5), досягаючи верхнього регістру в динаміці *ff* (ц.5). Отже, при безумовній монотемпоральності та не-крещендувальній формі, вбачаємо виявленість *часу статичного* («вічне повернення» одного мотиву) і *динамічного* (перетворення другої теми).

В. Мужчиль втілює perpetum mobile[804] в зовсім інакше, посилюючи філософське начало (*час як ідея*). Спочатку спостерігається подібна логіка: в двотактовому зачині чутна зворотність ритму та інтонацій у межах терції. Але поступово захоплюються інші смислові рівні.

Вічний рух як образ подано в експозиції: побудований на остинатнім русі кругойдучих інтонацій, хор співає склад «та-ка, та-ка» шістнадцятими і слова «Perpetum mobile» – чвертями. Однак до кінця розділу композитор немов розриває звичне коло зацикленого руху: в партитурі з'являються візуально видимі символічні фігури  і хреста (*Додаток, №28 б)*).

[804] Твір «Вічний рух» – приклад перформансу – написаний для хору з використанням світла, дій артистів хору та жонглера.

Другий розділ оспівує вічний рух у природі. Завдяки особливим виражальним засобам тут можна говорити про *реалізацію* часу освоєнням простору. Оспівування трьох природних стихій доручено речитації хору (який проспівує хімічні формули води, повітря та землі). Четверту стихію – вогонь – дано в безпосередньо візуальному втіленні: композитор залучає жонглера палаючими булавами. Хор же в цей час імітує розгоряння вогню – в партії тенорів з'являється кругойдучий мотив, до нього поступово додаються інші й виникає ефект імітаційного, фугованого руху. І в цьому розділі автором передбачається кульмінування – в кінці сцени жонглер використовує вже три булави, артисти хору одночасно запалюють запальнички.

Метафізичний рівень *часу* як *ідеї* подано в третьому розділі, що оспівує Любов як вічнорушійну силу. Його початок – концентрація символічних елементів, графічно відображених у партитурі (знак ∞ як нескінченність любові, хрест як жертовність – *Додаток, №28 б)*). Отже, при аналізі «Вічного руху» В. Мужчиля виявляється така трансформація: «малий час», організований за законами суб'єктивно-психологічними, переростає себе і переходить у «великий час», де заперечується спрямованість і скінченність форми, актуалізується його двовекторність, відкритість у минуле та майбутнє, і, таким чином, реалізує тенденцію до «відкритого часу» (з новим відчуттям протікання музичних процесів і охоплення музичного простору).

«Cursus temporis» (2004) для фортепіано О. Гугеля[805] – зразок метафізичного рівня сприйняття часу («зупинка часу»), коли момент розтягується, в ньому немає послідовності дій, що ведуть до нового результату і т. і.) У зв'язку з монотемпоральністю цей образ реалізує одномоментність часу-ідеї, часу-реалізації та часу-сприйняття[806]. «Я витворюю сам час у схоплюванні споглядання» –

[805] Про контонаційність твору йшлося у ч. 1, с. 199–200 монографії.
[806] Нотний приклад (початок та кінець) – у *Додатку, №29*.

ця фраза І. Канта акумулює трансценденцію композиторської часової концепції.

Отже, з точки зору дихотомії двох рівнів існування часу в музичному творі (конструктивного та семантичного) слід зазначити таке. Всі технічні прийоми та способи відтворення часу в культурі початку XXI століття не можуть не мати символічного змісту:

- розбіжність ритмічних модусів, ритмічної динаміки, неметричність руху – символи рухливості тимчасової організації, непередбаченості миті;
- принципи «звукового вітража», стрункість ритмічних конструкцій – символи часу як системи закономірностей;
- дзеркальність, ракохід, інверсія – символи можливої ретроспекції часу та пов'язаності його з простором.

Одним із символів часу для О. Ґрінберґа є дзеркало. Окремий твір, написаний 1998 року, має саме таку назву і саме у ІІІ-й частині ритмічна дзеркальність, як спосіб переведення часу у просторові координати, фактично має власну, іманентну процесуальність і динаміку.

У «Shifting mirrors» («Дзеркала, що рухаються») для кларнета і фортепіано О. Ґрінберга виявляється перспектива відношення до дзеркала як часопросторового символу. Твір, навіяний опусами Х. Борхеса, за авторським визнанням, – це варіації на принцип дзеркальності; варто визнати, що цікавою, насамперед, є краса конструкції та винахідливість автора в зв'язку з «рухом» дзеркал.

Одним із завдань композитора було показати рівноправність усіх звуків (88 фортепіанних і 44 кларнетових). За деякими винятками, у межах однієї варіації кожна нота має з'явитись один раз. Цим викликане звертання до принципів серії, естетики запобігання октав etc. В основі кожної варіації лежить своя звукова шкала, що складається з визначеної кількості нот. Конструкція цілого скріплена єдиним принципом: використовувана в кожній варіації серія завжди припускає інверсію ракоходу (IR). Композитор мислить кларнет і фортепіано як «два персонажі», і лінія кожного з них –

дзеркально-симетрична. Але власне музичний розвиток вносить у цю ідеальну конструкцію корективи і приводить до «руху» дзеркала: розбіжності осей симетрії в партіях фортепіано і кларнета, рухливості самої вісі симетрії.

Якщо **I варіація** – ідеальна відповідність задумові композитора (її довжина 22 такти, у фортепіано утримується 88 нот, у партії кларнета – 44, вісь симетрії розташована на стику 11-12 тактів), то у **II-й варіації** (тт. 23-39) у партіях обох інструментів – по 132 ноти, однак виявляється розбіжність осей симетрії у фортепіано і кларнета. У партії кларнета до осі симетрії 66 ноти, у партії фортепіано – 88. Математичний розрахунок заснований на рівності (66х2 = 44х3). Так композитор виправдовує повторення звуків у партії кларнета, а осі симетрії (31 такт) розташовуються у фортепіано – в зоні другої половини варіації, що звучить, у кларнета – в останній третині.

У **III-й варіації** (тт. 40-53) вісь симетрії простежується чітко на стику 46-47 тактів. У **IV-й варіації** (тт. 54-72) композитором використано «прогресію груп звуків» (В. Холопова), на рівні ритмічних сегментів виявляється ракохідність, на звуковисотному – принцип інтерверсії[807].

У **V-й варіації** (тт. 73-88) «дзеркало» розташовується ще й горизонтально (у партії фортепіано), збільшуючи кількість «подієвих» ліній до трьох (*Додаток, №30 в))*. Три шари виявляються й у **VI-й варіації** (тт. 89-96) із трелями. При чіткій осі симетрії (тт. 92-93) внутрішній рух у кожній партії пов'язаний з постійною (у кожнім такті) зміною одиниці відліку (шістнадцята або тріольна восьма). Звукова шкала VI-ї варіації складається з 38 нот, кожна з яких має бути повторена двічі. Цей принцип, адаптований у партіях кларнета і фортепіано, призводить до видозміни самої осі симетрії: вона має східчасту форму[808].

---

[807] У розмові з авторкою композитор чітку озвучив математичну логіку, що застосовується у творі. У *Додатку, №30 а)* можна побачити нотатки до 4 варіації, де унаочнено симетричний принцип її організації. Нотний варіації – у *Додатку, № 30 б)*.

[808] Нотатки та нотний приклад – *Додаток, №30 г).*

Ще більш «розмитою» видається форма **VII варіації** (тт.97-112). Цьому сприяють численні паузи, трелі, форшлаги. Але абсолютна імпровізаційність і плинність ритму – дещо удаване: насправді композитор ще раз доводить конструктивні можливості обраного принципу дзеркальної симетрії.

У **Фіналі** (тт. 113-151) на рівні форми, крім сталості загального принципу, спостерігається рондальність, а Кода (з т.141) будується на першій темі, укрупнюючи симетрію всього циклу.

Отже, композиція «Shifting mirrors» О. Ґрінберга містить всі відомі принципи дзеркальних перетворень на рівні техніки письма. Дзеркальність задає композиційний ритм і фактурну пластику твору. Будучи своєрідною «конструктивною ідеєю», сполучена із принципом варіювання, вона розкриває розмаїття відтінків серійної єдності. Власне, дзеркальна структура стає моделлю для різноманітніших перетворень, відбиваючи мобільність простору в культурі XX століття. За словами Г. Орлова, «музика завжди жила осмисленим життям не в нерухомому ньютоновому універсумі, а в релятивістському часі-просторі Ейнштейна, у динаміці взаємодіючих гравітаційних полів, відносних рухів, часів і дистанцій»[809]. В цьому випадку маємо поєднання фізичного та художнього вимірів, визначених у структурі символу. Щодо метафізичного виміру, то наприкінці XX століття не можна не враховувати «культурну пам’ять» символу дзеркала, яка створює метарівень тексту.

Наостанок надамо короткий опис твору О. Ґрінберга, що пов’язаний не стільки з образами часу, скільки простору.

«Мерехтіння» («Schimmering») для струнного квартету (1991) містить ідею рухливого простору, що вібрує – створюється та знов розсипається на тисячі фрагментів, плине, видозмінюється і структурується, завдячуючи *динамічній* функції фактури та системі специфічних прийомів гри. Творення часопростору (як хронотопу, за визначенням Р. Барта) відбувається завдяки залученню різноманіт-

[809] Орлов Г. Цит. вид. – *С.322.*

них прийомів гри (vibrato, pizz., glissando, tremolo, удари по різних частинах інструментів подушечкою пальця, пальцем, відкритою долонею, головкою гвинта смичка, смичком, древком смичка[810]), а також концептуальності паузування, сонорної та пуантилістичної технік (фрагменти партитури – у *Додатку, №31*). Контонаційність, що закладена в музичному тексті «Мерехтінь», зумовлює просторово-формотворчі параметри цього твору та обумовлює хиткість розподілу звукової матерії на «зву́чну»–«не-зву́чну» (за визначенням М. Аркадьєва). Взагалі квартет «Schimmering» О. Ґрінберга – це вдалий приклад композиторської стратегії *контонування на рівні ідеї*, яка задіює у творчий процес всіх комунікантів (й виконавців, й слухачів) завдяки активному процесу спів-слухання.

Таким чином, хроноартикуляційні стратегії в композиторській творчості обумовлені зафіксованими у творі структурами, які формують для виконавця та слухача авторський «образ часу». І якби не цей символічний над-рівень тексту, можливо, всіх лінійно-ритмічних схем для опису часу та простору в музиці було б достатньо. Але символічний над-текст дозволяє визначити міру конструктивних ідей, яка не дає музиці стати чистою математикою, а знайти власний метафізичний вимір. Завдяки символізації музичної культури XX століття «видиме» з'являється в музиці не тільки як *чутне*, але і як *інтуїтивноосягнуте*. В результаті в музикознавстві встановилася нова когнітивна модель – дзеркало. Воно здатне відбивати психічні процеси свідомості Автора, пояснити глибинні виміри таємниць музики, і в той же час залишатися засобом моделювання музичного часопростору для її інтерпретаторів.

***

Завершуючи розділ, присвячений дослідницьким стратегіям, ще раз наголосимо: вибірковість аналізованого матеріалу обумовлена особистісними інтересами автора. Безперечно, описане не вичерпує

[810] Перелік прийомів надано автором на 1 сторінці партитури.

всіх можливих наукових стратегій, прикладом чого є майже неосяжне поле сучасної музикології.

Підкреслимо декілька ознак дослідника-Homo Interpretatus, важливих для інтерпретативної теорії музичної комунікації.

1. «Осягнення» музики (О. Лосєв) у вигляді вербального тексту має ставити не крапку, а багатокрапку та бути відкритим до нових смислів.

2. Феномен смислу актуалізується через розтлумачення музичних знаків і символів, відкриваючи ціннісний сенс акту пізнання – текстуальна стратегія).

3. Тетрактида «твір – виконання – сприйняття – осягнення музики» (О. Лосєв[811]) завдяки когнітивній стратегії *відкриває* «герменевтичне коло»: Твір існує в новому вимірі! І так багато разів, бо для слухачів і дослідників нових генерацій віднайдені в музиці смисли є лише інтенцією для подальшої роботи свідомості.

Можливість вченого-homo interpretatus бути нададресатом (за М. Бахтіним) діалогу між композитором та слухачем – шанс не тільки формулювати власне «*відповідне́ розуміння*» (моделююча стратегія), а й спонукати інших комунікантів до активного відчуття музичної творчості – як буття в мистецтві *proto* –!

[811] Лосев А. Ф. Форма–Стиль–Выражение. Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. 944 с. – *С.922.*

РОЗДІЛ 6
СЛУХАЧ ЯК АДРЕСАТ HOMO INTERPRETATUS

У теоретичній частині монографії було наголошено, що в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації будь-який твір як семантичний простір програмує процес сприйняття/розуміння/інтерпретації й водночас є комунікативним простором спілкування (композитора-виконавця-слухача). Комунікативно-інтерпретативне співвідношення розкривається через концепт «комунікативна стратегія», загальнонауковий смисл котрої був уточнений стосовно кожного з суб'єктів комунікації (композиторська, виконавська, дослідницька). Яким же в системі комунікативних стратегій є місце Слухача?

У загальноприйнятому розумінні комунікативні процеси у сфері музичного мистецтва являють собою цілеспрямований рух знань і досвіду. Щоб комунікативний процес був дієздатним, його суб'єкти неодмінно мають демонструвати певні вольові якості. Комунікація мотивує процеси, що відбуваються в сучасній культурі, а саме: а) інтеграцію соціальних груп і їхню внутрішню диференціацію; б) взаємодію в соціокультурних процесах (міжособистісних, групових) на основі загальних цінностей культури. У внутрішньому світі людини зовнішній світ соціокультурного простору виступає як сукупність знаків, а культура – як особливі знаки (твори), що реалізуються в процесі руху в суспільній свідомості (або в процесі комунікації). За словами Н. Лумана, «…комунікація виникає тільки тоді, коли *хтось бачить, чує, читає* (курсив наш – Ю.Н.) й розуміє, що тут могла відбутися подальша комунікація»[812]. Тобто, культура як інформаційно-комунікаційна система реалізується тільки в тому разі, якщо вона загальнозначуща, не залишається зафіксованою в одиничній свідомості, а сприймається всіма, хто її розуміє.

В дослідженнях В. Медушевського є визначення «адекватне розуміння», тлумачення якого стосовно сучасної практики може бути

[812] Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Праксис, 2005. 256 с. – *С. 12*.

розширено. Важливо підкреслити, по-перше, значущість *інтерпретаційної націленості слухача* по відношенню до творів кінця XX-XXI ст. По-друге, слухання в термінології Дж. Остіна – акт перлокутивний (тобто націлений на те, що надано як матеріал для сприйняття), в термінології нашої концепції – *обирання стратегії* сприйняття. Що це означає? – «Подієвість» та бажання «бути присутнім». За визначенням Х.У. Гумбрехта, це має бути сенсом культури, яка в семіотичній картині світу та пріоритету «культури значень» втратила відчуття того-що-відбувається-прямо-зараз.

В теорії сприйняття музики розрізняють пасивну та активну його форми, розуміючи під цим емоційне або інтелектуальне слухання, вміння слухати і чути. Скажімо так, «академічний» сенс слухання не втрачає своєї актуальності. Але цього замало. Певні композиторські та виконавські задуми (про деякі йшлося на сторінках монографії) просто вимагають від слухача активності іншого роду. В певних формах презентації музичного твору він просто не може залишатися осторонь та пасивно спостерігати.

Тож, розвиваючи визначення слухацької стратегії як *спів*-інтонування звуковій формі, пропонуємо розділити їх на:

- пасивні (коли слухач в цілому підкоряється запропонованій парадигмі сприйняття);
- активні (коли слухач сприймає пропонований текст як потенційний та змістовно рухливий та *моделює* власний простір сприйняття).

Перший різновид продемонструємо на прикладі одного з численних фестивалів класичної музики – «Харківські асамблеї», другий – на прикладі формування нової концепції музично-сценічного твору І. Стравінського «Казка про збіглого солдата та чорта, що грається, читається і танцюється» (Харківська філармонія, концерт в межах проекту #Imptreza, 25 лютого 2018 р.).

6.1. «Пасивна» слухацька стратегія (на прикладі фестивалю «Харківські асамблеї»)

У системі сучасної музичної комунікації фестивальний рух набув грандіозних масштабів і охопив практично всі сфери інтересів різних верств суспільства. В межах дослідження слухацьких стратегій розгляд міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї»[813] важливий з декількох точок зору. По-перше, як «культурний концепт» (в єдності його історичних і сучасних, художніх і комунікативних проекцій по-друге, в ракурсі динаміки поновлення статусу музиканта як основної ланки будь-якого комунікативного ланцюжка (композитор-виконавець, виконавець-слухач); нарешті, – стосовно формування слухових орієнтирів слухача як основного адресата всіх фестивальних заходів.

Дослідницький інтерес до фестивалю «Харківські асамблеї» може бути зумовлений як фактом формування певної традиції в межах міста, так і можливістю спостереження над функціонуванням комунікативної системи сучасної культури в цілому. Щоб осягнути складну та багаторівневу комунікативну систему, притаманну музичному мистецтву в її динамічному русі та цілісній формі, необхідно досліджувати її структури та функціональні утворення,

[813] Міжнародний музичний фестиваль «Харківські асамблеї» перший раз пройшов у 1991 р. з темою «Дні Моцарта в Україні» і відтоді відбулися фестивалі «Бароко і ХХ століття» (1992), «Шуберт і український романтизм» (1993), «Роберт Шуман та артистична молодь» (1995), «Ференц Ліст і традиції професійної музичної освіти» (1997), фестивалі, присвячені Г. Перселлу (1999), Г. Берліозу (2003), «Гете в музиці світу» (2005), П. Чайковському (2004), Ф. Мендельсону та Лисенку (2008); І. Слатіну (2006); Генделю, Баху та Скарлатті (2015); М. Глінці (2002), Й. Гайдну та І. Котляревському (2009), А. та М. Рубінштейнам (2010), А. Вівальді (2013), Л. ван Бетховену (2014), Ф. Мендельсону (1994, 2016), фестивалі, присвячені ювілеям ХНУМ імені І.П.Котляревського (2007, 2012, 2017), жінці в мистецтві (2018). Багато матеріалів містять буклети, що виходили в світ за редакцією авторки (див.: Моцарт снова и навсегда: к 20-летию международного музыкального фестиваля [буклет]; автор-составитель Ю. Николаевская. Х.: Цифра-принт, 2011. 64 с.; Антоніо Вівадльді в аурі музичних ювілеїв року. ХХ Міжнародний музичний фестиваль. 1991–2013. Х.: Цифра-прінт, 2013. 78 с.; Фелікс Мендельсон: магія єднання. 25 років з дня заснування. Х. : Цифра-принт, 2016. 25 с.).

внутрішні та зовнішні зв'язки. Мова піде не стільки про факти, якими, безумовно, наповнені всі роки існування цього форуму[814], а в контексті роздумів на тему: чим фестиваль, орієнтований на академічну музику, стає для слухача?

Нові соціологічні дослідження констатують той факт, що мистецтво мотивується багатьма факторами – психологічними, пізнавальними, естетичними, – але для будь-якого творчого акту потужним фактором, що визначає його характер, є соціальне середовище. В рамках сучасного культурного процесу перед автором, режисером, виконавцем, актором постає неймовірно важке завдання – створити (або відтворити) очікуваний стереотип художнього твору і в той же час зробити його новим, що не повторює колишні варіанти. Це одночасно і спрощує, і ускладнює ситуацію: складність посилюється тим, що мистецтво та суспільство взаємно орієнтовані в соціальному плані – суспільство певною мірою «диктує», яким має бути мистецтво і що від нього очікується; з іншого боку, мистецтво має великий вплив на стереотипи та ціннісні орієнтації суб'єктів, які сприймають твори мистецтва.

У цьому ракурсі варто враховувати ментальну спрямованість будь-якого заходу в сфері культури, в тому числі – фестивалю. Наприклад, стосовно виникнення самої ідеї «музичних асамблей» незмінний художній керівник фестивалю «Харківські асамблеї», народна артистка України, професор, кандидат мистецтвознавства Тетяна Вєркіна неодноразово зазначала: «У період розпаду Союзу (1991) <...> Харків із його славними мистецькими, інтелектуальними традиціями переживав помітний "зсув у провінційність", виїхала

[814] Аналіз фактичного матеріалу міститься в статтях і дисертаціях Т. Вєркіної (Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. … канд. мист-ва: 17.00.03 – Музичне мистецтво. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 18 с.); С. Зуєва (Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): автореф. дис.. ... канд. мист-ва: 17.00.01 / Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2006. 16 с.); у досить численній періодиці, бібліографічний перелік якої надано в ювілейному буклеті «Моцарт снова и навсегда: к 20-летию международного музыкального фестиваля … – *С. 48–62.*

плеяда прекрасних музикантів – і класична музична традиція опинилася під загрозою зникнення. Розчарування та приреченість панували у свідомості багатьох харківських музикантів, композиторів, художників, для яких можливість творчого життя відкривалася тільки за кордоном. Культурний простір катастрофічно спустошувався»[815]. Іншими словами, фестиваль з'явився *всупереч* ситуації, що склалась, – за *покликанням*[816]. Цікаво, що ідея «покликання» в основі своїй протилежна ідеї «виховання» та «освіти», оскільки покликання від початку – явище *безсумнівне*. Однак у сучасній мові це слово скоріше позначає схильність, тяжіння до якоїсь справи (тобто стало синонімічним слову «професія»). Філологічна колізія (зняття початкової опозиційності) цілком адекватно відображає сучасну ситуацію професії музиканта, яка часто базується на відчутті й реалізації *покликання як спонукання діяти заради освіти*.

В історичній ситуації 1991 року, крім основного формату (музикантів різних країн об'єднує одна тема, в рамках якої вони втілюють свої творчі досягнення) сформувалося певне коло завдань освітянського характеру. Музикант має: 1) представляти найкращі зразки світової музичної культури, 2) захищаючи її від «засмічення» і тим самим 3) не просто дарувати позитивні емоції, але й 4) формувати «смак» до музики власною грою. «Ми запрошуємо на фестиваль тих музикантів, для яких важливим є шлях розуміння твору, його текст, інтонація, нарешті, тих, які здатні розкрити нам творчий світ композитора, що став центральною фігурою нашого фестивалю», – каже Т. Вєркіна[817].

---

[815] «Моцарт снова и навсегда…» – *С. 3*.

[816] Уточнимо. Опозиція «професія-покликання» в певний історичний момент стала вельми характерною для західної цивілізації. Хоча спочатку «вірність покликанню» була не тільки вірністю перед обличчям вибору, але мала на увазі принципову неможливість вибору. Якщо людина відчуває своє покликання, вірить у своє покликання, виключається будь-яка можливість «перекваліфікації». Питання «чому покликання відрізняється від професії» корениться у протистоянні Сходу і Заходу, протистоянні обрання і вибору. У контексті сучасної культури вважається, що вирішення питання про професійний вибір є питанням свободи та відповідальності самої людини.

[817] Таку думку Тетяна Вєркіна неодноразово висловлювала публічно, в тому числі й в інтерв'ю авторці.

Такий формат і відповідні установки з року в рік реалізовувалися в тому, що кожного фестивалю запрошувалися відомі музиканти різних країн[818], організовувалися майстер-класи для студентства, а по суті – формувалося коло друзів. Для більшості слухачів систематичне відвідування безлічі концертів давало не тільки відчуття причетності себе до історичного часу, але й готувало несподіванки та справжні відкриття, дозволяло не тільки приймати дари від Її Величності музики, але й, входячи в її коло, відточувати критично сказане «внутрішнім голосом» щодо виконавської інтерпретації, яка прозвучала.

Аналіз фестивалю як художньої цілісності базується на методології дослідження комунікативних процесів. Для нас важлива класична модель, при якій комунікативна система являє єдність трьох складових: наявності комунікативних одиниць; їхньої структурної організації та цілісності як обов'язкової властивості системних виявів[819]. Спроектуємо цю модель безпосередньо на об'єкт нашого дослідження та проаналізуємо один з фестивалів «Харківські асамблеї» – «Брати Антон та Микола Рубінштейн та консерваторське братство», що відбувся у 2010 р., як типовий для цієї системи музичної комунікації. Обраний фестиваль є показовим для моделі

[818] Автор дозволить собі лише обмежитися перерахуванням тих, хто в різні роки відвідував фестиваль, формуючи його неперевершену атмосферу. Це виконавці зі світовими іменами – народні артисти Росії Наум Штаркман, Михайло Плетньов, Тетяна Гринденко і «Ансамбль старовинної музики» (Москва), Віктор Пікайзен, Ігор Гавриш, Лев Шугом, Павло Єгоров, Ігор Котляревський (Росія), ансамбль «Red Priest», Якоб Харінгам, Карен Радкліфф, Майкл Белл (Велика Британія), Петер Ланг, Манфред Майєрхофер (Австрія), Шарлота Хоффманн, Беата Вестеркамп, Хайнріх Вальтер, Норберт Орт, Борис Блох, Герлінде Отто, Андреас Штайер (Німеччина), Мартін Борнус-Щетіньскі (Польща), Франсуа Шаплен, П'єр-Стефан Меже, Еммануель Штроссер, Рафаель Олег (Франція), Джованні Бател (Венеція), Балаж Соколої (Угорщина), Ратімір Мартинович (Сербія), Клауді Арімані (Іспанія). Харківські оркестри змогли працювати з такими диригентами, як Сергій Скрипка (Росія), Буркхард Ремпе (Німеччина), Девід Ллойд-Джоунс, Крістофер Гейфорд, Тімоті Рейниш (Велика Британія), Урс Шнайдер (Швейцарія), Лоран Кампеллон (Франція), Юрій Насушкін (Іспанія), Антоніо Лізаррага (Мексика-Австрія) та багато інших.

[819] Див.: Кирнарская Д. К. Музыкально–языковая способность как компонент музыкальной одаренности // Вопросы психологии. 1989. № 2. С. 47–59.

«Харківських асамблей», він демонструє усталеність традицій та комунікативних форм, що актуальні й в XXI ст. та є цікавим для аналізу «пасивної» слухацької стратегії. Але наголосимо: модель, що аналізується, є стабільною для всіх фестивалів з 1991 р. по теперішній час.

Комунікативною одиницею в рамках аналізованого фестивалю є, безперечно, академічний концерт[820]. Це поняття, на перший погляд, стійке, але насправді може мати величезну кількість різновидів (і, відповідно, демонструвати різні канали комунікації). Класифікацію критеріїв «концерту» було зроблено в дослідженні А. Лєсовіченко[821]. Автор пропонує диференціювати зміст понять, пов'язаних із концертною діяльністю і рубрикує їх за такими критеріями.

1. *Інституціальні* параметри дозволяють розрізняти концерти «природні» та пов'язані з технічними засобами (кіно-, радіо-, відеоконцерти);

2. *Змістовний* аспект сприяє формуванню таких різновидів концертів: концерт, який являє один твір, концерт із творів, що співвідносяться за настроєм, концерт із позахудожнім завданням, концерт виконавця, інструмента, монографічний концерт і концерт-лекція, концерт, сформований відповідно до вимог певної групи слухачів, звітний концерт навчального закладу, мішаний концерт і концерт-озвучування наукової роботи.

3. *Художній* аспект пов'язується зі статусом виконавця (професійний або непрофесійний) і якісним рівнем виступу, в якому враховується ступінь усвідомлення художньої ідеї виконуваних творів, «свіжості» їх для слухача, частота концертних виступів у певний

[820] Хоча концерт – аж ніяк не єдина з можливих «одиниць». На фестивалях сучасного мистецтва допустимі перформанс, музичні інсталяції, покази з коментарями та багато інших інтерактивних форм.

[821] Лесовиченко А. Концертная жизнь: к характеристике взаимодействия центра и периферии в музыкальной культуре европейского типа // Материалы международной конференции (апрель 1993) [отв. ред. А. Лесовиченко]. Новосибирск: НГК им. М. Глинки, 1994. С. 18–27.

період, художня цінність виконуваного, виконавська майстерність, підготовленість слухачів до співпереживання, професійний рівень допоміжних творчих сил (ведучого, лектора);

4. *Пізнавальний* аспект зачіпає отримання уявлення про невідомі художні явища (для аудиторії, регіону і т. ін.), отримання інформації про виконувані твори, виконавців.

Важливим є те, на наш погляд, що автор включає до розробки дефініції «концерт» такі пункти як «нова зустріч із уже знайомим виконавцем. Співвіднесення з колишніми враженнями», «уявлення про еволюцію власного концертного (слухацького) досвіду», «вміння діагностувати роботу виконавця», «готовність слухачів до концертів різних типів» і т. ін. Все сказане вище безпосередньо стосується тих аспектів, які автор цієї статті хотів би підкреслити, аналізуючи фестиваль класичної музики «Харківські асамблеї». Той спектр концертів, що з року в рік є на фестивалі, демонструє множинність видів при єдиній тематиці. Із указаних у фестивалі 2010 року відзначимо такі.

Концерти виконавця – основний вид концертів у рамках фестивалю. Естетика та традиції сучасної культури зробили слухацьке вухо чуйним до позиції виконавця, виконавського стилю, а традиції «Харківських асамблей» спрямовані саме на формування виконавської культури. Цикл камерних концертів у рамках фестивалю відкрив виконанням музики Й. С. Баха професор Вищої консерваторії Астурійського князівства Юрій Насушкін (Іспанія)[822]. Для музиканта, який навчався в Києві та Москві, виявилося дуже важливим уперше за 20 років виступити на вітчизняній сцені саме з бахівською програмою. Музика Баха (було виконано сольні та камерні

[822] Юрій Насушкін – скрипаль, педагог, диригент, музичний діяч – вищу освіту здобув у Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського і в Російській Академії Музики ім. Гнєсіних (Москва). Там само навчався в виконавській (клас В. Т. Співакова) і диригентській (клас С. І. Скрипки) аспірантурі. З 1990 року працює в Іспанії, є професором Вищої консерваторії Астурійського Князівства, диригентом Міжнародного Молодіжного Симфонічного Оркестру (Joven Orquesta Mundial), артистичним директором Міжнародної Музичної Школи Фонду Принца Астурійського.

скрипкові сонати і партити), зіграна на високому професійному рівні, стала тим підґрунтям, на якому розгорталося все наступне дійство фестивалю. Зрілість виконавської майстерності виявилася у вибудуваності програми. Так, наприкінці вечора прозвучала балада Ч. Порумбеску, румунського композитора кінця XIX століття, яку сам виконавець назвав «емблемою відходу та печалі».

Концертом, що представляє виконавця, став виступ професора Литовської академії музики і театру Каунаського факультету Сабіни Мартінайтіте (сопрано)[823], яка приїхала зі студентами свого класу Андресом Апшегою і Мантасом Гацявічусом. Партію фортепіано виконувала Аудроне Ейтманавічюте, вона ж блискуче вела слухачів перипетіями концертної програми. Цього року (співачка приїжджала на фестиваль вже втретє) її виступ став іще й демонстрацією педагогічної майстерності. У консерваторії Каунаса С. Мартінайтіте почала практику виступу на одній сцені зі студентами свого класу, справедливо вважаючи фестивальну сцену подіумом для їхнього професійного зростання. За словами С. Мартінайтіте, студенти не просто не бояться таких виступів: вони із задоволенням конкурують зі своїм викладачем; спільні концерти виховують у них чуття імпровізації, чуття сцени, чуття партнера і т. ін. В результаті артисти вразили публіку свободою сценічного спілкування та дуже темпераментними трактуваннями музики (дует Умберто і Серпіни з опери «Служниця-пані» Перголезі, арія Соломи з опери «Іродіада» Ж. Массне). В цілому концерт сприймався як своєрідний міні-спектакль, в якому були і серйозні драматичні арії (сцена смерті Родріго з опери «Сила долі» Верді або арія королеви Бони з однойменної опери Г. Купрявічюса), національний колорит литовської музики («Волошки» В. Купрявічюса, пісня Утріса

[823] Сабіна Мартінайтіте – випускниця Литовської державної консерваторії (нині LMTA). Вона постійний учасник багатьох фестивалів камерної та духовної музики (Польща), сучасної музики, «Оперета в Каунаському замку», «Серпень на узбережжі» (Клайпеда), фестивалів Г. Отса (Таллінн), Г. Берліоза (Україна), оперних фестивалів (Казань; Естонія) і т. ін. Разом із постійним концертмейстером А. Ейтманавічюте підготувала близько 800 сольних концертів і близько 50 тематичних програм.

з опери «Пілени» В. Клова), популярна музика з оперет, італійські пісні. У залі відчувалося тепло від спілкування, хотілось усміхатися жартам, аплодувати тому, як музиканти в терцеті з «Летючої миші» обіграли двері, що ведуть зі сцени, взагалі не хотілося розлучатись. Артисти повезли з собою букети квітів і тепло майже дружнього спілкування, а спів усією залою наприкінці концерту затвердив відчуття «братерства як духовної єдності».

Концерти-лекції. До такого типу належить концерт струнного дуету «Il Drago». Музиканти з Санкт-Петербурга Олександр Лістратов і Володимир Коденко входять до складу барокової капели «Золотий вік» і грають на інструментах, змонтованих у тому вигляді, якими вони були в барокову епоху (використовуючи жильні струни як неодмінний атрибут старовинного виконавства). Ансамбль виконує тільки оригінальну музику для віолончелі та баса і веде дослідницьку роботу (багато творів граються з авторських рукописів). В основу виконання покладено наукові знання, почерпнуті з трактатів (так, музиканти вважають: щоб виконувати старовинну музику, щоб уміти донести до слухачів те, що в ній закладено, треба «читати» її як книгу). Саме в цьому і полягає основне завдання артистів, які в концерті виступили ще й як лектори, пояснюючи основні правила шкіл гри на інструментах Джемініані, Дюпора і т. ін., історичні факти створення творів (наприклад, на концерті було виконано сонату Джемініані в оригінальному гамбурзькому варіанті без клавесина – варіанті, виявленому самими музикантами) і основні проблеми сьогоднішнього сприйняття старовинної музики[824]. Комунікативна цінність для слухача такого концерту полягає у тому, що він може не тільки почути звучання старовинних інструментів, а й відчути в цьому ансамблі зовсім іншу функцію басового інструмента (виконує соло, а не звичайну партію continuo) або усвідомити, чи є різниця при грі на віолончелі без шпиля. Все, що

[824] Цей концерт можна також віднести до категорії концерту-озвучування наукової роботи.

слухач почув у рамках цього концерту, працювало на основну ідею музикантів: зламати стереотип сприйняття щодо старовинної музики та довести, що у вітчизняній культурі вона має існувати в гідному, професійному варіанті. Таким чином, зачіпались і просвітницькі, і пізнавальні параметри цієї комунікативної одиниці.

Концертом, який різноманітно представляє інструмент, став вечір віолончельної музики, підготовлений студентами класу професора ХДУМ ім. І. П. Котляревського Олени Щелкановцевої, а також концерт фортепіанного дуету молодих викладачів НМАУ ім. П. І. Чайковського А. Ляховича – А. Романової. Концепція їхньої програми «Перехрестя двох епох» базувалася на творчих зв'язках української та російської культур, причому відображених не тільки в композиторській, але й у виконавській творчості. Звучали частини циклу «Пори року» П. Чайковського, який хоч і був написаний у Росії, але дослідники пов'язують його із враженнями, отриманими в Кам'янці. «Поліфонію культур», за висловом А. Ляховича, являють фортепіанні прелюдії І. Карабиця. Особливо, зазначає музикант, це помітно в Прелюдії e-moll, що об'єднує український мелос із масштабом епіко-трагедійних концепцій Мусоргського і Шостаковича. Концерт завершило прем'єрне виконання твору, який презентує ідею культурного діалогу – Сюїта-парафраз на теми з мультфільму «Казка про попа і робітника його Балду» Д. Шостаковича-А. Ляховича.

Одним із найбільш показових у руслі тематики фестивалю став концерт «Консерватóрське братерство», який підготувала кафедра спеціалізованого і загального фортепіано. Було подано різноманітну програму, яка об'єднала в ансамблі не лише викладачів і студентів, а й колег із різних вузів. Так, блискуче вільне виконання Трьох фрагментів із сюїти «Точки джазу» Д. Брубека продемонстрував дует «Консерваторське братство» (професор ХДУМ ім. І. П. Котляревського Наталія Горецька і професор ОНМА ім. А. В. Нежданової Тетяна Шевченко). Також у концерті прозвучав «Танець чоловіків» із опери «Демон» А. Рубінштейна

(М. Барановська, скрипка – В. Стогній, фортепіано); романси А. Рубінштейна, П. Чайковського, С. Рахманінова у виконанні як студентів, так і солістів Харківського оперного театру ім. М.Лисенка, яким акомпанували викладачі кафедри спеціалізованого і загального фортепіано С. Білокур, К. Подпорінова, Н. Зимогляд. Завершив концерт фортепіанний дует К. Тищенко-Є. Подпорінова з виконанням сюїти А. Рубінштейна. Слід відзначити не тільки художнє, а й просвітницьке завдання, яке ставили перед собою виконавці та змогли образно донести до слухачів цю нову в сучасних концертних програмах музику.

Також у рамках фестивалю 2010 року можна було почути і відчути спадкоємність, яка існує в Харкові на рівні зв'язку «ХССМШ – університет мистецтв». Спільний концерт учнів відділу спеціального фортепіано ХССМШ і студентів та асистентів-стажистів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ привернув ідеєю демонстрації генеалогії музикальності. Іноді майже неможливо говорити про майстерність (коли мова йде про гру 10-річного учня), але вже можна говорити про професійне ставлення до музики. Концерт вибудувався як калейдоскоп класичних фортепіанних творів, у якому домінувала музика Шопена.

Окремої оцінки заслуговує концерт студентського симфонічного оркестру (диригент – заслужений діяч мистецтв України Шаліко Палтаджян), який виконав симфонічну фантазію «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського та Концерт для флейти з оркестром Райнеке (соліст – заслужений артист України Аркадій Войнов). Особливо цікавим видається співпраця зі скрипалькою Мирославою Которович (Київ), яка солювала у Камерній симфонії № 2 В. Губаренка. Твір уперше було виконано в Харкові (соліст – О. Криса, оркестр обласної філармонії, диригент – В. Жорданія). Працюючи над ним, композитор був націлений на яскраву індивідуальність скрипаля, властиві йому виконавські риси: графічну чіткість ліній, лаконізм і «феноменальну здатність до виявлення різноманітності тембрових

переливів»[825]. Але присвятив твір Богодару Которовичу, з яким В. Губаренка пов'язували роки плідної співпраці. Мирослава Которович, яка грала камерну симфонію слідом за своїм батьком, подала власну інтерпретацію цього твору. «Як батько міг трактувати цей твір, – каже скрипалька, – я знаю приблизно, спеціально записів не слухала. Моє трактування склалося виключно з власного досвіду. Понад 30 років відділяє нас від моменту написання симфонії, але музикант не може не перейнятись її специфічним змістом. Особливо вражає друга частина з її серцевим стуком, пульсацією арфи, щемливою мелодією скрипки й абсолютно феноменально знайденим поєднанням із валторною, що виконує соло, – я не знаю іншого прикладу в історії музики. Саме в таких знахідках виявляється геній композитора»[826].

Пізнавальному аспекту в рамках фестивалю «Харківські асамблеї» завжди приділяється велика увага. Показовим став очікуваний багатьма шанувальниками вокального мистецтва концерт гостей із Великобританії Карен Радкліфф (сопрано) і Майкла Белла (фортепіано). Спілкуючись зі студентами в рамках майстер-класів, вони визначили досить обмежене коло французької музики, що звучить у нас, і цього року подали різнопланову програму. Тонкі грані ліричних настроїв прозвучали в «Ліричних п'єсах» для голосу з фортепіано Ш. Делажа (першим учителем якого був М. Равель), «Дитячої» Мусоргського. Слід зазначити, що голос співачки має інтонаційну пластику, їй вдається точно «інтонувати» передаваний образ. Навіть у виконанні ліричних альбомів з'являлися характерні інтонації, а твори Мусоргського часто-густо побудовані на них. Пролунав також вокальний цикл Бріттена «Зимові слова», «Три пісні» Дебюссі, твори Пулєнка і Сатí. Концерт ряснів мовами (французька-англійська-німецька-російська), стилями (імпресіонізм, реалізм), відчувався аристократизм, тонкість подачі та, головне, –

[825] Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія. Суми: СДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. 228 с. – *С.99.*
[826] Із інтерв'ю М. Которович авторці.

був витриманий у дусі високого професіоналізму. Останнє зауваження стосується звучання дуету з фортепіано – Майкл Белл грав по-європейськи (з відкритою кришкою рояля) і продемонстрував феноменальне вміння передавати нюанси ансамблевого звучання.

Пізнавальний аспект був властивий і проведеної в рамках фестивалю презентації зібрання творів К. Горського, що супроводжувалася концертом з його творів, і концерту камерної музики у виконанні Заслуженого колективу польської культури (Житомир). Важливим завданням для себе музиканти вважають відродження традицій виконання інструментальної духовної музики в католицьких храмах, виконання барокових тріо-сонат, барокових кантат, що визначило склад ансамблю. Спеціально для «Харківських асамблей» колектив підготував програму «Польська музика XX століття», в якій прозвучали твори Ю. Зарембського, Т. Шеліговского, М. Карловича, К. Вілкомірського, Ґ. Бацевич та інших, практично незнайомих харківському слухачеві композиторів.

У рамках Асамблей-2010 відбулося відкрите засідання-концерт Шубертівського товариства Харкова[827], програму якого склали вокальні та інструментальні опуси російських і зарубіжних авторів. Однією з традицій харківських Шубертіад є значна емоційна амплітуда, якою відзначався і концерт цього року. Так, Олександра Одокієнко (сопрано) і Олександра Кононенко (фортепіано) запро-

[827] Президент товариства Шуберта в Харкові Григорій Ганзбург, зокрема, зазначив у своєму виступі: «Харків став одним із центрів світового шубертівського руху 1993 року, коли відбувся фестиваль і науковий симпозіум, присвячений Ф. Шуберту. Через три роки – 1996-го – групою ентузіастів було офіційно засновано перше в Україні шубертівське товариство Харкова, одним із членів якого стала Тетяна Вєркіна – беззмінний керівник щорічного фестивалю «Харківські асамблеї». Всього в містах світу налічується близько тридцяти шубертівських товариств. Центром цього руху вважається Інститут Франца Шуберта у Відні. Специфіка Харківського товариства полягає в тому, що його членами є як музиканти-професіонали, так і шанувальники музики Шуберта. До завдань товариства входить не тільки концертна діяльність, але також видання наукових збірок (це, зокрема, спеціальний випуск щорічника «Харківські асамблеї», присвячений Шуберту, збірка праць наукового симпозіуму «Шуберт і шубертіанство»), нот пісень Шуберта з оригінальними перекладами поетичних текстів, а також підготовка радіо- і телепередач про Шуберта».

понували оригінальну театралізовану версію вокального циклу «Дитяча» (слова і музика М. Мусоргського), тонко стилізуючи світ дитячих фантазій. Ігор Сахно (бас) і Олена Ровная (фортепіано) втілили ніжну східну лірику «Перських пісень» А. Рубінштейна (поезія Мірзи Шафі). Володарка рідкісного, красивого і надзвичайно потужного лірико-драматичного сопрано Тетяна Жарких подала багатопланову інтерпретацію пісень Ф. Шуберта – від романтично палкого «Весляра», гумористичного «Філоктета» (поезія Й. Майрхофера) до трагізму «Лісового царя» (поезія В. Гете) і «Двійника» (поезія Г. Гейне). Завершив програму фортепіанний дует Валентини Стогній і Олександри Кононенко, які виконали темпераментні «Слов'янські танці» А. Дворжака, а також знамениту Фантазію фамінор Ф. Шуберта, звану «Шостою симфонією» за аналогією з трагічною симфонією № 6 П. Чайковського.

Концерти диригентів. Рік за роком фестиваль «Харківські асамблеї» підтверджує свій статус міжнародного запрошенням іменитих зарубіжних гостей. Так, у фестивалі 2010 р. з Молодіжним академічним симфонічним оркестром «Слобожанський» працювали іноземні диригенти Тімоті Рейніш (Великобританія), Юрій Насушкін (Іспанія) і Антоніо Лізаррага (Мексика-Австрія). Найважливішим у фестивальній практиці є те, що такий досвід збагачує всіх комунікантів – і оркестрантів, і солістів, і диригентів. «Фестиваль неймовірний за кількістю ідей і виконуваної музики, неймовірний і дух самої консерваторії, – каже диригент Тімоті Рейніш (Великобританія), який підготував із Молодіжним симфонічним оркестром «Слобожанський» дві складні, насичені програми. – Це величезний привілей – виступати на вашому фестивалі та грати твори Рахманінова і Чайковського з українськими музикантами. Я диригував багатьма оркестрами, професійними та аматорськими, але жоден із них не грав із таким натхненням і любов'ю до музики, як ваш»[828]. «У вашого оркестру трохи романтична манера виконання, як і в

[828] Всі цитати – з інтерв'ю музикантів авторці.

багатьох пострадянських країнах, оркестранти не відчувають відмінності в стилях. Проте, музиканти виявилися дуже відкритими і моментально реагували на зауваження, ідеї», – зазначив А. Лізаррага. «Я відчував, немов у мене в руках пластилін і мені легко домогтися того, що хочеться. Я вкрай задоволений контактом, який виник у мене і з оркестром, і з солістом, і тим, що в результаті вийшло», – підсумував Ю. Насушкін. Результатами стали дивовижне виконання Тімоті Рейніша Четвертої симфонії П. Чайковського з безліччю тембрових, артикуляційних нюансів; міць і яскравий темперамент, який виявив у виконанні П'ятої симфонії Чайковського А. Лізаррага, і бездоганне звучання оркестру в симфонії № 1 Д. Шостаковича (диригент – Ю. Насушкін).

Що ж стосується відносин «соліст-диригент», то всі творчі спілки, які прозвучали в фестивалі, можна вважати сформованими і дуже плідними.

«Солісти, з якими мені довелося виступати, – Андрій Мисик і Валентин Смолянінов – дуже сильні піаністи, – вважає Т. Рейніш. У їхніх виступах є хороший баланс, обидва дуже сильні технічно, у обох чудовий темперамент. Звичайно, музика, яку вони грали, дуже різна, наприклад, у Рахманінова є багато різних перепадів настроїв, чого немає в Чайковського. Але привертає енергія, яка виходить від обох». З приводу спільного виконання Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова з Ю. Насушкіним М. Сердюк зазначив: «Наші заняття дали можливість досягти ідеального взаєморозуміння, я зрозумів його манеру диригування, "відчув" його руку. На концерті я не просто "виклався", а й дістав величезне задоволення». Такий же контакт молоді солісти відзначали й у відношенні А. Лізаррага: «Антоніо мене вразив своєю музикальністю, умінням вибудовувати баланс між солістом і оркестром, неймовірним чуттям ритму і "передчуттям" того, що робитиме соліст» (Д. Давидян). «Для Антоніо важлива думка соліста і це має величезне значення для соліста» (М. Барановська).

Підсумовуючи аналіз видів концертів як основної комунікативної одиниці в структурі фестивалю «Харківські асамблеї», зупинимося ще на *художньому* аспекті, бо саме художня цінність виконуваного є одним із основних критеріїв складання програми. Оскільки це більшою мірою твори класико-романтичного репертуару, то найчастіше виникає питання про актуальність їхнього звучання для слухача (ще один із критеріїв художнього аспекту концертів). Із цього приводу дозволимо висловити впевненість, що слухача академічних концертів приваблює: а) професійність виконання (*a priori* недосяжність артистичного універсуму, увага до виконавської манери солістів, формування їхнього виконавського стилю, на особливі риси якого реагує слухач; б) синергійність, що виникає у ланці «виконавець-слухач», бо саме в просторі концертного залу, в ситуації «тут-і-тепер» для конкретної людини актуалізуються художні смисли). До того ж, сенс позначеної вище щільності подій на одиницю часу – в зануренні слухача у певний контекст творчості, епохи, стилю. Зокрема, програма фестивалю 2010 року була пов'язана не стільки з музикою Антона Рубінштейна, скільки з його виконавськими вподобаннями (творами Шопена, Брамса, Мендельсона), творчістю його друзів, учнів і послідовників: Чайковського, Аренського, Рахманінова, і безліччю іншої музики, немов услід художнім захопленням братів Рубінштейнів.

Таким чином, *цілісність на рівні ідеї* фестивалю 2010 року виявилась у реалізації «консерватóрського братерства», що об'єднало кілька міст та країн і створило особливий історико-культурний *хронотоп*. Його внутрішні та зовнішні зв'язки відображено в таблиці. Перше внутрішнє коло формується в Харкові (у системі зв'язків школа-училище-вуз); друге внутрішнє коло захоплює навчальні заклади та міста України; перше зовнішнє коло (Москва, Санкт-Петербург) назване так за умовностями визначення «ближнього зарубіжжя»; нарешті, творчі зв'язки з іноземними державами формують друге зовнішнє коло.

Таблиця 1. Історико-культурні зв'язки фестивалю «Харківські асамблеї» 2010 р.

Важливо, що фестиваль об'єднав музикантів різних поколінь, і, перш за все, дав можливість виступати молодим виконавцям[829].

[829] Зазначимо, що молоді виконавці склали основу спільних концертів Харківської спеціальної школи-десятирічки й Харківського університету мистецтв, педагогів музичного училища, асистентів-стажистів, концертів класу заслуженого діяча мистецтв України Людмили Цуркан і Олени Щелкановцевої. Молоді викладачі з Києва Артем Ляхович і Анастасія Романова представили програму фортепіанного дуету, в рамках фестивалю виступив молодіжний оркестр Луганського коледжу і Луганського інституту мистецтв. Особливу увагу було прикуто до виступів молодих виконавців із оркестрами. Вже на відкритті виступали студенти і школярі, які стали лауреатами конкурсу «Малі Харківські асамблеї». Підкорив мистецтвом гри на марімбі Давид Давідян (він виконав концерт для марімби з оркестром Росауро), глибина проникнення в концепцію твору була властива Володимиру Федорову (що виконав віолончельний концерт Д. Шостаковича), блискучою та іскристою була гра Марії Барановської в Концерті для скрипки з оркестром С. Прокоф'єва, дивовижно поєднувалося звучання інструментів у

Адже саме для них – молодих і талановитих – вели свою діяльність брати Рубінштейни, саме в майбутнє було спрямоване їхнє колосальне за змістом та масштабом історичне просвітництво!

Деякі підсумки. Завершуючи огляд міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», розглянувши його в єдності історичних і сучасних, художніх і комунікативних проекцій, зазначимо наступне: фестиваль став свого роду *реалізацією свідомої комунікативної стратегії*. Можна з упевненістю стверджувати, що за весь час (починаючи з 1991 року) завдяки «Харківським асамблеям» у Харкові відбувались справжні «музичні університети». Інтуїтивний задум організаторів з самого початку був саме таким: відтворити на музично-театральній сцені культуру людського спілкування, відчути її як Диво, як «місце зустрічі» генія з пересічними слухачами кінця XX – початку XXI століть. А насправді – національною музичною елітою нашого часу!

Одним із завдань для сучасних виконавців, орієнтованих на підготовлену публіку, стає завдання створення (або відтворення) очікуваного «стереотипу» (канону, еталона), який має сформуватися при багаторазовому прослуховуванні музичного твору, одночасно з привнесенням того нового, що не повторює колишні варіанти[830].

концерті для кларнета і фагота Ф. Данци (виконавці – Леонід і Євген Попови), блискуче виконав настільки ж блискучий Концерт для фортепіано з оркестром Ф. Мендельсона учень 11 класу ХССМШ Олексій Волик. Абсолютно щиро, хоча й трохи перебільшено емоційно зіграв Другий концерт для фортепіано з оркестром Марк Сердюк; витончено, блискуче, абсолютно зі своєрідним колоритом прозвучала рахманіновська Рапсодія на тему Паганіні у виконанні Валентина Смолянинова; особливе враження абсолютно майстерного, своєрідного виконання залишив Андрій Мисик, який зіграв на закритті Перший концерт для фортепіано з оркестром П. Чайковського (усі згадані піаністи – учні та студенти класу народної артистки України, професора, кандидата мистецтвознавства, ректора ХНУМ ім. І. П. Котляревського Т. Б. Вєркіної).

[830] Так, про камерні концерти в рамках фестивалю 2009 року доктор мистецтвознавства Л. Шаповалова відзначала: «Виявом духовного єднання були позначені численні концерти камерно-інструментальної музики, що, мов “імунна система” відповідають за стан професійного здоров’я виконавського мистецтва (регіону чи навчального закладу). Рівень виконання камерної музики не завжди був рівним <…>, але в цілому позначений високим академізмом та тембрально-технічними пошуками звукового ідеалу (у молодих) і більш високим ансамблевим відчуттям та стильністю – у метрів

Фестиваль, завдяки обираній тематиці, дозволяє максимально об'ємно реалізувати цю ідею, що підтверджує його специфіку як «унікального комунікативного каналу» (П. Паві).

Наразі, фестиваль є динамічною системою, основною комунікативною платформою, смисловою одиницею якої є концерт. Величезна їх кількість та розмаїття їхніх форм, можливість занурення в історико-стильовий *контекст* (тематику, епоху) при *множинності текстів* (=творів, що звучать в концертах) роблять його резонансним серед слухачів.

Просвітницька ідея, яка протягом багатьох років «живить» цей фестиваль, дозволяє уявити його як відкриту систему: адже твори мистецтва лише «прочитуються» в процесі комунікації (в музиці – під час виконання), але актуалізуються в *процесі пізнання, який не обмежений рамками концерту*.

Концепти професіоналізму і просвітництва[831], закладені в форматі «Харківських асамблей» (орієнтування на певні інтонаційні ідеали), доповнилися аспектом *виховання* почуттів і думок, актуальним у період постсекулярної культури. В свою чергу, це зумовило поліфункціональність фестивалю: крім освіти фестиваль став стартовим «майданчиком» для багатьох виконавців (не лише студентів і викладачів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського). Згадуючи перший рік організації фестивалю, Тетяна Вєркіна пише: «Найгірше було те, що печатка приреченості лягла і на майбутнє молодих талановитих музикантів, які не бачили ніяких перспектив

концертної естради» (Шаповалова Л. Музичні ландшафти Слобожанщини // День. № 186. 16 жовтня 2009. С. 19).

[831] Рамки нарису не дають можливості повною мірою висвітлити той просвітницький масштаб, який ширився на фестивалі рік за роком. Досить сказати, що, наприклад, у фестивалі 2005 року, присвяченого Й. Гете, вперше за всю історію Харкова в його концертних залах прозвучало безліч музики, об'єднаної генієм великого німецького романтика; у фестивалі 1994 року було виконано всі симфонії Ф. Мендельсона; протягом фестивалів всіх років звучали нові й нові твори, неймовірна кількість прем'єр. У контексті сучасної музичної комунікації важливо, що вся ця антологія складалася з практики живого звучання та музикування.

і, врешті-решт, готувались розлучитися зі своєю «мало прибутковою» професією. Потрібно було повернути їм віру в себе, вирвати місто із забуття, пробудити бажання нового життя»[832]. По суті, завдання підготовки нинішніх фахівців має бути переформульоване таким чином: не просто навчити фахівця, давши йому вищу освіту, але виховати особистість із високою загальною і професійною культурою, здатну протистояти викликам XXI століття, готову не просто до трансмісії знань і умінь, але до їхнього творчого переосмислення.

Висловимо думку: в «надрах» фестивалю «Харківські асамблеї» визрівала *еволюційна модель* (новий формат комунікації), життєздатна в мінливому сучасному світі. Дійсно, динамічне зовнішнє середовище не дозволяє зупинитися на одного разу зробленому, і основний напрямок трансформації полягає в створенні *адаптивної системи* комунікації. Нові умови рішень та переорієнтування: від усвідомлення *місії* – до розробки *стратегії* розвитку вишу як просвітницького мистецького центру[833],

---

[832] «Моцарт снова и навсегда» (буклет). – *С. 3.*

[833] В інтерв'ю журналу «Губернія» (2011) Тетяна Вєркіна перераховує результати того, що зумовили «Харківські асамблеї» своїм існуванням: «Незбагненним чином організація фестивалю дала поштовх багатьом культурним починанням у Харкові: було створено Молодіжний симфонічний оркестр (1992) і тепер з ним із задоволенням працюють диригенти зі світовими іменами; 1993 року вперше в Харкові з'явилося Шубертівське товариство (керівник – Г. Ганзбург); засновано фестиваль «Музика – наш спільний дім», конкурс юних піаністів В. Крайнєва; почали друкуватися нотні видання, регулярно збиратися міжнародні наукові форуми, проводяться дитячі конкурси піаністів імені П. Луценка, які розкрили нові можливості перед талановитими учнями та викладачами музичних шкіл, вечори поезії, виставки дитячої творчості, майстрів живопису, фотоекспозиції. Все це давало впевненість, що наше майбутнє – у наших руках! Тому і народився унікальний девіз фестивалю: «Спротив злу – мистецтвом. <...> І все ж, мабуть, головним здобутком *«Харківських асамблей»* можна вважати "відкриття" для широкої публіки музикантів-харків'ян, які не тільки не загубилися в оточенні іменитих гостей, а й демонструють високий рівень виконавської культури, володіння різноманітним репертуаром, готовність до творчого діалогу. Нині в наші нові зали Харківського університету мистецтв ходять слухачі, знають своїх улюблених артистів, намагаються бути в курсі наших заходів. 20 років тому цього не було!» (Веркина Т. Окно в музыкальную Европу // Губерния. Октябрь 2011. С.38).

розуміння непроминущої сили академічного мистецтва та його традицій.

Все сказане вище дозволяє віднести фестиваль «Харківські асамблеї» до «подієвої культури» (за Х. У. Гумбрехтом), що означає «готовність до того, щоб із нами траплялися дивовижні речі, щоб нас відвідували раптові інтуїції та прозріння»[834].

6.2. Активна слухацька стратегія. І.Стравінський-С.Жадан: нова «Історія Солдата» на фестивалі #Impreza-2018

Активність слухача, його безпосередня участь у процесі творення композиції – надбання мистецтва XX століття. Перформанси, хеппенінги, інтуїтивна музика, live art, event art та багато іншого – все це не просто посилює роль реципієнта, а докорінно змінює її. Відтворення *спільного* енергетичного поля, інтеракція між виконавцями та слухачами (Е. Фішер-Ліхте), співучасть, «розуміння зробленим, а не розуміння зробленого» (М. Мамардашвілі), *синергійність спілкування* є метою різних перформативних практик, естетики non finito та open form XX ст. Згадаємо класифікацію стратегії слухацької поведінки Ф. Делаланде[835] – таксономічна, образна та емфатична: дві з них пов'язані саме з активною залученістю слухача у процес сприйняття. Отже, адекватність розуміння входить в цілісну смислову структуру інтерпретації (згідно Е. Бетті, В. Медушевському). Завдячуючи слухачеві, який здатен на **нелінійність мислення**, на перевтілення власного досвіду, створюється відкрита *синергійна комунікативна система сучасного мистецтва*.

Деякі приклади вже були наведені на сторінках дослідження (твори Дж. Кейджа, open form Е. Брауна, К. Штокхаузена, Л. Беріо, М. Фелдмана, «The Riot of Spring» Д. Курляндського, синестетичні

[834] Гумбрехт Х.У. Что мы потеряли и что нам сегодня не обходимо в гуманитаристике // Койнонія: вісник ХНУ імені В. Каразіна. Серія: Теорія і історія культури. Філософія Іншого та богослов'я спілкування. – Спецвипуск № 2. Харків-Київ: Дух і Літера, 2011. С. 51–61. – *С. 53*.

[835] Delalande, F. Music analysis and reception behaviours: Sommeil by Pierre Henry // Journal of New Music Research. Routledge, 1998. Volume 27, Issue 1–2. P. 13–66.

практики). Безумовно, перелік цим не обмежується. Можна згадати виконання «November 1952» Е. Брауна Southland Ensemble, в якому музиканти розташовані по периметру зали, завдяки чому є ефект занурення слухачів у звучання (реалізована ідея просторовості та єдиного виконавсько-слухацького хронотопу)[836], створення графічних партитур (Pierre Carré для «Pithoprakta» Я. Ксенакіса, візуалізація Райнером Вехингером «Artikulation» Дж. Лігеті, інша «музика для очей» М. Кагеля, Л. Беріо, К. Штокхаузена, М. Фелдмана, Дж. Кейджа, аудіовізуальний перформанс «SYN-phon» Кандаса Сизмана / Candaş Şişman, композиція якого візуалізує для слухача мистецтво як вільне поле спілкування[837]). Також докорінно змінила традицію спів-слухання конкретна музика (*musique concrète*), зокрема, Х. Лахенмана.

Не дивлячись на те, що Дж. Кейдж, за словами авторів посібника з музичної культури США XX ст., «… займає позицію людини, що споглядає, а не діє»[838], для багатьох його композицій властива активна участь не тільки виконавців (учасників перформансів), але й слухачів. Сучасні виконання його «Living Room Music» націлені на те, щоб слухачі *відчували себе «як вдома»* та ще й такими, хто здатен відтворити партитуру композитора, бо використовуються звичайні предмети побуту. Дійсно, при такій поведінці (учасники виконання одягнені в домашню одежу, свистять, читають газети, перемовляються, працюють на комп'ютері, п'ють вино та їдять печиво, тобто ведуть себе вдавано вільно) панує невимушена атмосфера і слухачі максимально включені в інтерпретувальний простір[839].

Згадаємо й відомий перформанс 1952 року Кейджа-Каннінгема-Раушенберга-Тюдора, де присутність слухачів, які сиділи з білими чашками по лініям прямокутника, була обов'язковою складовою

---

[836] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ARpyrP404aQ.

[837] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=oVtX_CD3jaY.

[838] История современной музыки: музыкальная культура США XX века : учебник для среднего профессио нального образования / Переверзева, М. В. [и др.]. Отв. ред. М. В. Переверзева; под редакцией С. Ю. Сигиды, М. А. Сапонова. 2-е изд. Москва : Издательство Юрайт, 2019. 540 с. – (Профессио нальное образование). – *С. 288.*

[839] Відео концертного виконання 2017 р. у McKnight Hall за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Z4FI60rwa64; виконання на Stift Festival '13 – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=UP-M7WH-UIs.

дійства; візуально-акустичні перформанси Дж. Маклоу, в яких слухачі є (поряд з виконавцями) винахідниками звуків, шумів, світлових рішень.

Композиція Дж. Кейджа «Water Walk»[840] – суцільна магія виконавця, який маневрує між роялем, глечиком з водою, залізною трубою, ванною, відключеними радіоприймачами, робить багато чого: подрібнює лід, кип'ятить воду, «ловить» рибу, поливає троянди, грає на роялі (один кластер), п'є пиво – тобто «малює» перед слухачами трохи хаотичний шлях води. Слухач при цьому трохи збентежений, бо йому цікаво, але не завжди він знає як реагувати (тому чути нервовий сміх з глядацької зали). Сенс такої активної слухацької *спів*участі – у відчуванні змін всередині себе.

У розвиток ідеї М. Маклюена про імплозію як вибух, що спрямований усередину, можна виокремити *імплозійну стратегію*, яка призводить до шоку як ґрунту переосмислення, переродження. Така позиція підтверджує дію евристичної функції мистецтва (за В. Медушевським) – спрямованість музики на *механізми активізації уваги*, розумової діяльності, при цьому неослабний інтерес до твору зберігається не тільки в процесі слухання, а й виходить за рамки поточного сприйняття, викликає бажання повторно прослухати твір, розібратися в ньому.

Отже: будь-яка інтерактивна практика – практична реалізація «нескінченої потреби в Іншому» (Е. Левінас) і саме тому композиторам та виконавцям потрібен *активний слухач*.

Розвиваючи ідею активної слухацької стратегії, скористаємося поняттям «тмесіс» (Р. Барт), що відбиває специфіку фрагментарності сприйняття (коли читач пропускає певні фрагменти тексту, концентруючись на найбільш цікавих). Наслідуючи ідею Р. Барта, вважаємо «тмесіс» однією з активних слухацьких стратегій музичного сприйняття. Особливо актуальною вона є для хепенінгів чи

[840] Відео з виконанням самого Дж. Кейджа за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWYe.

енвайроментів, але можна пригадати й експерименти з слухацьким контентом формації сучасної академічної музики «NovaOpera» (наприклад, соноперу «Непрості» за твором Т. Прохаська, де слухачі в залі лежали на матах та серед вистави могли спати).

Ще одним прикладом активної слухацької стратегії можна вважати контонацію. У розвиток ідеї І. Мацієвського, ми розрізняли її на рівнях композиторського задуму та виконання. Але на рівнях сприйняття контонування інколи стає навіть більш важливим актом. Без активної практики спів-слухання/контонування неможливо усвідомити множинність слухових шляхів К. Штокхаузена, уявити адекватне сприйняття просторових пластів творів О. Мессіана, акустичні простори Ж. Грізе, Д. Куртага, концепцію «звукових карт» С. Шарріно, Я. Ксенакіса, для творчості якого важливим є структурування твору безпосередньо в процесі його сприйняття; творів саунд-арту[841]. Чи не найяскравіші приклади знаходимо у творчості Ф. Гласса, В. Сильвестрова, М. Корндорфа та ін.

Отже, стратегія, яку ми визначили як «активну присутність», головною ознакою має все ж таки не тільки реакцію / переживання / переосмислення, але й моделювання нового простору. Її функції власне *когнітивні.* Саме таке переосмислення властиве музично-сценічній версії твору І. Стравінського «Казка про збіглого солдата та чорта, що грається, читається і танцюється», що була презентована на фестивалі нової музики «#Impreza» (Харків, 2018).

В. Кремінський вбачав одним з найголовніших в герменевтичному прочитанні тексту «прагнення шокувати потенційного читача сміливістю й “оригінальністю” інтерпретацій»[842]. На сцені Харківської філармонії було представлено фактично *нову* версію завдяки участі поета Сергія Жадана, тембровому переінтонуванню парти-

[841] Докладніше про слухацькі «дії» в мистецтві саунд-арту див.: Kahn Douglas. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts Hardcover. MIT Press. Cambridge. MA. U.S.A., 1999. 455 p.

[842] Креминский В. И. Особенности герменевтической интерпретации художественного произведения. ULR: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/94743/35-Kreminskiy.pdf?sequence=1.

тури інструментальним тріо львівських музикантів (Лідія Футорська – скрипка, Сергій Хоровець – кнопковий акордеон, Божена Корчинська – хроматична сопілка) та відеоряду режисерки Кіри Малініної (афіша на *малюнку 3*).

Малюнок 3

Композитор багато та з задоволенням розповідав про задум та втілення «Історії солдата», зокрема, в діалогах з Р. Крафтом. По-перше, це мав бути театральний твір («драматична вистава для пересувного театру»), про що свідчить авторська вказівка – балетна пантоміма, «що читається, грається і танцюється» і могла ставитися навіть під відкритим небом на площі.

По-друге, інструментальний склад повинен бути «достатньо малим», щоб можна було легко пересуватися (твір виконувався під час поїздки Швейцарією). До того ж, композитор планував візуально розділити сцену: на одній стороні має бути читець, на іншій – невеликий оркестр[843]. Стравінського приваблювала ідея того, що слухач може бачити оркестрантів під час вистави. По-третє, компо-

[843] Композитор, авжеж, відчував скрутність як в грошах, так й в інструментах, але, за його словами, це ніяк його не обмежувало, «оскільки мої музичні ідеї тоді вже були спрямовані в бік стилю інструментальних соло» (*С. 159*). Нагадаємо, що він був у захваті від «інструментальної сторони» шенбергівського «Місячного П'єро», коли вперше почув його у живому виконанні та був впевнений, що за такою поліфонічною структурою, якою є партитура шедевру А. Шенберга, – майбутнє. До того ж, він склав ансамбль в «Історії солдата» (скрипка, контрабас, кларнет, фагот, пістон, фанфара, барабан) як схожий на джазовий і з подібними функціями.

зитор прагнув, щоб п'єса сприймалася *поза часом та конкретним простором* (відносилась «до будь-якої епохи і разом з тим до 1918 р., до багатьох національностей і ні до одної окремо»[844]). Персонажі – Солдат, Чорт, Принцеса – умовно-міфічно-казкові, тому історія про продаж власної душі, почуття, які в ній виражені, мораль є загальнолюдськими настільки, що можуть відноситися до будь-якої нації.

По-четверте, композитор заохочував постановників до використання локального колориту (вербальних «локалізмів», зміни назв місцевостей в тексті Читця «в залежності від місця, де йшла вистава», костюмів).

По-п'яте, ролі Читця та Танцівника (вони з'явилися трохи пізніше) повинні були бути посередницькими між артистами та публікою (тобто, арбітрами комунікації): «Роль оповідача переслідувала подвійну мету: він є ілюзіоністом-перекладачем між діючими особами і разом з тим коментатором-посередником між сценою і публікою. Однак введення оповідача в дію п'єси було більш пізньою вигадкою, ідеєю, запозиченою у Піранделло. Роль танцюриста також була придумана пізніше. Ми боялися, що п'єса без танцю буде здаватися одноманітною»[845].

На нашу думку, композитор заклав в концепцію «Історії» шукану *мобільність форми втілення,* тому цей твір є таким популярним для найрізноманітніших інтерпретацій. Так вийшло, що від часів першої вистави «Історія солдата» зазнала безліч варіантів втілення. На прем'єрі (Лозанна, 28 вересня 1918 р.), яка стала, за словами композитора, «світським заходом»[846], солдат був «одягнений в форму рядового швейцарської армії 1918 р.», а костюм і деякі артефакти сцени додавали антуражу часу 1830 р. «Наш солдат в 1918 р., –

[844] Игорь Стравинский. Диалоги….– *С.158.*
[845] Игорь Стравинский. Диалоги… – *С.158.*
[846] Спектакль, як писав І. Стравінський, «мав серйозний успіх» (*С.161*), але пройшов лише один раз (з причини епідемії іспанки та закриття всіх концертних майданчиків). Першу виставу (мізансцени) композитор розробив разом з Ш. Рамю / C. F. Ramuz (автор лібрето), а режисерами стали Г. та Л. Пітоєви (які водночас були й акторами).

говорить І. Стравінський, – дуже виразно сприймався як жертва тодішнього світового конфлікту, незважаючи на нейтральність сюжету»[847]. Але прем'єрна версія не стала еталоном. На початку 1920-х рр. «Історію солдата» поставив С. Дягілев. За спогадами І. Стравінського, «його план був ексцентричний. Танцівники повинні були ходити по сцені, несучи анонси на зразок американських ходячих пікетників або "сендвічменів", як їх називають»[848].

Починаючи з кінця 1920-х років «Історія Солдата» неодноразово ставилася як балет; існують також сюїта для камерного оркестру, перекладення для тріо. За мотивами твору знято мультиплікаційні фільми (майже повна версія – реж. R. O. Blechman, студія PBS, США, 1984 р., «A Soldiers Tale» з анімацією YeastCulture).

Сучасні виконання відбуваються як класичний «інструментальний театр» (з партією Читця), або до вистави залучають відомих людей (є версія 2017 р., в якій роль Солдата виконує співак Андрій Макаревич, а роль Читця – Володимир Познер; дуже часто читець – відомий актор або актриса[849]); або слухачам представлено театралізовану версію (де всі мізансцени розігруються акторами), або версію з додаванням монтажу кінокадрів, мультімедіа, пластичної композиції, поп-арту[850]. Отже, майже кожна сучасна інтерпретація – спроба розповісти «вічний» сюжет в інтер'єрі сьогодення.

Версія, запропонована слухачам фестивалю #Impreza-2018, теж суцільно відрізнялася від інших. Ідея полягала в повному «переписуванні» сюжету твору та в поєднанні незвичної транскрипції оригінального музичного тексту (звучання тріо скрипки-баяна та сопі-

---

[847] Игорь Стравинский. Диалоги… – *С.158.*

[848] Игорь Стравинский. Диалоги…– *С.106.*

[849] Існує версія, де Солдатом є Р. Нурєєв (1977), є версія з фронтменом «Pink Floyd»Roger Waters (2018), який читає за всіх персонажів.

[850] Одне з академічних фестивальних відео – за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=qh7sBAUd3hI (Butler ArtsFest); «кінематографічна» версія, в якій навіть розділені ролі Чорта та його голосу, Солдата та його Душі, за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=zhEs4A293pM; вистава, де драма між Солдатом та Чортом розвивається в просторі пластичної композиції – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=O_4RCxLm17M.

лки) й алегоричних (або жорстко правдивих) текстів відомого українського поета, «голосу» нашого часу Сергія Жадана. Власне, повністю було вилучено «казковість» розповіді Читця, і, по суті, надано новий сюжет: так по-сучасному відчув музику І. Стравінського С. Жадан[851]. Оригінальна інструментальна версія (авторська транскрипція С. Хоровця) наслідувала ідею «поліфонії інструментальних соло» (яка була такою близькою композитору). Однак *стратегія темброваго переінтонування* завдала урізноманітнення функцій кожного музиканта в цій абсолютно незвичній тембровій версії. Якщо скрипка в цілому зберігала ті функції, що були закладені композитором (нагадаємо, що цей інструмент «втілює» душу Солдата), то функції духових та барабанів були розподілені між хроматичною сопілкою (інколи грала й на ударних) та баяном (інструмент, який може замінювати цілий оркестр).

Міждисциплінарність концепції вистави підкреслив й відеоряд, в якому відображено реальні кадри війни, змонтований режисеркою Кірою Маліниною (Харків). Стосовно свого задуму вона зазначила: «Для мене ця робота була в певному сенсі викликом: як знайти живий зв'язок між "Історією солдата" Стравінського і текстами Жадана? Між ними століття різниці, які між ними можуть бути точки дотику? Це й стало єдиною метою: зрозуміти, про що може бути цей зв'язок тут і зараз. Вивчаючи той час, коли був написаний твір Стравінського, я намагалася зрозуміти, чому в певній точці свого життя, 1917 році він вибрав цю казку? Той смутний революційний час через відчуття невідомості та крихкості світу для мене істотним чином заримувався з теперішнім часом»[852]. В деяких моментах на кадрах з'являвся оригінальний текст «Історії Солдата» – як алегорія до того, що відбувається «тут-і-тепер». Паралелізм поетик (Рамю-Жадана) виявив особливий «нерв» звучання твору.

---

[851] До речі, поетові спочатку було запропоновано бути Читцем (тобто прочитати у власній манері) український переклад тексту, але С. Жадан запропонував власний сюжет.

[852] З інтерв'ю з авторкою.

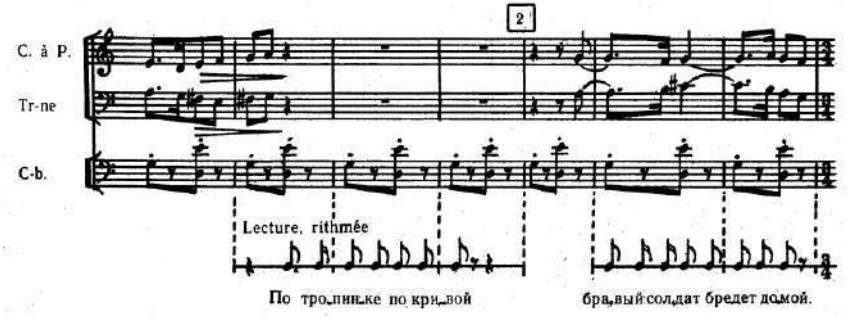
Дія починалася в повній темряві (*Малюнок 4*): на фоні імпровізованого вступу сопілки та тихого шуму міхів баяну звучав вірш «Вуду в домашніх умовах» («Так вони підійшли до цієї ночі») – про необхідність пам'яті про тих, хто вже пішов і про відношення до смерті («*я не боюся того, що буде, я надто добре пам'ятаю те, що було*»). Ще один вірш зі збірки «Антена» («Що це стікає кров'ю? Це антена…») увів узагальнений образ зла («*і сатана засинає під ранок у своїй машині, але не перемикає, не перемикає каналів*».). Вірші створили пролог до дії та завдали *особистісний простір* спілкування артистів та публіки («*…все починається тобою, все тобою закінчується…*»).

Малюнок 4

Далі абсолютним контрастом вривається «Марш» (№1), на тлі якого ритмізовано читається вірш «Дихає ночі теплий звіринець», який вводить «казкову» алегорію, дуже співзвучну музиці. Але у віршах С. Жадана ніколи немає пустих алегоричних прийомів – вони завжди модулюють у сучасний світ («…Чистить зброю молодий пі-

хотинець, чистить зброю, вбиває години»). Ритмізація, до речі, закладена у партитуру та позначена композитором (*Приклад 6.1.)*:

Приклад 6.1.



Марш з ритмізацією поета звучить оптимістично («…*Смерть, як щеня, не відходить від нього. Дивні діла, дивні, господні*»). Далі – знов музична пауза, і в тиші – вірш, що переводить до сьогодення:

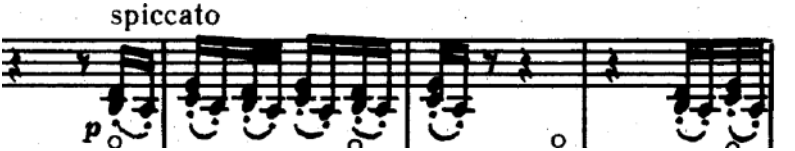
Солдатське взуття – саме для цих кам'яних доріг.
Господь двадцять років тебе муштрував та беріг,
тримав тебе в казармах, у піхотних військах,
вчив на своїх помилках – на біблії й на казках.

У вірші поет торкається тем Душі та Смерті Солдата («*Чуєш, щось торкається серця? Це коріння трави. Земля міняє хімічний склад від того, що в неї лягаєте ви*»). Поет немов завдає кінець історії, яка ще тільки розгорнеться перед слухачем («*Кожне життя – неймовірно складне – завершує смерть – дивовижно проста*»).

Наступний блок – умовна «пастораль». На початку дует скрипки (імпровізація на тривожні мотиви партитури першої сцени, коли Солдат вперше дістає скрипку – *Приклад 6.2.*) та поезії («Знайомий пішов добровольцем…») перетворюється внутрішній діалог умов-

ного героя («*Ось він сидить цілими днями на ліжку й слухає бісів у своїй голові*»).

Приклад 6.2.



Майже без паузи музиканти виконують оригінальну першу сцену («пісенька на березі струмка»), на екрані – паралельний світ та перші кадри війни. Контраст між пасторальною, трохи зухвалою та темброво яскравою музикою (особливо вирізняють соло скрипки та сопілки й тривожне остинато скрипки) та мовчазними кадрами війни дозволили слухачеві осягнути внутрішнє двосвіття, в якому щодня опиняється кожна людина.

Після цього відповіддю прозвучав в повній тиші вірш «І хотілося б дякувати за можливість не відповідати…», який завершується рядками:

Дякувати за те, що раптом не ставало відваги,
за те, що навіть не спадало на думку все забути,
за те, на що ніколи не вистачало уваги,
і за те, на що не було шкода вогню та отрути.
Дякувати за надрізи сміху – ламкого, нічного,
дякувати за мовчання рослинну тяглість,
за готовність іти до кінця, аби не оминути нічого,
за готовність віддати все, аби нічого не сталось.

В тишу, що аж дзвеніла під час звучання цього вірша, поступово й майже беззвучно проникає імпровізація скрипки. Вона немов імітує тихий скрегіт заліза, резонуючи з кадрами потягу на екрані та виписаним оригінальним текстом Ш. Рамю – пропозицією від Чорта Солдатові обміняти чарівну книгу на скрипку. Продати Душу.

І знов – жорстка відповідь крізь часи – вірш «*Фінанси – повітря, яким ми дихаємо*» про те, що все на світі має свою ціну:

Ми знаємо ціну твоєму минулому.
Ми знаємо ціну твоєму голосу,
який ти тримаєш при собі, ніби столове срібло.
Ми знаємо ціну всім твоїм сумнівам.
Ми знаємо ціну всій твоїй злості.

Те, що головний герой цього дійства зробив нелегкий вибір (як зробив це Солдат І. Стравінського) – підкреслено наступними рядками-закликом зі збірки «Тамплієри» (читалося жорстким голосом під акомпанемент грюкотіння, що видає баян, який перетворюється на ударний інструмент):

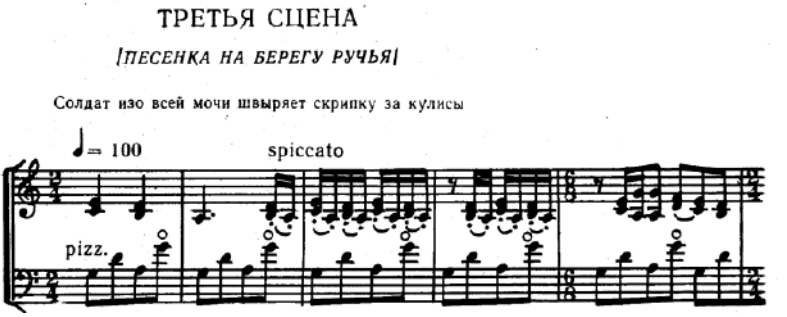
Кидай мертвих за борт, кидай мертвих за борт.
Пускай під воду холодні тіла, замотані в шовк.
Мертві не знають клопоту, не знають турбот.
Зшивай роздертих, видовжуй рваний шов.

Шок від останніх строк вірша («*Той, хто добуде тут до кінця, — залишиться сам. Краще йому не бачити те, що він бачитиме уві сні*») врівноважується відчуттям розпачу та більш «плинним» звучанням рядків наступного вірша «Я чекав, коли закінчиться це тепло» (під супровід колективної імпровізації ансамблю):

А ось коли воно закінчилось і попереду тільки зима,
і щоби обійти її — потрібні роки,
я зупиняюсь і думаю, що мене тут трима,
що мене зупиняє дотиками руки?

Питання, якими пронизані майже всі обрані для вистави вірші, зависають у повітрі, на них майже неможливо відповісти. Відповіддю є наступна сцена, побудована на музиці третьої сцени партитури («Пісенька на березі струмка», *Приклад 6.3.*), що робить велику арку до початку вистави. До того ж, ситуативно власне під цю музику Солдат, лишаючись скрипки, починає свій шлях до пекла).

Приклад 6.3.



Процес сумнівів, що долаються, та відповідей, що не врівноважують, відображено в рядках віршу «Ось я лишаю зброю й починаю повзти»:

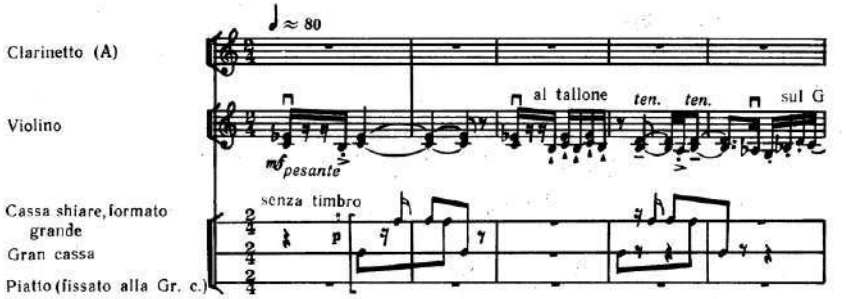
Що в твоїм серці, країно, що в твоїй голові?
Я навіть не знаю з яких кольорів зшиваються наші стяги.
Біси стоять при мені – недовірливі і живі,
і дорікають мені словами моєї присяги.

Сенс цієї поезії – в надії – підкреслюється наступними віршами «Ще нічого не втрачено» і «Прийде весна».

Алегоричні співставлення й надалі структурували виставу. Так, паралеллю до музики шостої сцени («Куплети чорта») став вірш «Другий рік місто косить чума»; до ансамблевої «просторово-

шумової» імпровізації – прозаїчний текст «Ей ви, всі, хто зібрався тут цього вечора, коли легко згадуються імена тих, кого ми не змогли захистити…»; до музики другої сцени («Маленький концерт») – охоплені вогнем будинки, кадри воєнних дій. Тому так вражаюче прозвучала частина «Танго» з третьої сцени частини II (*Приклад 6.4.*), чимось нагадуючи за силою впливу відоме Танго з «Історії доктора Іоганна Фаустуса» А. Шнітке (в обох випадках стався ефект «зниження»).

Приклад 6.4.

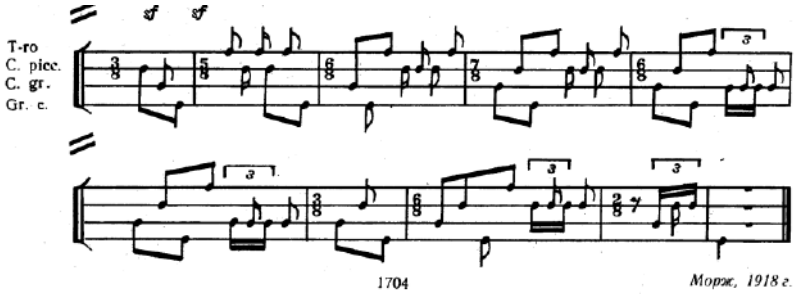


Взагалі вся сцена танців (третя сцена частини II), що в оригінальній партитурі І. Стравінського (ще Вальс та Регтайм) ілюструє похід Солдата до Принцеси, її зцілення та спробу пошуку любові, увірвалася у виставу нестримним потоком зухвалих звуків та відчайдушних рухів – як приклад життя, що існує в паралель до життя з болем. Вплив на слухачів цього суто музичного блоку підсилено за рахунок наступного вірша, що читається в повній темряві: «А зараз я розповім тобі як зустрічався з дияволом», в якому знову відчувається надія:

Але мене завжди рятувала твоя увага,
тримала твоєї любові липнева спрага,
боронили твої дерева, що снігом покрилися,
наповнювала теплом родимок твоїх кирилиця.

Вірш перегукується з музикою четвертої сцени («Пляска чорта») з оригінальним текстом, виведеним на екран (чорт насилає на Солдата прокляття), та кадрами війни. Все, що відбувається, нагадує суцільну фантасмагорію, після якої катарсисом звучить «Маленький хорал» за наступною ансамблевою імпровізацією на його тему (з піднесеним віршем «Як ми будували свої доми» та пронизливими рядками «Батьківщина – це там, де тебе розуміють, коли ти говориш вві сні»). Соло ударних завершує заключний музичний номер («Триумфальный марш чорта» – Приклад 6.5.), але він не є закінченням вистави.

Приклад 6.5.



К. Малініна відмічала, що ніяк не могла примиритися с фіналом, який закладено композитором в оригіналі: «Чому солдат, навіть обдуривши самого чорта, все одно вирушає в пекло. Це занадто безвихідно»[853]. Тому останніми є дивні рядки віршу «Зате я знаю тепер, говорить він, яка війна»:

Так і є:
війна – ніяка,
про неї так і говорять –
без прикметників.
Як ти себе почував?
Ніяк

[853] З інтерв'ю з авторкою.

Як до тебе ставились?
Ніяк.
Як ти про це говориш?
Ніяк.
Як нам тепер із усім цим жити?

Підсумуємо. Для слухача **текст** вистави «Історія Солдата» складався процесі сприйняття *як перформативний феномен* (тобто творився в реальному часі); **форма** виникла як симультанне явище, структурування подій, фіксованих під час сприйняття; **драматургія** відбувалася як *можливість статися події всередині себе* (емоційна імплозія); а **функція** комунікації (за визначенням Р. Якобсона) спрацювала виключно як емотивна (направлена на безпосереднє вираження власного відношення до події).

Саме тому, що пропонована версія «Історії солдата» І. Стравінського набула сучасного звучання, стало абсолютно ясно, наскільки вічною є відображена в ній колізія. Сенс історії, що описана композитором – не вір Сатані; історії, що описана С. Жаданом – прислухайся до демонів у собі, не давай їм знищити тебе. І концепція «історії солдата» у війні, яка триває в Україні з 2014 р., відгукнулася в серці кожного слухача: «*Три роки ми говоримо про війну. Навчились говорити про власне минуле, враховуючи війну. Навчились будувати свої плани, з огляду на війну*»[854]. Поезія Сергія Жадана відбиває ритм сердець українців, які відчувають **війну як власну біль**. Як сказав один зі слухачів, «…вона стала, не тільки формою часу, а й геометрією простору. Феномен його творчості – в тому, що кожен отримує ті сенси, що прагнув почути. Він точно знає, кому краще вдаються приголосні, а кому голосні»[855]… На таку реакцію слухача й розраховували автори цієї вистави. Зокрема, К. Малініна зазначила: «Будучи в Харкові, який знаходиться не так далеко від смуги бойових дій, мені було важливо звернути

[854] Зі збірки «Антена».
[855] З інтерв'ю авторки зі слухачами після концерту.

увагу на цю точку часу-простору, в якій знаходиться глядач, протягнути зв'язок до того, що трапилася сто років тому і через музику та тексти побачити всю картину цілком. І єдиним видимим виходом для мене став глядач, діалог з ним (як би дивно це не звучало). Мені хотілося знайти відповідь, але, виконавши всю роботу, я зрозуміла, що можу тільки запитати у тих, хто прийде в зал: а що ви думаєте? Що відчуваєте? Де ви зараз по відношенню до цієї повторюваної історії?»[856].

Типовий фольклорний сюжет виявився не тільки близьким до сьогоднішнього дня, а ще й *особистісно відчутим*. Тож, стосовно слухача вбачаємо реалізацію імплозійної стратегії. Версію, яка народилася, можна вважати спеціальним дослідженням, яке провів стосовно себе кожний слухач, кожен відчув на собі строчки: «ще все залежить від нас, від нашої пам'яті, від любові всередині нас»[857]. Твір І. Стравінського став приводом задуматися про війну й тих, хто воює, про себе та власне відношення до подій, про життя у «викривленій реальності», бо «все починається тобою, все тобою закінчується»[858]. У І. Стравінського Солдат – особа, яка узагальнює ситуацію боротьби, що може вестися як ззовні, так і всередині – боротьбі із собою. Вона – дійсно поза часом та простором, як і твір композитора, який виявився здатним перетинати будь-які кордони. Дія твору завдяки поезії С. Жадана та звучанню української хроматичної сопілки набула конкретного історичного та часового контексту (російсько-українська війна, що триває на Сході), а нова музично-сценічна версія твору перетворилася на інтерактивний *простір розмови*, діалог про війну, смерть та життя. Розмову, в якій немає кінця…

[856] З інтерв'ю з авторкою.
[857] Збірка «Господь симпатизує аутсайдерам», вірш «Ще нічого не втрачено».
[858] Збірка «Господь симпатизує аутсайдерам», вірш «Вуду в домашніх умовах».

6.3. Homo Interpretatus у культурі *proto-*. Стильові виміри комунікативних стратегій в мистецтві Найновітнього часу

Е. Гуссерль вважав структуру людського досвіду уподібненою до обрію (Horizontstruktur). Досвід мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. вирізняється нескінченою *відкритістю* обріїв пізнання для всіх комунікантів – Homo Interpretatus.

З огляду на це позначимо деякі різновиди комунікативних стратегій (окрім основних), котрі свідомо чи підсвідомо використовуються митцями – композиторами, виконавцями, режисерами, хореографами, музикознавцями.

Певна вибірковість прикладів зумовлена особистими вподобаннями та принциповою неможливістю скласти повну картину комунікативних стратегій мистецтва Новітнього та Найновітнього часу. Але наведені відомі приклади зможуть окреслити *потенційність* нового мистецтва для суб'єктів нової комунікації. Перш за все, ми виходимо з позиції «довіри до інтерпретатора» (В. Дем'янков) та ідею простору культури як простору перевтілення (М. Мамардашвілі).

Так, стосовно *композиторської творчості* приклади, що наведено у Розділі 3, можна доповнити.

Існує типологія композиційних стратегій, надана Ф. Деланде в статті 2007 р.[859] (перша публікація 1988 р.). Музикознавець називає стратегії особистісно – іменами композиторів, які їх застосовують (The «Bayle Strategy», The «Savouret Strategy», або за принципами роботи з матеріалом (стратегія випадкового відкриття/ Chance Discovery strategy). Автор розуміє композиційну стратегію як серію «етапів» на шляху від задуму до реалізації, «план створення, заповнений двома видами інформації: поетичні підходи і їх зміни, з одного боку, і рівні рішення – з іншого»[860]. Іншу типологію пропонує

[859] Delalande F. Towards an analysis of compositional strategies // Circuit: musiques contemporaines, vol. 17. n°1. 2007. P. 11–26.
[860] Delalande F. Towards an analysis of compositional strategies….– *С.26.*

С. Лаврова, яка надає проекцію економічних стратегій (домінування / dominant strategy, змішування / mixed strategy, розімкненої / замкненої петлі (open / closed loop) на музику постсеріалізму (С. Шарріно, Дж. Кейдж, Х. Лахенманн, Я. Ксенакіс) та відмічає, що «головним стратегічним завданням стає залучення слухацької уваги до оригінальної авторської концепції або ж естетичної провокації»[861].

В багатьох перформансах (в тому числі композиторських) залучається *стратегія гри* («Chess pieces» / «Шахові п'єси», «Reunion»/ «Возз'єднання» Дж. Кейджа), стратегія фрагментарного сприйняття («тмесіс») є актуальною у «Поемі для 100 метрономів» Дж. Лігеті; в Третій сонаті П. Булеза можна вважати ключовою стратегію «work in process»[862] – коли твір, який безпосередньо і, головне, безперервно, твориться виконавцем; стратегією «випадкового відкриття»[863] відрізняються, наприклад, «Inlets» для 3 морських раковин, що наповнені водою» Дж. Кейджа (завдяки використанню предметів з непередбачуваною поведінкою в процесі виконання), його ж «Freeman Etudes» для скрипки соло та «Etudes Australes» для фортепіано соло. Обидва мега-цикли – приклади «над-складності», і в кожному по-особливому ведеться пошук нових звукових образів звичайних інструментів. З великою долею вірогідності можна віднести до стратегії «випадкового відкриття» й інтуїтивну музику К. Штокхаузена (яка, за задумом, виключає для виконавця будь-які «відомі системи», надаючи йому створювати композицію на власний розсуд)[864].

Стратегія стильової конвергенції притаманна С. Шарріно, зокрема, в його відомій п'єсі «Anamorfosi» для фортепіано, в якій най-

---

[861] Лаврова С. Проекции основних концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. … доктора искусствовед. СПб., 2016. 535 с. – *С.268.*

[862] Булез П. Соната, чего ты хочешь от меня // Булез П. Ориентиры I. Избранные статьи. [пер. Б. Скуратова]. М. : Логос–альтера, Ecce homo, 2004. С. 135–150. – *С. 142.*

[863] До речі, подібну стратегію «вдаваної несподіваності» можна помітити у романі «Гра в класики» Х. Кортасара.

[864] Штокхаузен: диалоги об интуитивной музыке. URL: https://www.classical-musicnews.ru/interview/karlheinz-stockhausen-intuitive-music/.

цікавіше – образ равелівської «Гри води», що спочатку руйнується, а потім знов з'являється з ілюзорної форми, стратегія стильової дивергенції – у його «Capriccio» для скрипки соло (алюзія на диявольську техніку Н. Паганіні та «модуляція» його техніки в умовах естетики звуку XX ст.)

Якщо вийти за межі академічного мистецтва, то приклади *виконавських комунікативних стратегій* теж не обмежуються названими в Розділі 4. Так, рок-гітарист Джиммі Пейдж, виконуючи Прелюдію №4 Ф. Шопена (на Arms Concert New York, 1983) залучає стратегію стильової дивергенції)[865], як й аранжування хіту «Shine on You Crazy Diamond» Pink Floyd для оркестру мандолін[866]. Натомість стратегію стильової конвергенції застосовує Стіві Вандер, виконуючи хіт Стінга «Fragile»[867]. Стратегією стильового контрасту позначено виконання Л. Паваротті та Дж. Брауном безсмертного хіта «It's A Man's Man's Man's World»[868] або виконання «The Thrill Is Gone»вкрай неочікуваним дуетом Л. Паваротті та Бі Бі Кінга[869], виконання «O Sole Mio» Брайаном Адамсом та Лучано Паваротті[870].

Взагалі, виконавці часто не стільки залучають певну стратегію, скільки формують її. Так, можна навести приклади *моделюючої стратегії* стосовно творчості гітариста Енвера Ізмайлова (Україна). Коріння його музики, безсумнівно, – в східній традиції народного інструментального музикування, а специфіка звукового образу його гітари – в техніці дворучного теппінгу. Завдяки техніці гри десятьма пальцями виходить незвичайний тембр із призвуками, досягаються навіть фортепіанне або оркестрове звучання, включа-

[865] Sting and Stevie Wonder from Sting's 60th birthday concert. Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=QATICdf7b-0.
[866] Диригент Prof. Boris Björn Bagger (Німеччина), запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=w8nZp-LWJss.
[867] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=FPjj8edvjgM.
[868] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=GaB9F3R9cIY.
[869] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=xE_NEO2UfBQ.
[870] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=5a0juQ0aeGI.

ючи різні види ударних, імітації старовинних народних інструментів (узбецький дутар, турецький уд, старовинна лютня). Велика кількість барв-тембрів досягається тільки за допомогою спеціального «ізмайлівського» туше-дотику до струн на інструменті та деяких досить стандартних прийомів. Наприклад, щоб домогтися звучання чембало, він підкладає під струни звичайний носовичок (композиція «Бойна», альбом «Східна легенда»), домагаючись звучання індійських ситар – перебудовує весь гітарний лад на кварту вниз. При цьому музикант практично ніколи не використовує електронні ефекти.

Ще одним яскравим прикладом формування особливої стратегії є виконання В. Сильвестровим власних творів «слабкого стилю», зокрема, багателей. Це – приклад медитативної стратегії (занурення у внутрішній світ, ефект народження твору безпосередньо у процесі гри на фортепіано), яка спричинена єдністю авторсько-виконавського відчуття твору.

Стратегія тотальної випадковості (майже «музична анархія») властива всім виконанням «Song Books» Дж. Кейджа. Один з прикладів – виконання *Song* №85 Liz Tonne з електронікою[871]. Смисл звукового перформансу в тому, що виконавиця повинна сама створювати те, що вона співатиме.

Окремо слід вирізняти *візуалізуючу стратегію*. Її розповсюдження пов’язане з домінантністю «візуального мислення» (Р. Арнхейм)[872] в новому мистецтві. Музика збагатилася такими візуальними технічними засобами впливу на аудиторію, як гра світла, димові ефекти; акробатичні трюки; костюми – все це є важливим компонентом комунікації. Навантаження на візуальний канал сприйняття інформації настільки велике, що в результаті ми часом не «слухаємо» музику, а «дивимося» її, що призвело до формуван-

[871] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=hp_XVXdqKUw.

[872] Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/arnh/05.php.

ня досвіду «нової візуальності» (М. Хренов[873]). Цей досвід актуалізує такі принципи сприйняття, як монтажність, мозаїчність та активізує власне інтенцію реципієнта. Так, можна згадати скульптора Дарія Хулеа (Румунія), скульптури якого, що вироблені з проволоки, є немов незакінченими, відкритими у простір, завдяки чому всі, хто на них дивиться, повинні *домислити* арт-об'єкт.

Візуалізація стає важливою для багатьох композиторських концепцій (Дж. Кейдж, Я. Ксенакіс, М. Фелдман, Ж. Грізе, В. Рунчак), в яких актуальним є власне принцип розташування виконавців, їхнє переміщення у просторі, атрибутика. Можна пригадати «Акустичні простори» Ж. Грізе, де постійна зміна ансамблів виконавців реалізує ідею всесвіту, що постійно розширюється. Стратегія візуалізація звуку притаманна творчості С. Шарріно, візуальний ефект є в творах Я. Ксенакіса (зокрема, «Metastasis»), окремим різновидом такої візуалізації є графічні партитури, що створюються до найрізноманітніших творів (від барокових до сучасних).

При виконанні доволі часто залучається світло-кольоровий або графічний перформанс, без чого інтерпретація взагалі не мислиться, як, наприклад, у виконанні феєричним молодим кларнетистом Мартіном Фростом Концерту Андерса Хіллборга (A. HIllborg) для кларнету з оркестром[874]. У виконанні залучено не тільки театралізацію (в певний момент кларнетист надягає маску), рухи тіла, своєрідна магічна «гра» з інструментом, магічний «танок», рухи сценою (не тільки соліста, а й ще двох виконавців), але надважливим є світлове рішення (затемнення, використання конкретних відтінків світла – темно-синіх для I та III частин, червоних – для II та фіналу). Також має значення боротьба темряви та світла: в III ч. відчувається поступове домінування білого світла – як символ просвітління, коли виконавець знімає маску, як пелену з очей, але потім знов надягає її та продовжує грати в царині багряно-червоного сві-

[873] Хренов Н. Визуальная коммуникация: культурологические исследования. М. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. 480 с. (Humanitas).

[874] Запис з Orchestra Royal Stockholm Philharmonic за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=yhOo0wvambw.

тла. Кінцеві туттійні акорди підкреслено снопами світла, а, насамкінець, виконавець робить такий жест, немов задуває свічку, – і все, що прозвучало, стає примарою та перетворюється на спогад.

Актуальною стратегією сучасних виконавців є *перформативність*. У виконання концерту для кларнета з оркестром «Істинне почуття людини» («D'om le vrai sens») Кайї Сааріяхо / Kaija Anneli Saariaho, що написаний для Карі Кріікку / Kari Kriikku (2010) соліст посеред виконання йде до зали, сидить, стоїть, а наприкінці немов стає одним зі слухачів[875].

Неймовірним є й приклад фантастичного виконання Мартіном Фростом Концерту для кларнета з оркестром А. Хіллборга «Peacock Tales»[876]. В цій кіноверсії кларнетист грає на колінах, танцює та мімікрує, у процес залучено перевдягання (за контрастом чорний/білий костюми) та «партія світла», прописана в партитурі (контраст світла/темряви), монтаж та «накладання кадрів» (коли наприкінці біла і чорна постаті виконавця зливаються в одне – біла сторона людини перемогла).

Свідомою стратегією, що поглиблює віднайдені смисли класичного твору, може ставати *театралізація*. Яскравий приклад – запис вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта Ian Bostridge and Julius Drake (2007) – справжній фільм, де важливим є не тільки бездоганне виконання, а й кольорове та світлове рішення, антураж порожнього та занедбаного дому, скупі рухи співака, тіні на стінах (все допомагає створити відчуття душевної спустошеності, глибокої самотності та порожнечі). Театралізацію *закладено й у* виконання фортепіанного дуету Грега Андерсона та Елізабет Джой Ро (США), відомого своїми театралізованими інтерпретаціями творів Моцарта, Бізе, Пьяццолли. Наприклад, «Oblivion» А. Пьяццолли – відеокліп, в якому головними героями є руки виконавців, саме між ними спалахують почуття, які розкриваються в музиці. Композиція

[875] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=hU_G-EGWRsw.

[876] Фільм 2003 р. (Kompis Musk & Bid) зі Шведським радіооркестром, який й замовив цей твір, за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=R3VuXZCRcSA. Хореограф – David Dalmo.

«Billie Jean» М. Джексона виконується в чорних окулярах, простір максимально рухливий, що співзвучно образу співака. Цікавою є ідея кліпу фантазії на баладу «Лісовий цар» Ф. Шуберта: виконавці знаходяться в порожній залі, де стоять деки роялів, сам рояль постійно відсувається вперед і виконавці змушені постійно наздоганяти його (як і герой балади намагається встигнути врятувати дитину). Червона сукня при загальній чорно-білій кольоровій гамі стає багряною плямою та символом трагедії (ефект посилено краплями крові, що падають на клавіші та зникнення пальців рук між клавішами в фіналі фантазії).

У виконанні перформансу Ж. Грізе «Vortex Temporum» («Коловорот часу») критики позначали театральність процесів творення звуків: «... процес звукоутворення і звуковидобування – із скрипки, рояля, віолончелі, кларнета – у Жерара Грізе є настільки театральним, що його треба і чути, і *бачити* (курсив наш – Ю.Н.). У фіналі першої частини перформансу, наприклад, піаніст Жан-Люк Плувьє так артистично б'є рояль, вибиваючи з нього істеричні співзвуччя, які різко обриваються, що вже один цей фрагмент тягне на окрему трагікомічну акцію по руйнуванню "тіла музики"»[877].

Пошук адекватних стратегій виконання вплинув на появу в XX ст. своєрідного явища «театру голосу». Його видатні представниці – згадувана Кеті Берберян (особливо відмітимо її власну композицію «Stripsody»[878], не кажучи про класику – виконання «Recital I for Cathy» Л. Беріо[879] – сценки, що була написана саме для співачки, блискучий колаж барокових, фольклорних, класичних та сучасних вокальних творів. До видатних співачок нашого часу належить й Мітіко Хіраяма, перша виконавиця творів Дж. Шелсі[880], яка сфо-

[877] Гердт О. Хореограф Анна Тереза де Керсмакер оглушила берлинскую публику тишиной // vedomosti.ru. 2014. URL: http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/09/11/berlinskuyu-publikuoglushili-tishinoj.

[878] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM

[879] Luciano Berio – Cathy Berberian – Recital 1 For Cathy. BMG Classics – 09026 62540 2, RCA Victor Gold Seal – 09026 62540 2. CD.1995.

[880] Вона є найвідомішою та неперевершеною виконавицею всього циклу «Canti del Capricorno» Дж. Шелсі. Один з номерів у записі 2013 р. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=86Ae0SexqKc.

рмувала й певну стратегію саунд-перформансу, який включає «брудні» ноти, хрипи, – дійсний «театр голосу».

Інтегрувальною виявилася стратегія знаної виконавиці новітньої музики Наталі Пшеничникової «Код Шелсі» (Харків, 2015)[881]. В одному акустичному тексті (до речі, концерт відбувся в Харківському католицькому соборі Успіння Пресвятої Діви Марії) були поєднані твори Хільдегарди фон Бінген та Дж. Шелсі, вірменські старовинні наспіви, твори А. Корсун та С. Губайдуліної.

Доволі часто залучаються декілька стратегій, які в сукупності створюють багатовимірність виконуваного твору. Так, перформативність, яка закладена у кожне виконання «Water Music» Дж. Кейджа, у версії для перкусіоніста (адаптована та виконана Луісом Біттенкуртом / Luís Bittencourt) доповнена поліфонічною стратегією (звучання популярної музики з радіоприймача, який виконавець ввімкнув на початку, контрастує з епізодичними медитативними «включеннями» марімби[882], що постійно переключає слухацьку увагу).

Сполучення інтегрувальної та візуальної стратегій в концерті «Ninfa in Lamento» Сабіни Мейєр (сопрано) виявилося дуже доречним для виконання творів К. Монтеверді та Д. Шелсі[883] (синтез торкнувся й тембрової сторони – співіснування барокових та електронних інструментів; й рухів – більша статика при виконанні барокових творів, рух глядацькою залою при виконанні Дж. Шелсі).

Інколи *пластична* стратегія стає основою нового перформативно-музичного твору, як в балетах «хореографа музики» А. Т. де Кеєрсмакер (на музику Б. Бартока, А. Шенберга, Ж. Грізе, С. Райха, Я. Ксенакіса, Дж. Кейджа), яка вбачала в танцювальному

[881] Про усвідомленість такого підходу – поєднання старовинного та найсучаснішого – виконавиця розповіла авторці під час інтерв'ю.
[882] Версія за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=h_ik4VMcLkA.
[883] A visual concert for soprano, theorbo, electronics and video with music, Рим, 2014. Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=QHV0j7KVkVs.

тексті «двосторонній рух»[884] та партнерство (а не ілюстрацію одного виду мистецтва іншим). Вона воліла зробити музику композиторів, над якою працювала, видимою для слухачів, намагаючись допомогти слухачеві віднайти закладені композитором смисли. Аналогічні ідеї – в балетах француза Тьєррі Маландайна (Thierry Malandain) на музику К. Шимановського та К. Штокхаузена (1986)[885], також – С. Райха, Б. Бріттена, С. Прокоф'єва, І. Стравінського, авангардові хореографія Мерса Каннінгема (на музику Дж. Кейджа); інтерпретації вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта англійським співаком Саймоном Кінлісайдом з хореографічною композицією Тріші Браун (блискуча поліфонія романтичної музики та сучасної хореографії, 2002). Можна пригадати непоодинокі сучасні приклади перформансів за творами Дж. Кейджа, зокрема, – своєрідну «просторову виставу» повної версії Song Books ансамблем Maulwerker, яку він реалізував на замовлення Theater Bielefeld[886]. До речі, керівник ансамблю «Christian Kesten» у 2005–2008 рр. втілив тематичну серію, пов'язану з перформативністю (наприклад, «вірші для ніг / *poeme für füße»*, «переклади / *translationen*», «крики / «*Halt's Maul»,* «цифри та кола / *numbers & circles» та ін.*), руйнуючи уявлення про академічний хореографічний виступ, поєднуючи його з візуальною концепцією простору. Окрема тема – стратегії творчості М. Монк, яка теж втілювала звучання музики в конкретні рухи тіла. «Зараз я не уявляю свій голос без свого тіла», – говорить музикантка[887].

---

[884] Сидельникова М. «Нет ничего современнее тела». Анна Тереза Де Кеерсмакер о музыке, танце и феминизме // Коммертсант. №5. 15.01.2020. С.11. URL: https://www.kommersant.ru/doc/4219449?fbclid=IwAR2VCx3ZVkMvwdskZaHPUTyeLBIWdYd6kRs_VitRWContdLIBvqqbYNNIPA.

[885] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=U7QhlnqMoC0.

[886] Фрагменти відео 2001 р. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=z2kfB_0wp54.

[887] Colter S. Meredith Monk Finds Her Own Vocabulary // wonderingsound.com. 2014. URL:http://www.wonderingsound.com/feature/meredith-monk-interview/.

В описаних (та подібних) версіях виконавець, по суті, вибудовує для слухача відчуття «присутності» (Х. У. Гумбрехт), що є важливою ознакою сьогодення.

Тепер окреслимо й деякі стратегії, які залучають режисери оперних вистав та кіно. Сучасна оперна індустрія – просто безмежний простір для реалізації авторських ідей. Опера – чи не найцікавіший жанр, в якому є шукані «ділянки невизначеності» (Р. Інгарден), завдяки яким досягається «рухливість» смислу та розкривається потенційність (за Е. Гуссерлем) Тексту. Сучасна оперна режисура – унікальний феномен створення слухацького «метатексту». Тим не менш, стосовно режисерських рішень класичних опер можна виокремити декілька основних інтерпретаційних стратегій. Зокрема, це охоронна стратегія (заснована на збереженні існуючої традиції вистави), яка контрастує з інтертекстуальною стратегією (коли у просторі вистави зміщуються часопростори та стилі). Наприклад, коли Дж. Верді замислював оперу «Макбет», він писав лібретисту Сальваторе Каммарано як уявляв собі роль леді Макбет. По-перше – вона повинна бути потворна і зла, а голос – то різкий, то приглушений, похмурий, навіть диявольський. Особливо композитор наполягав, що у двох найбільш драматургічно значущих моментах (дует леді Макбет з чоловіком в I дії і сцені сомнамбулізму – в IV) ніяк не можна співати, навпаки, максимально передавати стан героїні «грою і декламацією», без чого неможливий вплив на слухача. Саме такою є Леді Макбет у прочитанні М. Гулегіної у виставі Грема Віка (1997, диригент Р. Муті) зі сценографією, зведеної до освітленого різними кольорами неоновому кубу. Після виконання М. Гулегіною складно уявити собі іншу Леді Макбет, настільки відповідають параметри її грандіозного драматичного голосу масштабності створеного музикою Верді неоднозначного трагедійного образу. Натомість, у виставі «Геликон-опери» 2000 р. (реж. Дені Крієф, диригент-постановник Є. Бражник) є прикмети нової дійсності (Макбет – військовий начальник, слуги – бармени, леді Макбет – домогосподарка), що, при традиційному рішенні мізансцен,

завдає новий ритм та сенс подіям, що відбуваються і дещо звужує глибину трагічного образу головної героїні.

Опера Дж. Пуччіні «Мадам Беттерфляй» – чи не одна з найулюбленіших для режисерського театру. З точки зору відтворення хронотопу вона спонукає до пошуку вельми цікавих рішень. Два світи – американський та японський, духовний та емоційний, традиційний і сучасний по-різному передаються авторами вистав. Зокрема, йдеться, про стратегію символізації. Так, у екранізації одного з найвідоміших оперних режисерів, постановників і сценографів XX ст. П. Понеля (1974) особлива роль відведена предметам, які не тільки створюють екзотичний фон і служать реквізитом, а й виступають важливими символами. Одним з таких є кинджал батька Чіо-Чіо Сан, що стає символом смерті (він з'являється в I акті, тема «кинджалу смерті» зустрічається в монолозі Батерфляй з II дії, в кульмінаційних моментах, пов'язаних з мріями про щастя, пронизує весь та III акт, з'являється в момент самогубства героїні). Символічним для режисера є й фарбування обличь акторів в білий колір (в стилістиці японського театру), й прийом «театру у театрі» (коли Чіо-Чіо Сан розповідає про те, як укладають шлюби в Америці, вона за допомогою невеликого лялькового театру розігрує сцену покарання негідного чоловіка, що підкреслює ляльковість та ілюзію того, що відбувається). У виставі 2012 р. (Гамбург) режисер Вінсент Буссард замінив сина Батерфляй лялькою і це ще більш підкреслило ілюзорність подій та занурення основної героїні у внутрішній світ. Самогубство у такій концепції не стало кінцем життя, а повернення у вигаданий світ. У виставі 2009 р. (режисер Вадим Кейш) є дві Батерфляй – одна танцює, інша співає. В такий спосіб режисер підкреслив двосвіття: друга Батерфляй наділена крилами ангела і здатна злетіти в будь-який момент. У виставі 2004 р. (Торре дель Лаго) режисер Стефано Монті порушує звичні кордони сприйняття тим, що відтворює події просто неба, без звичного антуражу японського будинку, вулиці. Завдяки такому рішенню створюється враження, що все навколо ілюзія (у виставі є навіть новий

персонаж – павук, який весь час плете павутиння мрій). Дуже цікавим є обернений хронотоп вистави: в першій дії Чіо-Чіо Сан в легкому білому кімоно подібна метелику, а в двох останніх вона перетворюється в гусеницю. У виставі Ю. Александрова (Санкт-Петербург, 2006) все витримано в японських мінімалістичних традиціях, а події опери перенесені в післявоєнний час – після вибухів у Хіросімі і Нагасакі. Так, завдяки одній деталі, трагедія особистості переростає власну межу і уособлює вселенську катастрофу.

Аналогічною є ідея оперної вистави як *виміру катастрофи* (імплозійна стратегія) у постановці великим Алвісом Херманісом «Засудження Фауста» Г. Берліоза (Париж, 2015). Велика кількість проекцій на сцені – нагадування про електронно-примарний світ, який поступово стає для людства дійсним пеклом. За концепцією А. Херманіса Alter Ego Фауста у XXI ст. є вчені-фізики, серед яких С. Гокінг, і все, що відбувається на сцені – фантасмагорія, яку герой вважає за правду (згідно ідеям вченого, майбутнє – за освоюванням людьми інших планет, тому у сценографії так багато ірреальних деталей). «Катастрофічним» є й перенос дії опери Ш. Гуно «Фауст» у XX ст. у версії Метрополітен-опера (2011, реж. Дезмонд Макануфф / Desmond Steven McAnuff), де на сцені знаходиться «двійник» Фауста – фізик Р. Оппенгеймер, якому належить відкриття атомної бомби.

Унікальним є хронотоп вистави Д. Чернякова «Євгеній Онєгін»[888]. Начебто все йде по сюжету, але є стійке відчуття, що події перенесено до сьогодення. Бо самотність Тетяни – подібна «самотності в мережі», коли в тебе багато віртуальних друзів і жодного справжнього, а монолог Ленського перед дуеллю перетворюється на діалог з випадковим слухачем (який подібний до розмови з попутником). Самотність героя підкреслено фоном (дім Ларіних прокидається, йде звичне життя, Ольга шукає та знаходить загублену

[888] Запис вистави за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v= L44zxn6psq4&fbclid= IwAR145Af7xTw72PaAjvgD0-Yjrrc2oBFqAcnnd_EiRsiEGBk1yqgvUFf3bYM&app=desktop.

сережку, вдягає її і не помічає відчаю та зізнання людини, яка її любить). Власне й дуель стається на очах у всіх – символ того, як потаємне життя людини часто виноситься у публічний простір. Цікавим є рішення винести сумління Тетяни щодо Онєгіна в останній сцені як розмову героїні з чоловіком (Греміним), який допомагає їй прийняти важливе рішення.

Неможливо навіть перелічити всі цікаві знахідки оперних режисерів, які унаочнюють їхні комунікативні стратегії. «Порожній простір» П. Брука у постановці «Чарівної флейти» В. А. Моцарта, стратегія стильового контрапункту Р. Уілсона у «Травіаті» Дж. Верді з (в стилістиці японського театру, яка контрастувала стилістиці диригента Т. Курентзіса), стратегії візуалізації Р. Уілсона у виставах опер Ф. Гласса, перформативні авангардові стратегії Іво ван Хове в «Дон Жуані», «Борисі Годунові», «Загибелі богів» Р. Вагнера, інтеграційні стратегії Робера Лепажа у постановках опер І. Стравінського – наведені та багато інших прикладів здійснюють рух назустріч слухачеві у спробі «виходу з зони комфорту», провокують на імплозію у спробі залучити його до спільних роздумів, до простору перевтілення.

І окремо вкажемо на стратегії режисерів в кіно. Звісно, це – зовсім інша тема. Але стосовно нових вимірів музичної комунікацій в мистецтві Новітнього часу деякі приклади є досить показовими. Не випадково В. Беньямін[889], розмірковуючи про цінності творів мистецтва, вказував на те, що публіка, якій не заважає особистий контакт з актором, в мистецтві кіно може, завдяки камері, «вживатися» в актора (власне, – ставати актором). Тобто кіно надає можливість партисипативності в тому сенсі, що кіномистецтво інколи дуже скорочує відстань між глядачем та актором. На це спрацьовує, наприклад, принцип «крупного кадру», коли ми маємо можливість немов подивитися акторові прямо в очі.

[889] Беньямин В. Произведение искусства. …

Кінорежисери часто формують стратегії, що випереджують свій час, і залишаються *латентними* для глядача. Прикладами є фільми С. Ейзенштейна з ідеями про звукозоровий контрапункт та «пластичну музику»[890]; або супрематичний фільм К. Малевича, придуманий, але не знятий з причини відсутності на той момент кольорового кіно. Слід зазначити, що в кіно легко реалізується й ідея зміщення часу та простору завдяки прийомам часового ущільнення / розширення, розщеплення /змішування, що бачимо, зокрема, в фільмах І. Бергмана.

З. Лісса в «Естетиці кіномузики»[891] сформулювала функції звукового ряду в кіно, серед яких основними є ілюстративна, коментувальна та підкреслювальна, але в сучасному кінематографі спектр функцій, як і стратегій, розширюється. Так, стратегію фільмів С. Ейзенштейна можна назвати «інтелектуальною», вона базується на ідеї «внутрішнього монологу», що дозволило режисерові уникнути в історичних фільмах власне наративу, який зазвичай їм притаманний. Стратегію контрапункту часто використовує І. Бергман («Сунична галявина»), коли смислові вектори не протидіють, а накладаються один на одний, формуючи багатосмисловий простір. Теж саме – в фільмах П. Грінуея («Вісім з половиною жінок», «Книги Просперо»). Інтертекстуальну або транскультурну стратегію вбачаємо в кінофільмі П. Грінуея «Кухар, Злодій, його дружина і її Коханець» з музикою М. Наймана, яка переводить звучання у квазібароковий вимір. Подібна стратегія – у фільмі Джима Джармуша «Виживуть тільки коханці» («Only Lovers Left Alive»), де звук лютні Йозефа ван Віссема / Jozef van Wissem поєднаний зі звуком гітари, барокове звучання – з авангардовим.

---

[890] Про розробку поняття «пластична музика» див.: Эйзентшейн С. Неравнодушная природа // Избранные произведения в 6-ти тт. Т.3 / С. Эйзенштейн. М. : Искусство, 1964. – *С.252.*

[891] Лисса З. Эстетика киномузыки. М. : Музыка., 1970. 497с.

Натомість погоджувальною є стратегія ілюстративного музичного оформлення Дж. Вільямса («Щелепи» та ін.), контонативною є стратегія В. Мартинова (фільм «Острів»), Ф. Гласса (його концепція «екранної музики»[892] вписана в естетику репетитивності та мінімалізму).

Музика може розкривати й імплозійну стратегію режисера (зокрема, в фільмі «Сарабанда» І. Бергмана, який, за його словами, повторює структуру музичного твору; звучання Сарабанди Й. С. Баха розкриває внутрішній конфлікт та примирення основних персонажів; арія Папагено в фільмі Джозефа фон Штернберга «Блакитний ангел» – ілюстрація таємного бажання старого професора Іммануїла Рата до молодої співачки з нічного клубу Лоли-Лоли). На імплозію глядача направлена й одна з нових стратегій кіно – свідома відмова від зображення (Гі Дебор, «Завивання на честь де Сада», «Звук тиші» Альфредо Джаара).

Наведені приклади запевняють в перспективності заявленої теми про Homo Interpretatus як центральну постать сучасних процесів та його стратегії як прояви активної позиції інтерпретування.

Отже, підсумуємо роздуми над питанням: яким в системі комунікативних стратегій є місце Слухача (ширше – реципієнта)?

По-перше, описане вище підтвердило домінантність інтерпретувального мислення, як необхідного в процесі переходу від латентно-стратегічної дії (на рівні задуму) до її розкриття в процесі комунікації (сприйняття). Слухацька стратегія може бути обумовлена метою, яку ставить для себе людина, що сприймає артефакти мистецтва. З одного боку, можна піти за думкою Р. Барта, який вбачав одним з основних підходів до Тексту – через задоволення[893], з ін-

[892] Про кіномузику Ф. Гласса див.: Неретина М. С., Чернышов А. В. Филип Гласс. Музыка экрана. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html.

[893] Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Барт Р. / Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С.413–423. – *С.422.*

шого – через осягнення (О. Лосєв), «ємство» (Ю. Холопов). А можна – налаштувати себе на такий слухацький акт, що призводить до відкриття нових вимірів звичаєвих смислів.

Інтерпретувальне мислення є **проективним**[894], таким, що розширює існуючі засади мистецтва, таким, якому тісно в межах естетики *post*, і навіть *post-post*. Воно прагне стати мистецтвом *proto*.

[894] М. Епштейн в передмові до «Проективного словнику гуманітарних термінів» називає проективність методом мислення та підкреслює «трансформативне начало гуманітарного мислення, що призване не тільки вивчати, але й по-новому формувати явища культури. <…> Завдання філософії - не просто досліджувати, а й розширювати мову, що існує, лексичні поля, синтезувати нові концепти, вводити нові мовні правила, збільшувати обсяг того, що промовляється – а значить, й можливого та потенційно здійсненного» (Див.: Эпштейн Михаил. Проективный словарь гуманитарных наук. М. : Новое литературное обозрение, 2017. 616 с. Цит. за ел.варіантом: Зачем нужны новые термины? Михаил Эпштейн о проективном мышлении и лингводизайне в гуманитарных науках. URL: https://syg.ma/@nlo_alex/zachiem-nuzhny-novyie-tierminy-mikhail-epshtiein-o-proiektivnom-myshlienii-i-linghvodizainie-v-ghumanitarnykh-naukakh).

Висновки

Інтерпретативна теорія музичної комунікації є системою, предметом вивчення якої є реальна практика музикування у сучасному мистецтві. Пропонована музикознавча концепція зафіксувала «інтерпретативний поворот». Вона обумовлена практикою сьогодення, обґрунтовується нею та узагальнює її, вивчає форми і засоби інтерпретування. Інтерпретативна теорія музичної комунікації має **органон** – **когнітивний метод**, що охоплює всі виміри інтерпретації.

1. Основна ідея про кардинальну зміну комунікативної ситуації сучасного мистецтва (і як результат, зміну міжсуб'єктних відносин) уможливила розуміння музичної комунікації як *інтерпретативного акта*. Наголошено на *принциповій інтерпретувальності будь-якого феномену музичної творчості* та *інтерпретативності як принципі* пізнання.

Інтерпретація як рід комунікативного досвіду впливає на параметри музичного твору та зміст наукового опису. Завдяки цьому актуалізовано *інтерпретативно-комунікативний підхід* при дослідженні різних артефактів та цінностей музичної комунікації XX – XXI ст.

2. Структура музичної комунікації складається з кількох рівнів:

- *фізичний* (інформація, зашифрована в тексті повідомлення, завжди має який-небудь матеріальний носій (наприклад, візуальний – текст, зображення, аудіальний – звук) та має бути доступним для кожного учасника діалогу);
- *семантичний* (комуніканти мають розуміти один одного, володіти хоча б частково загальним семіотичним або будь-яким іншим кодом);
- *діалогічний* (має бути організована ситуація спілкування між учасниками);
- *когнітивний* (обов'язкова умова будь-якого тексту культури в процесі музичної комунікації бути такими, що розуміються та пізнаються суб'єктами творчості);

- *онтологічний* (визнання існування феномена духовного досвіду, що становить сутність метафізичного виміру символу і дозволяє відкрити в музичному творі поряд з історичною перспективою *онтологічну вертикаль*, що докорінно змінює розуміння твору).

Процеси зміни систем комунікації позначено як *інтерпретувальний процес,* для якого притаманна принципова відкритість у нескінченність смислових інтенцій людини – нових генерацій Homo Interpretatus.

Для пропонованого дослідження принциповою є *аксіоматика комунікативного простору як потенційної (незамкненої) та нелінійної структури*. У свою чергу, вбудований у множинність актуальних контекстів (об'єктивний вимір музичної комунікації), комунікативний простір поєднує всіх адресатів, які є Homo Interpretatus (суб'єктивний вимір музичної комунікації). Тому створення комунікативного простору Homo Interpretatus є умовою смислоосягання будь-якого артефакту музичного мистецтва.

Таким чином, *музично-інтерпретувальна комунікація* – такий різновид спілкування, в якому комунікативні відносини здійснюються по відношенню до музичного артефакту (твір або те, що йому дорівнює).

Будь-який артефакт музичного мистецтва є *потенційно комунікативним* і включеним до *когнітивного* простору преображення (в системі «композитор – виконавець – слухач – дослідник»), а сама комунікація є інтерсуб'єктивною.

Основою музичної комунікації слугує розуміння, але лише *через інтерпретацію* текст входить до культурного середовища, набуваючи смислових конотацій. Текст розуміється як простір значень і смислу та містить величезні семантичні та комунікативні можливості, що значною мірою визначають динаміку його пізнання. Це дає право обґрунтувати пріоритетність *когнітивного виміру музичної комунікації*.

На ґрунті *інтерпретативної теорії музичної комунікації* можна стверджувати існування нових комунікативних ситуацій у системі «композитор-виконавець-слухач» (поряд із діалогом «Я-Інший»,

автокомунікацією «Я-Я»). Зокрема, *інтерактивна* ситуація (перформанс) пов'язана з трансформацією *діалогічного* характеру (у левінасівському розумінні: вихід до Іншого спрямований не по горизонталі, а по вертикалі) та ситуації *полілогу* в сучасному мистецтві, що дає можливість слухачеві «зростати» від рецепції – до реакції, від сприйняття – до співтворчості/спілкування, що передбачає обопільну активність партнерів дійства, і, як результат, дозволяє виявити у відношенні до творів Новітньої музики вектор руху від комунікативної – до *когнітивної* музичної теорії.

3. **Інтерпретація** в контексті теорії музичної комунікації постає:

- духовною формою існування Homo Musicus, реалізацією його досвіду (антропологічний вимір, в системі «Я-Я»);
- способом усвідомлення та переживання мистецтва як Буття з Іншим (комунікативний вимір, в системі «Я-Інший»);
- метасвідомістю, яка скеровує весь процес творчості та її ентелехію (синергійний вимір, в системі «Світ-Людина»).

4. У монографії відбулася концептуалізація образу Homo Interpertatus в системі музичного мистецтва XX – початку XXI ст. як феномена свідомості/мислення та творчості. Цей концепт обіймає можливі атрибути інтерпретувального досвіду Homo Musicus, але не зводиться до жодного з них. Отже, **Homo Interpretatus –** це:

- узагальнений образ Людини у мистецтві Новітнього часу, який фіксує *відкритість* як онтологічну сутнісну характеристику творчої свідомості, є її детермінантою;
- тип особистості, який характеризується повнотою емоційно-чуттєвого та духовного Буття через різні форми музичної творчості та актуалізує когнітивну (пізнавальну) сутність музичного досвіду;
- тип особистості, діяльність якого є *направленою на Буття Іншого* як адресата комунікативних дій, що характеризується «учасністю» (М. Бахтін) – синергійною вертикаллю в системі координат музичного мислення – та вектором духовного процесу: *від* смислопрочитання *до* смислопородження.

Homo Interpretatus – суб'єкт, який розкриває когнітивний потенціал, конституює комунікативний простір сучасного мистецтва та дозволяє всім, хто до нього долучається, змінювати *мистецький простір*, як зовнішній, об'єктивний, так і внутрішній, власний. Таким чином, досвід Homo Interpretatus як суб'єкта музичного мистецтва XX – початку XXI ст. обґрунтований потребою в *Іншому* та *пізнання Іншого.*

5. Процес пізнання формує багатошаровий **комунікативний простір**, що корелюється *комунікативною дією.* Остання в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації трактується як взаємодія комунікативних актів у межах «інтерпретативного кола» (суб'єкт – той, хто інтерпретує, має бути в одному колі з об'єктом інтерпретації, до того ж, необхідне передзнання цілісності інтерпретативної дії, її *втіленість – на*ціленість за межі «горизонту пізнання») .

Важливою для *всіх* комунікантів музичної творчості є подієвість творчого акту. Комунікатина стратегія «присутності» (всупереч означуваності) є ознакою будь-якого інтерпретувального акту.

Взаємодію Homo Interpretatus всередині комунікативного простору реалізовано внаслідок *інтерпретативних стратегій* комунікативної дії (Н. Луман) як **умови для** інсайту Homo Interpretatus. Надамо остаточне визначення пошукуваного концепту.

Інтерпретувальна стратегія – це система усвідомлених дій Homo Interpretatus, спрямованих на осягнення основної ідеї творчості як підґрунтя для преображення/трансформації її висхідного (авторського) смислу в нових комунікативних умовах.

Інтерпретувальні стратегії утворюють систему комунікації, яка діє *паралельно* системі музичного мовлення. Тому в межах інтерпретативної теорії твір – 1) певна комунікативна форма, що завдяки обраним комунікативним стратегіям створена композитором та озвучена виконавцем, а завдяки інтерпретувальним стратегіям – сприйнята слухачем 2) комунікативний простір взаємодії учасників комунікації.

6. Обсяг поняття «комунікативна стратегія» визначає суб'єктів відносин і ціннісну орієнтацію. З одного боку, цей обсяг є частиною комунікативної взаємодії, в якому шляхом різних вербальних і невербальних засобів досягається певна комунікативна мета; з іншого – в практиці музикування взаємодія різних стратегій є системною. Подамо цю систему по відношеню до суб'єкта, об'єкта і результату інтерпретування.

Суб'єкт	*композитор*	*виконавець*	*дослідник*	*слухач*
Об'єкт	Філософські ідеї, концепти, образи, емоції, технології	Композиторський текст (твір)	Композиторський або виконавський текст (твір)	Артефакт мистецтва
Результат	Твір, зафіксований письмово або аудіально	Версія, твір, зафіксований аудіально	Текст, зафіксований вербально (письмово або усно)	Симультанне враження (при пасивній участі) або акт присутності слухача (активна участь)

Процес інтерпретування зафіксований у комунікативних стратегіях. Тож динамізм внутрішніх ознак комунікативних стратегій виявляється у варіантах їх тактик і форм. Їх індивідуально-авторський відбір розкриває ієрархію комунікативних пріоритетів Homo Interpretatus і модель спілкування/взаємодії з Іншим.

Запропонована **типологія комунікативних стратегій у музичній творчості** апробована на прикладах мистецтва XX – початку

XXI ст. та об'єднує суб'єктів музичної комунікації (Homo Interpretatus), функції та структуру їхньої діяльності.

Композиторська стратегія (в академічній музиці та нових формах синтезу) представлена такими базовими різновидами:

- ідіоетнічна;
- автокоммунікаційна;
- моделююча (інтерактивна);
- контонативна;
- візуальна;
- стратегія деконструкції (деструкції);
- інтертекстуальна стратегія;
- стратегія реінтерпретації;
- стратегія нон-фініто (принципової незавершеності).

Композитор – творець реальності, що об'єктивно існує у вигляді фіксованого /відносно фіксованого тексту) і тому композиторські стратегії можна в цілому віднести до об'єктивних.

Виконавські стратегії в цілому є *проективними* (тобто, спрямованими на «живий текст» у векторі «виконавець-слухач»). Наша принципова позиція: виконавець-Homo Interpretatus є творцем «культури присутності» (за визначенням Х.У. Гумбрехта). Виокремлено такі різновиди:

- стратегія реконструкції (*HIP*-стратегія) у двох формах: строга та вільна (синтезуюча);
- «охоронна» (щодо академічної традиції);
- актуалізуюча;
- інтегрувальна (у процесах поєднання/синтезу виконавських стилів);
- моделююча (інтерактивна) – у перформативних творах;
- строга та вільна перформативна;
- аудіовізуальна;
- контонативна.

Комунікативна функція твору залишається однією з найважливіших його характеристик як функція повідомлення інформації та

передачі досвіду. Тож, поряд з текстуальною, виокремлено когнітивну та моделюючу *дослідницькі стратегії*, що актуалізують пізнавальну сутність наукової творчості.

У слухацькій комунікації, де інтерпретаційний процес (У. Еко) ґрунтується на механізмах інтуїтивного виявлення «подієвості», механізмі досвіду, ми розрізняємо *пасивні та активні стратегії*.

Доречно додати ще й ті стратегії, що складають перспективу подальшого розвитку теми. Зокрема, це сакралізуюча; контрапунктична; коментувальна; стратегія парадоксу; імплозійна стратегія.

Отже, викладені у монографії приклади підтвердили єдність іпостасей Homo Interpretatus у контексті мистецтва Новітнього часу та дозволили позначити домінантність інтерпретувального мислення у подальших процесах розвитку музичного мистецтва. Осягнення Homo Interpretatus та специфіки музичної комунікації Новітнього часу засвідчило стратегічний поворот в розвитку культури, що відображено в науковій метасвідомості зміною «культури-post» на «культуру-proto», яку ми вбачаємо принципово відкритою у нескінченність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин А. Исповедь. М. : Ренессанс, 1991.488 с.
2. Августин Бл. Христианская наука или основания герменевтики и церковного красноречия. Киев, 1835 (репринт). 355 с.
3. Аверинцев С. Заметки к будущей классификации типов символа // Проблемы изучения культурного наследия : сб. ст. / ред. Г. Степанов. М. : Наука, 1985. 400 с.
4. Аверинцев С. Символ // София-Логос : словарь / С. Аверенцев. Киев, 2001. С. 155–161.
5. Аверинцев С. София-Логос : словарь. Київ : Дух і Літера, 2001. 460 с.
6. Аверинцев С. Ясперс (Jaspers), Карл // Философская энциклопедия. М., Т. 5. 1970. С. 621.
7. Автокоммуникация // Словарь культуры XX века / В. Руднев. М., 1999. С. 14–16.
8. Агапов О. Д. Герменевтический и феноменологический подходы к пониманию интерпретации. URL: www.bukvi.ru/stat/stat302.html (дата звернення: 20.04.2019).
9. Агафонов А. Ю. Когнитивная психомеханика сознания, или как сознание неосознанно принимает решение об осознании. Самара : Универс групп, 2006. 348 с.
10. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Основи, 2002. 518 с.
11. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. вступ. ст. К. Чухрукидзе. М. : Логос, 2001. 352 с.
12. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М. : Практика,1995, 256 с.
13. Александров В. Михаил Плетнев. «Мой Чайковский». URL: http://www.classicalmusicnews.ru/reports/mihail-pletnev-moy-chaykovskiy/ (дата звернення: 20.04.2019).
14. Александрова Е. Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма) : автореф. дис … канд. искусствоведения. Ленинград, 1988. 26 с.
15. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века) : учеб. пособ. М., 1984. 91 с.
16. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. М. : Музыка, 1988. 415 с.

17. Алексеев А. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века. М., 1995. 328 с.

18. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя на материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и современности / ВНИИ искусствознания. М. : Музыка, 1991. 102 с.

19. Алексеенко М. Интерпретация и объяснение в процессе понимания // Молодой ученый. 2012. № 6. С. 471–473.

20. Алексієнко О. О. Інтерсуб'єктивність: естетико-психологічний аналіз : дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Киев, 2000. 166 с.

21. Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки : исследование. М. : ЭЛМ, 2004. 308 с.

22. Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки : на примере творчества азербайджанских композиторов : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. М., 2005. 325 с.

23. Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки : На примере творчества азербайджанских композиторов : автореф. дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.02. М., 2005. 35 с.

24. Амрахова А. Предицирование как сущностный принцип методологии сравнительного искусствознания // Musiqi dünyası. № 2 (59), 2014. URL: http://www.musigi-dunya.az/pdf/59/1.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

25. Анализ и интерпретация произведения искусства: художественное сотворчество / ред. К. А. Яковлева. М. : Высшая школа, 2005. 551 с.

26. Анничев А. «От содеянного мною никогда не отрекусь!» // Время. 2010. 19 янв. URL: http : // timeua.info/190110/13755.html (дата звернення: 15.03.2019).

27. Ансерме Э. Беседы о музыке / пер. с фр. В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин. 2.изд. Л. : Музыка, 1985. 104 с.

28. Антоніо Вівадльді в аурі музичних ювілеїв року. XX Міжнар. муз. фест. 1991–2013 / авт.-упоряд. Ю. Ніколаєвська. Харків : Цифрапрінт, 2013. 78 с.

29. Апинян Т. Музыка в контексте философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке : учеб. пособ. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. 143 с.

30. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.

31. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. М., 1974. С. 90–128.

32. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. М. : Музыка, 1974. С. 252–271.

33. Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л. : Совет. композитор, 1979. 287 с.

34. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. М. : Библос, 1993. 167 с.

35. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/arnh/05.php (дата звернення: 20.04.2019).

36. Артеменко В. Картина мира в русской симфонической музыке 60–70-х годов XIX века // Київське музикознавство: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 1. С. 212–217.

37. Артеменко В. О национальной природе стилеобразования в первых русский симфониях // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип.37. С. 67–74.

38. Артеменко В. М. Національний образ світу та питання стилеутворення в російському симфонізмі 60–70-х років XIX століття : автореф.дис. ... канд. Мистецтвознавства. Київ, 2007. 18 с.

39. Асафьев Б. В. Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский // Избранные труды / Б. В. Асафьев. М., 1954. Т.2. С. 57–63.

40. Бавильский Д. До востребования: Беседы с современными композиторами. СПб.: Из-во Ивана Лимбаха, 2014. 792 с.

41. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 373 с.

42. Байгина Т. Основные стратегии философии музыки XIX-XX вв. // Сборник работ 69-й научной конференции студентов и аспирантов БГУ, 14–17 мая 2012. Минск, 2013. Ч. 3. С. 297–301.

43. Баканурский А., Шевченко Б. Универсальный характер театральных коммуникаций // Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. Одеса, 2010. Вип. 15. С. 400–406.

44. Балакірова С. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля) : автореф. дис. … канд. філос. наук. Київ, 2002. 19 с.

45. Барановская О. Н. Методология интерпретации в пределах и за пределами структуры текста // Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. Одеса, 2006. Вип. 10. С. 46–59.

46. Барбан Е. Джазовые опыты. Феномен свинга // Джазовые опыты : сб. ст. Л. : Самиздат, 1980; перепечатано : Jazz-квадрат. URL: http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/2000/ad/av0902.html (дата звернення: 15.03.2019).

47. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. : Музыка, 1974. 220 с.

48. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков / сост., ред. и пер. с фр. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 387–422.

49. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / ред. М. Зубрицька. Львів, 2001. С. 491–497.

50. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Барт Р. М., 1989. С.413-423.

51. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Барт Р. М., 1989. С. 384–392.

52. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы / Р. Барт. М., 1989. С. 425–426.

53. Батай Ж. Внутренний опыт / пер. с фр. С. Л. Фокина. СПб : Аксиома : Мифрил, 1997. 336 с.

54. Бахман-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М. : Новое литературное обозрение, 2017. (Серия «Интеллектуальная история»).

55. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М., 1979. С. 7–180.

56. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М., 1979. С. 361–374.

57. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Совет. Россия, 1979. 320 с.

58. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. 278 с.

59. Бахтин М. М. Собр. соч.В. 7 т. Т. 1. М., 2003.

60. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Художественная культура, 1990. 543 с.

61. Бахтин М. .Формы времени и пространства в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики: сб. ст. / Бахтин М. М. М., 1975. С. 234–407.

62. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. М., 1986. С. 121–190.

63. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.

64. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ : Академія, 2004. 344 с.

65. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства : пер. с фр. М. : Рос. полит. энцикл., 2004. 376 с.

66. Баяхунова Л. История некоторых постановок оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (к 130-летию оперы и 170-летию композитора). URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2010/05-06/2010-05-06_r_kvm-s8.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

67. Бекетова Н. Восхождение к Чайковскому: истоки и смысл трагедийного мироощущения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. Вип. 14. С. 21–40.

68. Беликова В. В. Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. Київ, 1991. 16 с.

69. Белошакин А. Коммуникативные стратегии и тактики пресс-релиза // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2013. №28. С. 78–86. URL: http://elibrary.ru/contents/asp?issued=1142766&selid=20294246 (дата звернення: 20.04.2019).

70. Бензюк О. О. «Відкрита інтерпретація» : до постановки проблеми // Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 4. С. 46–49.

71. Беньямин В. Автор как производитель / пер. Б. Скуратов, И. Чубаров // Логос. 2010. 4 (77). С. 122–142.

72. Беньямін В. Завдання перекладача // Вибране / В. Беньямін. Львів, 2002. С. 23–36.

73. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // Немецкий культурный центр имени Гете / В. Беньямин. М., 1996. С. 15–65.

74. Бергер Н. Теория музыки в современной практике музицирования : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. Саратов, 2012. 35 с.

75. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ: НМАУ, 2006. 388 с.

76. Берегова О. М. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 84. С. 209–218.

77. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 2. С. 46–61.

78. Берегова О. М. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 81. С. 190–205.

79. Березовчук Л. Процессы категоризации в музыкальном опыте (психологический подход к проблеме музыкального языка) // Музыкальная коммуникация : сб. науч. тр. / Рос. ин-т истории искусств. СПб, 1996. Вип. 8. С. 105–127.

80. Берио Л. Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 1995. Вип. 2. С. 110–123.

81. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе (фрагмент) / пер. з нім. Є. Борисов // Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. Одеса, 2006. Вип. 10. С. 367–390.

82. Библер В. Диалог и коммуникации – философские проблемы (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 1989. № 7. С. 7.

83. Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий. Інший. Ближній. Третій : дис. … д-ра культурології : 26.00.01 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2011. 442 с.

84. Блох Эрнест // Энциклопедия Кругосвет. URL: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/BLOH_ERNEST.html (дата звернення: 20.04.2019).

85. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. науч. ст. / сост. Л. Раппопорт. М., 1971. С. 26–64.

86. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 1. Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман. Изд. 2-е, доп. / отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чигарева. М. : ЛИБРОКОМ, 2010. 266 с.

87. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 332 с.

88. Богомолов А. Метафизика звука в западноевропейской культуре. М.: МАКС Пресс, 2012. 194 с.

89. Бодина Е.А. Творческая природа музыкального исполнительства : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1975. 21 с.

90. Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкина. М. : Рудомино, 1999. 222 с.

91. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ : Основи, 2004. 230 с.

92. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание : учеб. пособ. Москва : Владос, 2001. 224 с.

93. Бонфельд М. Ш. Музыка как речь и как мышление : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 1993. 44 с.

94. Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация : сб. науч. тр. / Рос. ин-т истории искусств. СПб, 1996. Вып. 8. С. 15–39.

95. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. URL: http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/ (дата звернення: 15.03.2019).

96. Бонфельд М. Музыка: Язык, Речь, Мышление: опыт системного исследования музыкального искусства. СПб : Композитор, 2006. 647 с.

97. Борев Ю. Б. Эстетика. 4-е изд., доп. М. : Политиздат, 1988. 490 с.

98. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції: до проблеми класифікації // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : матеріали / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 3. С. 114–119.

99. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.

100. Борисов Е. Предисловие к публикации «Герменевтики как общей методологии наук о духе» Э. Бетти // Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. Одеса, 2006. Вип. 10. С. 361–366.

101. Браун Эрл [Открытая форма] // Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. М. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 120–130.

102. Бродецкий А. Внеречевое общение в жизни и искусстве. Азбука молчания : учеб. пособ. М. : Владос, 2000. 190 с.

103. Бубер Мартин. Два образа веры : пер. с нем. / под ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, С. В. Лёзова. М. : Республика, 1995. 464 с.

104. Бубер М. Я и Ты / пер. с нем. Ю. С. Терентьева, Н. Файнгольца ; послесл. П. С. Гуревича. М. : Высш. шк., 1993. 175 с.

105. Буданов А. В. Опера XXI века: жанр «на грани»? (Стилистический плюрализм и/или жанры-гибриды в развитии современной оперы). М. ; Edinburg : Нобель-пресс : Lennex Corporation, 2013. 176 с.

106. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1982. Вып. 1 С. 120–125.

107. Булез П. Случайно / пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы : сб. ст. / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. Вып. 3. С. 137–140.

108. Булез П. Форма / пер. Т. Цареградской // Слово композитора : сб. тр. / ред. Н. С. Гуляницкая. М., 2001. Вып. 145. С. 14–20.

109. Булез П. Музыкальное время // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии 95 / ред.-сост. М. С. Старчеус. М. : Моск. консерватория, 1995. 176 с.

110. Булез П. Соната, чего ты хочешь от меня // Ориентиры I. Избранные статьи. /П. Булез ; [пер. Б. Скуратова]. М., 2004. С. 135–150.

111. Бураго С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия) : монография / С. Б. Бураго. Киев : Collegium, 1999. 350 с.

112. Бусыгина Н. Феноменологический и герменевтический подходы в качественных психологических исследованиях // Культурно-историческая психология. 2009; № 1. С. 57–65.

113. Быстрицкий Е. К. Научное познание и проблемы понимания. Київ : Наук. думка, 1986. 136 с.

114. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Кн. I. М. : Культурная революция, 2008. 816 с.

115. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Кн. 2. М. : Культурная революция, 2008. 832 с.

116. Валентин Сильвестров написав свій варіант Гімну України (аудіо) // День. 2014. 23 січ. URL: https://day.kyiv.ua/uk/news/230114-valentin-silvestrov-napisav-sviy-variant-gimnu-ukrayini-audio?fbclid=IwAR26IL8Q9_PDrW3PNNqShP3gaIWwXQH3so3RKVT7U_JbIrzUuYOLHNe_xJk (дата звернення: 20.04.2019).

117. Ванечкина И., Галеев Л. От аналогии синестезии к синтезу: эволюция идей «видения музыки» // Музыка и время. 2005. № 4. С. 62–66.

118. Ванеян С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2008. 404 с.

119. Ванслов В. В. Отражение действительности в музыке : очерки. М. : Гос. музык. изд-во, 1953. 234 с.

120. Варавкіна-Тарасова Н. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.

121. Васильева Н. В. Типовые музыкальные формы и логос времени-пространства : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Саратов, 1996. 21 с.

122. Васирук И. Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-soderzhatelnye-osobennosti-bolshih-polifonicheskih-tsiklov-xx-veka (дата звернення: 20.04.2019).

123. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (Поэтика). Харьков, 1994. 334 с.

124. Вахтель Л. Этнокультурные смыслы исполнительского стиля // Музык. акад. 2008. №1. С. 166–171.

125. Вацлавик П., Бивин Дж., Джексон Д. Аксиомы теории коммуникации // Межличностное общение : хрестоматия: [невербальная коммуникация, мужской и женский стили общения, манипуляции в межличностном общении, аксиомы межличностной коммуникации, речь в межличностном общении] / сост. Н.Казаринова, В. Погольши.. Санкт-Петербург : Питер, 2001. С. 11–25. (Хрестоматия по психологии).

126. Вацлавик П., Бивин Дж., Джексон Д. Психология межличностных коммуникаций / пер. с англ. СПб: Речь, 2000.300 с. (Мастерская психологии и психотерапии).

127. Вдовина И. С. Феноменолого-герменевтическая методология анализа // Эстетические исследования: методы и критерии. М.,1996. С. 125–143.

128. Величковский Б. М. Когнитивная наука : Основы психологии познания. В 2 т. Т. 1. М. : Смысл : Академия, 2006. 448 с.

129. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. : В. Шевчук, 2016. 312 с.

130. Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибика // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теоріїі практики освіти : зб. наук. праць / Харків. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вып. 13. С. 175 –183.

131. Веркина Т. Окно в музыкальную Европу // Губерния. Октябрь. 2011. С. 38.

132. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.

133. Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста // Искусство XX века как искусство интерпретации : сб. ст. Нижний Новгород, 2006. URL: http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4533 (дата звернення: 20.04.2019).

134. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.

135. Витгенштейн Л. Философские работы. В 2 ч. Ч. 1. М. : Гнозис. 612 с.

136. Владимир Мартынов: «Иной раз лучше проиграть» : интервью / провел Р. Чустов // Новая Юность. 2012. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2012/4/m1.html (дата звернення: 20.04.2019).

137. Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга : монография. М : УРСС, 2007. 528 с.

138. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : автореф. ... д-ра искусствоведения. Краснодар, 2009. 34 с.

139. Волкова П. С. Феномен реинтерпретации:опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. М., 2008. Вып. 78. С. 96–102.

140. Волкова П. С., Выбыванец Э. В. «Лунный Пьеро» О. Херманна: опыт реантерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов. 2015. № 4(21). С. 43–50.

141. Выбыванец Э. В. Шёнберг и Херрман: диалог повященных / Shonberg and Herrmann: Dialogue of Devoted. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/8_6.html (дата звернення: 20.04.2019).

142. Волкова Т. Дискурсивно-коммуникативная модель перевода монография. М. : ФЛИНТА : Наука, 2010. 128 с.

143. Волошина А. Жанровое содержание молитвы в камерно-инструментальной музыке (на примере произведений П. Чайковского, М. Бруха, М. Карминского, А. Щетинского): магист. работа / Харьков. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского, 2007. 58 с.

144. Габермас Ю. Постметафізичне мислення / пер. з нім В. Купліна. Київ : Дух і Літера, 2011. 280 с. (Сучасна гуманітарна бібліотека).

145. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну; пер. з нім. В. М. Купліна. Київ : Четверта хвиля, 2001. 424 с.

146. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного; пер. с нем. М. : Искусство, 1991. 367 с.

147. Гадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика; пер. з нім. М. Кушніра // Вибрані твори / Ґадамер Г.-Ґ. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.

148. Ґадамер Г.-Ґ. До проблематики саморозуміння. Герменевтичний внесок у питання деміфологізації; пер. з нім. М. Кушніра // Істина і метод: у 2-х т. Т. 2. / Ґадамер Г.-Ґ. К. : Юніверс, 2000. С. 111–121.

149. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: пер. с нем./ общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М. : Прогресс, 1988. 704 с.

150. Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод : у 2-х т.; пер. з нім. О. Мокровольського. К. : Юніверс, 2000. Т. 1: Основи філософської герменевтики, 2000. 464 с.

151. Ґадамер Г.-Ґ. Про круговий цикл розуміння; пер. з нім. М. Кушніра // Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод: у 2-х т. Т. 2. К.: Юніверс, 2000. С. 55–62.

152. Гадамер Х. Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция / под ред. В. Штегмайера, Х. Франка, Б. В. Маркова. СПб., 1999. С. 202–242.

153. Ґадамер Г.-Ґ. Читання і перекладання; пер. з нім. В. Бабича // Герменевтика і поетика : вибрані твори / Г.-Ґ. Ґадамер. К. : Юніверс, 2001. 145–152.

154. Гадамер Х.Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного / пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н .Бессонова. М., 1998. С. 43–60.

155. Гайденко П. П. Герменевтика; ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев и др. // Философский энциклопедический словарь. М. : Совет. энцикл., 1983. 836 с.

156. Гарипова Н. Музыкальный смысл и механизмы его постижения // Известия Уральск. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2010. N 3 (79). С. 222–235.

157. Гармаш Л. Коммуникативные стратегии в постмодернистском тексте (на материале романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Ученые записки Таврич. нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Т. 24 (63). 2011. № 2. С. 30–37.

158. Гачев Г. Жизнь художественного создания. М. : Искусство, 1972. 220 с.

159. Гачев Г. Ментальности народов мира: сходства и отличия. М. : Эксмо, 2003. 544 с. (Серия «Менталитет»).

160. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М. : Прогресс-Культура, 1995. 480 с.

161. Гачев Г. Русский Эрос. Роман Мысли с Жизнью. М. : Интерпринт,1995. 320 с.

162. Гегель Г. В. Ф. Философия духа / пер. з нем. Б. А. Фохта // Сочинения : в 14 т. / Г. В. Ф. Гегель. М. : Изд-во соц.-эконом. лит., 1956. Т. 3. 372 с.

163. Гейзінга Й. Homo Ludens; пер. з англ. О. Мокровольський. Київ : Основи, 1994. 250 с.

164. Герасимова-Персидская Н. К проблеме национальной идентичности в музыке // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. Минск, 1999. С. 35–42.

165. Герасимова-Персидская Н. О. От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 21. С. 3–10.

166. Герасимова-Персидська Н. О. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.

167. Гердт О. Хореограф Анна Тереза де Керсмакер оглушила берлинскую публику тишиной // vedomosti.ru. 2014. URL: http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/09/11/berlinskuyu-publikuoglushili-tishinoj (дата звернення: 20.04.2019).

168. Гинзбург Л. Об интерпретации музыки XVIII века // Музыкальное исполнительство : сб. ст. М., 1973. Вып. 8. С. 138–156.

169. Гиренок Ф. Фигуры и складки. М. : Академ. Проект, 2013. 244 с. (Философские технологии: hic et nunc).

170. Гиренок Ф. Удовольствие мыслить иначе. М. : Академ. Проект, 2008. 235 с. (Технологии философии).

171. Гирц К. Интерпретация культур / пер. с англ. М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. 560 с.

172. Гірц К. Інтерпретація культур : Вибрані есе / пер. с англ. Н. Комарова. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.

173. Гнатиши О. Історичний вимір українських музично теоретичних концепцій : монографія / наук. ред. О. Козаренко. Львів: Видав. Львів. політехніки, 2017. 600 с.

174. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1958. Вип. 2. С. 3–13.

175. Гольденвейзер А. Б. Об исполнительстве. О редактировании // Вопросы фортепианно-исполнительского искусства. М., 1965. Вып. 1. С. 35–71.

176. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет та явище. Типологія форм просторово-чосової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 21 с.

177. Горкуша С. Мікро-попера «Єретик» Річарда Кемерона-Вульфа для гітариста соло: специфіка композиторського задуму та виконавської інтерпретації : магіст. робота / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 67 с.

178. Горностаева В. Два часа после концерта: сборник статей и материалов. М. : Совет. композитор, 1991. 211 с.

179. Горохов А. Музпросвет. М. : ИД Флюид, 2010. 528 с.

180. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля // Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев, 1985. С. 81–99.

181. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. Киев, 1989. С. 52–65.

182. Горюхина Н. А. Открытые формы // Форма и стиль : сб. науч. тр. : в 2 ч. / отв. ред. Е. А. Ручьевская. Л., 1990. Ч. 1. С. 4–34.

183. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Україна, 1985. 112 с.

184. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. М., 1988. Вып. 1. С. 69–86.

185. Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке // Композиторы о современной композиции : Хрестоматия / [сост. Т. Кюрегян, В. Ценова]. М., 2009. С. 311–344.

186. Гринцер П. Неоконченное произведение // Мировое древо: междунар. журн. по теории и истории мировой культуры. 1997. Вып. 5. С. 105–124.

187. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М. : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.

188. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. : Языки славянских культур, 2002. 432 с.

189. Гуляницкая Н. С. Предисловие. О современной композиторской музыкологии // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2001. Вып. 145. С. 4–13.

190. Гумбрехт Х. У. Как (если вообще) возможно обнаружить то, что остаётся латентным в текстах? // Койнонія : вісн. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки. Філософія Іншого та богослов'я спілкування. Харків ; Київ, 2010. Спецвип. № 1. С. 90–102.

191. Гумбрехт Х. У. От эдиповой герменевтики – к философии присутствия [автобиографическая фантазия] / пер. Е. Канищева // НЛО. 2005. №75. Изобретение традиции: философская родословная как проблема и проект. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/gu3.html (дата звернення: 20.04.2019).

192. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М. : Новое литературное обозрение, 2006. 179 с.

193. Гумбрехт Х. У. Что мы потеряли и что нам сегодня не обходимо в гуманитаристике // Койнонія : вісн. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія і історія культури. Філософія Іншого та богослов'я спілкування. Харків ; Київ, 2011. Спецвып. № 2. С. 51–61.

194. Гуменюк Т. Конец XX столетия: опыты самопознания в постмодернистской интерпретации // Київське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Киев, 1998. Вып. 1. С. 116–127.

195. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ., 2002. 395 с.

196. Гумилёв Л. Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению. М. : Рольф, 2000. 384 с.

197. Гуревич А. Проблема ментальностей в современной историографии // Всеобщая история: Дискуссии, новые подходы. М., 1989. Вып. 1. С. 75–89.

198. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М. : Искусство, 1984. 350 с.

199. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск. : Изд. НГК, 1985. 88 с.

200. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (Философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.

201. Гусев С. Метафизика текста. Коммуникативная логика. СПб. : Гуманитар. Акад., 2008. 352 с.

202. Гусев С. Самосознание и страх, диалог и Третий // Перспективы метафизики: Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. СПб, 2000. С. 165–206.

203. Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія // Філософська і соціологічна думка. 1996. № 7–8. С. 35–68.

204. Гуссерль Э. Феноменология (Статья в Британской энциклопедии) // Логос. № 1. М., 1991; С. 12–21.

205. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 1: Пролегомены к чистой логике / пер. с нем. Э. Бернштейн; под. ред. С. Франка ; новая ред. Р. Громова. М. : Академ. Проект, 2011. 253 с.

206. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2, ч. 1: Исследования по феноменологии и теории познания / пер. с нем. В. Молчанова. М. : Академ. Проект, 2011. 565 с.

207. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени. / пер. с нем. и предисл. В. И. Молчанова. М. : Гнозис, 1994. 162 с.

208. Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Минск : Харвест; М. : АСТ, 2000. 752 с. С. 668–743.

209. Давидов М. Виконавське музикознавство : енцикл. довідник. Луцьк : Волинськ. обл. друкарня, 2010. 400 с.

210. Даренский В. Диалогические «механизмы» формирования культурной идентичности. URL: http://www.stattionline.org.ua/2012-10-19-21-22-43/29/1288-dialogicheskie-mexanizmy-formirovaniya-kulturnoj-identichnosti.html (дата звернення: 20.04.2019).

211. Даренский В. О богословском смысле коммуникативной природы человеческого бытия // Человек. История. Весть / сост. К. Б. Сигов. Киев, 2006. С.104–120.

212. Даренский В. Структура «глубинного общения» // Практична філософія. Київ, 2005. № 1 (15). С. 3–11.

213. Даренський В. Ю. Феномен діалогу як універсалія культури // Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. Одеса, 2010. Вип. 15. С. 172–182.

214. Дацюк С. Коммуникативные стратегии. URL: http://www.uis.kiev.ua/discussion/communicative_strategy.html//http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/gtmarket/2006/127 (дата звернення: 20.04.2019).

215. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 208 с.

216. Дейк Т. А. ван, Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1988. Вып. 23. С. 153–211.

217. Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация: пер. с англ. / сост. В. В. Петрова. М. : Прогресс, 1989. 310 с.

218. Делёз Ж. Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. Пятница, или тихоокеанский лимб. СПб., 1999. С. 282–302.

219. Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. Я. Свирский. М. ; Екатеринбург : Раритет : Деловая книга, 1998. 299 с.

220. Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1989. 172 с.

221. Демьянков В. Когнитивная лингвистика как разновидность интепретирующего подхода // Вопросы языкознания. 1994. № 4. С. 17–33.

222. Демьянков В. Лингвистическая интерпретация текста: Универсальные и национальные (идиоэтнические) стратегии // Язык и культура: Факты и ценности. К 70-летию Ю. С. Степанова : сборник / отв. ред. Е. С. Кубрякова, Т. Е. Янко. М., 2001. С. 309–323.

223. Демьянков В. Понимание как интерпретирующая деятельность // Вопросы языкознания. М., 1983. № 6. С. 58–67.

224. Денисов А. В. Музыкальный знак в семиозисе художественной культуры : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. СПб., 2002. 27 с.

225. Денисов А.В. Музыкальный язык: структура и функции. СПб. : Наука, 2003. 208 с.

226. Денисова Г. В. Интертекстуальность и семиотика перевода: возможности и способы передачи интекста // Текст. Интертекст. Культура : сб. докл. междунар. науч. конф., 4-7 апр. 2001 г. М., 2001. С. 112–128.

227. Деррида Ж. Письмо и отличие; пер. с франц. В. Лапицкого. СПб. : Академ. Проект, 2000. 428 с.

228. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации; пер. с нем. Н. Д. Зусман [и др.]. Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2000. 448 с. (Австрийская библиотека НГЛУ).

229. Диалог культур в глобализирующемся мире: мировоззренческие аспекты / Р. Г.Апресян, Л. А. Беляева, А. А. Гусейнов и др. ; отв. ред. В. С. Степин, А. А. Гусейнов. М. : Наука, 2005. 432 с.

230. Дильтей В. Введение в науки о духе; пер. с нем. Г. А. Котляр, С. И. Гессен // Собрание сочинений : в 6 т. / В. Дильтей. М., 2004. Т. 3. С. 11–406.

231. Дилтс Р. Стратегии гениев. Т.1. Аристотель, Шерлок Холмс, Уолт Дисней, Вольфганг Амадей Моцарт; пер. с англ. В. П. Чурсина. М. : Класс, 1998. 272 с. (Библиотека психологи и психотерапии).

232. Дмитриева Л. М., Ткаченко О. Н. Концептуализация понятия «стиль мышления» // Культура і Сучасність : альманах. Київ, 2013. № 2. С. 10–15.

233. Добрицына И. От постмодернизма к нелинейной архитектуре: архитектура в контексте современной философии. М. : Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.

234. Добронравова И. Синергетика: становление нелинейного мышления. Киев : Лыбидь, 1990. 149 с.

235. Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности / отв.ред. О. Н. Астафьева, и др. М. : Прогресс-Традиция, 2003. 584 с.

236. Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування / ред. Н. А. Іванова-Георгієвська, В. Л. Левченко. Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. 404 с.

237. Дольфюс А. Рудольф Нуреев. Неистовый гений. М. : Рипол Классик, 2014. 504 с.

238. Доценко В. Моя жизнь с гитарой (интервью с Ю. Николаевской) // Гітара. ua. 2011. № 2. С. 5–13.

239. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. 228 с.

240. Друскин М. Нотный текст (Особенности и воспроизведение в исполнении) // Очерки. Статьи. Заметки / М. Друскин. Л., 1987. С. 210–220.

241. Дубин И. Сьюзен Зонтаг или истина и крайности интерпретации // Вопросы литературы. 1996. №2. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/1996/2/dub.html (дата звернення: 15.01.2019).

242. Дубов М. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : автореф. дис. … канд. искусствововедения. М., 2008. 18 с.

243. Дубравская Т. «Виртуальный слой композиции» — новое понятие в теории музыкальной формы // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 239–255.

244. Евгений Колобов и Сергей Арцибашев размышляют о постановке «Евгения Онегина». URL: https://www.youtube.com/watch?v=VD7km-fy9vA (дата звернення: 20.04.2019).

245. «Евгений Онегин» «Новой оперы». URL: http://theatretimes.ru/evgenijj-onegin-novojj-opery (дата звернення: 20.04.2019).

246. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарлза Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора / пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред.пер. О. Шевченко. Київ : Основи, 2003. 503 с.

247. Екимовский В. Автомонография. М. : Гос. музык. изд-во, 2008. 480 с.

248. Еко У. Надінтерпретація тексту // Маятник Фуко. Львів, 1996. С. 650–664.

249. Еко У. Поетика відкритого твору; ред. М. Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. Львів, 2001. С. 406–419.

250. Європейський словник філософії: Лексикон неперекладностей : пер. с фр. Т. 1. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. 576 с.

251. Європейський словник філософії: Лексикон неперекладностей : пер. с фр. Т. 2. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. 488 с.

252. Європейський словник філософії: Лексикон неперекладностей : пер. с фр. Т. 3. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 328 с.

253. Ергиев И. Д. Артистизм музиканта-инструменталиста : монография. Одесса : Астропринт, 2014. 284 с.

254. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 19 с.

255. Живой голос души [видеофильм] / автор идеи и продюсер И. Лебле; реж.-пост. В. Быков, 2007.

256. Жижек С. Интерпассивность, или Как наслаждаться посредством Другого. Желание: Влечение. Мультикультурализм / пер. А. Смирнова. СПб. : Алетейя, 2005. 156 с. (Лакановские тетради).

257. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2003. 191 с.

258. Жуковська Т. І. Виконавська культура в добу інформаційного суспільства: трансформаційні процеси та особливості функціонування // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. Київ, 2013. С. 201–203.

259. Жулинская А. Интертекстуальность как объект лингвистических исследований // Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского. Серия «Филология». 2005. Т. 18 (57). № 1. С. 71–75.

260. Задерацький В. Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика // Мирослав Скорик : зб. ст. / ред.-упоряд. Я. Якубяк. Львів, 1999. С. 5–27.

261. Зайцева Л. А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Харків, 2004. 20 с.

262. Зайцева Л. А. Онтологическая концепція музики (дискурс христианской антропологи музики) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 4–36.

263. Зайцева М. Синестезийность как системное свойство художественного сознания : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. 52 с.

264. Запевалова Л. Открытая форма в диалектике «внемузыкального» и «музыкального» содержания // Часопис нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. 2018. № 2 (39). С. 96–105.

265. Запевалова Л. Открытая форма в композиторском творчестве второй половины XX века: стилевой аспект : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Минск, 2010. 27 с.

266. Захаров Ю. Истолкование музыки: Семиотический и герменевтический аспекты : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1999. 27 с.

267. Зачем нужны новые термины? Михаил Эпштейн о проективном мышлении и лингводизайне в гуманитарных науках. URL: https://syg.ma/@nlo_alex/zachiem-nuzhny-novyie-tierminy-mikhail-epshtiein-o-proiektivnom-myshlienii-i-linghvodizainie-v-ghumanitarnykh-naukakh (дата звернення: 20.04.2019).

268. Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства ; пер. с нем. О. Н. Чижов. СПб. : Axioma, 2000. 272 с.

269. Земцовский И. Человек музицирующий – Человек интонирующий // Проблемы музыкознания : сб. науч. тр. / ред.-сост. Л. Н. Березовчук. СПб., 1996. Вып. 8. С. 97–103.

270. Земцовский И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве. 1988. С. 93–100.

271. Зись А. Я., Стафецкая М. П. Интерпретация произведения как феномена культуры // Теории, школы, концепции: художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С. 69–102.

272. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтва. Київ, 2012. 174 с.

273. Золотова Г. Говорящее лицо и структура текста // Язык Система. Язык Текст. Язык – Способность : сборник. М., 1995. С. 120-132.

274. Зонтаг С. Против интерпретации. URL: http://www.libros.am/book/read/id/292267/slug/izbrannye-ehsse-1960-70-kh-godov (дата звернення: 20.04.2020).

275. Зубавіна І. «Стратегії гри» в просторі сучасної екранної культури (Homo ludens у пошуках нової цілісності) // Сучасне мистецтво. 2004. Вип. 1. С. 206–226.

276. Зубова Н. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ленинград, 1990. 22 с.

277. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Л. : Літопис, 2004. 352 с.

278. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2006. 16 с.

279. Иванова Е. Применение техники композиции И. Шиллингера в ранних произведениях Э. Брауна // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). № 3 (24), 2012. С. 166–170.

280. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1984. 178 с.

281. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.

282. Игнатченко Г. И. К вопросу об изучении тем «Фактура» и «Мелодическая фигурация» в курсе гармонии на оркестровом факультете // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. материалов для муз. вузов. Харьков, 1995. Вып. 2. С. 12–17.

283. Игорь Стравинский. Диалоги Воспоминания Размышления / послесл. и общ. ред. М. С. Друскина ; коммент. И. Белецкого ; пер. с англ. В. А. Линник. Л. : Музыка, 1971. 414 с.

284. Ильин В. Теория познания. Символология. Теория символических форм. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2013. 384 с.

285. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада. 1998. 255 с.

286. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова. М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.

287. Ингарден Р. Книжечка о человеке. Сос., пер. и вступ. ст. Е. С. Твердисловой. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2010. 208 с.

288. Инишев И. Постметафизическое мышление и современная философии. URL: http://practical-turn.org/blog/?p=6 (дата звернення: 20.04.2019).

289. Искусство XX века как искусство интерпретации : сб. ст. Нижний Новгород, 2006. 372 с.

290. Иссерс О. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М. : УРСС, 2006. 88 с.

291. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору (фраґменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / ред. М. Зубрицька. Львів, 2001. С. 288–305.

292. История современной музыки: музыкальная культура США XX века : учебник / Переверзева М. В. и др. ; отв. ред. М. В. Перевер-

зева. 2-е изд. М. : Юрайт, 2019. 540 с. (Профессиональное образование).

293. Каган М. С. Философия культуры. СПб. : ТОО ТК Петрополис, 1996. 416 с.

294. Каган М. Синергетика и культурология // Синергетика и методы науки. СПб., 1998. С. 201-219.

295. Каган М. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. М. : Политиздат, 1988. 319 с. (Над чем работают, о чем спорят философы).

296. Каган М. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1, 2, 3. Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1970. 348 с.

297. Каган М. Музыка в мире искусств. СПб: Ut, 1996. 232 с.

298. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя. М. : Высш. шк., 1990. 303 с.

299. Кадцын Л. М. Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных призведений // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст., 1988. С. 102–111.

300. Казанцева Л. Музыкальный автопортрет // Мова та культура : матеріали VI міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 142–154.

301. Казанцева Л. П. Фактурные предпосылки воплощения авторского начала // Фактура в системе музыкально-выразительных средств : сб. ст. Красноярск, 1991. С. 44–51.

302. Как исполнять Моцарта : сб. ст. / сост. и вступ. ст. А. М. Меркулов. М. : Классика XX I, 2003. 180 с.

303. Калицкий В. Диалог в музыкальной коммуникации как еномен культуры (философско-культурологический анализ) : автореф. дис. … канд. филос. наук. М., 2014. 27 с.

304. Кандель Э. Век самопознания: поиски бессознательного в искусстве и науен от начала XX века до наших дней / пер. с англ. П. Петрова. М. : АСТ: CORPUS, 2016. 720 с.

305. Кант И. О национальных характерах // Сочинения : в 6 т. / И. Кант. М., 1966. Т. 2. С. 168–183.

306. Карлхайц Штокхаузен. «Мои произведения – это бомбы замедленного действия». URL: https://www.zvuki.ru/R/P/28835/ (дата звернення: 17.03.2019).

307. Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы; пер. с нем. и коммент. А. Н. Малинкин // Культурология. XX век : Антология. М., 1995. С. 163–212.

308. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой: пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев : НМАУ, 2003. 168 с.

309. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.

310. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. Київ, 2000. 90 с.

311. Каширцев Р. Полиинтерпретационная природа «Рапсодии в голубых тонах» Джорджа Гершвина : магист. работа / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского, 2014. 96 с.

312. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч.посіб. Тернопіль : СМП АСТОН, 1998. 300 с.

313. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV-XVIII ст. Історія. Тернопіль, 1998. 300 с. (2 вид. К., 2009. 410 с.).

314. Квіт С. М. Герменевтика стилю : монографія. Київ : Києво-Могилянська академія, 2011. 143 с.

315. Квіт С. М. Основи герменевтики : навч. посібник для студ. вузів. Київ : Києво-Могилянська академія, 2003. 192 с.

316. Келдыш Ю. Драматургия музыкальная // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. С. 299.

317. Кизима В. Начала метафизики тотальности // Постнеклассика: философия, наука, культура / [Отв. ред. Л. Кияшенко, В. Степин]. СПб, 2009. С. 71–137.

318. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2 е изд.; перераб. и доп. М. : Академ. Проект,. 2006. 448 с. («Технологии»).

319. Кирнарская Д. Происхождение и сущность коммуникативных архетипов – универсальных семиотических кодов – на примере музыкального искусства. URL: http://margashov.com/muzykantam/kommunikativnye-arxetipy (дата обращения 17.10. 2019).

320. Кирнарская Д. К. Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности // Вопросы психологии. 1989. № 2. С. 47–59.

321. Кирчик И. О некоторых особенностях интонационной событийности в «Брандербургских концертах» И.С. Баха // И.С. Бах и современность : сб.ст. Київ, 1985. С. 80–89.

322. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.

323. Климовицкий А. Никитенко О. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык // Проблемы музыкознания : сб. науч. тр. / ред.-сост. Л. Н. Березовчук. СПб., 1996. Вып. 8. С. 40–61.

324. Клюев А. С. Онтология музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб. : Петрополис, 2010. 125 с.

325. Клюев А. С. Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб. : Астерион, 2010. 227 с.

326. Клюев Е.Речевая коммуникация. М. : ПРИОР, 1998. 224 с.

327. Коган Г. О «режиссёрском» и «актёрском» началах в исполнительстве // Советская музыка. 1973. № 5. С. 35–39.

328. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 344– 65.

329. Казакова Т. Японская точность и славянская душевность // Харьковские известия. 14 июня 2017. URL: http://izvestia.kharkov.ua/on-line/18/1242117.html (дата звернення: 20.04.2019).

330. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський. Львів : [б.в.], 2000. 286 с. (Українознавча бібліотека НТШ).

331. Колесник О. Парадигмальні твори культури та їх художня інтерпретація // Наук. часопис нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. Серія 7. Релегієзнавство. Культурологія. Філософія : зб. наук. пр. Київ, 2014. Вип. 32 (45). С. 103–110.

332. Колесник О. Художня інтерпретація як феномен культури : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 — теорія та історія культури. Київ, 2014. 430 с.

333. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю // Українське мистецтвознавство. Київ, 2009. Вип. 9. С. 113–117.

334. Композитор і театр: програма курсу / Харків. держ. ін-т. мистецтв ; упоряд. Птушкін В. М. Харків: ХІМ, 1991. 12 с.

335. Кондратюк Т. Наодинці з музикою // Музика. 2005. № 1–2. С. 31.

336. Конецкая В. П. Социология коммуникации : учебник. М. : Междунар. ун-т Бизнеса и Управления, 2004. 304 с.

337. Копиця М. Імператив краси // Музика. 1999. № 1-2. С. 4–6.

338. Копиця М. Творчість М. Скорика у дзеркалі сучасності // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000, Вип.10. С. 9–15.

339. Корет Э. Основы метафизики; пер. с нем. В. Терлецкого. Киев : Тандем, 1998. 248 с.

340. Корнелюк Т. Музыкознание как открытая система : опыт постановки проблемы (на материале отечественной музыкальной науки) : автореф. дис. …канд. искусствоведения. Новосибирск, 2007. 28 с.

341. Корниенко Н. Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея. Киев : Альтпрес, 2014. 310 с.

342. Корній Л. П., Москаленко В. Г. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики) // Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. № 1. С. 97–105.

343. Коробецька С. Ю. Основи теорії інформації в аспекті дослідження еволюції оркестрового стилю // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. Київ, 2013. С. 45–48.

344. Корсакова И. Музыкальная коммуникация как феномен культуры : монография. М.: РГСУ, 2014. 371 с.

345. Корсакова И. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: автореф. дис. … д-ра культурологии. М., 2014. 48 с.

346. Корсакова И. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации : дис.. … д-ра культурологии : 24.00.01 / Моск. гос. ин-т культуры и искусств. М., 2014. 359 с.

347. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства. Л. : Музыка, 1979. 208 с.

348. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб. : Композитор, 2000. 272 с.

349. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ : Муз. Україна, 1983. 157 с.

350. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 16 с.

351. Кочнев Ю. JI. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1971. 22 с.

352. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка, 1969. № 12. С. 56–60.

353. Кошарний С. О. Біля джерел філософської герменевтики : В. Дільтей, Е. Гуссерль. Київ : Наук. думка, 1992. 124 с.

354. Красникова Т. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2010. 55 с.

355. Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 22 с.

356. Крижановська Н. Є. Феномен диригента як культурологічна проблема // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. Київ, 2013. С. 209–212.

357. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 718 с.

358. Кримський С. Б. Інтерпретація // Філософський енциклопедичний словник. Київ, 2002. С. 247.

359. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності // Проблеми теорії ментальності; відпов. ред. М. В. Попович. Київ, 2006. С. 273–301.

360. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // М. М. Бахтин: pro et contra ... СПб., 2001. С. 213–243.

361. Кристєва Ю. Самі собі чужі; пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Основи, 2004. 262 с.

362. Крымский С. Б. Экспликация философских смыслов. М. : Идея-Пресс, 2006. 236 с.

363. Крымский С. Б. Интерпретация как логическая операция // Вопросы философии. 1965. № 11. С. 47 – 56.

364. Крюков А. Понимание как переводческая проблема // Перевод и интерпретация текста : сб. науч. тр. / АН СССР. М., 1988. С. 65–75.

365. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. СПб, 2008. 123 с.

366. Кудряшов А. Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ исполнений ХТК И. С. Баха) : автореф. дис. … канд. искусствоведеня. М., 1995. 26 с.

367. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания : учеб. пособ. Спб ; М. ; Краснодар, 2006. 412 с.

368. Кузнецов В. Герменевтика и гуманитарное познание. М. : Изд-во МГУ, 1991. 192 с.

369. Кузнецов Б. Г. Эстетические проблемы исполнительского искусства : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1968. 21 с.

370. Кузуб Т. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации : автореф. дис. … канд. культурологии. Екатеринбург, 2010. 24 с.

371. Кузьмін В. Нова інтерпретологія, або Вступ до вчення про багатовимірність // Ставропігійські філософські студії : зб. наук. пр. з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти / упоряд. О. П. Опанасюк. Львів, 2010. Вип. 4. С. 242–259.

372. Куллер Дж. На захист надінтерпретації // Маятник Фуко / Еко У. Львів, 1996. С. 692–710.

373. Курышева Т. Что такое прикладное музыковедение? // Музык. академия. 1993. № 4. С. 160–163.

374. Кэрлот Х. Э. Словарь символов : пер. с англ. М. : REFL-book, 1994. 608 с.

375. Лаврова С. Проекции основних концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб, 2016. 535 с.

376. Лайнсдорф Э. В защиту композитора. Альфа и омега искусства интерпретации. М. : Музыка, 1988. 303 с.

377. Ландовска В. Вольфганг Амадей Моцарт. Фортепианные концерты. О клавирных произведениях Моцарта // Как исполнять Моцарта : сб. ст. / сост., вступ ст. А. М. Меркуло. М., 2004. С. 8–26.

378. Латентность // Социологический энциклопедический словарь / ред. В. Осипов. М., 2000. С. 156.

379. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого / пер. с фр. Е. В. Морозов. М. : Прогресс, 2001. 440 с.

380. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку?. М. : Классика-XXI, 2004. 587 с.

381. Левин Ю. Избранные трды. Поэтика. Семиотика. М. : Языки русской культуры, 1998. 824 с.

382. Левинас Э. Время и Другой // Патрология. Философия. Герменевтика. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. СПб, 1992. Вып 1. С. 89–138.

383. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Основи, 1997. 387 с.

384. Левченко Е., Юркевич Е. Автор и інтерпретатор: парасубъект философии и культуры. Харьков : Фолио, 1995. 92 с.

385. Леонтьев А. Образ мира // Избранные психологические произведения / А. Леонтьев. М., 1983. С. 251–261.

386. Лесовиченко А. Концертная жизнь: к характеристике взаимодействия центра и периферии в музыкальной культуре европейского типа // Периферия в культуре : материалы междунар. конф., апрель 1993. / Новосибирск. гос. консерватория им. М. Глинки Новосибирск, 1994. С. 18–27.

387. Лехциер В. Введение в феноменологию художественного опыта / [науч. ред. В. Губин]. Самара : Самарский университет, 2000. 144 с.

388. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : Академія, 1997. 752 с.

389. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М. : Музыка, 1988. 234 с.

390. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи : в 2 ч. М.-Л. : Гос. музык. изд-во, 1948. 232 с.

391. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення // Наук. вісн. нац. муз. акад. імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 162–170.

392. Лисенко М. Чарівність гітари // Вечірній Київ, 1994. 29 листоп.

393. Лисса З. О сущности национального стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6. С. 191–221.

394. Лисса З. Эстетика киномузыки. М. : Музыка, 1970. 497 с.

395. Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Классическое наследие и современность / ред. Д. С. Лихачев. Л., 1981. С. 21–29.

396. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб. : Блиц, 1999. 160 с.

397. Лімборський І. (Ре)презентація та (ре)інтерпретація «чужого» слова при художньому перекладі за доби глобалізації (з погляду літературознавчої компаративістики) // Слово і час. 2010. № 9. С. 59–66.

398. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. : Совет. композитор, 1990. 264 с.

399. Лосев А. Ф. Два мироощущения. Из впечатлений после «Травиаты» // Звучащие смыслы : альманах. СПб., 2007. С. 223–237. (Культурология. XX век).

400. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. М., 1991. С. 21–186.

401. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура / А. Ф Лосев. М., 1991. С. 315–335.

402. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М. : Искусство, 1995. 320 с.

403. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1965. 944 с.

404. Лосев А. Ф. Очерк о музыке // На рубеже эпох. Работы 1910-х – начала 1920-х годов / А.Ф. Лосев ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, и др. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 1088 с.

405. Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Внутри мыслящих миров: Человек. Текст.Семиосфера. История / Ю. Лотман. М., 1996. С. 23–46.

406. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст.Семиосфера. История. М. : Языки русской культуры, 1996. 464 с.

407. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М. : Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.

408. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. 704 с.

409. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избр. статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. Таллинн : Александра, 1992. С. 191–200.

410. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с.

411. Лук’янець В. Хронотоп // Філософський енциклопедичний словник. Київ Абрис 2002. С. 702.

412. Луман Н. Невероятность коммуникации / пер. с нем. А. М. Ложеницина под ред. Н. А. Головина // Проблемы теоретической социологии. Вып 3. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2972 (дата звернення: 20.04.2019).

413. Луман Н. Реальность массмедиа. М. : Праксис, 2005. 256 с.

414. Лурье С. Психологическая антропология: история, современное состояние, перспективы : учеб. пособ. М.: Академ. Проект : Альма Матер, 2005. 624 с.

415. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства: автореф. дис. …канд. искусствоведения / Киев. нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 18 с.

416. Лысенко С. Интерпретаторские стратегии постмодернизма в современном музыкальном театре: реинтерпретация и деконструкция // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 12 (26): в 3-х ч. Ч. II. С. 115–118. URL: www.gramota.net/materials/3/2012/12-2/26.html (дата звернення: 230.04.2019).

417. Любимов А. Моцарт – человек театра // Как исполнять Моцарта.: сб. ст. / [сост., вступ ст.: А. М. Меркулов]. М., 2004. С. 103–107.

418. Людкевич С. О национальном в музыке // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. Минск, 1999. С. 66–89.

419. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 271 с.

420. Ляшенко О. Д. Художественная интерпретация произведений искусств в теории и практике научного анализа // Неперервна професійна освіта: теорія і практика. 2011. № 2. С. 58–63.

421. Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен в контексті сучасної музичної поетики : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2014. 18 с.

422. Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики : дис ... канд.искуств. : 17.00.03. Одесса, 2014. 190 с.

423. Макина А. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиан, П. Булез : автореф. дис. … канд. искусствоведенияя. Нижний Новгород, 2010. 22 с.

424. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа. Внешнее расширение человека / пер с англ. В. Николаева ; закл. ст. М. Вавилова. 2-е изд. М. : Гиперборея, Кучково поле, 2007. 464 с.

425. Максимова Н. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия : монография / науч. ред. С. Г. Ильенко. М. : Изд. центр РГГУ, 2005. 396 с.

426. Максимова И.В. «Переоформление» как смыслообразующая стратегия в эссеистике И. Бродского // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М., 2005. С. 143–155.

427. Малахов В. А. Культура и человеческая целостность. Київ : Наук. думка, 1984. 120 с.

428. Малахов В. С., Филатов В. П. Интерпретация // Современная западная философия : словарь. М. : Политиздат, 1991. 414 с.

429. Малахов В. С. Культурний плюрализм versus мультикультурализм // Логос. 2000. № 5-6. С. 4–8.

430. Малевич К.С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // Собр. соч: в 5 т. М.: Гилея, 2000. Т. 3. 762 с.

431. Малышев И. В. Музыкальное произведение: эстетический анализ. М., 1999. 91 с.

432. Малышев И. В. Эстетика: курс лекций. Москва, 1994. 185 с.

433. Малышев И. В. К определению понятия «музыкальное произведение» // Эстетические очерки. М., 1970. . Вып. 3. С. 142–163.

434. Мамардашвили М. Классические и неклассические идеалы рационального. Тбилиси : Мцениереба, 1984. 82 с.

435. Мамардашвили М. Символ и сознание. М. : Яз. рус. культуры, 1997. 320 с.

436. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке М. : Языки русской культуры, 1997. 217 с.

437. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Три беседы о метатеории сознания (краткое введение в учение виджнянавады) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, Т. V. С. 345–376.

438. Манулкина О. От Айвза до Адамса. Американская музыка XX века. М. : изд-во И. Лимбаха, 2010. 830 с.

439. Марик В. Б. Когнитивный стиль музыковеда : теоретические предпосылки исследования // Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Неждановой. Одеса, 2010. Вип. 12. С. 107–115.

440. Маринчак В. Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте : монография. Харьков : Фолио, 2004. 287 с.

441. Маритен Ж. Ответ Жану Кокто / пер. с фр. Б. Л. Губмана // Избранное: величие и нищета метафизики : сборник / сост. Р. А. Гальцева ; ред. А. А. Анненкова, В. П. Гайдамака. М., 2004. С. 551–578.

442. Маркова Е. Н. Введение в историческое музыкознание. Вопросы методологии и методы исследования : учеб. пособ. Одесса : АстроПринт, 1998. 52 с.

443. Маркова Е. Н. Вопросы теории исполнительства : Материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса: Астропринт, 2002. 128 с.

444. Маркова О. М. Теорія виконавства у сучасному музикознавстві // Українське музикознавство. Вип. 31. Київ, 2002. С. 93–102.

445. Маркова О. М. Теорія виконавства в сучасному музикознавстві // Українське музикознавство. Київ, 2002. Вип. 31. С. 93–102.

446. Маркова О.,Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П.Чайковського. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.

447. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М. : Музыка, 1966. 220 с.

448. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. ст. / отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л., 1974. С. 238–249.

449. Мартынов В. Зона opus posht или рождение новой реальности. М. : Классика XXI, 2005. 286 с.

450. Мартынов В. К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения // Музыкальное искусство и религия. М.,1994. С. 9–20.

451. Маслова А. Введение в паралингвистику: учеб. пособие: 3-е изд. М.: Флинта; Наука, 2010. 152 с.

452. Мациевский И. Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // В пространстве музыки / И. Мациевский. СПб., 2011. Т. 1. С. 3–33.

453. Мациевский И. Структурные универсалии в музыке и пути их выявления // В пространстве музыки / И. Мациевский. СПб., 2011. Т. 1. С. 34–43.

454. Мациевский И. Эко-психологические факторы контонационного восприятия и структурирования музыки // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке: [материалы Междунар. инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5-7 декабря 2011 г.) / Рос. ин-т истории искусств ; гл. ред. А.А. Тимошенко]. СПб , 2011. С. 7–14.

455. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

456. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки : Пособие для преподавателей и студентов вузов искусств и педвузов : авторская электронная версия. 2014.

457. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки : учеб. пособ. : в 2 ч. М. : Композитор, 2014. 632 с.

458. Медушевский В. Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка.1985. № 7. С. 66–70.

459. Медушевский В. В. К теории исполнительства: о Божественных тайнах общения (из цикла : «Если есть бытие есть и общение») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 130–141.

460. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 254 с.

461. Медушевский В. В. О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания : сб. ст. М., 1987. С. 206–230.

462. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки : сб. ст. М., 1980. С. 141–155.

463. Медушевский В. В. О церковной и светской музыке// Музыкальное искусство и религия. М., 1994. С. 20–46.

464. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 129. С. 3–17.

465. Медушевский В. В. Учебные материалы к курсу анализа музыки. К теории исполнительства. URL: https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Performing/ (дата звернення: 15.04.2019).

466. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы // Музык. академия, 2005. № 4. С. 7–14.

467. Медушевский В. Чайковский как композитор объективного склада // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 14. С. 6–14.

468. Мейерхольд В. Э. Об искусстве театра // Театр. 1957. № 3. С. 120–125.

469. Мейлах Б. С. «Философия искусства» и «художественная картина мира» // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1983. С. 13–24.

470. Мейлер Б. Поетика // Енциклопедія постмодернізму. Київ, 2003. С. 313–314.

471. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. : Вост. лит. РАН, 1995. 407 с.

472. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : монографія. Львів : ЗУКЦ, 2013. 383 с.

473. Мельникова А. Н. Синестетическая интерпретация творчества Э. Денисова : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2011. 27 с.

474. Ментальність / Філософський словник соціальних термінів / упоряд. В. П. Андрущенко. Харків, 2002. С. 443–446.

475. Ментальность / Большой энциклопедический словар / гл. ред. А. М. Прохоров. М., 1991. Т. 1. С. 794.

476. Мень Е. Еще раз об умной толпе // Критическая масса. 2003. №3. URL: http://magazines.russ.ru/km/2003/3/men.html (дата звернення: 20.04.2019).

477. Мерзликина О. Двадцать лет и первозданная свежесть // Московская правда. 15. 08. 2015. URL: http://mospravda.ru/culture_spectacles/article/Chetvert_veka_i_pervozdannaya_svejest/ (дата звернення: 20.04.2019).

478. Меркулов А. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма : учеб. пособ. М.: ОООДека-ВС, 2014. 160 с.

479. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля их интерпретации // Музыкальное и исполнительство и педагогика : сб. ст. М., 1991. С. 155–188.

480. Меркулов А. Проблемы целостности интерпретации (на материале фортепианных сюитных циклов Шумана и Мусоргского): автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1981. 18 с.

481. Метафизические исследования. Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета [гл. ред. Б. Соколов]. Вып. 14.: Статус иного. 2000, СПБ. 340 с.

482. Микешина Л. А. Философия познания. Полемические главы. М. : Прогресс-Традиция, 2002. 624 с.

483. Микешина Л. А. Философия познания. Проблемы эпистемологии гуманитарного знания. Изд. 2-е, доп. М, 2008. 374 с.

484. Миницкий Н. И. Когнитивные практики в исторической науке и образовании // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны : навук. зб. / Белорус. гос. ун-т. Минск, 2009. Вып. 5. С. 143–151.

485. Митяева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века : автореф.дис. **…** канд. искусствоведения. М., 2010. 27 с.

486. Михайлов А. Архитектура как застывшая музика // Античная культура и современная наука. М., 1985. С. 233–239.

487. Михайлов М. Стиль в музыке. Л. : Музыка, 1981. 264 с.

488. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Ленинград : Музыка, 1990. 283 с.

489. Можейко М. Post-postmodernism // Философский словарь. URL: http://glossword.info/index.php/term/,6ea3ac6f59585bb0955c54a95e9aa65d6f5954a45b689a53536c5c9ba06fa1a2ae935caf69b09b9270556aa160a6b15a6e54549a60.xhtml (дата звернення: 20.04.2019).

490. Можейко М. Текстовый анализ // Новейший философский словарь. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/789.php (дата звернення: 15.04.2019).

491. Молчанов А. Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении (на материале остинатных форм композиторского творчества XX века) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 24 с.

492. Моль А. Социодинамика культуры: пер. с фр. / предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. М. : Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.

493. Монсенджон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! М. : Классика-XXI, 2008. 272 с. URL : http://www.ozon.ru/context/detail/id/3967213/ (20.04.2019).

494. Мореин (Репина) К. Н. О некоторых свойствах старинного уртекста на примере клавирных сонат Доменико Скарлатти. URL: http://lab-ms.narod.ru/statyi_lms/morein-repina-k.n-o_nekotorykh_svojstvakh_starinno.pdf) (дата звернення: 20.04.2019).

495. Москаленко В. Г. Інтерпретація формули художнього цілого // Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2011. № 2 (11). С. 11–16.

496. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

497. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. № 7. С. 3–10.

498. Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.

499. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Проблеми музичної інтерпретації / Київське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.

500. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев : Муз. Україна, 1994. 157 с.

501. Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. …д-ра мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.

502. Моцарт в оригинале? Беседа Николаса Кениона с Малколмом Билсоном и Джоном Элиотом Гардинером. URL : http://www.cdguide.nm.ru/mozart_concertos.html (дата звернення: 20.04.2019).

503. Моцарт снова и навсегда: к 20-летию международного музыкального фестиваля [буклет]; автор-составитель Ю. Николаевская. Харків : Цифра-принт, 2011. 64 с.

504. Музыкальная коммуникация : сб. науч. тр. Вып. 8. СПб., 1996. 275 с.

505. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XIX веков / сост. и общ. ред., вступ. ст. В. П.Шестакова. М., 1971. 268 с.

506. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения : [хрестоматия] / сост., общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М., 1966. 547 с.

507. Муравьева И. Нефть или Чвйковскиий. Что волнует Михаила Плетнева в российской жизни и культуре // Российская газета. № 205(6181). URL: http://www.rg.ru/2013/09/13/pletnev.html (дата звернення: 20.04.2019).

508. Наер В. Л. Понимание и интерпретация (к основам интерпретации текста как аналитической деятельности) // Проблемы современной стилистики : сб. науч. тр. / МГЛУ. М., 2001. Вып. 459. С. 3–13.

509. Назайкинский Е. В. Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее : сб. ст. по материалам м/н науч. конф., 24–26 сент. 2002 г. / РАМ им. Гнесиных. М., 2002. С. 3–13.

510. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.

511. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.

512. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. М. : ВЛАДОС, 2003. 248с.

513. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. 383 с.

514. Назайкинский Е. В. О системе музыкально-теоретических дисциплин // Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе : сб. науч. тр. М., 1978. С. 94–121.

515. Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/naid_osob.php (дата звернення: 20.04.2019).

516. Нарижный Ю. Основные черты герменевтического разума. URL: http://postmodern.in.ua/?p=1731 (дата звернення: 20.04.2019).

517. Науменко Т. Современное музыковедение и «стиль времени» // Журнал Общества теории музыки. №1. 2013/1. С. 84–93. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Naumenko.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

518. Науменко Т. Текстология музыкальной науки. М. : Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.

519. Нейгауз Г. Г. Статьи, воспоминания, дневники. М. : Совет. композитор, 1983. 210 с.

520. Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав / ред.-сост. Б.Б. Бородин. М. : ООО Дека-ВС, 2007. 424 с.

521. Неретина М. С., Чернышов А. В. Филип Гласс. Музыка экрана. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html (дата звернення: 15.04.2019).

522. Никола У. Иллюстрированный философский словарь / пер. с ит. Т. Н. Григорьевой, Л. А. Подпятниковой. М. : БММ АО, 2006. 584 с.

523. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и истории пианизма : учеб. пособ. . М. : Музыка, 1980. 112 с., нот.

524. Николаева Н. Симфонический метод Бетховена // Музыка французской революции и Бетховен : сборник. М., 1967. С. 146–162.

525. Николаевская Ю. В. Homo interpretatorens в музыкальной культуре XXI века: теоретический аспект // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Видавництво ТОВ С.А.М, 2014. Вип. 40. С. 601–613.

526. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства : зб.

наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.

527. Николаевская Ю. В. Время-целостность-коммуникация: к проблеме восприятия и интерпретации современной музыки // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2010. Вип. 13. С. 226–235.

528. Николаевская Ю. В. Герменевтика художественных смылов произведений П. Чайковского: когнитивный опыт // П. И. Чайковский: забытое и новое: исследования, материалы к биографии, воспоминания современников. М. : Театралис, 2015. Вып. С. 139–147.

529. Ніколаєвська Ю. В. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 23. С. 14–20.

530. Николаевская Ю. В. Интерпретология в системе современной гуманитаристики (в диалоге с Х.У. Гумбрехтом) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия : сб. тр. м/н науч. конф., 13–18 апр. 2015 года / ред.-сост. Г. Р. Консон. М., 2015. С. 346–352.

531. Николаевская Ю. В. Коммуникативная функция фактуры: потенциал классической теории в «искусстве post» // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 108. С. 21–32.

532. Николаевская Ю. В. Коммуникативные условия постижения национальной ментальности в музыке // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 99–109.

533. Николаевская Ю. В. Метафизическое пространство современной интерпретологии // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 36–51.

534. Николаевская Ю. В. Музыкальная интерпретация как возможность «событийной культуры» // зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 34. С. 212–221.

535. Николаевская Ю. В. Музыкант: профессия или призвание? (Листая страницы фестиваля «Харьковские ассамблеи» // зб. наук. ст. /

Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 51 – 65.

536. Николаевская Ю. В. О коммуникативных принципах современного исполнительства // зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 31. С. 224–232.

537. Николаевская Ю. В. Оправдание интерпретации. Музыковедческий комментарий к исследованию Х.У. Гумбрехта «Производство присутствия:чего не может передать значение» // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 95. С. 12–19.

538. Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 103. С. 17–25.

539. Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2015/2 (10). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_2%20%2810%29_1_Николаевская%20%28final%29.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

540. Николаевская Ю. В. Символ как смысл: опыт конструирования понятия // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 18. С. 43–50.

541. Николаевская Ю. В. У пошуках цілісності музичного спектаклю (з історії творчої співпраці Марка Ентіна та Володимира Птушкіна) // Часопис нац. муз. акад. України ім. І. П. Чайковського. Київ, 2010. № 2(7). С. 96–101.

542. Николаевская Ю. В. Чайковский-Левинас-Набоков: опыт встречи сознаний» // Вестник Славянского университета. Харьков, 2000. Т. III, № 6. С. 78–80.

543. Николаевская Ю. В. «Харьковские ассамблеи» в системе современной музыкальной коммуникации // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. унт мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 394–420.

544. Николаевская Ю., Лозенко Е. Формирование синестетического слушания как системы: коммуникативная стратегия // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2017. Вип. 42. С. 156–172.

545. Ніколаєвська Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і

практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.

546. Ніколаєвська Ю. Обрії часового перебігу у творах харківських композиторів другої половини XX ст. // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 90. С. 37–45.

547. Ніколаєвська Ю. В. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.

548. Ніколаєвська Ю. В. Харківська гітарна школа: таланти і час : монографічний нарис. Харків : Факт, 2017. 108 с.

549. Николов П. Интерпретация и исполнительство как варианты текстуальных стратегий // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 89–99.

550. Новейший философский словарь. 3-е изд., испр. Минск : книжный Дом, 2003. 1280 с. (Мир энциклопедий).

551. Новиков К. Е., Счастливцев Р. А. Специфика философской интерпретации. Обзор // Вопросы философии. 1999. № 11. С. 38–43.

552. Обрист Ханс Ульрих. Краткая история новой музики. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.

553. Овсяннікова-Трель О. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII-XX століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2007. 15 с.

554. Омельченко Е. Проектная коммуникативная стратегия в рамках образовательного дискурса // Вестник Челябинск. гос. ун-та. Челябинск, 2011. С. 253–255.

555. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти . Львів : Ліга-Пресс, 2013. 448 с.

556. Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2006. 17 с.

557. Орлов Г. Древо музыки. A. Frager & Co, Вашингтон СПб. : Композитор, 1992. 408 с.

558. Ортега-и-Гассет Х. Нищета и блеск перевода ; пер. с исп. Н. Г. Кротовской // Что такое философия? М., 1991. С. 336–352.

559. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва ; пер. з ісп. О. Товстенко // Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. Київ, 1994. С. 238–273.

560. Пави П. Словарь театра : пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

561. Павлов Д. Когнитивные стратегии обозначения формы объектов в русском и английском языках : автореф. дис. … канд. филологических наук. Орел, 2007. 34 с.

562. Павлов Д. О некоторых проблемах определения термина «когнитивная стратегия» // Вопросы когнитивной лингвистики. 2006. №2. С. 62–64.

563. Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Krimson та Pink Floyd) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 16 с.

564. Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. М., 1978. Вып. 3. С. 124–145.

565. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2015. 46 с.

566. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции : дис. … д-ра искусствоведения. 17.00.02. М., 2014. 569 с.

567. Переверзева М. В. Алеаторные формы, покоренные организующим числами // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2017. № 1. С. 25 – 35. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24978 (дата звернення: 20.04.2019).

568. Переверзева М. Модульная форма в музыке и метод ее анализа // Журнал Общества теории музыки. № 1. 2013/1. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Pereverzeva.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

569. Переверзева М. В. Эрл Браун: Между музыкой и графикой // Израиль XXI. Музыкальный журнал. URL: http://www.21israel-music.com/Erl_Brown.htm#_ftn18 20.04.2019).

570. Петров В. О. Инструментальный театр Карлхайнца Штокхаузена. URL: http://www.21israel-music.com/Stockhausen_teatr.htm#_ftn1 20.04.2019).

571. Побережна Г. Онтопсихологічні аспекти музичної комунікації // Ставропігійські філософські студії : зб. наук. пр. з музикознавства, психології та педагогіки / упоряд. О. П. Опанасюк. Львів, 2012. Вип. 6. С. 230–235.

572. Политов А. Произведение искусства как хронотоп // Обсерватория кльтуры. 2014. № 5. С. 44–51.

573. Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1989. 165 с.

574. Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1989. 25 с.

575. Попович М. В. Нарис історії культури України. Киев : АртЕк, 1995. 728 с.

576. Постмодернизм // Новейший философский словарь / А. Грицанов. URL: http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/newest-dictionary/articles/138/postmodernizm.htm (дата звернення: 20.04.2019).

577. Потебня А. А. Язык и народность // Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 253–286.

578. Почепцов Г. Теория коммуникации. 2-е изд., стер. М. : Смарт Бук, 2009. 651 с.

579. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М. : Прогресс, 1986. 431 с.

580. Пригожин И. От существующего к возникающему. М. : Наука, 1985. 328 с.

581. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.

582. Проблеми теорії ментальності / відп. ред. М. Попович. Київ : Наук. думка, 2006. 406 с.

583. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Вип. 23. Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 232 с.

584. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 29. Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : САМ, 2010. Вип. 29. 575 с.

585. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наук. ст. Вип. 31. Лео Брауер та гітарне мистецтво XX століття / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : САМ, 2010. Вип. 31. 240 с.

586. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.: зб. наук. ст. Вип. 40. Когнітівне музикознавство / Харків.

нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : С.А.М, 2014. 776 с.

587. Пятигорский А. Избранные труды. М. : Языки русской культуры, 1996. 594 с. (Язык. Семиотика. Культура).

588. Раабен Л. Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1962. № 1. С. 20–51.

589. Равдоникас Ф. Всего лишь автентизм // III Междунар. фест. старинной музыки в Санкт-Петербурге, окт.–нояб. 2000 г. : буклет. URL: https://www.mmv.ru/sm/arta/12-12-2000_aut.htm (дата звернення: 15.04.2019).

590. Ракунова И. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. Киев : Феникс, 2010. 206 с.

591. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. М., 1972. № 7. С. 3–47.

592. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. М. : Совет. писатель, 1978. 237 с.

593. Редя В. Я. Інтегративні процеси в мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз» // Музичне мистецтво : зб. ст. / Донецьк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 15–27.

594. Редя В. Я. Музыка в культурной композиции «серебряного века» : Исследовательские очерки. Київ : ДАКККіМ, 2006. 276 с.

595. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження й самопізнання музичної культури (перша третина ХХ століття) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 80–90.

596. Рикер П. Герменевтика и метод социальных наук // Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью / пер. с фр. О. И. Мачульской. М., 1995. С. 3–18.

597. Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / пер. с фр. И. С. Вдовина. М. : Канон-Пресс, 2002. 622 с.

598. Рикер П. Повествовательная идентичность Овладение персонажем: рефигурированное «я» / пер. с франц. О. И. Мачульской // Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью. М., 1995. С. 19–38.

599. Рікер П. Вселенська цивілізація й національні культури / пер. з фр. В. Й. Шовкуна // Історія та істина / Рікер П. Київ. : Київ, 2001. С. 292–307.

600. Рікер П. Метафора і символ; пер. с франц. Г. Хомочко // Труды семинара по герменевтике (Герменеус) : сб. науч. тр. Одесса, 1999. Вып. 1. С. 97–122.

601. Романюк І. До проблеми визначення категорії «картина світу» в сучасному українському музикознавстві // Молода мистецька наука України : IV електронна наук. конф. молодих науковців : докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів 20 грудня 2003 року : зб. матеріалів / ХДАДМ. Харків, 2003. С. 94–96.

602. Романюк І. А. «Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 15. С. 209–213.

603. Рощенко Е. Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1988. 20 с.

604. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2006. 30 с.

605. Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М. : Аграф, 2000. 432 с.

606. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997. 384 с.

607. Рыжков В. О развитии музыкального слуха. URL: http://www.21israel-music.com/Ryzhkow.htm (дата звернення: 20.04.2019).

608. Сабинина М. Мейерхольд и музыка // Музыкальный современник : сб. ст. М., 1983. Вып. 4. С 142–158.

609. Сабинина М. Новые пути синтеза // Советская музыка. 1983. № 5. С. 62–72.

610. Сагарадзе Е. «Понимание», «смысл», «интерпретация» как категории философской герменевтики и их преломление в музыкознании второй половины XX века // Приношение музыке XX века : сб. ст. / Урал. гос. консерватория. Екатеринбург, 2003. С. 193–219.

611. Сакало О. «Каприси» Нікколо Паганіні – Мирослава Скорика: романтичні рефлексії сучасності // Музика. 2012. № 3. С. 16–

21. URL: http://mus.art.co.ua/nikkolo-pahanini-myroslav-skoryk-romantychni-refleksiji-suchasnosti/ (дата звернення 20.04.2019).

612. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2007. 200 с.

613. Самойленко А. Интердисциплинарные тенденции современного музыкознания // Наук. вісн. нац. муз. акад. України. Київ, 2003. Вип. 29. С. 64–79.

614. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

615. Самойленко А. И Теория музыковедческой интерпретации как направление современной герменевтики // Часопис нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Киев, 2011. Вип. 2. С. 3–11. URL: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/seminar2018/materials2018/cc15a86d2ac239103d49826a55e0a2b6.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

616. Самойленко О. Наукові обриси сучасного українського музикознавства // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2010. Вип. 11. С. 38–45.

617. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии (Критика и анализ). М. : Академ. Проект : Альма Матер, 2010. 324 с.

618. Сєдокова О. Мысль Пушкина. URL: http://www.pravmir.ru/myisl-pushkina-lektsiya-olgi-sedakovoy-video/ (дата звернення: 20.04.2019).

619. Селиванов В. Когнитивный стиль // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL: http://epistemology_of_science.academic.ru/318 (дата звернення: 20.04.2019).

620. Серебрянская А. Авторедакция как явление композиторского творчества (к вопросу «темброваго переинтонирования») // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2014. № 3. С. 64–68.

621. Сидельникова М. «Нет ничего современнее тела». Анна Тереза Де Кеерсмакер о музыке, танце и феминизме // Коммертсант. 2020. № 5. С. 11. URL: https://www.kommersant.ru/doc/ 4219449?fbclid=IwAR2VCx3ZVkMvwdskZaHPUTyeLBIWdYd6kRs_VitRWContdLIBvqqbYNNIPA (дата звернення: 20.04.2019).

622. Сидоров Е.В. Онтология дискурса. Изд. 2-е. М. : URSS, 2009. 232 с.

623. Сирятская Т. А. Исполнительская интерпретация в аспекте психологии личности музыканта-артиста : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2008. 204 с.

624. Сирятська Т. О. Виконавська інтрепретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис.. …канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.

625. Скребков С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений // Избранные статьи / С. С. Скребков. М., 1980. С. 17–23.

626. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 448 с.

627. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М. : Музыка, 1985. 285 с.

628. Скрипник К. Семиотический глоссарий: определения знака в семиотике Ч. Пирса. URL : http://credonew.ru/content/view/406/29/ (дата звернення: 20.04.2019).

629. Смирницкий Ян. Карлхайнц Штокхаузен – 13 молитвенных жестов. Интервью / Karlheinz Stockhausen - Interview (2007). URL: http://www.riobravo76.ru/content/karlhaync-shtokhauzen-13-molitvennyh-zhestov-intervyu-karlheinz-stockhausen-interview-2007 (дата звернення: 20.04.2019).

630. Смирнов А. Интерактивная музыка. URL: http://theremin.ru/lectures/interactive.htm (дата звернення: 20.04.2019).

631. Смирнов С. Мир образов и образ мира // Вестник Моск. ун-та. Серия 14. Психология. М., 1981.. № 3. С. 15–28.

632. Смирнова Н. Авторский стиль и вопросы формирования исполнительского мышления пианистов. Саратов : Yule, 2002. 387 с.

633. Смит Э. Национальная идентичность. Київ: Основи, 1994. 165 с.

634. Сниткова И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : автореф. дис. … канд. исккусствоведения. Вильнюс, 1986. 22 с.

635. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропрінт, 2013. 276 с.

636. Сокол О. Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1996. 27 с.

637. Соколов А. Музыкальная форма XX века. Диалектика творчества. Исследование. М. : Композитор, 2007. 272 с.

638. Соколова И. В. Музыкальное становление как формирование новой парадигмы культуры // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков / [отв. ред. М. Уваров]. СПб., 1997. С. 146–153 .

639. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л. : Совет. композитор, 1983. 304 с.

640. Сохор А. Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация // Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. Л., 1980. С. 120 – 136.

641. Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов / Рос. ин-т истории искусств [ред.-сост. О. В. Колганова ; отв. ред. И. В. Мациевский]. СПб., 2014. 160 с.

642. Станислав Нейгауз [виодеофильм] / автор идеи В. Горностаева / ГТРК «Культура», 2005.

643. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 319 с.

644. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыша. М., 1981. Т. 5. Стб. 223.

645. Стогний И. Скрытый мотив в музыкальном произведении // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее : сб. тр. / отв. ред. Т. Науменко. М., 2002. С. 209–226.

646. Ступин С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М. : Индрик, 2012. 312 с.

647. Сумарокова В. «Авторский» и «исполнительский» текст как объект исследования в теории музыкального исполнительского искусства // Київське музикознавство : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 171–179.

648. Сурио Э. Искусство и философия. URL: http://anastasija-schulgina2011.narod.ru/ID_111_16_12_36.htm (дата звернення: 20.04.2019).

649. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной – к философии музыки). Киев: Факт, 2000. 175с.

650. Суханцева В. К. Метафизика культуры. Киев : Факт, 2006. 366 с.

651. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев, 1990. 234 с.

652. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. Ростов-на-Дону, 1994. С. 53–71.

653. Тараева Г. Христианская символика в музыкальном языке // Музыкальное искусство и религия. М., 1994. С. 92–101.

654. Тарасти Э. Музыка как знак и как процесс // Homo musicus – 99. Альманах музыкальной психологии. М. : МГК., 1999. С. 61–78.

655. Теория современной композиции : учеб. пособ. / [под. ред. В. Ценовой]. М. : Музыка, 2007. 642 с.

656. Теорія та історія світової і вітчизняної культури : курс лекцій / А. К. Бичко та ін. Київ : Либідь, 1993. 392 с.

657. Тиллих П. Теология культуры; пер. с англ. О. В. Боровой // Избранное: Теология культуры / П. Тиллих. М., 1995. С. 236–395.

658. Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 31. С. 117 –186.

659. Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.

660. Тисельтон Э. Герменевтика / пер. с англ. О. Розенберг. Черкассы : Коллоквиум, 2011. 430 с.

661. Титенко Д. П. Історичне відтворення клавішних музичних інструментів першої половини XVIII ст. у сучасному мистецькому просторі // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. Київ, 2013. С. 59–62.

662. Тишко С. В. Християнські ідеї в музичній культурі другої половини XIX сторіччя (на матеріалі оперних концепцій М. П. Мусоргського) // Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ., 2008. С. 69–82.

663. Тишко С. В. Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 33 с.

664. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М. : Наследие, 2000. 254 с.

665. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М. : Прогресс, 1995. 623 с.

666. Труфанова И. О разграничении понятий: речевой акт, речевой жанр, речевая стратегия, речевая тактика. М.: Филологические науки, 2001. 174 с.

667. Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М. : Мысль, 1978. 272 с.

668. Ульянич В. Музыкальная композиция и компьютерные технологии (авторский опыт и комментарии) // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. науч. ст. Ростов-на-Дону, 2004. С. 154 – 165.

669. Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество : от Ф. Шопена к А. Скрябину : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2005. 22 с.

670. Усманова А. Гиперинтерпретация. URL: http://www.top-actions.info/postmodern/645-g/35669-giperinterpretatsiya.html (дата звернення: 20.04.2019).

671. Устинов А. Анализ и компьютерное музыкального звука и текста // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. науч. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2004. С. 199–206.

672. Фаликман М. Когнитивная наука: основоположення и перспективі // Логос №1’ (97) 2014. С. 1–18.

673. Федоренко М. О. Можливість зустрічі: Бахтін і Гадамер // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. Вип. 31. С. 42–48.

674. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.

675. Фелікс Мендельсон: магія єднання. 25 років з дня заснування / авт.-упоряд. Ю. Ніколаєвська. Харків : Цифра-принт, 2016. 25 с.

676. Фещенко В. О внешних и внутренних горизонтах семиотики // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 6–43.

677. Филоненко А. Присутствие Другого и благодарность: контуры еврахистической антропологии: монография. Харьков : А. Савчук, 2018. 392 с.

678. Философия коммуникации: проблемы и перспективы : монография / под ред. С. В. Клягина, О Д. Шипуновой. СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2013. 260 с.

679. Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М., 2002. 396 с.

680. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской ; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М. : Канон+, 2015. 376 с.

681. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс / пер. с фр. Е. Городецкий. URL: http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/nfm.txt (дата звернення: 20.04.2019).

682. Фуко М. О трансгрессии / пер. с фр. С. Л. Фокин // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / М. Фуко. СПб, 1994. С. 111–131.

683. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визигина, Н. С. Автономовой. М. : Прогресс, 1977. 488 с.

684. Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко; пер. с фр. С. Табачниковой . М., 1996. С. 7–46.

685. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие : пер. с нем. СПб. : Наука, 2001. 380 с.

686. Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия // Вестник Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. 1993. № 4. С 43–63.

687. Хаздан Е. Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры (на материале общины «ХаБаД Любавич» : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2008. 26 с.

688. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихин. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.

689. Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихин. М., 1993. С. 41–62.

690. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер ; пер. с нем. А. В. Михайлов . М., 1993. С. 51–116.

691. Хакен Г. Синергетика / пер. с англ. В И. Емельянова. М. : Мир, 1980. 404 с.

692. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: науково-популярне видання. Суми : Собор, 2002. 184 с.

693. Ходорковская Е. Музыкальное произведение как предмет аналитико-герменевтических стратегий: очевидные тупики и неочевидные выходы // Актуальные проблемы высшего образования. СПб., 2015. 4(38). С. 48–52.

694. Ходос А. В. Образы движения и их художественная интерпретация в западноевропейском искусстве первой половины XX века: обзор основных направлений // Культура: открытый формат – 2011 : сб. науч. работ. Минск, 2011. С. 198–201.

695. Холодная М. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. 2-е изд. СПб. : Питер, 2004. 384 с. (Серия «Мастера психологии»).

696. Холопов Ю. Метафизика музыки в философии А. Лосева // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия : материалы III Рос. филос. конгресса: в 4 т. Ростов н/Д, 2002. Т. 4. С. 430–431.

697. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. №4. С. 106–114.

698. Холопова В. Научные зарницы В. В. Медушевского. URL : http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?s=16067&txtid=395 (дата звернення: 20.04.2019).

699. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособ. 5–е изд. СПб. : Лань: Планета музыки. 2014. 320 с.

700. Хоркхаймер Т., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М. : Медиум, 1997. 312 с.

701. Хоружий С. С. К антропологической модели третьего тысячелетия // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М., 2002. С. 108–136.

702. Хоружий С. С. К феноменологии аскезы : Аналитический словарь исихастской антропологии. URL: azbuka.ru/dictionary/01/horuzhiy_k_fenomenologii_askezy_01-all.shtml (дата звернення: 15.02.2019).

703. Хохлова А. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве (на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков) : автореф. дис. д-ра искусствоведения. Саратов, 2013. 44 с.

704. Хренов Н. Визуальная коммуникация: культурологические исследования. М. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. 480 с. (Humanitas).

705. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов; пер. с нем. А. Б. Демидова. Минск : Экономпресс, 2006. 384 с.

706. Ценова В. Время ритма, или ритм времени: о новейшей музыке XX века. URL: http://www.21israel-music.com/Rhytm.htm (дата звернення: 20.04.2019).

707. Ценова В., Кефалди В., Смирнов А. Электронная музыка – проблемы и перспективы. URL: http://www.21israel-music.com/Tsenova.htm (дата звернення: 13.02.2019).

708. Цурканенко І. Гендерний аспект музичної інтерпретації // Традиції та інновації у підготовці сучасного фахівця закладів культури і мистецтв (питання удосконалення організації навчальної та виробничої практики у вищих навчальних закладах культури і мистецтв I – II рівнів акредитації). Харків : Константа, 2007. С. 78–81.

709. Цыпин Г. Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. 219 с.

710. Чайко Е. Национальная характерность как семантическое свойство исполнительской интерпретации : дис. …канд. искусствоведения. 17.00.03 / ОДМА им. Н. В. Неждановой. Одеса, 2007. 185 с.

711. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке : дис. … канд. искусствоведения. 17.00.01 Одесса, 1997. 187 с.

712. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: автореф. дис… канд. искусствоведения. Харьков, 1998. 19 с.

713. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.

714. Чекан Ю. І. Образ світу в музиці: від метафори до категорії // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип.12. С. 221–228.

715. Чекан Ю. І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970-80-х років) // Українське музикознавство. Київ, 1991. Вип. 26. С. 94–103.

716. Чепеленко К. Авторефлексия как интенция композиторського музыковедения // Вестник Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. Томск, 2016. № 1(21). С. 112–117.

717. Чепеленко К. Композитор в пространстве автокоммуникации // Вестник КемГУКИ. 35/2016. С. 116–121.

718. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М. : Музыка, 1989. 223 с.

719. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность: сб. ст. / сост. М. Смирнов. Вып. 1. М.: Музыка, 1988. С. 43 – 68.

720. Черемисин А. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса : автореф. Дис. … канд. филос. наук. Тамбов, 2004. 22 с.

721. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Київ : Муз. Україна,1986. 182 с.

722. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М. : Музыка, 2010. 144 с.

723. Чернявська М. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 24 с.

724. Черняховская Ю. Братья Стругацкие. Письма о будущем. М. : Книжный мир, 2016. 365 с.

725. Чжоу Чживей. Сравнительная интерпретология в деятельности певца // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 34. С. 283–292.

726. Чинаев В. «Открытое» сочинение и исполнитель (пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций) // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность. М., 1991. С. 213 – 239.

727. Шамахян М.Е. Музыкальный, образ, его исполнительская интерпретация и восприятие: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1988. 23 с.

728. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об’єкт інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 206. С. 218–228.

729. Шаповалова Л. В. Володимир Доценко homo musicus. Інтерпретологічний аналіз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23. С. 164 – 165.

730. Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

731. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.

732. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :

зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–566.

733. Шаповалова Л. В. Логос музыки или апология когнитивного музыковедения // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2007. Вип. 4-6. С. 89–93.

734. Шаповалова Л. В. Моцарт и моцартианство в культуре XX века // Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення : Матеріали міжнар. наук.-практ. конф., присвяч. 250-річчю від дня народження В. А. Моцарта / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2006. С. 10–11.

735. Шаповалова Л. В. Музичні ландшафти Слобожанщини // День. 2009. 16 жовт. С. 19.

736. Шаповалова Л. В. Музыка Свиридова как духовная реальность // Наследие Г.В.Свиридова в контексте русской истории и культуры. Курск, 2015. С. 59–65.

737. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.

738. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков : Скорпион, 2006. 296 с.

739. Шаповалова Л. В. Целокупное бытие музыки: о задачах и перспективах интерпретологии // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 16. С. 196 – 204.

740. Шараева Е. А. О логике исполнительской интерпретации (на примере концерта Д. Мийо №1 для виолончели с оркестром) // Наук. вісн. Одес. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. Вип. 4. С. 289–299.

741. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара. От истоков до наших дней. М. : Музыка, 1991. 86 с.

742. Шафф А. Введение в семантику / пер. с пол. М. Я. Гловинской, Н. Г. Комлева, В. Ф. Конновой. М. : Изд-во иностранной литературы, 1963. 376 с.

743. Шахназарова Н. О национальном своеобразии музыки // Советская музыка. 1960. № 6. С. 23 – 37.

744. Шахназарова Н. Проблемы национального и интернационального // Советская музыка. 1989. № 5. С. 5 – 12.

745. Шеллинг Ф. Философия искусства / пер. с нем. П. С. Попов. М. : Мысль, 1966. 496 с.

746. Шёнберг А. Афористическое; пер. с нем. Ал. Михайлова // Звучащие смыслы. Альманах / гл. ред. С. Я. Левит. СПб., 2007. С. 369–402.

747. Шёнберг А. Из писем В. В. Кандинскому пер. с нем. А. Михайлова // Звучащие смыслы. Альманах / гл. ред. С. Я. Левит. СПб., 2007. С. 403–420.

748. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., ком. Н. Власовой и О. Лосевой. М. : Композитор, 2006. 248 с.

749. Шип С. В. Теория художественных стилей : учеб. пособ. Одесса : Науковець, 2007. 32 с.

750. Шкляр Л. Этнос. Культура. Личность. Философско-методологические аспекты исследования. Киев: Наук. думка, 1992. 84 с.

751. Шлейермахер Ф. Д. Э. Академические речи 1829 года / пер. с нем. Е. М. Ананьева // Метафизические исследования. Вып. 3, 4. СПб., 1998. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/schleier/akadem..html (дата звернення: 07.03.2019).

752. Шлейермахер Ф. Д. Э. О разных методах перевода // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2000. № 2. С. 127–145.

753. Шнитке А. Г. Новое в методике сочинения – статистический метод // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шниткецентра» : сб. ст. / ред.-сост. А. В. Богданова. М., 2001. С. 18 – 22.

754. Шнитке А. Г. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Статьи и материалы / И. Ф. Стравинский. М., 1973. С. 383–434.

755. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: гештальт и действительность / О. Шпенглер; пер. с нем. К. А. Свасьян. М. : Эксмо, 2007. 800 с.

756. Штегмайер В. Деконструкция и герменевтика. К дискуссии о разграничении // Герменевтика и деконструкция. СПб. : Б.С.К., 1999. С. 4–9.

757. Штокхаузен К. Изобретение и открытие: (доклад о генезисе форм) / пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. М., 1995. Вып. 1. С. 40–42.

758. Штокхаузен К. Мультиформульная музыка // Зарубежная музыка: Очерки и документы. М., 1995. Вып. 1. С. 46–47.

759. Штокхаузен: диалоги об интуитивной музыке. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/karlheinz-stockhausen-intuitive-music/ (дата звернення: 16.05.2019).

760. Штокхаузен К. Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки») // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. М., 1995. Вып. 1. С.37–39.

761. Штокхаузен К. Структура и время переживания // Альманах музыкальной психологии / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М, 1995. С. 76–95.

762. Штокхаузен К. Электронная и инструментальная музыка // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. М., 1995. Вып. 1. С. 39–40.

763. Шульгіна В., Яковлев О. Інтерпретація теорії культури, мистецтва і освіти в сучасній українській науці (2005-2012 рр.). Київ : НАКККіМ, 2012. 228 с.

764. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л. : Музыка: Ленингр. отд-ние, 1986. 124, [2] с.

765. Шульпяков О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. СПб. : Композитор, 2005. 36 с.

766. Шульпяков О. Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1973. Вып. 12. С. 187–222.

767. Шуфрин А. Безблагодарные мысли (философия Другого) // Онтология. Эстетика. Религиозная философия. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. СПб., 1993. Вып. 2. С. 124–156.

768. Щедровицкий Г. П. Смысл и значение: избранные труды. М. : Шк. культ. полит., 1995. 324 с

769. Щербина В. Комунікація в контексті діалогу культур // Культурологічна думка : щоріч. наук. пр. Київ, 2009. № 1. С. 80–86.

770. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / под ред. Е. Я. Басина. М. : Смысл, 2002. 335 с.

771. Эйзентшейн С. Неравнодушная природа // Избранные произведения : в 6 т. М., 1964. Т. 3. Теоретические исследования 1945–1948 гг. С. 35–432.

772. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» / пер. с ит. Е. Костюкович // Имя розы. М., 1989. С. 427–467.

773. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. А. Шурбелева. СПб. : Академ. Проект, 2004. 384 с.

774. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / пер. с ит. В. Г.Резник и А. Г. Погоняйло. СПб. : Петрополис, 1998. 430 с.

775. Эко У. Пять эссе на темы этики. СПб. : Sumposium, 1995. 746 с.

776. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с ит. А. Н. Коваль. СПб. : Симпозиум, 2006. 574 с.

777. Эм Гриффин. Коммуникация: теории и практики : пер с анг. Харьков : Гуманитарный центр, Науменко А. А., 2015. 688 с.

778. Энтин Марк. Поговорим?.. Харьков : Тарбут Лаам, 2002. 232 с.

779. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 222–235.

780. Эпштейн М. Книга, ждущая авторов // Иностранная литература. 1999. № 5. С. 217–228.

781. Эпштейн Михаил. Проективный словарь гуманитарных наук. М., 2017. 616 с.

782. Яворский Б. Статьи Воспоминания. Переписка. Т. 1. 2-е изд., доп. / ред. Д. Шостаковича. М. : Совет. композитор, 1972. 712 с.

783. Яворский Б. Звуковая речь // Избранные труды / Б. Яворский. М., 1987. Т. 2, ч. 1. С. 41–47.

784. Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24.

785. Якубяк Я. К вопросу о национальном музыкальном стиле // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. Минск, 1999. С. 58–65.

786. Якубяк Я. Нотний текст твору: оцінка, аналіз, інтерпретація // Київське музикознавство : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 27–34.

787. Якупов А. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления). автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 1995. 48 с.

788. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. М., 1995. 291 с.

789. Ямпольская А. Эманюэль Левинас. Философия и биография. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. 376 с.

790. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 688 с.

791. Янко Т. О понятиях коммуникативной структуры и коммуникативной стратегии // Вопросы языкознания. 1999. № 4. С. 28–55.

792. Ясперс К. Смысл и предназначение истории; пер. с нем. М. И. Левиной. М. : Республика, 1994. 527 с.

793. Adams R.M. Strains of discord. Studies in literary opennes. N.-Y., 1958.

794. Adler G. Methode der musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919. 248 p.

795. Albersnagel F. A. Cognition, emotion and depressive behavior: From learned helplessness theory to accessibility of cognitions theory. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 1987. 164 p.

796. Anderson Nicholas. Avison / Scarlatti 12 Concerti grossiю URL: https://www.gramophone.co.uk/review/avisonscarlatti-12-concerti-grossi (дата звернення: 05.04.2019).

797. Anner Bylsma by Tim Janof/. URL : http://www.cello.org/Newsletter/Articles/bylsma.htm (дата звернення: 20.04.2019).

798. Austin John L. How to Do Things with Words. Harvard University Press, 1975. 168 p.

799. Avanessian Armen, Hennig Anke. Metanoia. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain; tr. by Nils F. Schott. Bloomsbury Academic, 2014. 146 p.

800. Avison Charies. 12 Concerti Grossi (After Sonatas By Domenico Scarlatti). ℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIV. Made in England. Recorded on 10-12 January, 7-9 February 1994, St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London, United Kingdom. 2 × CD, Album/

801. Baudrillard J. Ecstasy of Communication // The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture / Ed. H. Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983. P. 126–133.

802. Beyer K., Eraser C. Speech as a marker of situation // Sosial markers in speech. -Cambridge Paris, 1978. P. 33–62.

803. Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances // The Journal of Musicology. Vol.11. No.2. 1993. P. 139–173.

804. Brelet G. L'interprétation creatrice; essai sur l'execution musicale. Vol. 1: L'exécution et l'oeuvre. Paris, 1951. 242 p.

805. Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances // The Journal of Musicology. Vol.11. No.2. 1993. P. 139–173.

806. Charlemagne Palestine. Sensual, physical and visceral music transe : interview by D.Varela (June 2002). URL : http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html (дата звернення: 20.04.2019).

807. Cohen Annabel J. Music cognition (defining constraints on musical communication). URL: http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198529361.001.0001/ acprof-9780198529361-chapter-4 (дата звернення 25.04.2019).

808. Cooke D. The language of music. Oxford, 1959. 230 p.

809. Colter S. Meredith Monk Finds Her Own Vocabulary // wonderingsound.com. 2014. URL:http://www.wonderingsound.com/feature/ meredith-monk-interview/ (дата звернення: 20.04.2019).

810. Dahlhaus C. Systematiche Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380 p.

811. Dahlhaus C. Musikaesthetik. Koln, 1976. 320 p.

812. Danuser Hermann. Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 11. Laaber-Verlag; First Edition edition (1992). 469 p. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft).

813. Delalande F. Music analysis and reception behaviours: Sommeil by Pierre Henry // Journal of New Music Research. Routledge, 1998. Volume 27, Issue 1-2. P. 13–66.

814. Delalande F., Gayou E. Xenakis et le GRM // Présences de Iannis Xenakis / Sous la direction de Makis Solomos. Paris: CDMC, 2001. P. 29–36.

815. Delalande F. Towards an analysis of compositional strategies // Circuit: musiques contemporaines, vol. 17. n°1. 2007. P. 11–26.

816. Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von W. Wiora, Regensburg, 1969.

817. Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Seattle and London: University of Washington Press, 1974. 493 p.

818. Garner J. F. Once Upon a More Enlightened Time. L. : Simon and Schuster, 1995. 84 p.

819. Graf Max. From Beethoven To Shostakovich. The Psychology of the Composing Process. New York: Philosophical Library, 1947. 474 p.

820. Habermas J. The Theory of Communicative Action / McCarthy T. (ed.) Boston: Beacon Press, 1987. V. 2. 457 c.

821. Iddon Martin. New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. New York :Cambridge University Press, 2013. 329 c.

822. Interpretation //Harvard Dictionary of Music by Willi Apel. Harvard University Press. Cambridgeю Massachusetts, 1944. 857 p. P. 359.

823. Interpretation // Harvard Dictionary of Music by Willi Apel. 2000. P. 413.

824. Haydn, Mozart, & Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period. Book by Sieghard Brandenburg. Clarendon Press, 1998. 328 pgs.

825. Hinrichsen Hans-Joachim. Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte // Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven / Ed. Michele Calella, Nikolaus Urbanek. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart. Weimar, 2013. P. 184–200.

826. Historische und systematische Musikwissenschaft. Tutzing: Hans Schneider, 1972. 409 S.

827. Falikman M. Cognitive Psychology of Activity: Attention as a Constructive Process // Revue internationale du CRIRES: innover la tradition de Vygotsky. 2017. V 4. № 1. S. 54–62.

828. Jentetics Kinga. The Strategic Integration of Music Branding and its Evolution in the past 10 years. Corvinus University of Budapest. URL: https://musicbusinessresearch.files.wordpress.com/2012/06/13-jentetics-kinga-the-strategic-integration-of-music-branding.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

829. Jolive Andre. «Vérité de Jeanne» // Magazine Musique. № 233. Paris, 1957. P. 13–15.

830. Kahn Douglas. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts Hardcover. MIT Press. Cambridge. MA. U.S.A.,1999. 455 p.

831. Komlos Katalin. Piping Time // Musical Times. Vol. 143, Autumn 2002. P. 3–23.

832. Labov W., Fanshel D. Therapeutic Discourse. Psychotherapy as Conversation. New York: Academic Press, 1977. 347 p.

833. Lissa Z. O tzw. rozumieniu muzyki // Nowe szkice z estetyki muzycznei. Krakow, 1975. S. 26–52.

834. McLuhan M. . Understanding media. The extensions of man. London and New York. 396 p.

835. Musical Communication / edited by Miell Dorothy, MacDonald Raymond and David J. Hargreaves. 2005. URL: http://www.oxford-

scholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198529361.001.0001/acprof-9780198529361 (дата звернення: 20.04.2019).

836. Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice; ed. By Iréne Deliégeand Geraint A. Wiggins. Psychology Press, 2006. 427 p.

837. Merkado R. Mario. The Evolution of Mozart's Pianistic Style. Carbondale, IL, 1992. 161 p.

838. Nattiez J.-J. Faits et interprétations en musicology. URL: https://www.erudit.org/en/journals/hphi/1997-v7-n2-hphi3185/801042ar/ (дата звернення: 25.01.2019).

839. Nattiez J.-J. Music and Discourse*:* Toward a Semiology of Music / trans. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 272 p.

840. Nattiez J.-J. Musicologie generale et semiologie. P.: Christian Bourgois, 1987. 400 p. URL: http://svictor.net/anthropology/varia / 23-teaching / 33-nattiez (дата звернення: 20.04.2019).

841. Nattiez J.-J. Musicologie, historiue, ethnomusicologie, analyse: Une musicologie générale est-elle posible? URL: http://ctupm.com/wp-content/uploads/2015/06/jean-jacques-nattiez-1-ctupm.pdf (дата звернення: 18.03.2019).

842. Nikolayevska Julia. Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation // Abstracts of the 11th International Scientific Conference Music Science Today: the Permanent and the Changeable. Daugavpils University Academic press Saule, 2016. P. 18.

843. Nikolayevskaya Yuliya. Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation // Music science today: the permanent and the changeable: Scientific Papers. 1 (9). Daugavpils University Academic Press Saule, 2017. P. 29–34.

844. Nikolayevskaya Yuliya. Contonation and communikative strategyas mecha nisms of the 21st century musical analysis // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 36–46.

845. Oxford History of Greece and the Hellenistic World, the / Ed. by John Boardman, Jasper Griffin, Oswyn Murray. Oxford : Oxford University Press, 2001. 520 p.

846. Pernoud Régine. Jeanne d'Arc. Paris: Seuil, 1981. 126 p.

847. Peters Gregor. Integrative Musikwahrnehmung nach Gregor Peters-Rey. Durch Vorstellungsund Wahrnehmungsubungen zu Ihrem ganz individuellen, neuen Zugang zur Musik. Bernstadt, 2007. 114 s.

848. Pravdyuk Y. Musical Light-Painting and the Phenomenon of Form-Movement // Leonardo (USA). 1994. Vol. 27, № 5. P. 379–382.

849. Rosen Charles. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven. 1971, 2nd expanded ed., 1997. New York: Norton. 267 p.

850. Saunders P., Skar P. Archetypes, complexes and self-organization // J Anal Psychol. 2001. Apr. Vol. 46 (2). P. 305–323.

851. Shannon C., Weaver W. The Mathematical Theory of Communication. Urbana: University of Illinois Press, 1963. 126 p.

852. Shreffler Anne C. Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History // The Journal of Musicology, Vol. 20, No. 4 (Autumn, 2003), P. 498–525.

853. Scholes R. Semiotics and Interpretation. New Haven; L.: Yale Univ. Press, 1983. 162 p.

854. Stockhausen K.. Der kleine Harlekin für klarinette (1975) // Der kleine Harlekin / Stockhausen-Verlag : Work No.42 1/2. Kürten, 1975. P. 4–11.

855. Stockhausen – Sounds in Space. URL: http://stockhausen-space.blogspot.com/ (дата звернення: 15.03.2019).

856. Stockhausen Karlheinz. Stockhausen on Music. Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie. London, New York: Marion Boyars, 1989. 220 p.

857. Tannenbaum Mya. Conversations with Stockhausen; Translated by David Butchart. Oxford: Clarendon Press, 1987. 102 c.

858. Tatarkiewicz W. Abstract Art And Philosophy Aesthetics in Twentieth-Century Poland // Selected essays / W. Tatarkiewicz; Edited by Jean G. Harrell and Alina Wierzbianska. Lewisburg : Buknell University press, 1973. 285 p.

859. Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism. Univrsity paperbacks (699) /ed.J.V.Harari. Methuen, 1980. 475 p.

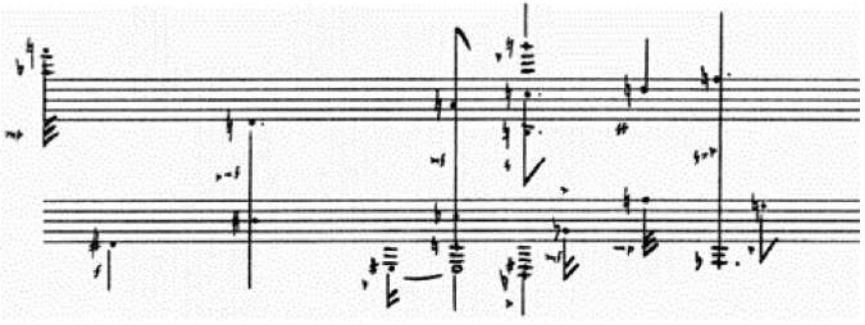
860. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [online-version]. Stenly Sandy redactor, 2004. URL: Oxford Music Online. (дата звернення: 15.03.2019).

861. The New Grove Dictionary of Music and Musicians is an encyclopedic dictionary of music and musicians. in 5 volumes. Vol. II. New Yuork : The Macmillan company, London : Macmillan & CO., Ltd., 1906. 866 p.

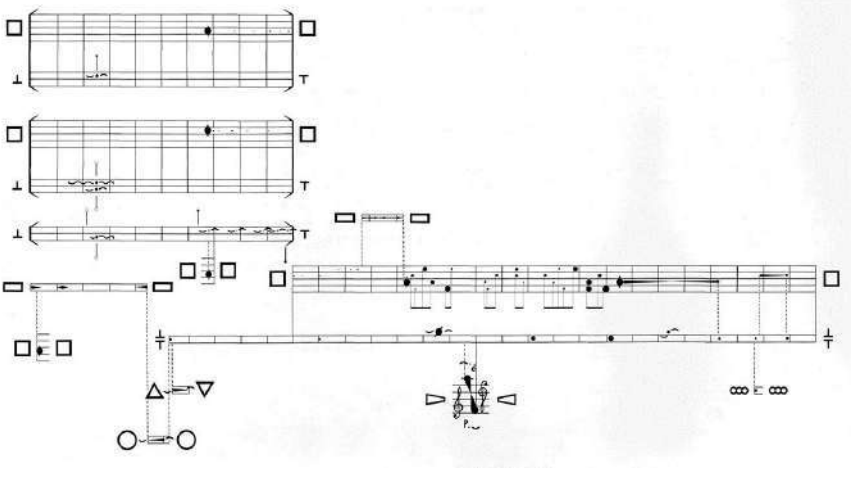
862. Wiora W. Die Ausbreitung des Historismus uber die Musik. Regensburg: Bosse, 1969. 343 s.

ДОДАТОК

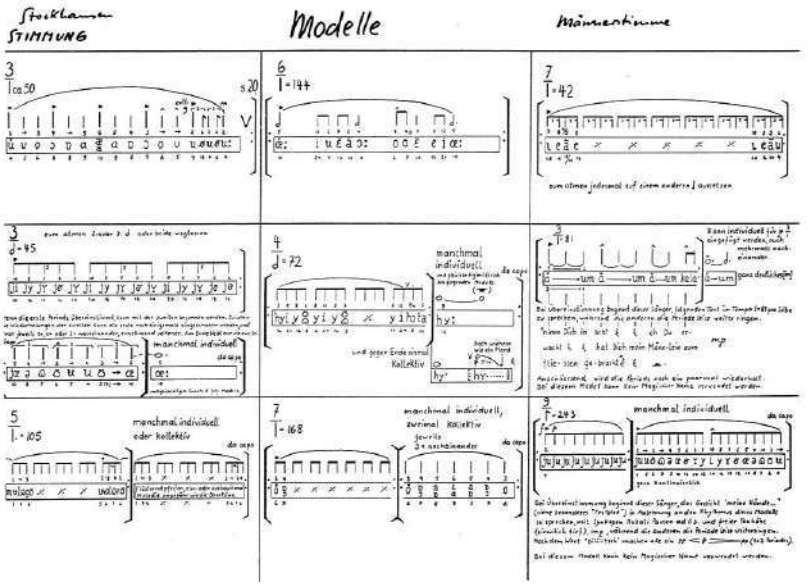
№1. Е. Браун «Жовтень 1952» (фрагмент партитури)



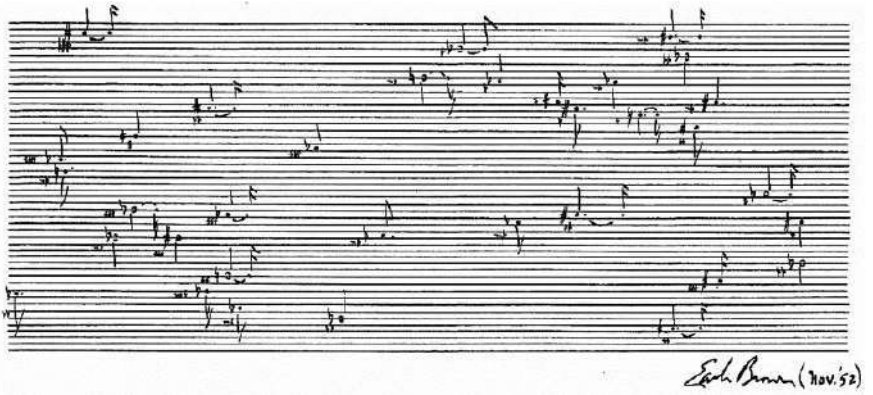
№2. К. Штокхаузен «Zyklus («Цикли») для ударника (фрагмент партитури)



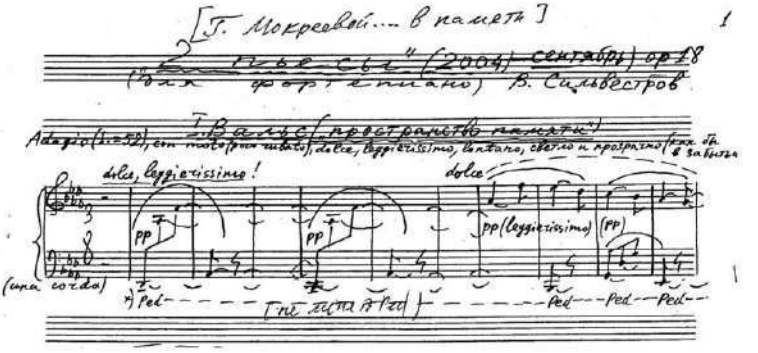
№3. К. Штокхаузен. «Stimmung» для шести вокалістів (фрагмент партитури)



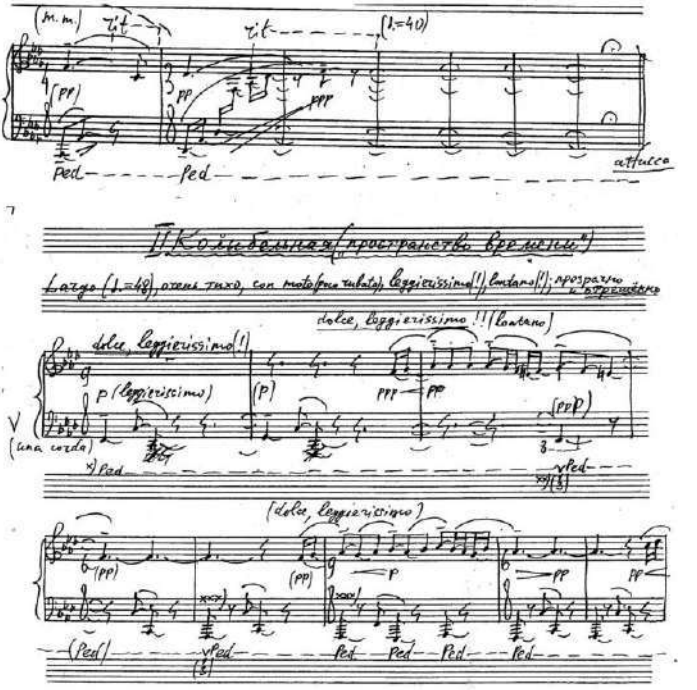
№4. Е. Браун. «Листопад 1952» (фрагмент партитури)



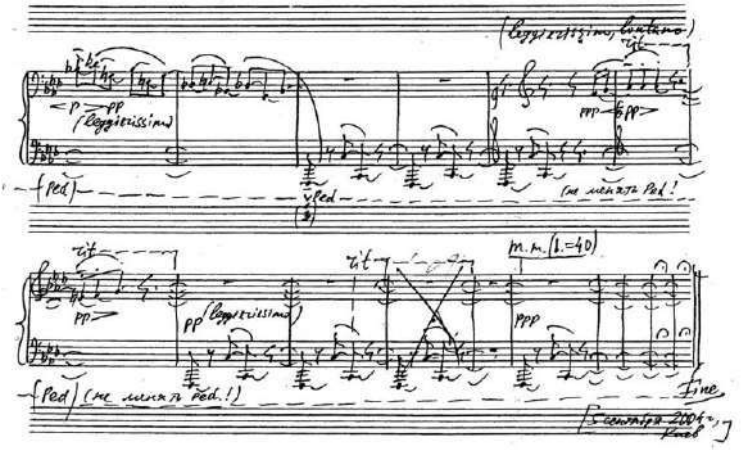
№5. В. Сильвестров. «2 пьесы (2004)»



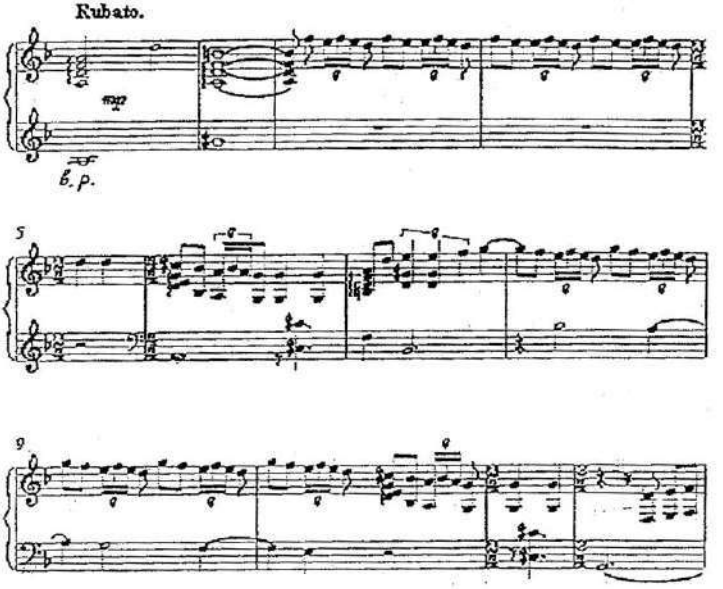
Закінчення «Вальсу» та початок «Колискової»



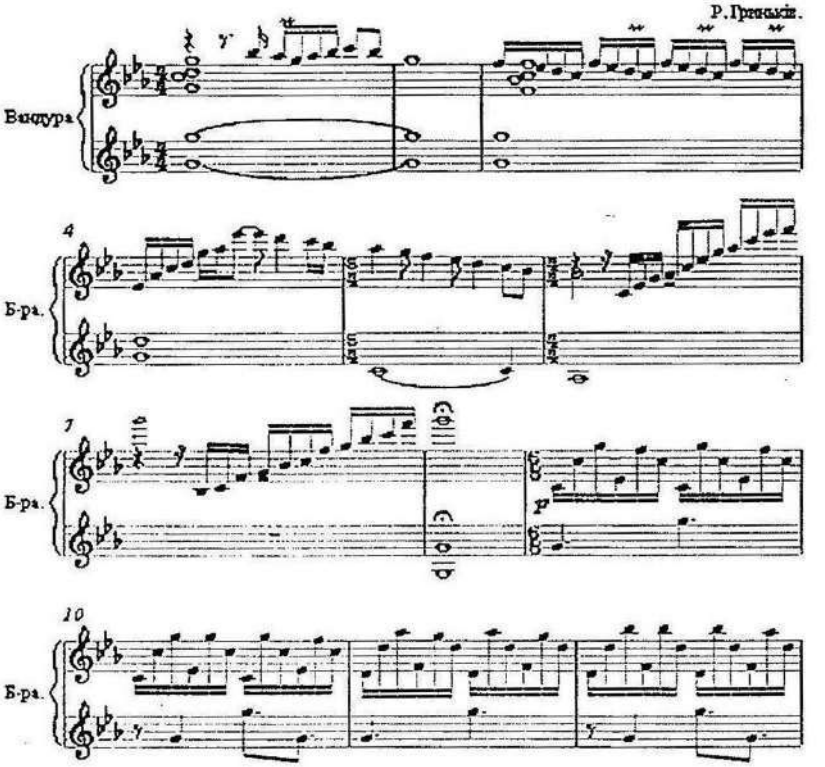
Закінчення «Колискової»



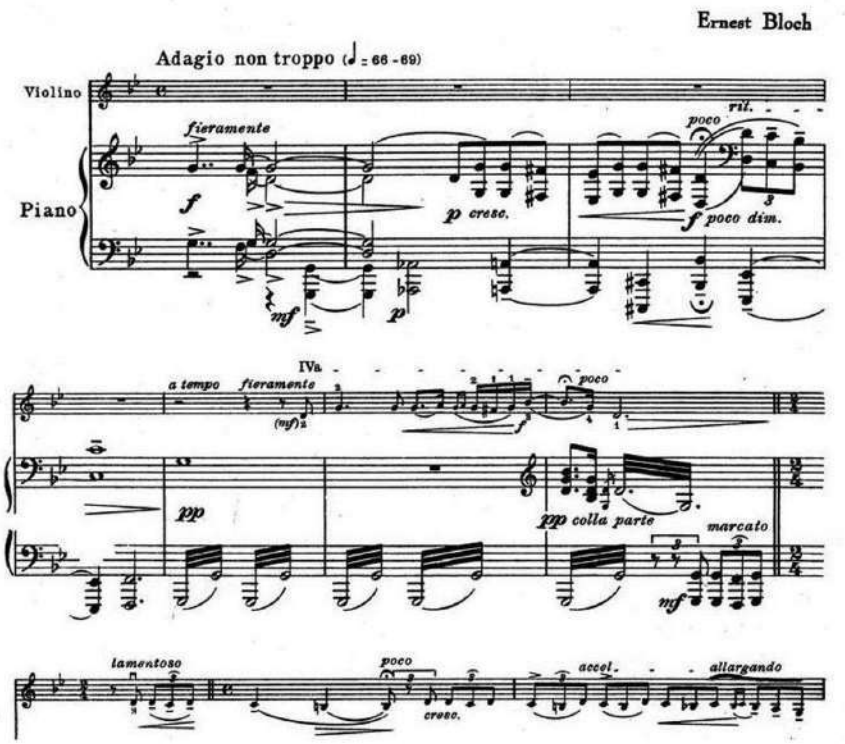
№6. Р. Гриньків. «Коломийка»



Р. Гриньків. «Пісня вітру»



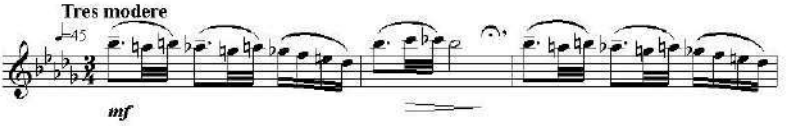
№7. Е.Блох. Нігун (імпровізація). Початкові такти



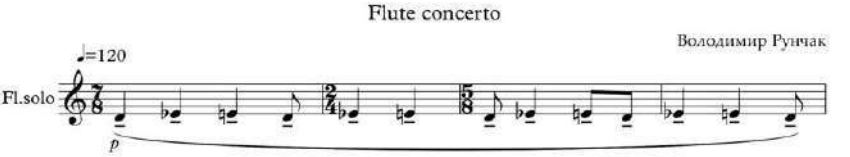
№8. Е.Блох. Нігун (імпровізація). Розділ пере репризою (соло скрипки)

№9. К.Дебюссі. «Syrinx». В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту»

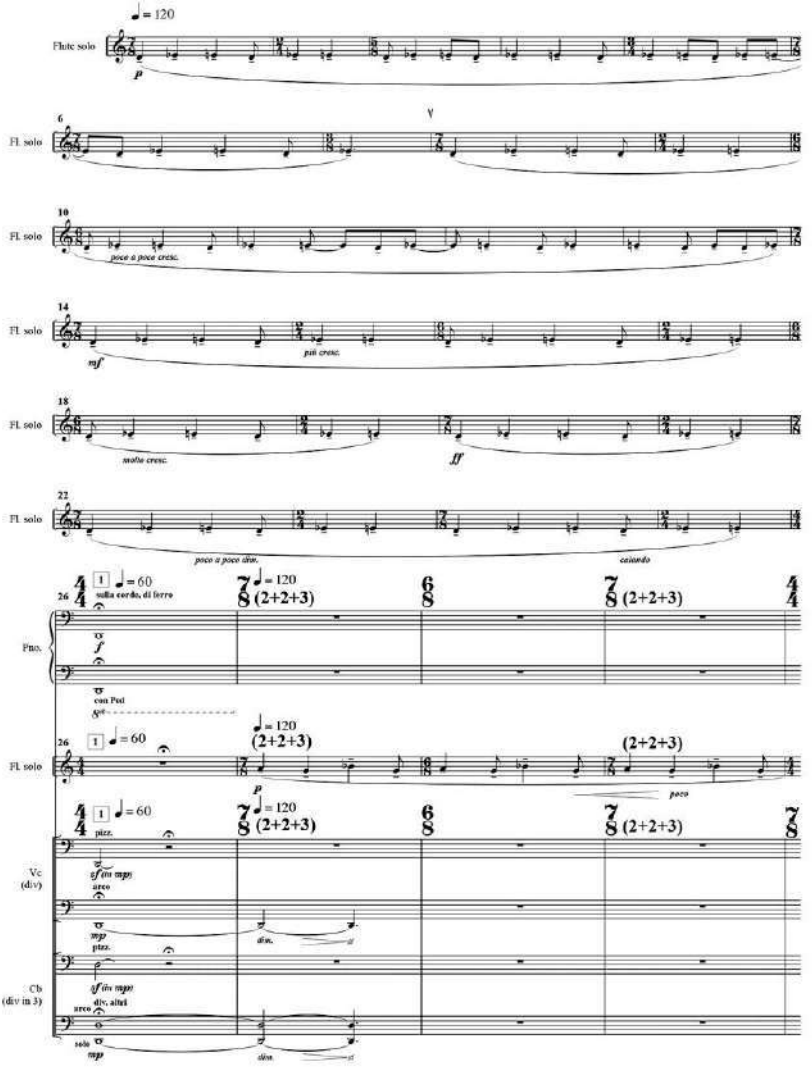
Syrinx



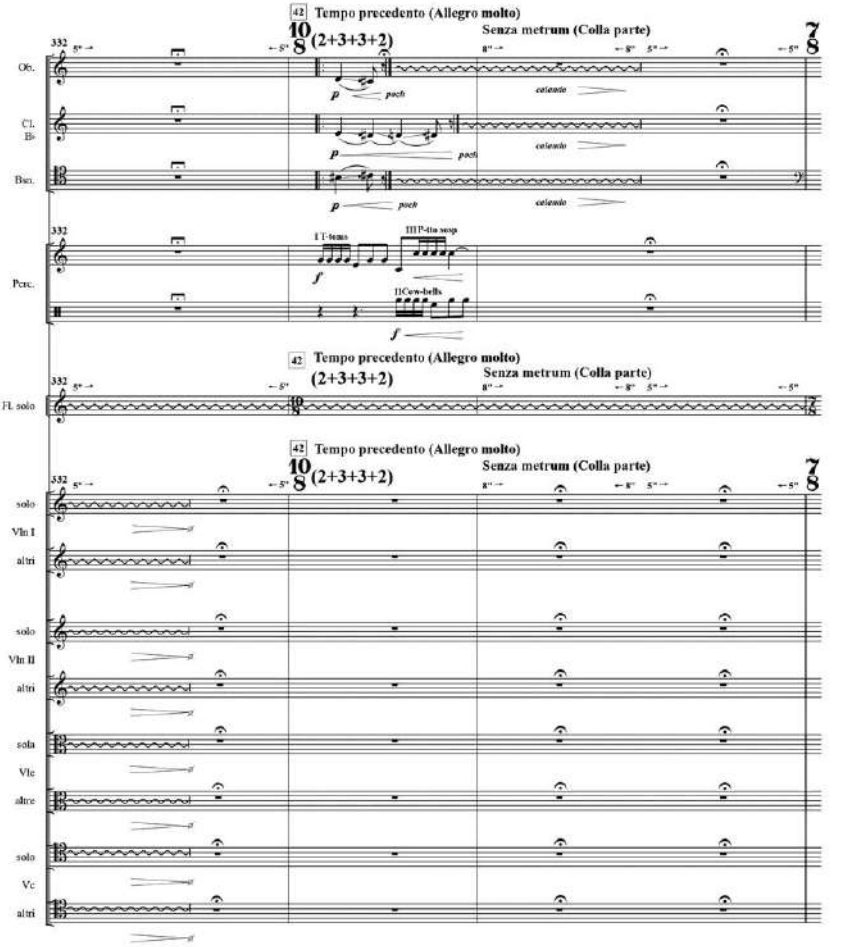
Концерт для флейти (тт. 1–4):



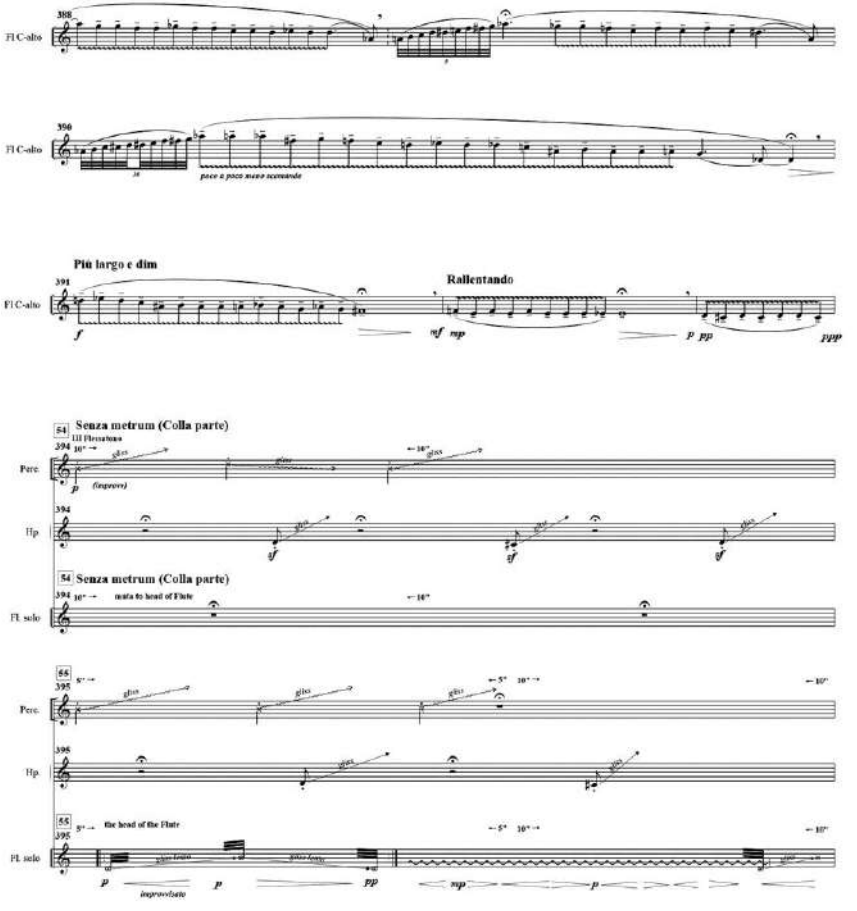
№10. В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту» (начало)



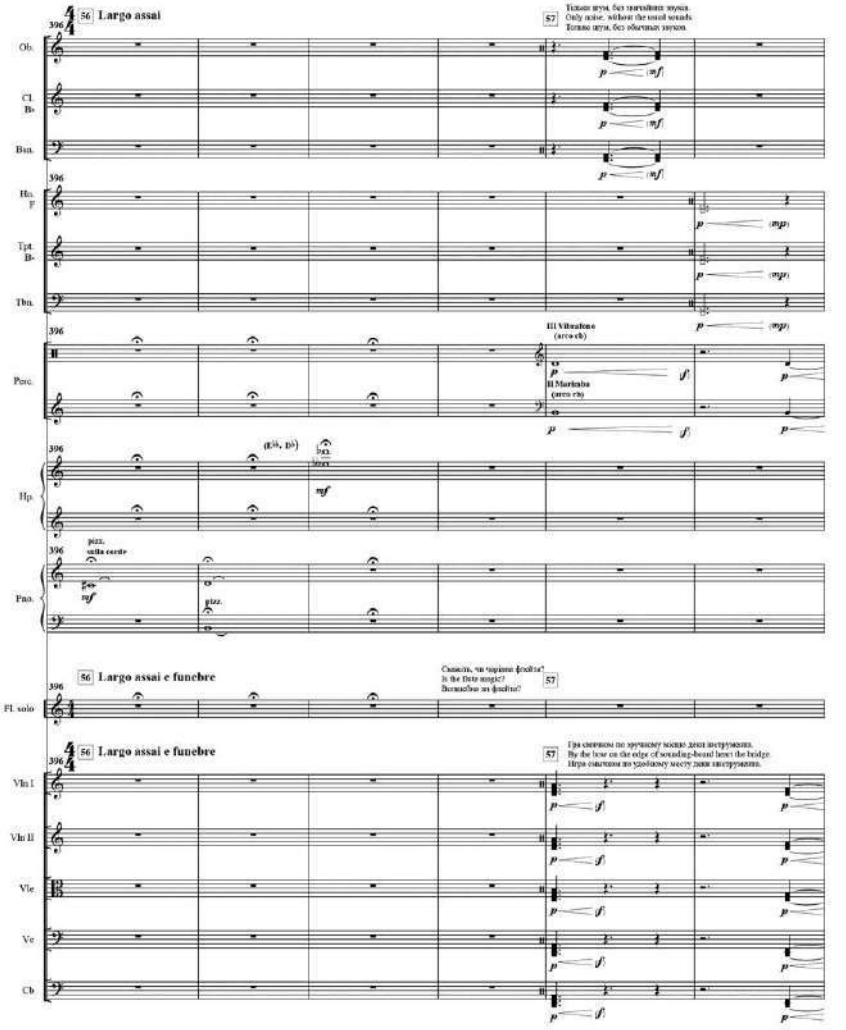
№11. В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту». Ц.42

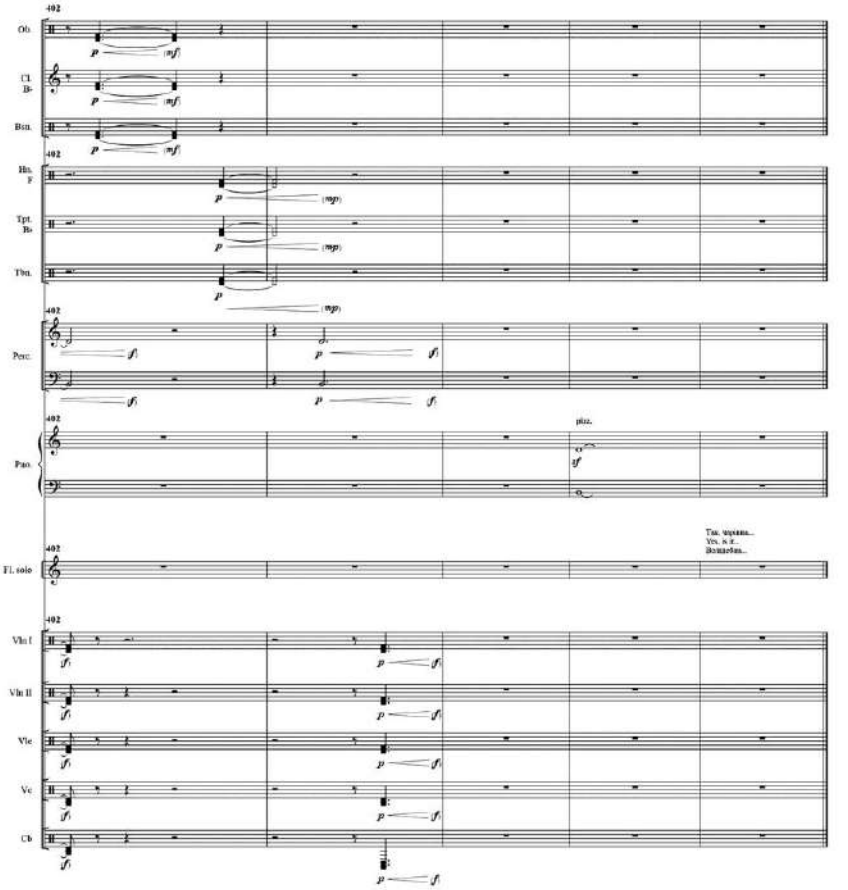


№12. В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту». Ц.53

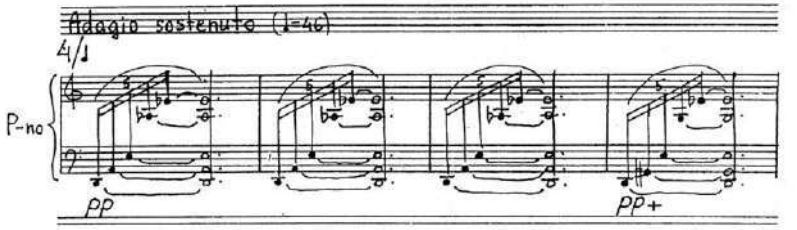


№13. В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту». Ц.56-57

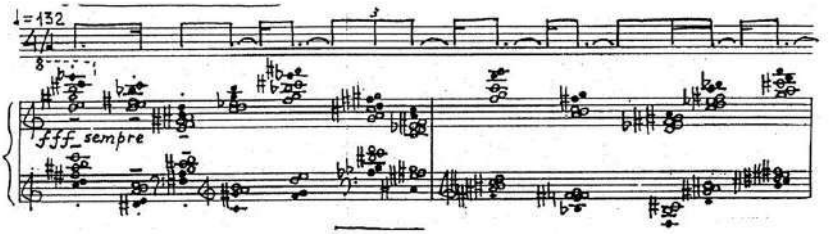



402
Ob.
Cl. B♭
Bsn.
Hn. F
Trpt. B♭
Tbn.
Perc.
Pno.
pizz.
Fl. solo
Vln I
Vln II
Vle
Vc
Cb

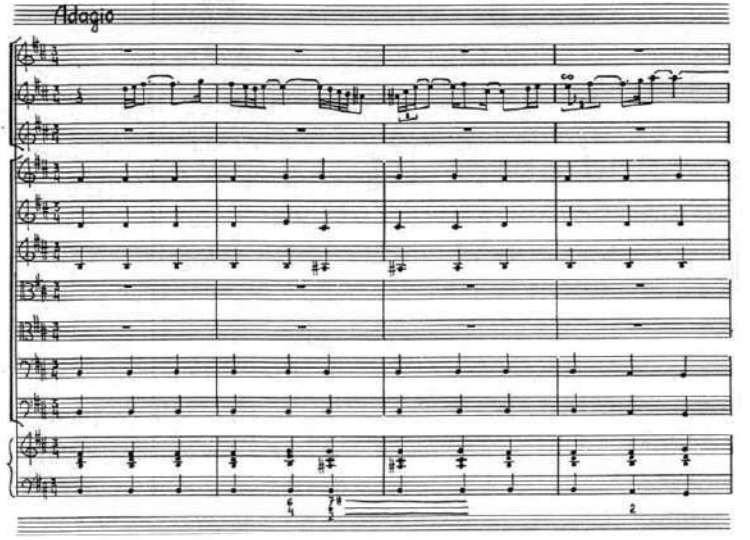
№14. В. Єкимовський. «Місячна соната». Початкові такти



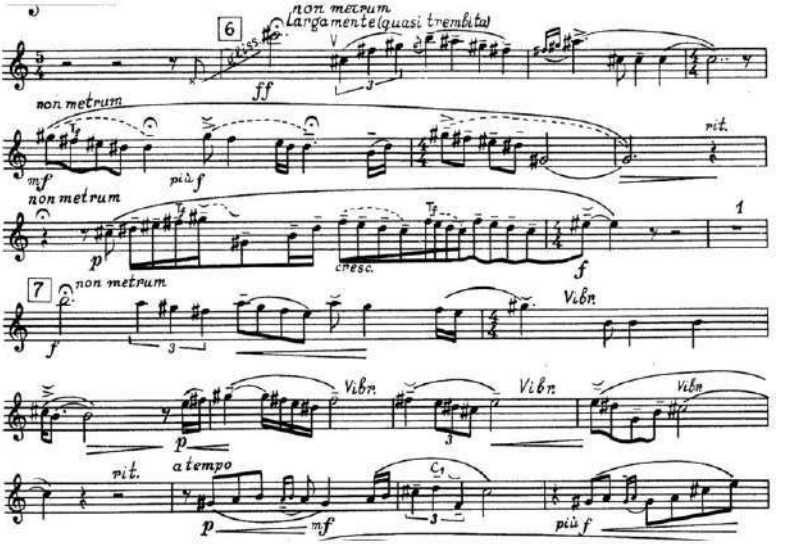
№15. В. Єкимовський. «Місячна соната». Імпровізаційний розділ



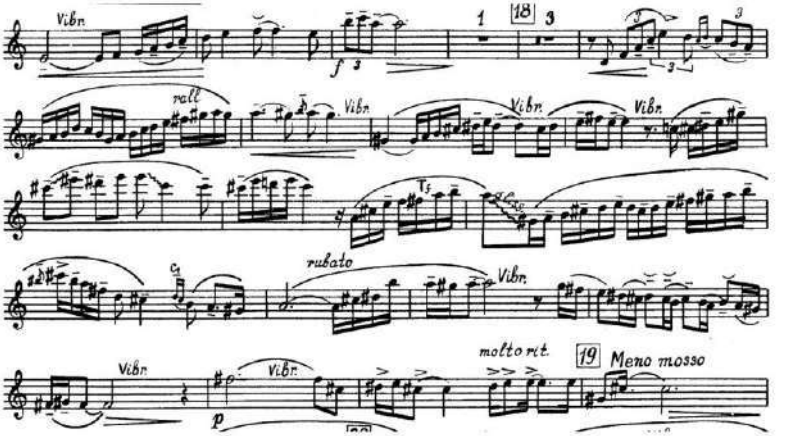
№16. В. Єкимовський. «Бранденбурзький концерт». II ч.



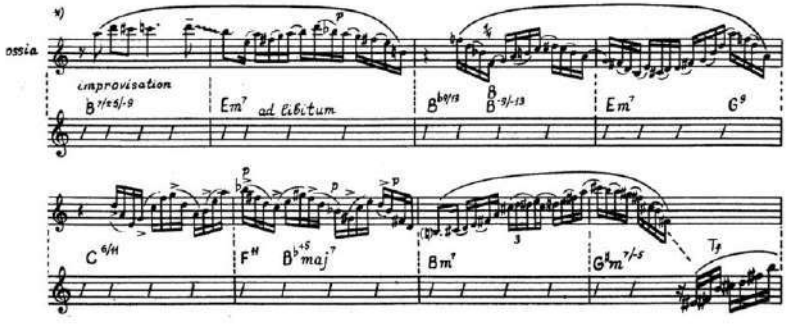
№17. В. Золотухін. Концерт-поема для саксофону та оркестру. Вступ соліста

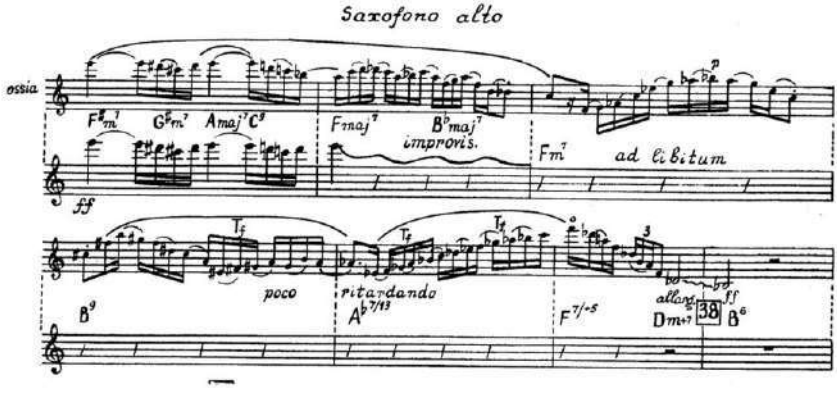


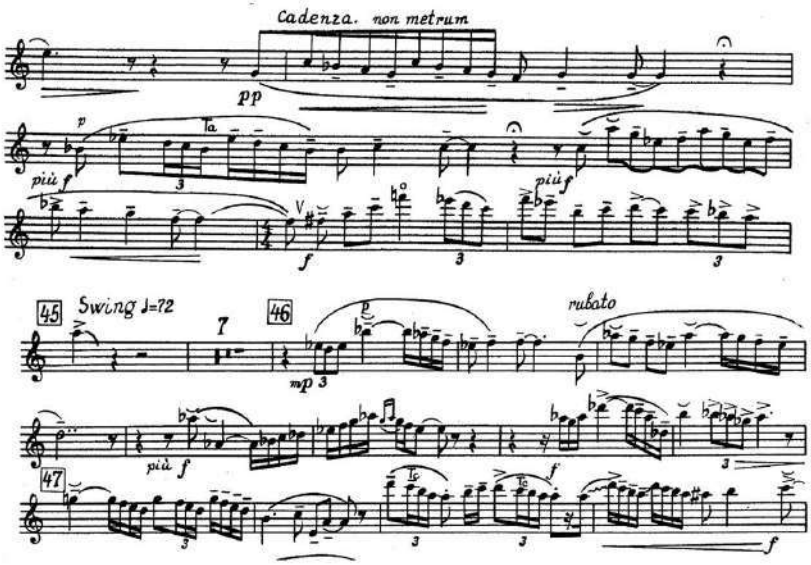
№18. В. Золотухін. Концерт-поема для саксофону та оркестру. Розділ *Andante*



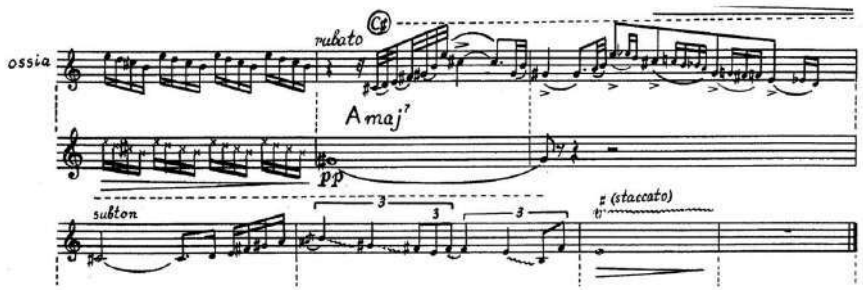
№19. В. Золотухін. Концерт-поема для саксофону та оркестру. Розділ *Allegro vivo. Імпровізації В. Чурікова. Каденція*



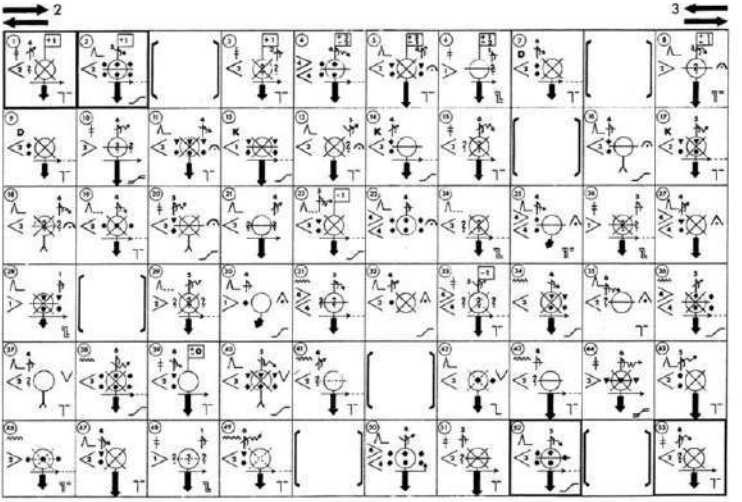



Cadenza. non metrum
pp
più f
f
45
Swing ♩=72
7
46
mp
rubato
più f
47
f

Кода

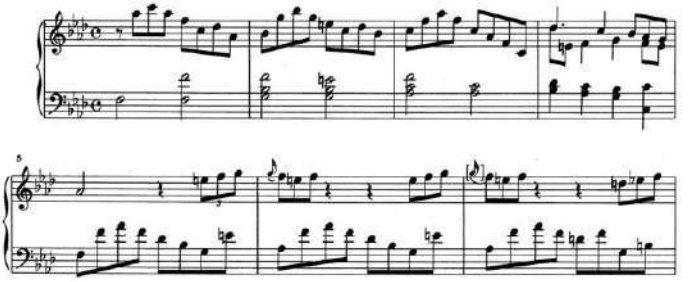

ossia
rubato
Cg
Amaj7
pp
subton
(staccato)

№20. К.Штокхаузен. «Плюс–мінус». 1 сторінка партитури

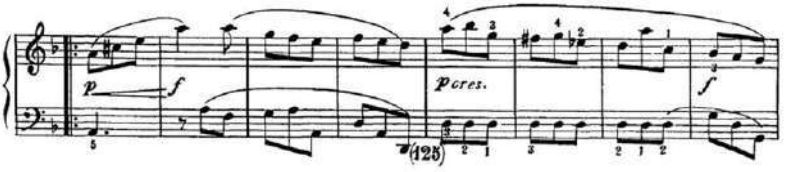


№21. Д. Скарлатті. Сонати

А) Соната К.466 f-moll

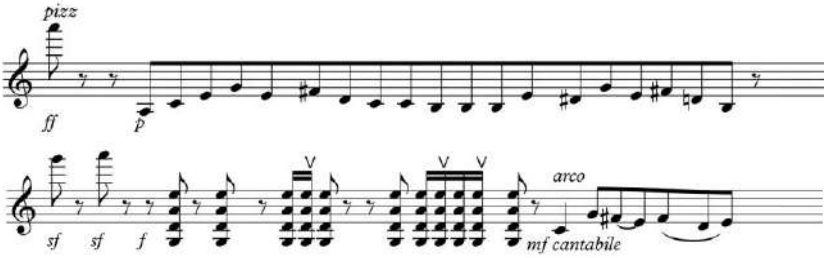


Б) Соната К. 89, d-moll, III ч.

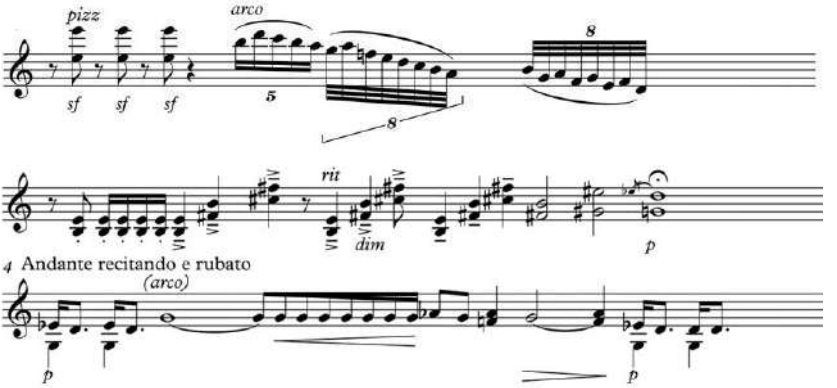


№22. І. Карабиць «Муз*и*ка»

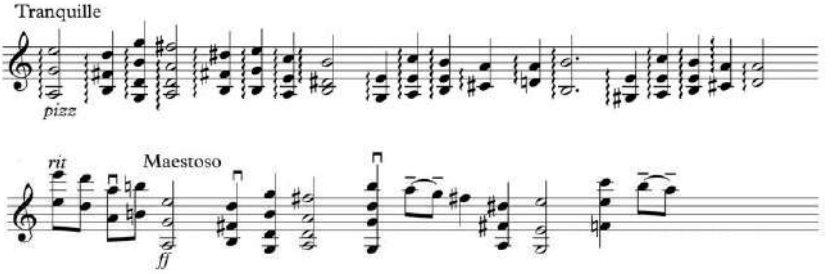
А)



Б)

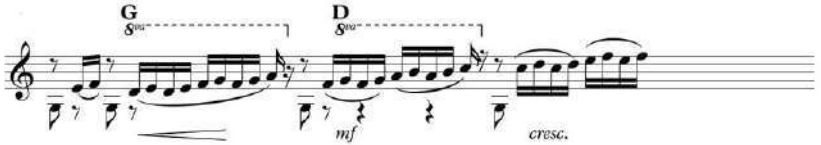


В)

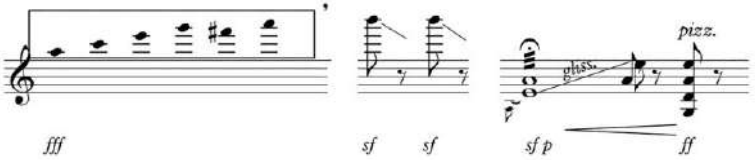


Г)

Д)

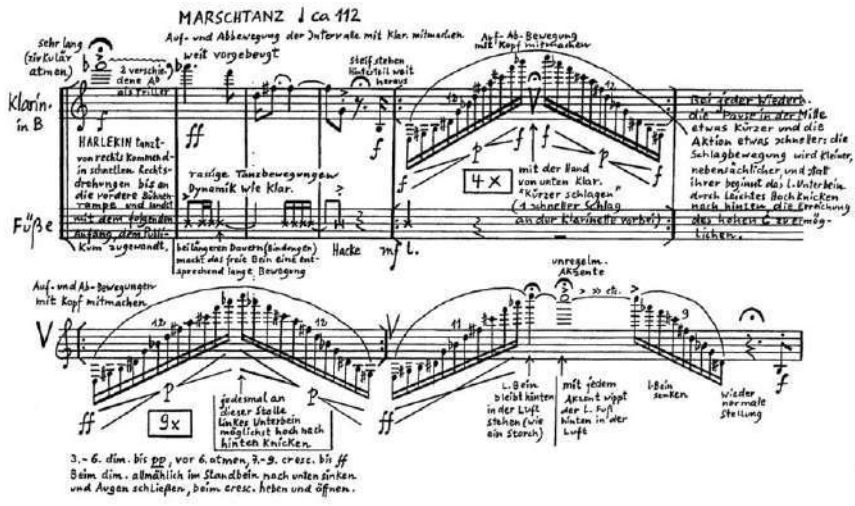


Є)

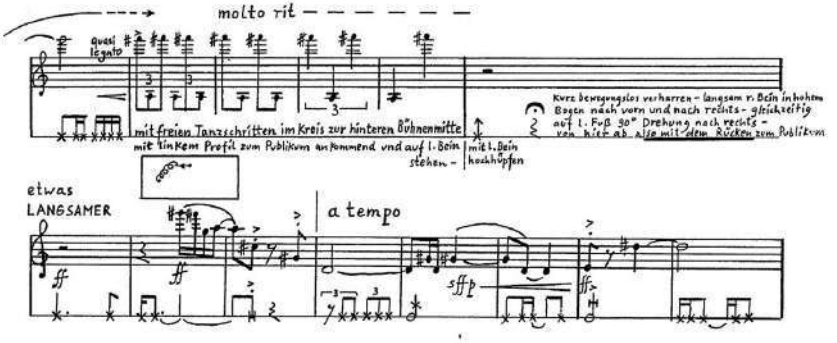


№23. К.Штокхаузен. «Маленький Арлекін»

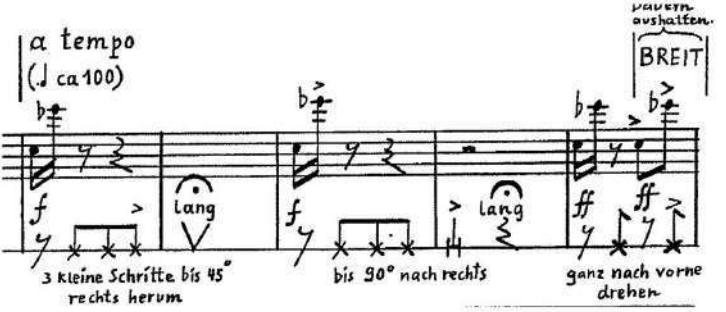
Початкові такти



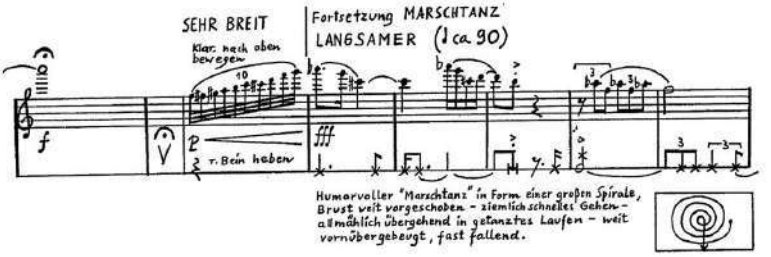
2 т. перед розділом Langsamer



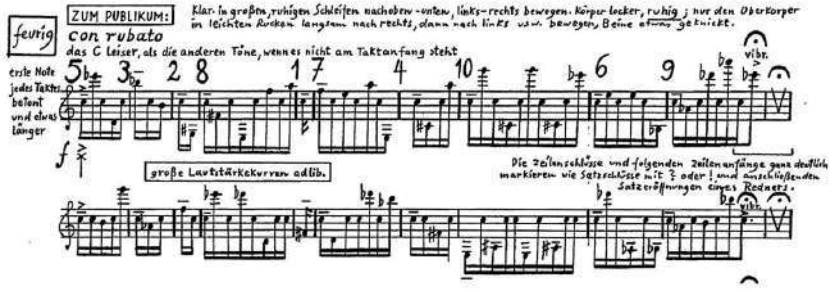
Розділ *a tempo*



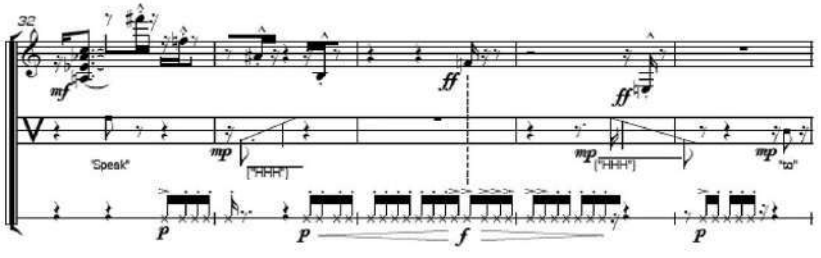
Розділ *Fortsetzung MARSCHTANZ (продовження маршу), Langsamer*



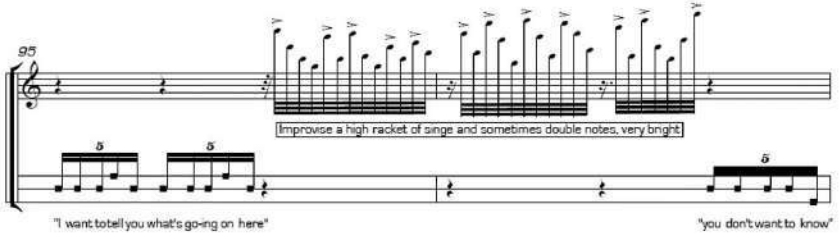
Розділ *Zum Publikum*



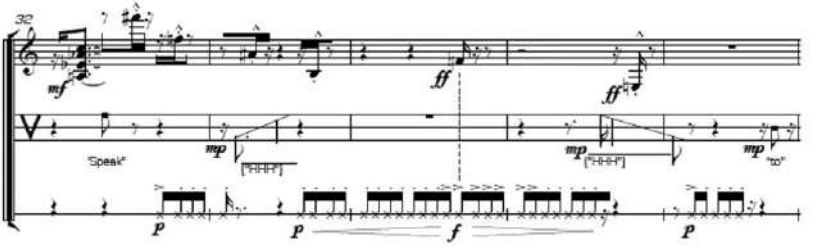
№24. Р. Кемерон-Вульф. «Єретик»



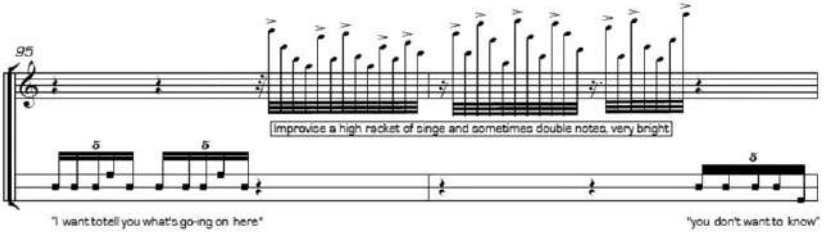
З т.88 (комунікація з публікою)



Тт. 129-130 (конфронтація інструментальної партії та тексту)

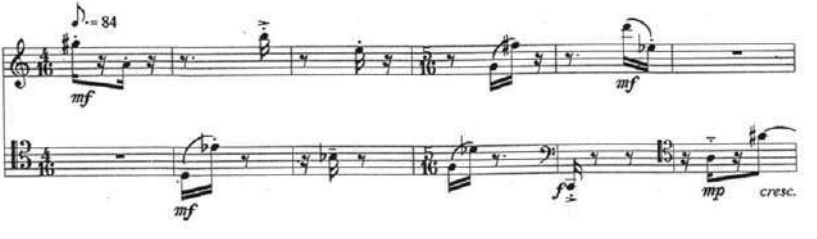


З т.88 (комунікація з публікою)



№25. О. Ґрінберґ. «Символи часу» для дуету саксофона і віолончелі

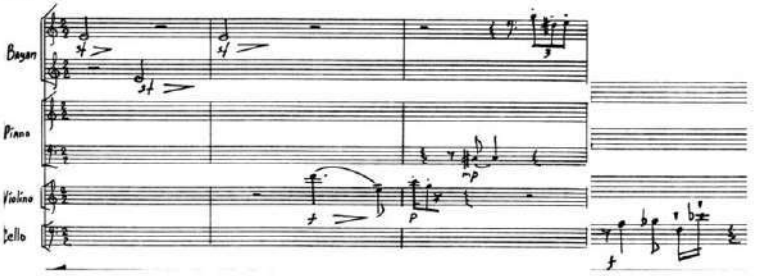
А) III ч.



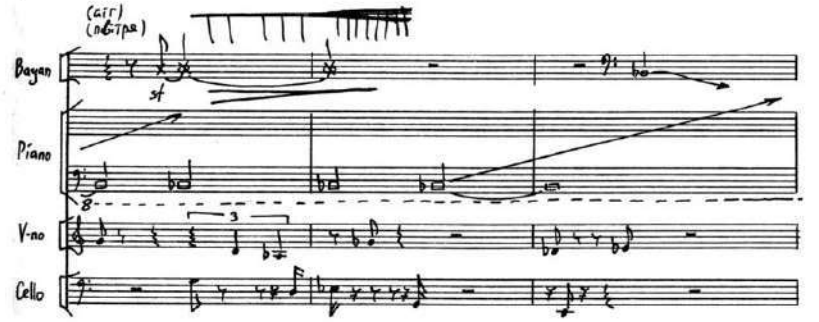
Б) V ч.

№26. І. Гайденко. *Metamorphoses* для баяна, фортепіано, скрипки та віолончелі

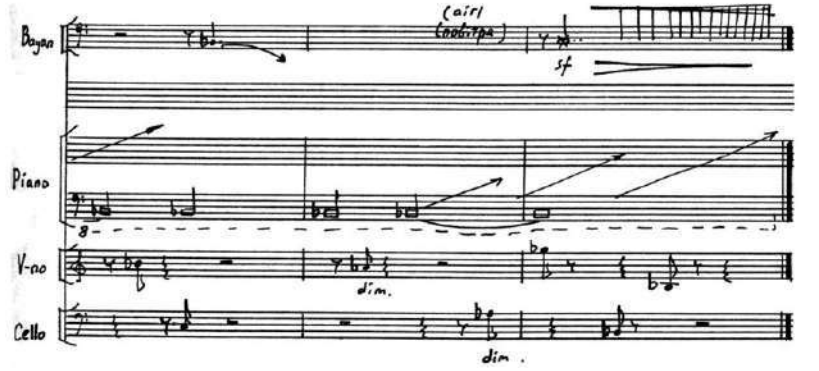
А)



Б) *mm.140–142*

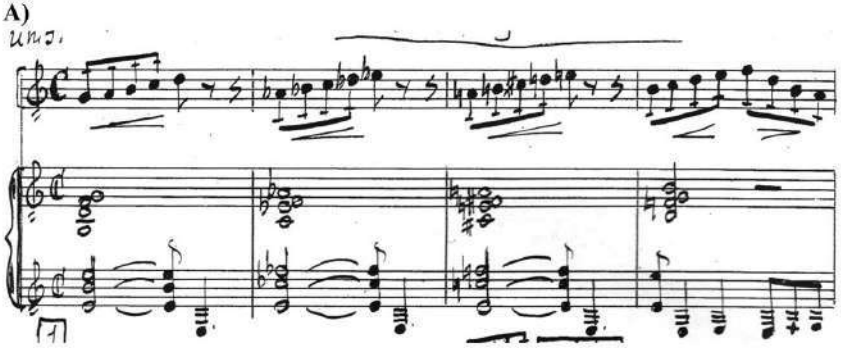


Тт. 147–149

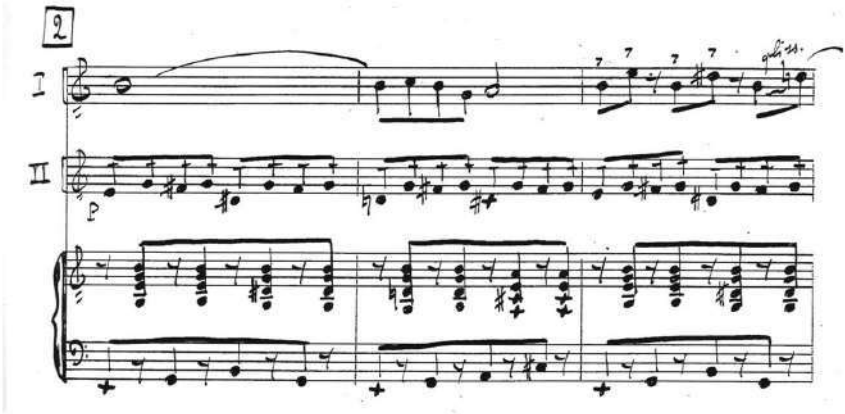


№27. В. Птушкін. «Вічний рух» для ансамблю скрипалів та фортепіано

А)

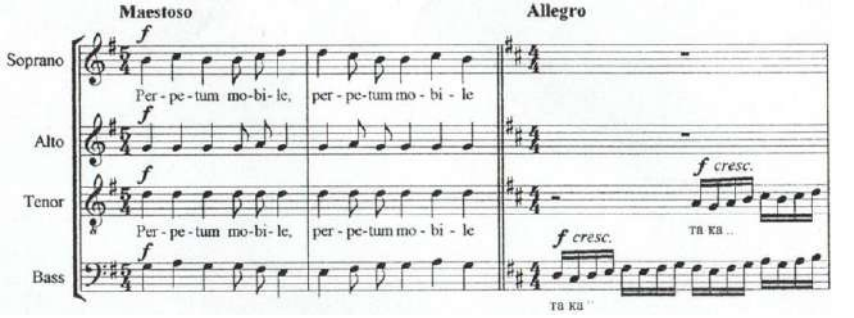


Б)

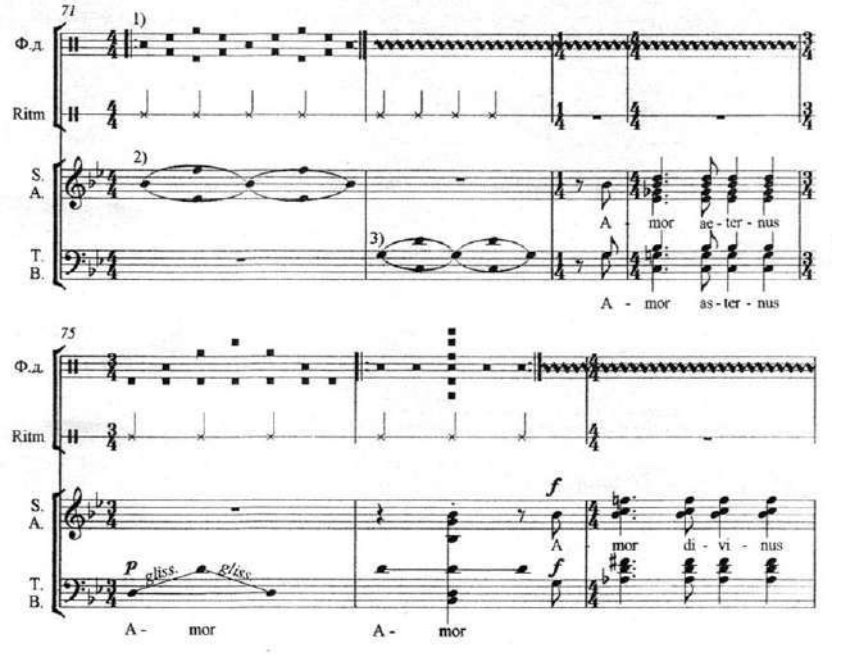


№28. В. Мужчиль «Perpetum mobile» для хору

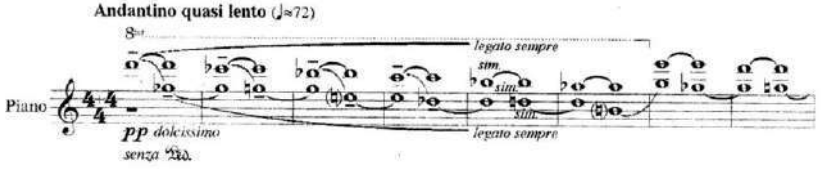
А)



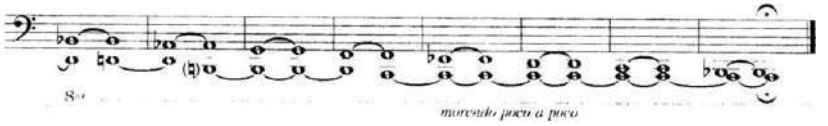
Б)



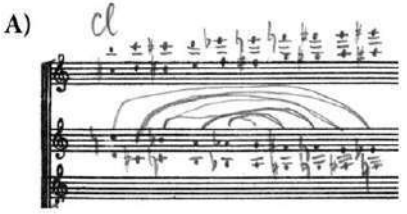
№29. О. Гугель «Cursus temporis» для фортепіано

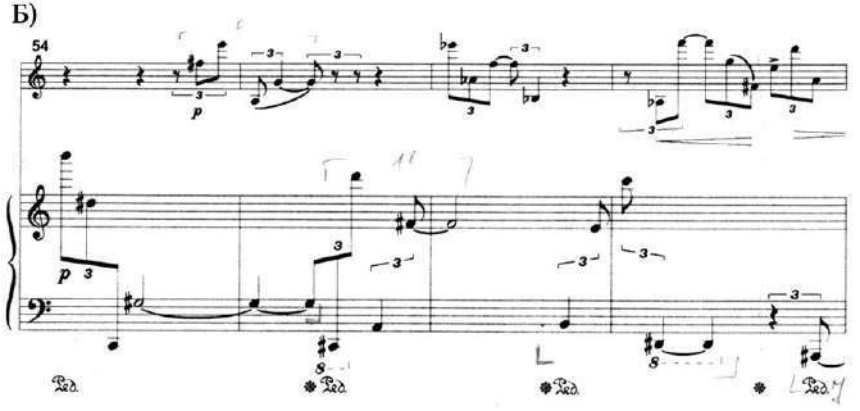


Закінчення твору

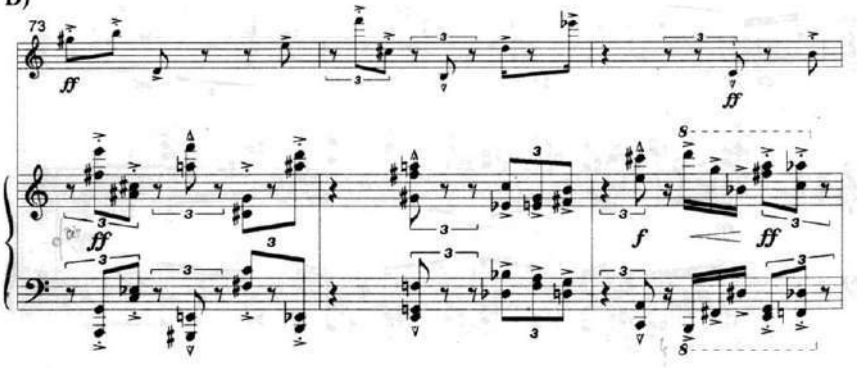


№30. О. Ґрінберг «Shifting mirrors» для кларнету і фортепіано

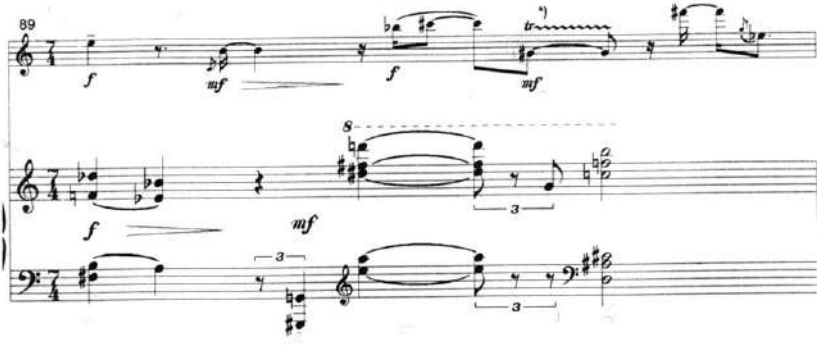




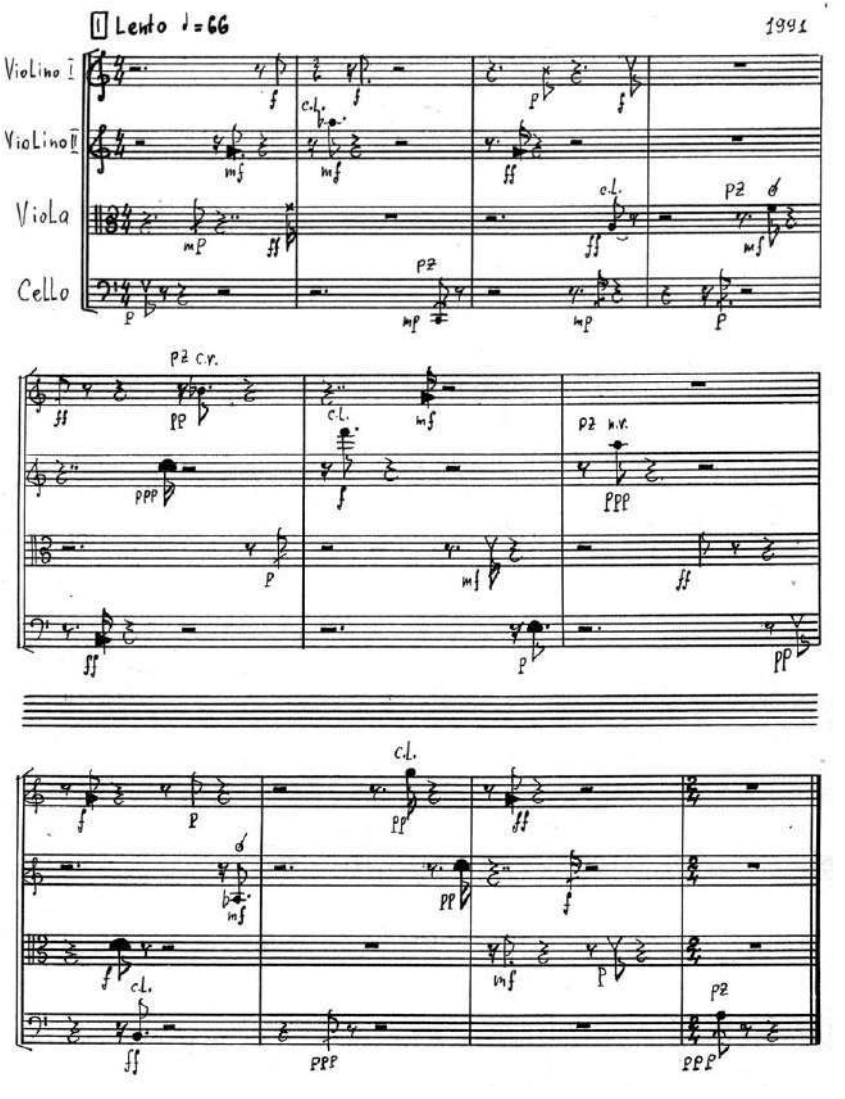
В)



Г)



№31. О. Ґрінберг «Мерехтіння» («Schimmering») для струнного квартету



SUMMARY

The topic of the present study is stipulated by the overriding need for an interpretative theory of music communication. Its actualization in the last third of the 20th – the beginning of the 21st centuries is connected with the dominance in the musical communication system of the *subject* of creativity, designated as **Homo Interpretatus (the person who interprets)**.

The study emphasizes the principle interpretability of any phenomenon of musical creativity, and the art of the 21st century is marked as an era of triumphant interpretive thinking. The main idea of a dramatic change in the communicative situation in the Newest Art (and, as a result, a change in interpersonal relations) made it possible to understand *musical communication as an interpretative act.* The **Ethos** of interpretability embodies the idea of the infiniteness of *knowledge.*

The proposed theory is a system that studies forms and means of interpretation, it has fixed the «interpretative turn» in contemporary art, and it is predetermined by the practice of the present, is substantiated by it and generalizes it. The meaning of the interpretative theory of musical communication is to justify the role of the interpreter (the author, the performer, and the listener) in the process of *co*-listening (contonation) – that is, creating the perspective of sounding of a particular composition, and emphasizing the role of the listener, which becomes more and more significant and active.

Homo Interpretatus is designated as a symbolic image of a person in contemporary culture, a modus of its cognition, which is capable of changing its status from culture-*post* to culture-*proto* (making it not final but ascending), which actualizes the cognitive essence of the musical experience of self-awareness of *I* by fixing its *openness* and inversion to the fundamental eventfulness of culture.

Homo Interpretatus is a subject that reveals the cognitive potential, constitutes a space of communication, and allows anyone who joins it to change the communicative and artistic space (the external, objective one

as well as the internal, personal one). Such experience is substantiated by the need for the *Other* and the cognition of the *Other*. The conceptualization of the image of Homo Interpretatus as the embodiment of awareness/thinking and creativity of the 20th – the 21st centuries embraces all possible attributes of the interpretative experience of Homo Musicus, but does not come down to any of them.

The interpretative theory of music communication has formed its organon – a cognitive method that covers all dimensions of interpretation. The methodology of the research, based on the synthesis of modern humanities and theoretical musicology, allowed developing an *interpretative and communicative approach* for the study of different artefacts and values of musical communication of the 20th – 21st centuries. The interpretative approach to the analysis of musical communication assumes that it is structured by «eventfulness», for each communicator it involves the «production of presence» (H.U. Gumbrecht) and the *experienced type of meaning* (Augustine). The look at interpretation as at *a way of communication of the subjects* of musical creativity leads to the understanding of the meaning of a musical creation, the achievement of its entelechy (Aristotle), «targeting» (according to V. Medushevsky), or synergy as the complete and perfect form of the being of music.

The study outlines the changes in the communication system and their impact on the parameters of a piece of music, its performance and scientific description; the system of categories of interpretology has been concluded, its structure in the composition of the theory of musical communication has been modelled; the concept of Homo Interpretatus in the art of the 20th-21st centuries has been developed; the forms of the presentation of communication strategies of Homo Interpretatus in the variety of their manifestations have been analysed, the definitions of communication strategies have been presented and their typology has been made.

The interpretative theory of musical communication is presented as a two-part composition, taking into account theoretical and practical components.

Section 1 provides a comparative assessment of the three components – the communication theory, the music theory, and the interpretation theory. The philosophical ideas underlying the interpretative theory of musical communication are: «the interpretative reason» (F. Nietzsche, F. Schleiermacher, W. Diltey, H - G. Gadamer, M. Heidegger, and J. Derrida) and its strategies as a property and orientation of the process of understanding capable of overcoming the limits of the linearity of perception (Z. Bauman, M. Buber, V. Prigogine); the dialogue in culture (M. Bakhtin) as a constant communication and the presence of a hidden addressee (the opponent) in the text, without which the meaning of the text remains unclear; «the participation» (M. Bakhtin) – the phenomenon of the active «presence» of all communicators of musical communication (the composer, the performer, the listener, and the translator/interpreter); M. Mamardashvili's idea of «a space of culture as a space of reincarnation»; the idea of modern humanities about the priority of a methodology that *understands* as opposed to a methodology that *explains*.

From a wide range of communication studies, epistemology and general theory of interpretation, the concepts that are fundamental to the interpretative theory of music communication have been distinguished: communicative space, «communicative action», «communicative integrity» (J. Habermas), «communicative vector», «communicative strategy»; «event culture» and «presence» (H.U. Gumbrecht); human experience, cognitive style (V. Kholodna); «synergistic communicative system»; «interpretative process»; «interpretive thinking»; «interpretive understanding» (H. Seldmayer). The musical interpretation in 1980s-2000s studies is presented as a system of relations between the subjects of creativity. The existing compendium of philosophical concepts influenced the formation of the *cognitive organon of musicology*, the basis of which is *interpretology*.

Section 2 formulates the definitions and basic concepts of interpretology. Sub-section 2.1 is devoted to the analysis of the image of

Homo Interpretatus; it contains the research on its status and functionality in various communication situations; sub-section 2.2 is devoted to the «interpretative turn» from «the function» to «the communicative strategy», which influences the analytical tools of interpretology; sub-section 2.3 focuses on the strategies that shape the «interpretative circle».

The presence of the interpretative component specifies the content of the basic categories: the personality who interprets; the interpretive awareness; the interpretive mind; the interpretive thinking.

Musical communication is a process of meaning-realization – *the space of communication and transformation* of Homo Interpretatus. The act of communication and transformation is relevant to both the stage of creating a composition (Composer-Text) and the stages of interpretation (Composer-Text-Performer), perception (Composer-Text-Performer-Listener) and comprehension (Composer-Text-Performer-Listener-Researcher).

The openness of **Homo Interpretatus** is manifested through the concept of «the communicative strategy» which is a plurality of ways to implement interpretive thinking and to create a space of communication of Homo Interpretatus. The type of the communication strategy chosen by Homo Interpretatus in the communication process is determined by the purpose and its place in the music communication system. The meaningful scope of the concept defines the subjects of the relationship and their value orientation:

• the composing strategy – the interpretation at the level of the idea of text addressability (to other subjects of communication, to the Other as the subject of communication);

• the performing strategy – the interpretation of the idea of the Other as the subject of addressing the meaning;

• the receptive (listening) strategy – the interpretation of the performing text as the meaningful one which is sounding and transforming communicative space;

• the hermeneutical strategy – the interpretation of communicative action as a process of correlation of linguistic and extra-linguistic contexts.

Thus, Homo Interpretatus is a central element in the system for describing a new communicative paradigm – **interpretology** based on the synthesis of cognitive science and musicology. It is defined as **a theory of integrative type, which demonstrates the system of concepts of art of analysis of the activity of Homo Interpretatus, which recorded a change in the paradigm of musicological awareness from the semiotic-hermeneutic one - through the anthropological one (a human-dimensionality of music as an analogue of a personality).**

The proposed definitions of interpretology capture its functional division into «analytical» and «performing» through the adaptation of the concept of «communicative strategy». If the analytical component of interpretology relies on the traditions of academic science (a music composition, a musical form, language/speech, dramaturgy, and texture), then the performing one develops the specificity of the activities of Homo Interpretatus through established or relatively new concepts, such as: contonation, style, sound-image, performing poetics, and performing chronotope. The performing text is structured through «sound-image» and «chronotope» and is a consequence of the strategies chosen by the subject of interpretation. The temporal unity of the linguistic elements of the style system constitutes the performing poetics conditioned by the Homo Interpretatus style (in all possible forms).

The second part of the monograph (sections 3-6) contains analytical information, which reflects the main tenets of the proposed theory. These are examples of effective implementation of the communication strategies of Homo Interpretatus (of the composer-performer-researcher-listener), which makes it possible to achieve a multifaceted solution of the outlined problem for a holistic presentation of this phenomenon. The artistic topology of interpretative strategies is presented in a separate

essay (6.3), which goes beyond a purely musical creativity and presents the formed system as open as possible to new communications.

The axiomatics of the music-communicative space as a potential (non-closed) and non-linear structure is fundamental in the study. In turn, the communicative space, embedded in the ontological plurality of actual contexts of music playing (the objective dimension), unites all addressees that are Homo Interpretatus (the subjective dimension). Therefore, the creation of the communicative space of Homo Interpretatus becomes a condition for the meaning understanding of any artefact of musical art. Such an artefact is *potentially communicative* and is included into the *cognitive* space of transformation (in the system «composer-performer-listener-researcher»), and communication itself is inter-subjective.

Thus, *music-interpretive communication* is a way of communication in which relationships happen in relation to a musical artefact (a composition or something that equals it) as the highest value of the spiritual being.

The basis of musical communication is the understanding, but it is only *through interpretation* that the text enters the cultural environment, acquiring meaningful connotations. The text as a space of meanings contains enormous semantic and communicative capabilities that largely determine the dynamics of its cognition. This makes it possible to justify the priority of the *cognitive dimension of musical communication.*

On the basis of the *interpretative theory of music communication*, the existence of new communicative situations in the system of «composer-performer-listener» is confirmed. In particular, *the interactive one* (performance) is associated with the transformation of *dialogue* (= exit to the Other is directed not horizontally, but vertically, in E. Levinas sense) and *polylogue*, which enable the listener to «grow» from reception – to reaction, from perception – to co-creation/communication, and involve the mutual activity of partners of action, and as a result, allow to identify the movement vector from the

communicative – to the cognitive *music* theory in relation to the compositions of the Modern music.

The process of cognition (*the interpretive process*) forms a multi-layered **communicative space** that is correlated with the *communicative action*. The latter within the framework of interpretative theory is interpreted as the interaction of communicative acts within the «interpretative circle» (the subject – the one who interprets, must be in the same circle with the object of interpretation; besides, the preliminary knowledge of the integrity of the interpretative action and its targeting are necessary – the focus beyond the «horizon of cognition»).

The important thing for *all* communicators of musical creativity is the eventfulness of the creative act. The communicative strategy of «presence» (contrary to definiteness) is the hallmark of any interpretative act. The interaction of the participants in the communicative space is realized due to *the interpretative strategies* of communicative action (N. Luman) **as a condition for the Homo Interpretatus insight.**

The interpreting strategy is a system of conscious actions of Homo Interpretatus which are aimed at comprehending the basic idea of creativity as the basis for transforming its ascending (authorial) meaning in new communicative conditions.

The proposed **typology of communicative strategies** has been tested on the examples of musical art of the 20th – early 21st centuries, and brings together the subjects of communication, the functions and structure of their activity.

The composing strategy (in academic music and new forms of synthesis) is represented by such basic varieties as: idio-ethnic; auto-communicational; modelling (interactive); contonational; visual; deconstruction (destruction) strategy; inter-textual strategy; reinterpretation strategy; a non-finite (of a principal incompleteness) strategy. The composer is a creator of reality that objectively exists in the form of a fixed/relatively fixed text) and therefore the composing strategies can be generally attributed to the objective ones.

The performer-Homo Interpretatus is the creator of a «culture of presence»; therefore, *the performing strategies* are generally *projective* (focused on “live text” in the «performer-listener» vector). The following types have been distinguished: the reconstruction strategy (HIP-strategy) in two forms – strict and free (synthesizing); the «protective» one (in relation to the academic tradition); the actualizing one; the integrative one (in the processes of combination/synthesis of performing styles); the modelling one (interactive) – in performative compositions; the strict and free performative one; the audio-visual one; the contonation one.

Communicativeness remains one of the most important characteristics of a composition as a function of communicating information and transmitting experience. Therefore, along with the textual one, the cognitive and modelling research strategies that actualize the cognitive essence of scientific creativity have been distinguished.

In listening communication, where the interpretative process is based on the mechanisms of experience of intuitive comprehension of «eventfulness», we distinguish *the passive and active strategies*. The strategies for perspective exploration of the topic (the sacralising; counterpoint; commentary; implosion; paradox strategies) have been outlined.

Thus, the purpose of the study was achieved on the basis of understanding the role of Homo Interpretatus and the specifics of the musical communication of the Newest Time. The content of the concept testified to an interpretive turn that is strategic to modern culture. Its vector in the scientific meta-awareness is marked by the change of «culture-post» to «culture-proto», which is open to infinity.

Наукове видання

НІКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна

HOMO INTERPRETATUS В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Монографія

ISBN 978-966-637-947-7

9 789666 379477

Дизайн обкладинки *М. Л. Соколова*

Для створення колажу використані фото із відкритих джерел
Фрагменти нотних прикладів наведено із авторських рукописів
та з відкритих джерел

Переклад та редакція українського тексту *В. С. Бойко*

Відповідальна за випуск *М. В. Дєсятникова*

Підписано до друку 25.11.2019 р. Формат 60×84 1/16.
Ум. друк. арк. 33,48. Наклад 300. Зам. 20-031.

Видавництво «Факт»
Україна, 61166, м. Харків, вул. Бакуліна, 11, оф. 2-26.
+38 (057) 760-47-16, publish_fakt@ukr.net
www.fakt.kh.ua
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи ДК № 3172 від 22.04.2008.

Виготовлено у ФОП В. Є. Гудзинський
Україна, 61072, м. Харків, вул. 23-го Серпня, 27.
+38 (057) 340-52-26, fop_veg@ukr.net
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи ХК № 269 від 23.11.2010.

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК