

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В. НЕЖДАНОВОЇ**

УДК 781.68.072.2“19/20”

НІКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна



**МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ІНТЕРПРЕТАТИВНИЙ
ФЕНОМЕН
(на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.)**

17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Одеса – 2021

Дисертацією є кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.
Роботу виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського Міністерства культури та інформаційної політики України.

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор
Москаленко Віктор Григорович,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського
Міністерства культури та інформаційної політики
України,
завідувач кафедри теорії та історії музичного
виконавства

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
ЄРГІЄВ Іван Дмитрович,
Одеська національна музична академія імені
А. В. Нежданової
Міністерства культури та інформаційної політики
України

доктор мистецтвознавства, професор
КОЗАРЕНКО Олександр Володимирович,
Львівський національний університет імені Івана
Франка Міністерства освіти і науки України,
завідувач кафедри філософії мистецтв

доктор мистецтвознавства, професор
СЮТА Богдан Омелянович,
Муніципальний заклад вищої освіти «Київська
академія мистецтв» Київської міської адміністрації,
проректор

Захист відбудеться 24 лютого 2021 року о 12.00 на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової за адресою: вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023.

З дисертацією можна ознайомитись у читальному залі бібліотеки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Автореферат розіслано «23» січня 2021 року.

В.о. вченого секретаря
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор



Л.І. Повзун

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Мистецтво ХХ – початку ХХІ 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 та музикології. Унікальність її зафіксовано співіснуванням 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 досвідом метафізики, онтології, теорії комунікації, когнітивістики, інтерпретації.

Вже понад півстоліття минуло відтоді, як сучасна культура була позначена Ж. Бодрійяром як культура «екстазу комунікації». 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 **Номо Interpretatus (людина, що інтерпретує)**;

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

— по-третє, *характер відносин*, оскільки всі сторони не лише комунікують між собою (обмінюються інформацією, в тому числі, музичними текстами), але 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 *продувати* 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 проєкцію для наступної культурної епохи (за М. Епштейном, проєктивної теорії).

Теорія музичної комунікації в зарубіжному та вітчизняному мистецтвознавстві на сьогодні складена як система опису здебільшого академічної музики та націлена переважно на культурологічний дискурс, соціокультурні аспекти педагогіки, історію виконавства, психологію, терапію (О. Берегова, І. Корсакова, В. Медушевський, А. Сохор, Б. Сюта, Е. Тьорнер, Р. Деніел Шоу, О. Якупов та ін.).

Сучасна інтерпретологія – комплекс наукових концепцій, присвячених вивченню виконавського стилю, жанру, творчому мисленню. Закономірним результатом накопичення інтерпретологічних інтенцій став *напрямок когнітивного музикознавства*, започаткований на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (під орудою Л. Шаповалової). Поняття «інтерпретологія» (сформульоване Г. Коганом) увійшло до назв конференцій і напрямків досліджень, збірників наукових статей; останнім часом з'являються такі вислови, як «культурологічна» (О. Колесник), «музикознавча» (О. Самойленко, Г. Єзерська), «виконавська» (О. Гнатишин, К. Єргієва), «нова» (В. Кузьмін) інтерпретологія, що зустрічаються у статтях і кандидатських дисертаціях, але вони поодинокі й не становлять чіткої та завершеної структури. 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 породженням нових смислів та значень музичної комунікації.

Виконавсько-прагматична спрямованість пропонованої теми, її безпосередня налаштованість на особистість *Homo Musicus* і механізми комунікації у музичному мистецтві Харкова (ширше – України) є 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*. Є очевидним, що саме *Homo Interpretatus* є творцем нової сучасної музичної реальності. Визнання домінантності цього концепту становить підґрунтя методології дослідження.

Отже, *актуальність теми* дослідження зумовлено:

- зміною комунікативно-когнітивної ситуації в сучасному соціокультурному просторі музичної творчості та науки;
- необхідністю методологічного обґрунтування системних засад інтерпретології, сформованої в останній третині ХХ – початку ХХІ століть у вітчизняному музикознавстві;
- посиленням значення антропології музичної творчості ХХ – ХХІ століть, що спричиняє появу інтерпретативного виміру теорії музичної комунікації, в якій вочевидь поєднано теорію музики, музичну інтерпретацію та когнітивістику.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 25 листопада 2010 р.) та уточнено (протокол № 8 від 04.06.2020 року). Дослідження відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 рр.

Мета дослідження – обґрунтувати теорію музичної комунікації, зумовлену статусом *Homo Interpretatus* у мистецтві ХХ–ХХІ століть.

Завдання дослідження розкривають його структурний алгоритм:

- окреслити зміни в системі комунікації та їхній вплив на параметри

музичного твору, його виконання та наукового опису;

- розробити концепцію Homo Interpretatus як особливого типу митця, як домінанти в сучасній картині світу;
- змодельовати структуру інтерпретології як складової теорії музичної комунікації;
- укласти систему категорій інтерпретології, спрямованої на аналіз та оцінку артефактів виконавства у розмаїтті усталених форм і жанрів музичної творчості ХХ–ХХІ століть;
- надати типологію комунікативних стратегій для подальшої екстраполяції на контексти музичної творчості означеного історичного періоду;
- узагальнити форми презентації комунікативних стратегій Homo Interpretatus у творчості видатних представників музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть.

Об'єктом дослідження є комунікативна система музичного мистецтва ХХ – ХХІ століть; **предметом** – музична комунікація як інтерпретативний феномен.

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

Теоретична база. Дисертація ґрунтується на міждисциплінарному синтезі фундаментальних напрямів гуманітаристики та музикознавства:

– *теорія комунікації* (Т. Адорно, М. Бахтін, Л. Вітгенштейн, Ем Гріффін, Ф. Бацевич, В. Біблер, П. Вацлавик, Ю. Габермас, С. Гусев, С. Дацюк, С. Жижек, О. Іссерс, Є. Ключев, В. Конецька, Н. Луман, Х. Маклюен, А. Моль, О. Омельченко, Г. Почепцов, І. Пригожин, Н. Хренов, Т. Янко, J. L. Austin, J. Baudrillard, Ian Cross, J. Habermas, W. Labov, D. Fanshel, C. Shannon, W. Weaver, D. Sperber, D. Wilson); зокрема, *музичної* (О. Берегова, М. Бонфельд, М. Каган, В. Калицький, О. Климовицький, С. Коробецька, І. Корсакова, Є. Назайкінський, М. Найдорф, Л. Опарик, Г. Побережна, А. Сохор, О. Черемисін, В. Щербина, О. Якупов, D. J. Hargreaves, R. MacDonald, D. Miell, K. Jentetics, A. Nikolsky, R. Shaw);

– *філософська антропологія в її комунікативному вимірі та синергетика* (К. Ажеж, О. Алексієнко, В. Беньямін, Є. Більченко, Ж. Бодріяр, М. Бубер, К. Гірц, С. Гусев, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Ю. Габермас, Ф. Гіренок, Х. У. Гумбрехт, В. Даренський, Ж. Делез, В. Дільтей, І. Добронравова, М. Епштейн, Х. Зельдмайер, В. Ільїн, І. Ільїн, Р. Інгарден, І. Інішев, М. Каган, В. Кизима, Е. Корет, С. Кримський, О. Князева, С. Курдюмов, Е. Левінас, О. Лосев, Н. Луман, С. Лур'є, М. Мамардашвілі, Л. Мікешина, І. Пригожин, О. П'ятигорський, О. Філоненко, Г. Хакен, Т. Хоркхаймер, С. Хоружий, А. Шуфрін);

– *герменевтична традиція у філософії та семіотиці культури і музики* (Августин Авр., С. Аверінцев, О. Агапов, Л. Акоюн, М. Арановський, Р. Барт, Д. Бахманн-Медик, М. Бахтін, В. Беньямін, Е. Бетті, В. Бичков, М. Бонфельд, О. Бродецький, Х.-Г. Гадамер, Г. Гачев, К. Гірц, П. Гринцер, Ж. Делез, Ж. Дерріда, У. Еко, Ю. Захаров, Х. Зедльмайр, С. Зонтаг, Л. Казанцева, Е. Кассирер, С. Квіт, С. Кримський, Ю. Кристева, В. Кузнецов, Х. Кэрлот, Ж. Ле Гофф, Ю. Лотман, В. Маринчак, Ю. Наріжний, П. Рікер, В. Руднев, Є. Сагарадзе,

К. Скрипник, Е. Тарасті, Е. Тисельтон, В. Фещенко, Е. Фішер-Ліхте, М. Фуко, А. Шафф, Ф. Шлейєрмахер, Г. Щедровицький, Р. Якобсон, К. Ясперс, D. Cooke, Z. Lissa, J.-J. Nattiez, P. Saunders, P. Skar, R. Scholes);

– *когнітивістика* (А. Агафонов, Б. Величковський, Т. А. ван Дейк, В. Дем'янков, В. Дільтей, Г. Золотова, О. Іссерс, Є. Ключев, Н. Максимова, А. Маслова, Л. Мікешина, Н. Мініцький, Д. Павлов, В. Селиванов, І. Труфанова, М. Фалікман, М. Холодна, F. Albersnagel, D. Seleskovitch, D. Sperber, D. Wilson), зокрема, *музична* (А. Абрамова, А. Хохлова, А. J. Cohen);

– *теорія, історія, онтологія та метафізика музики і виконавство* (Л. Акоюн, Є. Александрова, Т. Апінян, М. Арановський, М. Аркадьєв, Л. Березовчук, В. Бобровський, О. Бодіна, Е. Браун, Ф. Бузоні, П. Булез, Н. Васильєва, Т. Веркіна, Н. Герасимова-Персидська, О. Гнатишин, О. Гольденвейзер, Н. Горюхіна, В. Грачов, Ж. Грізе, Н. Гуляницька, М. Давидов, А. Денисов, Т. Дубравська, І. Єргієв, Л. Запєвалова, І. Земцовський, Н. Зубова, Г. Ігнатченко, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, О. Ключев, Г. Коган, О. Козаренко, О. Коменда, А. Копленд, І. Котляревський, Т. Краснікова, Я. Ксенакис, Б. Кузнецов, С. Лаврова, Є. Ліберман, О. Лисенко, М. Лобанова, К. Майденберг-Тодорова, І. Малишев, О. Маркова, К. Мартинсен, В. Мартинов, І. Мацієвський, В. Медушевський, О. Меркулов, Я. Мільштейн, М. Михайлов, Є. Назайкінський, О. Ніколаєв, Х. У. Обріст, Г. Орлов, М. Переверзева, В. Приходько, Л. Раабен, С. Раппопорт, О. Рощенко, Н. Рябуха, О. Самойленко, В. Сиров, С. Скребков, М. Скребкова-Филатова, Н. Смирнова, І. Сніткова, О. Сокол, О. Соколов, А. Сохор, В. Сумарокова, В. Суханцева, Б. Сюта, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Ценова, О. Чеботаренко, Ю. Чекан, Т. Чернова, М. Чернявська, В. Чинаєв, Л. Шаповалова, А. Шенберг, С. Шип, К. Штокхаузен, О. Шульпяков, Б. Яворський, Я. Якубяк, J. Bowen, C. Dahlhaus, H. Danuser, F. Delalande, D. Kahn, G. Peters, P. E. Savage, S. Brown, Anne C. Shreffler, W. Tatarkiewicz);

– *інтерпретація* (П. Волкова, Є. Гуренко, В. Дем'янков, Г. Дехант, У. Еко, С. Зонтаг, О. Колесник, С. Кримський, Дж. Куллер, Ю. Кристева, О. Левченко, Є. Юркевич, С. Лисенко, В. Малахов, В. Наєр, П. Ніколов, К. Новиков, П. Рікер, А. Усманова), зокрема, *у музичному мистецтві* (А. Алексєєв, М. Алексєєнко, Є. Бадюра-Скода, О. Бензюк, Ю. Вахраньов, А. Вермайєр, Л. Гінзбург, В. Григорьєв, Є. Гуренко, О. Жарков, Н. Жукова, Л. Касьяненко, О. Катрич, Н. Корихалова, О. Котляревська, Ю. Кочєв, В. Лозова, О. Маркова, В. Медушевський, О. Мельникова, В. Москаленко, Н. Мятієва, І. Полусмяк, В. Самітов, О. Самойленко, О. Чайко, Т. Чередниченко, М. Шамахан, Л. Шаповалова, G. Brelet, H. Danuser, L. Dreyfus, H.-J. Hinrichsen, M. Rousselot, E. O. Turner, W. Wiora).

Методи дослідження. Інструменти для пропонованої теорії музичної комунікації надає методологія гуманітаристики, що інтегрує досягнення різних наук на основі теорії комунікації. Як будь-яка гуманітарна дисципліна, вона розрізняє свої методи на *загальні* (філософія, психологія, історія), що впливають на музичне мислення, та *спеціалізовані*, що віддзеркалюють власне музичну якість. Так, базовими є:

- *комунікативно-інтерпретативний метод*, який дозволяє осмислювати й трактувати дії всіх учасників музичної комунікації;

-метод *моделювання*, націлений на пізнання процесу інтерпретації як комунікативного акту;

- *системний метод*, завдяки котрому можливим є цілісне сприйняття сучасної музичної комунікації через різноманіття та сутність зв'язків всередині та зовні.

Окремо вкажемо на дослідження, до структури яких включено виконавську рефлексію як результат інтенціональної роботи. У сучасній культурі через розшарування 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 їх сутності. 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 як складової музикознавства*.

Зміст концепції пропонованої дисертації складають такі позиції.

1. Підходи сучасного музикознавства як складової гуманітаристики скеровані на єдність композиторської та виконавської практик. Пріоритетним є *евристичний підхід*, коли дослідницька увага націлена на ейдоси, смисли, нові виміри та перспективи.

2. Між об'єктивними та інтерпретативними концепціями комунікації у музичній творчості Новітнього часу пріоритетність належить *інтерпретативним*. Як такі вони передбачають, що люди створюють власні суб'єктивні та міжсуб'єктивні 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*). В межах музикознавства інтерпретативний дискурс зосереджено на аналітиці відтворення музичних смислів між всіма учасниками комунікації.

3. Пріоритетним в дослідженні є *когнітивний підхід*, домінуючий в сучасній парадигмі набуття інформації, коли сприйняття дорівнює пізнанню/самопізнанню. Однією з аксіом когнітивістики є не просто опора на дослідження наявності дій, але їх ментальних репрезентацій, символів, стратегій та інші невивчені процеси і здібності людини. Когнітивна установка як *парадигма музикознавчого мислення* – це визнання провідної ролі суб'єкта творчості, психології свідомості людини-творця. У пропонованому дослідженні когнітивний підхід скерований на спілкування Homo Interpretatus в усіх вимірах (міжособистісному та духовному) та охоплює пізнання таких категорій, як «звукообраз інструменту», «картина світу», «інтерпретувальна свідомість» тощо. Система методів складає когнітивний органон музичної комунікації:

- *особистісно-діяльнісний*, оскільки фокус уваги націлено на *Homo Interpretatus*, системне висвітлення його засадничої ролі в процесі пізнання музичної творчості;

- *метод комунікативної стратегії* – дозволяє виявити спрямованість комунікативної дії та спосіб досягнення результату;

- *метод інтерпретативної аналітики*, пов'язаний із тлумаченням «живого тексту», що сприймається в умовах перформативності та партиципативності;

- *герменевтичний* – спрямований на виконавсько-слухацьке сприйняття жанру та стилю в музиці;

- *контонанційний* – задіяний в умовах просторової поетики композиції та виконання;

- *хроно-артикуляційний* – допомагає виявленню засобів виконавського хронотопу.

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*:

– запропоновано розуміння музичної комунікації як *інтерпретативного феномена* та актуалізовано *інтерпретативно-комунікативний підхід* при дослідженні різних артефактів музичної комунікації ХХ – початку ХХІ ст.;

– сформульовано *когнітивний органон*, що охоплює всі складові музичної *інтерпретації* як *комунікаційного досвіду*;

– обґрунтовано доцільність уведення в науковий обіг понять «*Homo Interpretatus*» та «комунікативна стратегія», концептуалізовано їх роль в музикознавстві та надано дефініції; розроблено концепцію *Homo Interpretatus* в мистецтві ХХ–ХХІ століть;

– запропоновано типологію комунікативних стратегій та апробовано їх механізми на ґрунті музичної творчості ХХ – початку ХХІ ст.;

– змодельовано структуру музичної комунікації як багаторівневу та відкриту систему;

– через обґрунтування інтерпретативної теорії музичної комунікації визначено стратегічний поворот в науковій метасвідомості: від «культури-post» – до «культури-proto».

Набули подальшого розвитку:

– теорія інтерпретації, складена в працях В. Москаленка, І. Полусмяк, Л. Шаповалової, О. Самойленко;

– теорія комунікативних функцій В. Медушевського;

– ідея контонанції І. Мацієвського як паритетної основи музичної творчості ХХ-ХХІ ст. (разом з інтонацією);

– концепції музичної комунікації О. Якупова (в аспекті структури), І. Корсакової (в аспекті суб'єкта комунікації).

Уточнено:

– поняття «комунікативна стратегія» специфіки контекстів музичного мистецтва.

Положення, що виносяться на захист.

1. Музичне мистецтво ХХ – ХХІ ст. у всіх його формах актуалізує новий образ людини – *Homo Interpretatus*. Це означає, що основним маркером музичної

комунікації стає інтерпретувальність. Людина, яка інтерпретує, має за ідеал повноту «буття як спілкування» (П. Рікер) і, будучи суб'єктом творчої рефлексії, центрує «навколо себе» комунікативний простір. Отже, інтерпретація є способом спілкування суб'єктів музичної творчості, її топосом.

2. Музична комунікація в мистецтві ХХ – ХХІ ст. є процесом смислоосягнення і в цьому сенсі – *простором спілкування та преображення* Homo Interpretatus; отже, теорія, що описує ці процеси, визначається як інтерпретативна. Акт спілкування і преображення є актуальним як для етапу творення/ композиції (композитор-текст), так і для стадій інтерпретації (композитор-текст-виконавець), сприйняття (композитор-текст-виконавець-слухач), пізнання (композитор-текст-виконавець-слухач-дослідник). Комунікативний простір, вбудований у множинність актуальних контекстів культури, охоплює усіх адресатів Homo Interpretatus (міжособистісний вимір). Повнота комунікації призводить до *синергії* як ідеальної форми буття музики.

3. Механізм преображення авторського смислу твору в нових комунікативних умовах пов'язаний із вибором Homo Interpretatus комунікативної стратегії як перспективи спілкування в процесі музичної комунікації. *Інтерпретація як стратегія* продукує нові когнітивні виміри та формує нову музичну цілісність, що дозволяє визначити сьогоденню ситуацію в мистецтві як «культуру-proto».

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах з дисциплін «Музична інтерпретація», «Актуальні проблеми теоретичного музикознавства», «Музична інтерпретологія», «Науково-дослідницька майстерність» при підготовці виконавців, композиторів, музикознавців на рівнях бакалавра, магістра, аспірантури.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення було висвітлено в 60 доповідях на наукових конференціях:

міжнародних: «Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення» (Харків, 06-08.12.2006); «Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука» (Харків, 07-09.04.2008); «Шлях, істина, життя»; науково-практична конференція «Родина, виховання, моральність та культура в контексті глобалізму» (Курськ, 03-04.10.2008); «Вища освіта України та культуро творчий процес» (11-13.04.2010); «Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття» (Харків, 22-23.04. 2010); «Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти» (Харків, 02-04.10.2010); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, травень 2011; 29.04-01.05 2012, квітень 2014, квітень 2016; 24-25.04.2017); «Мова і культура» імені проф. Сергія Бураго (Київ, червень 2011); «Професія “музикант” у часопросторі: історико-культурні метаморфози» (Харків, жовтень 2011); «Гітаристика ХХІ століття: історія-теорія-творчість» (Харків, 01-02.12.2012); I міжнародний конгрес Спілки теорії музики (Санкт-Петербург, 30.09-02.10. 2013); «Класика в сучасній культурі» (Харків, 05-06.10.2013); науково-практичний семінар «Рахманінов-Лосєв у полі музикософії: методологія смислоосягнення»

(Ростов-на-Дону, 12-15.11.2013); «Шевченкіана на оперній сцені» до 200-річчя від дня народження Т.Г.Шевченка та 80-річчя від дня народження В. С. Губаренка (Київ, Національна академія мистецтв України та НМАУ ім. П. І. Чайковського, 09-11.04.2014); «Мистецтвознавство у контексті інших наук у Росії та за кордоном: паралелі та взаємодії» (Москва, 14-19.04.2014); «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, НМАУ імені П.І.Чайковського, 01-02.11.2014); «Мистецтвознавство у контексті інших наук у Росії й за кордоном: паралелі та взаємодії» (Москва, 13-18.04.2015); «Барокові шифри світового мистецтва» (Харків, 03-04.10.2015); «П. І. Чайковський та його спадщина у XIX-XXI сторіччях: забуте та нове» (Клін, Дім-музей П. І. Чайковського, 28-30.10.2015); 11th International Scientific Conference «Music Science Today: the Permanent and the Changeable» (Латвія, Даугавпілс, 05-06.05.2016); «Актуальные вопросы развития музыкальных способностей». Фестиваль фортепіанного мистецтва до 100-річчя з дня народження Е. Гілельса (Білорусь, Мінськ, БГАМ, 30.11-02.12. 2016); XVIII наукові читання у рамках XXVIII міжнародного музичного фестивалю пам'яті І. Солертинського (Вітебськ, Білорусь, 02-03.12.2016); «Микола Лисенко та світовий оперний театр. До 175-річчя від дня народження Миколи Лисенка. До 20-річчя Київського вагнерівського товариства» (Київ, 26-28.02.2017); науково-практичний семінар «Греція – Україна: діалоги про мистецтво» (Серрес, 20-22.06.2017); «С. Рахманінов та українська культура» (28.03, 30.03.2018; 28-29.03.2019); Művészettudományi Szimpóziumot szervez «Európai zenepedagógia: hagyományok és új módszerek» (a Vienna Konservatorium Budapest, 05.01-02 Memzetközi, 2018); XV Convegno Internazionale di Teoria e Analisi Musicale (Rimini, 4-7 Ottobre 2018, Istituto Superiore di Studi Musicali «G. Lettimi»); музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (Одеса, 19-21.06. 2020 р.);

всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Еволюційні процеси в музичному мистецтві: від минулого до майбутнього» акції «Мистецтво молодих 2005» (Донецьк, 2005); «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка, виконавство» (до 90-річчя з дня заснування Харківської консерваторії, Харків, 09.02.2007), «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва (Харків, 09.02.2010, лютий 2012 р., лютий 2014 р.); «Сучасний музичний театр: проблеми режисури. До 170-річчя з дня народження П. І. Чайковського» (Київ, 24-26.02.2010); «Актуальні проблеми музичної педагогіки і виконавського мистецтва» (Ялта, 10-11.04.2011); «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» (Харків, 28-30.09.2012); «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, 01-03.12.2014; 05-06.12. 2015; 05-07.12.2016); «Механізми новації в музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, жовтень, 2015); до 100-річчя від дня народження Миколи Трофійовича Лисенка «Творча та педагогічна діяльність М.Т.Лисенка: надбання сучасного виконавського мистецтва України» (Харків, 24-25.03.2018); «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 22.02.2019);

Українського товариства аналізу музики: «Художня організація часу в

музичному творі» (Київ, 23-25.03.2009); «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» (Київ, 26-28.03.2010); «Драматургічний потенціал музичного твору» (Київ, 25-27.03.2011), «Просторово-часова організація фактури у багатоголоссі музичної фактури» (Київ, 30.03-01.04.2012); «Музичний твір в системі комунікацій» (Київ, НМАУ ім. П.І.Чайковського, 28-30.03.2014); «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (Київ, 03-05.04.2015); «Музичний твір в аурі інтерпретацій» (Київ, 01-03.04.2016); «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» (Київ, 01-02.04.2017); «Феномен авторства у музичній творчості» (Київ, 31.03-01.04.2018);

науково-творчого проекту «Практична музикологія» (м. Харків): січень 2015); «Музика Бароко у виконавських проєкціях» (12.12.2015); «Інтонаційний образ світу: національні спектри» (10.12.2016); «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (07-10.12.2017); «Пластичний вимір музичного мистецтва» (10-11.12.2018); «Музикознавчі вечорниці», конференція до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського (06-08.12.2019);

інших науково-теоретичних та науково-практичних зібраннях: круглий стіл «Філософсько-культурні коди Реформації» (Харків, 23.03.2017); форум «Стратегії культурної політики» в рамках XXIV міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (Харків, жовтень, 2017); відкрита лекція та майстер-клас «Інтерпретологія або новий вимір навчальної дисципліни у XXI столітті» (Кривий Ріг, 13.02.2018).

Матеріали дисертації пройшли апробацію при реалізації творчих, науково-творчих та науково-популярних проєктів: публікація першого в Україні журналу, присвяченого гітарному мистецтву «Гітара.ua» (2009, 2010, головний редактор), презентація монографії «Харківська гітарна школа: таланти і час» у наукових колах України та Угорщини (2017, 2018); наукове керівництво фестивалю «Дні нової музики» (Харків, 2010, 2012, 2014); організація авторських циклів концертів «Нові простори звука» (проєкт благодійного фонду «Харківські асамблеї», 2015-2017 рр.), «Piano 119» та «Piano 119+» (Харківська філармонія, 2018-2020), фестивалів «#Impreza» (Харківська філармонія, 2017, 2018), концерти у рамках проєктів «Практична музикологія» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2015-2019); «Французька весна» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харківська філармонія, 2017-2019), кураторство лекційної програми міжнародного фестивалю «KharkivMusicFest-2019»; створення авторського циклу радіопередач «Говорити, грати, співати» (Суспільне мовлення. UA: Харків, 2018-2019); під час виступів на панельній дискусії в межах міжнародного форуму «Open to progress» (Одеса, 09. 11.2019).

Публікації. Основні положення дисертаційної роботи викладено у 30 наукових працях, з них 29 одноосібних: одна монографія (обсяг – 33.48 друк. арк.); 27 статей: з них – 18 у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство», 1 – у фаховому виданні України, включеному до міжнародної наукометричної бази, 6 – у іноземних періодичних наукових фахових виданнях, 4 – в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів наукових конференцій; 1 монографічному нарисі, а також 1-

й публікації у співавторстві у зарубіжному науковому виданні, включеному до наукометричних баз (автору дисертації належить частина, присвячена проблематиці комунікативної стратегії).

Дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу» за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» захищено 24 червня 2004 р. в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Матеріали та висновки кандидатської дисертації в тексті докторської не використовувалися. Сформульовані у пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Структура дисертації. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій за темою дисертації, вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (828 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 516 сторінок; основного тексту – 396 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **ВСТУПІ** обґрунтовано актуальність теми, сформульовано об'єкт, предмет, мету й завдання дослідження, означено його методологічні засади, теоретичну базу, визначено новизну отриманих результатів та їх практичне значення, надано інформацію про апробацію, кількість публікацій, структуру та обсяг дисертації.

РОЗДІЛ 1 «МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЧЕННЯ ПРО КОМУНІКАЦІЮ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ» складається з трьох підрозділів та присвячений генезі понять, що застосовуються у дисертації, зокрема, – базовим концептам у сфері теоретичного музикознавства, семіотики, когнітології, комунікативістики, теорії інтерпретації.

З кола досліджень, що проаналізовано у **підрозділі 1.1 «Комунікативні теорії в гуманітаристиці: особистості, концепції, термінологія»** виокремлено філософські ідеї про: «інтерпретувальний розум» (Ф. Шлеєрмахер, В. Дільтей, Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Ж. Дерріда, П. Рікер, Ю. Габермас) та його стратегії як властивість та спрямованість процесу розуміння, здатного подолати обмеженість лінійності сприйняття (З. Бауман, М. Бубер, В. Пригожин); «учасність» (М. Бахтін) як явище активної «присутності» (здіяності) всіх комунікантів музичного спілкування (композитора, виконавця, слухача, тлумача/інтерпретатора); простір культури як простір перевтілення (М. Мамардашвілі); пріоритетність тямущої методології на противагу пояснювальній методології; «подієва культура» та «присутність» (Г. У. Гумбрехт); діалог як не-тотожність ($Я \neq \text{Інший}$), як крок $Я$ назустріч Іншому (у левінасівському розумінні «нескінченної потреби в Іншому»); когнітивний стиль (В. Холодна), що відбиває стійкі психологічні особливості сприйняття та пізнання; «синергетична комунікативна система» як відкрита система відносин, що базується на нелінійності мислення.

У **підрозділі 1.2 «Комунікативістика та музикознавство: точки перетину»** із широкого кола комунікативних досліджень (Е. Бетті, Е. Тьорнер, В. Медушевський, О. Якупов, О. Берегова, Б. Сюта, І. Корсакова, Р.Д. Шоу, статті

видання «Musical Communication», 2005) обрано ті поняття, що є засадничими для інтерпретативної теорії музичної комунікації: «комунікація» мислиться тільки за наявності свідомості, якщо є Людина, яка здатна на комунікативні дії; «комунікативний простір» є творчим середовищем, в якому відбуваються духовні, соціальні та культурні процеси трансформації Homo Interpretatus; «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. Для подальшого дослідження виокремлено поняття «комунікативна стратегія», що фігурує в різних галузях науки (А. Амрахова, Т. А. ван Дейк, Ф. Деланде, В. Дем'янков, О. Іссерс, Є. Ключев, Т. Волкова, С. Дацюк, Я. Ксенакіс, Л. Мельник, О. Самойленко).

Підрозділ 1.3 «Теорія інтерпретації як відкрита система» присвячено висвітленню змін в теорії музичної інтерпретації від семіотики та герменевтики до когнітивної парадигми. Проаналізовано тріаду «твір-виконавець-інтерпретація» в їхньому контекстуальному значенні в різних системах (дослідження Є. Гуценка, Г. Данузера, О. Жаркова, О. Інгардена, Н. Корихалової, О. Котляревської, Ю. Кочнєва, Є. Лібермана, Ю. Лотмана, В. Медушевського, В. Москаленка, І. Полусмяк, С. Раппопорта, П. Рікера, О. Рощенко, О. Самойленко, О. Сохора, Х.-Й. Хинрихсена, Л. Шаповалової).

У пункті 1.3.1 «Семіотико-герменевтична та когнітивна парадигми» стисло висвітлено інтерпретаційний потенціал обраних наукових галузей (дослідження Т. Адорно, М. Арановського, Р. Барта, В. Беньяміна, Ж. Брелі, В. Дем'янкова, У. Еко, Р. Інгардена, Ю. Лотмана, Ж. Наттєза) та вказано на пріоритетність людино вимірності досліджень 2000-х років (Л. Березовчук, В. Медушевський та ін.).

Із музичної когнітивістики для подальшої розробки виокремлено такі поняття, як «когнітивна інтерпретувальна стратегія» (А. Амрахова); «когнітивна модель інтерпретації» (А. Хохлова).

У пункті 1.3.2 «Стабільні та змінюванні компоненти теорії музичної інтерпретації» на тлі широкого кола досліджень, зокрема, в колі виконавського напрямку музикознавства, прослідковано зміни в категоріальній системі теорії інтерпретації (щодо понять «твір», «текст», «виконавство», «інтерпретація», «стиль»). Зазначено, що музична інтерпретація у дослідженнях 1980-х – 2000-х рр. є системою відносин суб'єктів творчості, до якої входять композиторський, виконавський, слухацький і музикознавчий різновиди інтерпретації як творчого акту та комунікації.

Сформульовано засади, зокрема, української школи інтерпретології, смисл якої відрізняється від західних теорій і шкіл російської когнітології. Ця відмінність полягає у досвіді вивчення виконавства як першооснови творчості. Про це свідчать авторські концепції з осмислення виконавської творчості («поетика виконавства як творчого процесу» Ю. Вахраньова, концепція «онтології виконавства» О. Маркової, «універсалізм музиканта-виконавця» І. Єргієва); 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», «інтерпретативна направленість творчої діяльності»; концепції музикознавчої інтерпретації О. Самойленко, «інтерпретології як інтегративної дисципліни» Л. Шаповалової, орієнтована на особистість митця як центральний модус художньої свідомості, що опановує такі категорії як «Я-свідомість», «рефлексія», «Я-Інший», «синергія», «Богопізнання», «духовне спілкування»).

У *Висновках до Розділу 1* зафіксовано зміни пізнання у бік комунікативного та когнітивного векторів, що дають можливість сучасного переосмислення проблем інтерпретації в межах теорії музичної комунікації. Аналіз концептів різних галузей науки засвідчив, що на початку ХХІ століття склались умови для формування *когнітивного напрямку музикознавства*. Його засадничим базисом є *інтерпретологія*.

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

РОЗДІЛ 2 «ТЕОРІЯ КОМУНІКАЦІЇ ТА МЕТОДИ ЇЇ ПІЗНАННЯ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ» присвячений напрацюванню поняттєвої системи дослідження, представлено зміни комунікативно-когнітивної ситуації в сучасному просторі музичної творчості та музикознавстві в бік *інтерпретативної парадигми*.

У підрозділі 2.1 «**”Homo Interpretatus” та “комунікативна стратегія” в понятійній системі інтерпретології**» увагу сконцентровано на формулюванні нового образу людини та її активності в процесі комунікації.

У *пункті 2.1.1 «Концептуалізація “Homo Interpretatus”»* в контексті розміркувань про образи людини, що є усталеними в сучасній антропології (Homo ludens, Homo legens, Homo apertus, Homo symbolicus, Homo credens, Homo Aestheticus, Homo sinesthesis, Homo Cognitus та ін.), та у розвиток типології М. Арановського (homo agens–homo reflexus–homo ludens–homo communis), ідеї І. Земцовського (концепція єдності іпостасей суб’єкта музики: «Людина, що музикує – Людина, що інтонує – Людина, що артикулює») запропоновано поняття Homo Interpretatus, що виявляє провідну роль особистості інтерпретатора в академічній та неакадемічній музичній творчості Нового та Новітнього часу: **Homo Interpretatus є сумарним образом людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність *інтерпретувального мислення* (у розмаїтті функцій «композитор-виконавець-слухач-дослідник»).**

Приклади творчості В. Сильвестрова, Г. Гульда дозволяють довести ціннісний смисл особистості, яка постає в центрі системи наукового опису та запропонувати поняття, що фіксують інтерпретативний компонент: *інтерпретуюча особистість* (з доміантними властивостями творчої переробки інформації, отриманої в результаті спілкування (на всіх етапах комунікативного процесу); *інтерпретувальна свідомість* (домінанта творчого процесу в сучасному мистецтві, що здатна охопити всю поліфонічність та нелінійність часопростору); *інтерпретувальний розум* (поняття синергетичної концепції світу, позначене відкритістю до евристичних можливостей нелінійного методу пізнання, здібність мислити нелінійно та поєднувати у процесі пізнання музичного мистецтва декілька парадигм, що призводить до евристичних відкриттів); *інтерпретувальне мислення* (пізнавальний процес, що характеризується переходом від латентно-стратегічної дії на рівні задуму до її реалізації в процесі комунікації для винайдення *нових вимірів звичаєвих смислів*); *інтерпретувальний стиль* (прояв характеру діяльності Homo Interpretatus, система свідомих – емоційних, інтелектуальних, психологічних – стратегій).

У пункті 2.1.2 «*”Комунікативна стратегія”*: *дефініція та типологія*» зазначено, що відкритість Homo interpretatus та визнання пріоритетним активності учасника комунікації, його *особистісної актуальності* (О. Лосев) унаочнені через концепти «комунікативна дія» та «комунікативна стратегія».

«Комунікативна дія» в межах пропонованої теорії трактується 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).

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 інтерпретуючої 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), що увиразнено у дефініції.

Комунікативна стратегія в широкому значенні – це *спосіб реалізації інтерпретувального мислення (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).

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. Гумбрехта);
- інтерпретаторська – як тлумачна («культура значення», за Х. У. Гумбрехтом).

Отже, комунікативні стратегії – це множинність способів реалізації інтерпретувального мислення і створення простору спілкування *Homo Interpretatus*. В практиці музикування взаємодія різних стратегій є системною. 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 досягається певна комунікативна мета; з іншого – результатом практики музикування є новий простір смислу:

- композиторська стратегія – інтерпретація на рівні адресованості тексту суб'єктам комунікації (Іншому);
- виконавська стратегія – інтерпретація ідеї Іншого в процесі відтворення в живому звучанні;
- рецептивна (слухацька) стратегія – *співучасність*: інтерпретація виконавського тексту, що звучить та перетворює комунікативний простір;
- герменевтична стратегія – інтерпретація комунікативної дії як 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, і є науковим методом, що структурує новий простір комунікації. Протівники інтерпретативних практик будують свої меседжі на тому, що інтерпретація (під цим розуміється досвід тлумачення, наукове знання) часто «затінює» собою досвід безпосереднього переживання музики («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 змін, котрі віддзеркалювала теорія інтерпретації на шляху свого існування. Теорія музичної комунікації як інтерпретативного феномену бере до уваги обидві міри, впливаючи на структуру інтерпретології як *когнітивного напрямку музикознавства*.

Через адаптацію поняття «комунікативна стратегія» зафіксовано функціональний розподіл інтерпретології на «аналітичну» та «виконавську». 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). Це становить предмет дослідження у наступних підрозділах.

У підрозділі 2.2 «Аналітична інтерпретологія» представлено 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). 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.

У пункті 2.2.1 «Музичне формотворення: інтерпретувальний сенс відкритої та виконавської форм» усвідомлюються нові акценти пізнання цієї категорії. Якщо в теоретичному музикознавстві музична форма є *предметом логіки* структурування твору, то в системі пропонованої теорії музичної комунікації, на ґрунті досліджень О. Лосєва, В. Бобровського, В. Медушевського, Л. Шаповалової, вона визначена як **процес суб'єктного творення *Homo Interpretatus*, результат інтерпретувального мислення.** У розвиток концепцій відкритої форми (Г. Вельфлін, У. Еко, Р. Інгарден, В. Бичков, С. Ступін, Е. Браун, Н. Горюхіна, Л. Запєвалова, М. Переверзєва, К. Штокхаузен) надано визначення відкритої форми в якості *спеціальної комунікативної стратегії, принципово націленої на виконавську ініціативу, місце зустрічі «горизонту очікування» композитора, виконавця та реципієнта*, що актуалізовано на прикладах творів Л. Беріо, Е. Брауна, М. Фелдмана, М. Кагеля.

У розвиток ідей О. Якупова, В. Григор'єва, О. Чеботаренко виконавська форма розуміється як **динамічна структура, що твориться як актуалізуюча стратегія по відношенню до Іншого (композитора, слухача).**

У пункті 2.2.2 «Фактура як осереддя інтерпретувального мислення» розвиваються ідеї Є. Назайкінського, М. Скребкової-Філатової, О. Маклігіна, Т. Красникової в аспекті евристичних можливостей *Homo Interpretatus*. Фактура є тією багатовимірною топонімічною системою координат композиторсько-виконавсько-слухачького часопростору, в якій відбувається кореляція комунікативної стратегії у створенні звучного образу музичного твору. Стверджується, що 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 музичного часопростору. Сказане підтверджується прикладами композицій С. Річарда, М. Трянова, «Akutov Project».

У пункті 2.2.3 «Змінюване у тлумаченнях музичного “часу” і “простору”» у розвиток досліджень Г. Орлова, Е. Тарасті, В. Мартинова, Є. Назайкінського (та на прикладах творів «Perpetum mobile» В. Птушкіна (1993), В. Мужчиля (2008), «Metamorphoses» (1993) І. Гайдєнка) акцентується увага на ідеях про агогічність, часову варіантність, «хроноартикуляційний процес» (М. Аркадьєв); поділ музичної матерії на «звучну» і «незвучну», що становлять дискурс для розвитку інтерпретативної теорії музичної комунікації. В її межах часопросторова система музики розуміється як комунікація; наголошено на «людиновимірності» обох

компонентів – часу і простору – діяльністю *Homo Interpretatus*. Відтак, актуалізуються як базові поняття теорії комунікації (комунікативний час, комунікативний простір), так і супідрядні – виконавський хронотоп (п. 2.3.3), хроноартикуляційна структура (п. 3.4), що розвивають теорію інтерпретації.

У пункті 2.2.4 «*”Очевидне-латентне” в розумінні музичної драматургії*» пропонується формулювання нових пояснювальних моделей явища музичної драматургії, виходячи з різних комунікативних умов. Також через дихотомію «очевидне-латентне» диференційовано його для всіх реципієнтів музичної комунікації – композитора, виконавця і слухача. У розвиток ідей С. Скребкова, В. Медушевського, В. Москаленка, Т. Чернової, Л. Шаповалової запропоновано дефініцію: з точки зору *Homo Interpretatus* **виконавська драматургія – спосіб організації внутрішньої форми музичного твору, що в реальному часі звучання відкриває для слухача латентні смисли.**

У пункті 2.2.5 «*Семантика музичного мовлення*» увагу сконцентровано на положеннях музичної семантики, що актуалізують когнітивну спрямованість сприйняття (дослідження М. Бонфельда, В. Медушевського, також С. Аверінцева, В. Фещенка). Запропоновано структурну парадигму символу, цілісність якої зумовлена взаємодією трьох вимірів («фізичний», художній та метафізичний) та когнітивних рівнів (інформаційний, психологічний та духовний). Музичний символ визначено як: **ієрархічна, динамічна структура, яка втілює в музиці процес переживання смислу Я-свідомістю *Homo Interpretatus*.**

У пункті 2.2.6 «*Контонанція як принцип та процес*» обговорюється поняття, запропоноване І. Мацієвським. Завданням пункту є досвід його актуалізації з точки зору інтерпретологічного підходу, який є спрямованим на суб'єкта музики та демонструє посилення ролі комунікативної складової. В результаті запропоновані визначення:

Контонанція на рівні ідеї, що моделює процес музичного творення є музичною універсалією, яка об'єднує три параметри: акустичний; психологічний і семіотичний.

Похідними від поняття «контонанція» є такі:

- *контонанційність* – 1) особлива здатність музичного мислення; 2) властивість музичного тексту, що зумовлює просторово-формотворчі параметри музичного твору;

- *контонування* – свідомо стратегія творчого процесу всіх комунікантів, яка базується на спів-слуханні як механізмі композиції, виконання, реценції.

Підрозділ 2.3 «Виконавська інтерпретологія» присвячений розділу когнітивного музикознавства, в якому «живий текст», що твориться особистістю виконавця (*Homo Interpretatus*), розкриває свій зміст в аспекті тієї чи іншої комунікативної стратегії через параметри «виконавський звукообраз», «виконавська поетика», «виконавський стиль», «виконавський хронотоп».

У пункті 2.3.1 «*Звуковий та звучний образ інструменту*» концепції О. Леонтєєва, Н. Рябухи, О. Сокола, Ю. Чекана, Б. Яворського, стають базою для наступного визначення. **«Звуковий образ інструмента» – це система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента (фізичний когнітивний рівень) та топомом, пов'язаних з просторовим компонентом сприйняття, що впливають**

на характер й темпоральні характеристики звучного твору (художній когнітивний рівень). Сумарність всіх названих параметрів складає певний код, який актуалізує *духовний когнітивний рівень* в системі виконавсько-слухацького сприйняття.

Виконавську складову звукового образу інструмента, що увиразнена в поняттях «звучний образ», «звукоінтонований образ», позначено таким чином: *це особливості звуко- тембротворення, інтонування, що обумовлені обраною комунікативною стратегією.*

На прикладі творчості митців України початку ХХІ ст. доказано, що на звучний (звукоінтонований) образ інструменту впливає залучення різних комунікативних стратегій. Так, кобзарі (М. Будник, Т. Компаніченко) мають зберігати традицію, отже вдаються до *охоронної* стратегії. *Інтегрувальна* стратегія пов'язана або з модернізацією традиційної бандури (у творчості С. Захарця, Р. Гриньківа її поміщено у контекст сучасної, зокрема, – поп-культури). Інший вияв такої 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 звучного образу. Так, Р. Гриньків створив інструмент із принципово новим звучанням: його бандура (завдяки використанню демпфера) не має «гудіння» та наближена до групи струнних інструментів, зокрема, гітари, що, безумовно, відкриває нові можливості буття цього тембрально багатого інструмента.

У *пункті 2.3.2 «Виконавська поетика»* відомі визначення (А. Шнітке, Є. Назайкінський, Б. Мейлер, Ю. Вахрян'ов, Л. Шаповалова) продовжені авторською дефініцією: **виконавська поетика як художня система є відзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта.** Її константами слугують принципи 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 – виконавські засоби втілення звукообразу: артикуляція – спосіб вимови мелосу (інтонування, або звукове мовлення, за висловом Б. Яворського); темпоритм форми (хрономірювальна структура); динаміка (динамічна партитура) твору; топоніміка (виконавське відтворення фактури). Рівень зв'язків елементів системи (за І. Котляревським) виконавської поетики осмислюється через інші когнітивні рівні, які фактично належать не композиторському тексту, а тексту, що звучить: виконавський хронотоп; виконавська драматургія.

Пункт 2.3.3 «Виконавський хронотоп» фокусує увагу на поняттях, зафіксованих у дослідженнях М. Бахтіна, І. Малишева, В. Бобровського, М. Аркадьєва, Т. Корсакової, К. Майденберг-Тодорової, С. Гоменюк. У їх продовження надано визначення: 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*.

У *пункті 2.3.4 «Стиль Homo Interpretatus»* запропоновано авторське визначення стилю як **усталеної системи впізнаваних рис творчості, в якій**

зафіксовано індивідуально-психологічні особливості, світоспоглядальні принципи особистості, що пізнається в умовах комунікації як спосіб її буття. Представлено динамічну структуру виконавського стилю через поєднання трьох вимірів (фізичний, художній, духовний) та визначено *відтворюючий, моделюючий* або *перетворюючий* стиль Людини, що інтерпретує (у розвиток концепції В.Сирова щодо композиторського стилю).

У пункті 2.3.5 «Виконавські стратегії» на прикладах творів Дж. Кейджа, Е. Брауна, К. Штокхаузена, тембрового переінтонування сонат Д. Скарлатті, творчості Е. Ізмайлова представлено деякі основні стратегії (актуалізуюча, моделююча). Вказано на існування «охоронної», інтегрувальної, аудіовізуальної; контонативної, перформативної (більш докладні приклади наведено в розділах 3, 4).

У *Висновках до Розділу 2* узагальнено засади теорії музичної комунікації в світлі інтерпретативного підходу. 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 комунікативній 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*.

Складовими теорії є комунікативістика та інтерпретологія. Нові аспекти сформульовано в таких позиціях:

1. Висхідною позицією запропонованої теорії музичної комунікації, її **етос** складає ідея про безкінечне *пізнання Іншого* у найширшому розумінні цього феномена. Тому важливим стає когнітивний ракурс та визнання особистісного досвіду, що може змінювати комунікативний простір. Досвід особистості, що інтерпретує – актуалізація *герменевтичних* (тлумачення символів) і *комунікативних процесів* (обирання стратегії подання інформації). Вид комунікації обумовлює її зміст та впливає на тип відносин комунікантів.

2. Урахування як антропологічної горизонталі, так й онтологічної вертикалі спілкування розширює поле комунікації та перетворює його на когнітивний простір. Суть комунікативних змін полягає у визнанні множинності адресата комунікації. Горизонталь «Я-Інший» по-різному вибудовується в залежності від статусу Іншого (Ти, Ми, Ви, Чужий – за типологією С. Даренського), тобто формується полілогічність комунікаційного простору. Вертикаль «Я-Інший» (за моделлю Е. Левінаса) передбачає духовний зміст комунікації.

3. 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*.

Уточнено таке визначення: **Homo Interpretatus** – **знаковий образ людини в сучасній культурі, модус її пізнання як мистецтва-*proto*, який актуалізує**

когнітивну сутність музичного досвіду самосвідомості Я, зафіксувавши її відкритість та оберненість до принципової подієвості.

У нових процесах комунікації відбувається переформування самої особистості, з чим пов'язаний вельми широке коло культурних функцій: від необхідного людині в певних типах культури відчуття власного окремого буття до самопізнання. Приховані сенси (психоемоційні, герменевтичні) проявляються в момент творчого акту інтерпретації і структурують досвід Людини, що інтерпретує. Можна стверджувати, що змінюються дискурсивні межі творчості *Homo Interpretatus*, які увиразнені у поняттях: «коментувальне мислення як стратегія» (М. Катунян); «досвід», «духовний досвід», «духовний слух» (В. Медушевський); «синергійна вертикаль в системі координат мислення» (С. Хоружий); контонація як споглядання, спів-слухання, усвідомлення співзвучання, спів-розмірність тонів і їх поєднань (І. Мацієвський); «внутрішня інтерпретація» (ідея Ю. Лотмана і М. Гайдеггера), «ідеальна інтерпретація» (Ф. Гульда).

Якщо уявити простір інтерпретології як систему, то базовим рівнем у ньому будуть теоретичні концепти, багатосторонньо досліджені різними поколіннями музикознавців. До теоретичних проблем можна віднести позиції супідрядності понять «композиторський текст» і «музичний твір», «виконавський текст» та «виконавський твір»; «ідентичність музичного твору самому собі» (за визначенням Р. Інгардена), що заперечується мобільністю музики як виду мистецтва саме завдяки виконавцю.

Багатовимірність явища «твору» («предмет, що триває в часі» – Р. Інгарден, «відкрита система» – У. Еко, «твір-дія» – А. Петров; «твір-принцип», «твір виконавця» – В. Москаленко; «перформативний твір» – Е. Фішер-Ліхте; «рес факта» – Н. Герасимова-Персидська) обумовлює й вибір свідомих стратегій (як композитором, так і виконавцем). Аналіз, здійснений в межах розділу, дозволив запропонувати наступне визначення:

твір як потенційна семіотична структура, що програмує процес сприйняття/розуміння, є комунікативним простором спілкування.

Виконання в межах пропонованої теорії музичної комунікації – комунікативна дія, процес створення комунікативного простору, в якому відбуватиметься духовне спілкування/преображення учасників комунікації. Музична *цілісність* спричинена домінуванням виконавської інтерпретації, що приводить до актуалізації виконавського дискурсу (поетики) та його категорій.

Наслідком обраних суб'єктом інтерпретації стратегій є і виконавський текст, що структурується через «звукообраз» та «хронотоп». Часопросторова єдність елементів стильової системи складає виконавську поетику, обумовлену стилем *Homo Interpretatus* (у всіх можливих іпостасях).

Метою комунікації є преображення *Іншого* і з точки зору реципієнта як суб'єкта процесу такий процес може відбуватися як розуміння (зокрема, відповідне); споглядання; осягнення; буття (ємство, прийняття, задоволення) й слухач може обирати власний пасивний або активний статус.

Якщо мислити *Homo Interpretatus* в центрі системи музичної комунікації, то багатошарову структуру стилю можна оновити додаванням нових вимірів

музичних явищ – «комунікативний стиль» і «когнітивний стиль». Запропоновано такі дефініції.

Комунікативний стиль Homo Interpretatus – комплекс засобів спілкування, які є стійкими та вирізняють характер відношень між комунікантами.

Когнітивний стиль Homo Interpretatus – здатність особливим чином пізнавати інформацію, що сприймається. Так, завдячуючи домінуванню певного когнітивного стилю людина, що інтерпретує, може: -активувати зорові або поза-зорові уявлення (полезалежність/полenezалежність когнітивного стилю); -створювати власне розуміння, не орієнтуючись на герменевтичну традицію (конкретність/абстрактність); -базувати інтерпретацію на виокремленні одного з параметрів матеріалу (згладженість/загостреність); -акцентувати окремі деталі або орієнтуватись на синтез (аналітичний/синтетичний стиль або вузький/широкий діапазон еквівалентності); -представляти світ в лапідарному (редукованому) або багатовимірному вигляді (когнітивна простота/складність).

Таким чином, теорія музичної комунікації в світлі інтерпретативного підходу – це **трансдисциплінарне вчення інтегративного типу, в якому унаочнено систему способів діяльності Homo Interpretatus, що зафіксувало зміну парадигми музикознавчої свідомості: від семіотичної – через антропологічну – до синергійної, з її духовними засадами.**

У РОЗДІЛІ 3 «СТИЛЬОВИЙ ВИМІР КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ» дослідницьку увагу сконцентровано на апробації комунікативних стратегій в межах індивідуального стилю представників музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть: композиторів і виконавців.

У підрозділі 3.1 «**В. Рунчак. Концерт для флейти “Скажіть, чи чарівна флейта?” Музичний дарунок В. А. Моцарту**» (стратегія деконструкції) виокремлено декілька ключових стратегій, притаманних творчості композитора: – стратегія *несподіваності*, абсурду, що у свою чергу дозволяє скластися стратегії гри при виконанні творів автора; – *імплзійна* стратегія, що націлена на переосмислення з боку слухача; – стратегія *візуалізації*, котра сприяє розкриттю певних сенсів для слухача; – *перформативна* стратегія є своєрідним викликом для виконавця, хоча дозволяє відкривати нові сенси виконавської творчості; – стратегія *реконструкції* (зокрема, у концерті для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту), що дозволяє віднести В. Рунчака до композиторів постмодерного типу мислення.

У підрозділі 3.2 «**В. Єкимовський. “Місячна соната” та “Бранденбурзький концерт”**» (стратегія реінтерпретації) підкреслено, що В. Єкимовський як композитор залучає стратегію автокомунікації (рефлексія власної творчості) та реінтерпретації, що будує концепцію таких творів, як «Місячна соната» та «Бранденбурзький концерт». Для композитора вибір таких стратегій є творчим методом, що надає нового дихання стилям минулих епох та засобом стильового діалогу.

У підрозділі 3.3 «**А. Жоліве. Музично-символістська інтерпретація біографії в ораторії “Істина про Жанну”**» виявлено стратегію, завдяки котрій створено символічний образ Жанни Д’арк. Композитор йшов методом реконструкції процесу, на якому буда засуджена Жанна, та методом «обернення

часу» (історія розгорталася від моменту відкриття процесу Реабілітації до моменту вироку в Епілозі). Стратегія «моделювання часу» надала композиторові можливість відтворити перед слухачами («тут і зараз») думки та емоції слухачів з минулого часу, завдало ефект «присутності». Ще одна стратегія, яку залучив автор, – опосередкованість характеристики Жанни – через слова про неї інших героїв. Композитор, для якого образ Жанни був священним, відтворивши імена свідків, що вписані в Протоколи процесу, надавши кожному голос і дух, дав можливість слухачам самим скласти образ героїні. Стався ефект, про який писав М. Гайдеггер, – пізнання *історичного* часу як «реальності самих себе». Складений в результаті символічний образ Жанни є подією «присутності» (за концепцією Х. У. Гумбрехта), розкриваючи сенс символу як «діалогічної форми знання» (за визначенням С. Аверінцева). Саме такий смисл, безпосередньо переживаний, здатен перевести твір в статус події та Зустрічі.

У підрозділі 3.4 «**В. Бібик. Хроноартикуляційні стратегії (на прикладі II зошиту циклу “34 Прелюдії та фуги” для фортепіано ор.16)**» опрацьовано поняття «хроноартикуляційна стратегія». Взагалі для композитора часопросторова концепція його музики була вкрай важливою. В проаналізованих циклах хроноартикуляційні структури увиразнюються через: об’єднання п’єс мікроциклу позначенням *attacca*; віднайдення нових звуко-тембрових якостей інструменту; «ритмічні» імпровізації; «неповторюваність розмірів», що дарує відчуття вільності руху в межах макроциклу; відсутність тактових позначень, регламентованого метру; концентрація дрібних тривалостей всередині одного такту; робота з регістрами інструменту; витримання твору в динамічних рамках *p-pp*, або динамічного підйому/спаду; використання беззвучної педалі, однієї педалі на весь твір або повна відсутність педалі; залучення кластерів (згущення простору), ремарки *sotto voce*.

Системне залучення вищеназваних структур складається в проаналізованому творі (та взагалі, у всій творчості В. Бібіка) як свідомо хроноартикуляційна стратегія, що впливає на переосмислення простору та часу виконавцем і слухачем, та відтворює образний зміст Другого зошита («Напруження»). Отже, *хроноартикуляційною є стратегія втілення в процесі виконання особливостей відчуття часу та простору, закладених в композиторському тексті.*

У підрозділі 3.5 «**В. Птушкін – М. Ентін. Творення “інтерпретативного поля” у межах синтетичного тексту вистави**», присвяченому творчості В. Птушкіна, дослідницька увага була сконцентрована на стратегіях творення музики до вистави (на прикладі співтворчості з М. Ентіним). Важливим є відношення до музичної концепції власне режисера (підкреслена музичність його вистав). В. Птушкін при створенні партитури залучає такі стратегії, як *коментувальна* (супровід до дії); *сміслового доповнення* (важлива в партитурах вистав, що додає смисл), *сміслового контрапункту* (що вибудовує, за задумом режисера, «поліфонію просторів»).

У підрозділі 3.6 «**К. Штокхаузен. Перформативна та актуалізуюча стратегії**» доведено, що творчість К. Штокхаузена – завше вибір певних стратегій, серед яких особливо ми вирізнили перформативну, імплузійну, візуалізуючу та стратегію принципової відкритості. Не менш важливими є

стратегії гри: і вкрай важливо, що у багатьох випадках виконавці по-своєму актуалізують твір (завдяки виписаним коментарям композитора). Особливості стратегій К. Штокхаузена як композитора полягає в тому, що, з одного боку, він прагне тотальної свободи виконавця (зокрема, в інтуїтивній музиці, «Плюс-мінус», «Моментях», Klavierstück XI, Zyklus), а, з іншого – строго виписував вимоги до виконання або залишав ретельні рекомендації (зокрема, в «Stimmung»). При аналізі твору «Маленький Арлекін» таку стратегію позначено як *строгу перформативну*. Візуалізуюча стратегія в цьому творі увиразнена в системі рухів виконавця, що слугують унаочненню інтонування певних музичних фраз. Імплозійність виникає при безпосередньому спілкуванні виконавця зі слухачами. Власне, це було завдання композитора: змусити виконавця вийти за межі стандартної сценічної поведінки, а слухача – за межі стандартного концертного сприйняття. Аналіз інтерпретацій «Маленького Арлекіна» дозволив виявити екстравертну та інтровертну виконавські комунікативні стратегії.

Окремої уваги потребувало висвітлення комунікативних стратегій в умовах виконавських стилів, що стало змістом **підрозділу 3.7. «Виконавський стиль як звучне світовідчуття»**. Так, на прикладі творчості С. Нейгауза та В. Доценка було проаналізовано процес трансформації *світовідчуття* в систему виконавської поетики та звуковідчуття.

У *пункті 3.7.1 «С. Нейгауз»* аналіз виконавського стилю музиканта призвів до висновків стосовно його творчості як аналогу особистого та поетичного висловлювання, що вплинуло на такі елементи поетики, як звук, інтонування (прийоми Legato cantabile, Legato tenuto, leggiero, вокальна природа інтонування), фактуру (опуклість окремих ліній), неповторне *rubato*, що створює особливий хронотоп, і виконавську драматургію, що сприяє відчуттю «подієвості» як основної якості нейгаузівської інтерпретації. В результаті виокремлено «охоронну» комунікативну стратегію, яка центрує його творчість (з огляду на репертуар виконавця та його відношення до авторського тексту), а комунікативний стиль виконавця позначено як *інтровертний* (з огляду на «пасіонність» та внутрішню «подієвість» виконання, яка може відбуватися й для слухача).

У *пункті 3.7.2 «В. Доценка»* приділено увагу таким домінантам виконавського стилю, як «звукотворча воля», звукоутворення, віртуозність, відчуття тембру гітари та темброву драматургію творів, музичний смак, інтелектуалізм. Усталеність ознак стилю дозволила музикантові об'єднати навколо себе декілька поколінь учнів, завдяки чому унаочнюється існування на сучасному етапі харківської гітарної школи. Отже, на ґрунті діяльності В. Доценка сформувався «рід культурної традиції» (Ж. Дедусенко). Доведено, що стиль творчості дійсно *є способом буття особистості*: увібравши ціннісні орієнтири, він поєднав незмінний академізм та нові підходи до виконавства. Серед комунікативних стратегій, притаманних музикантові, можна вказати на «охоронну», але його комунікативний стиль *є, скоріше, екстравертний*. Це дозволяє В. Доценку, спілкуючись та експериментуючи, постійно розвиватися (в статусі Homo Interpretatus).

Аналітичні спостереження над індивідуальними стилями дозволили зробити висновок щодо ролі комунікативних стратегій, здатних вплинути на творчість: **комунікативні стратегії є увиразненням ціннісних орієнтирів особистості, сконцентрованих в індивідуальному стилі.**

У **РОЗДІЛІ 4 «КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ НОМО INTERPRETATUS: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ»** представлено декілька типових форм презентації комунікативних стратегій Номо Interpretatus, які можна спостерігати як в композиторській творчості, так й у виконавській, слухацькій та дослідницькій.

Підрозділ 4.1 «Ідіотнічна стратегія: творення національного образу світу в композиції та інтерпретації (на прикладі творчості Е. Блоха)» присвячено стратегіям презентації національної ідеї. Аналіз так званого «єврейського циклу» у творчості Е. Блоха (Shelomo i Baal Schem), «Єврейської молитви» М. Кармінського, саундтреку до фільму «Список Шиндлера» Дж. Вільямса, вистави «Поминальна молитва» (музика М. Глуза) дозволив виявити такі складові шуканої стратегії.

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 втілюються 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).

Зазначено, 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. Майже обов'язковим є наявність титульного інструменту, що уособлює «образ світу» та залучення програми (жанрової, сюжетної та ін.), що унаочнює національні контексти.

Підрозділ 4.2 «Стратегії стильової конвергенції та дивергенції в транскрипціях та автоінтерпретаціях (Скарлатті-Авісон, Скарлатті-Шостакович, Н. Паганіні-М. Скорик)» увагу сконцертовано на творах, що втілюють принципи тембрового переінтонування власного (чужого) тексту. Зокрема, в жанрі транскрипції виокремлено стратегії стильової конвергенції (при зближення стилів авторів оригіналу та транскрипції) та дивергенції (їх розходження або відокремлення). Наведені приклади («Anamorfoosi», «Capriccio» С. Шарріно; композиторські та виконавські транскрипції сонат Д. Скарлатті Ч. Авісоном, Д. Шостаковичем; «24 каприси» Н. Паганіні–М. Скорика, а також зразки неакадемічного виконавства) проаналізовані в ракурсі відтворення інтерпретаційного мислення музикантів. Розповсюдженість вказаних стратегій в композиторській та виконавській творчості обумовлена зацікавленістю слухачів

до найрізніших об'єднань (жанрових, стильових, інтонаційних), прагненням стильового діалогу між митцями в умовах сучасного культурного полілогу.

Інші причини зумовлюють формування стратегії *автоінтерпретації* в контексті індивідуального композиторського стилю. Якщо конвергенція/дивергенція є способом діалогу «Я-Інший», то автоінтерпретація увиразнює ситуацію автокомунікативності («Я-Я») в таких формах: рефлексії як образу автора (Л. Шаповалова), аутотрансформації (С. Хоружий), самореференції, рефлексивного слухання (Г. Данузер), «композиторської авторефлексії» (Н. Гуляницька), «автомонографії» (В. Єкимовський), що моделює духовний простір творчості ХХ–ХХІ ст. Автоінтерпретація відбивається як в координатах твору (монограми, автоцитування), жанрах (авторедакція), так і індивідуального стилю в цілому.

У **підрозділі 4.3 «Стратегія реконструкції та її сучасні моделі»** аналізуються приклади втілення свідомої мети – відтворення історично вірного звукового та звучного образу твору. Аналіз виконавської та наукової діяльності музикантів першої половини ХХ ст. (А. Долмеч, В. Ландовська) дозволив сформулювати параметри, що складають втілення стратегії реконструкції (*НІР*-стратегії) залучається виконавцями зі свідомою метою. стратегії на рівнях інструментарію (перші проби копіювання, пошук оригіналів), виражальних засобів (вивчення особливостей штрихів, темпів, динаміки тощо), виконавських навичок (розшифровка табулятур, цифрованого басу, орнаментики, обов'язковість імпровізації).

Звернення до діяльності музикантів другої половини ХХ ст. (Г. Леонхард, Н. Харнонкорт, Ф. Брюгген, Ф. Херревеге, Дж. Е. Гардінер, К. Хогвуд, М. Білсон, П. Бадура-Скода та ін.) дозволило позначити зміни у стратегії реконструкції, що стосуються таких позицій: узагальнення основних принципів *НІР*-виконавства в теоретичних трудах; не тільки застосування старовинних інструментів (копій), яких з'явилося вже досить багато, а й відтворення манери гри на них у відповідності до індивідуальних стилів та шкіл); процес синтезування традицій, що призводить до об'єднання принципів академічного та автентичного виконавства в межах однієї інтерпретації.

Залучення поняття «виконавська стратегія» (в ракурсі автентичного виконавства) слугує для уточнення концепту «комунікативна стратегія», що є базовим у пропонованій теорії музичної комунікації. Саме уточнення понять дозволило визначити такі різновиди *НІР*-стратегії, як «строга» та «синтезуюча», «охоронна» та «актуалізуюча».

У **підрозділі 4.4 «Перформативна стратегія (на прикладі інтерпретації «Місячного П'єро» А. Шенберга)»** вказано, що дві стратегії (перформативна та інтегровальна) доволі часто залучаються в сучасному мистецтві. Перформативна стратегія увиразнюється у наявності в кінцевому виконавському «зустрічному тексті» пластичного (рухового) елемента. Такий елемент може бути прописаним композитором (концерт для кларнета з оркестром «Істинне почуття людини» К. Сааріяхо, «Vortex Temporum» Ж. Грізе, твори В. Рунчака, мікро-опера для гітариста соло «Heretic» Р. Кемерона-Вульфа та ін.), може бути залучений виконавцем («театр голосу» Кеті Берберян) або стати основою нового

перформативно-музичного твору (А. Т. де Кеєрсмакер, Тріша Браун, Тьєррі Маландайн, ансамбль «Maulwerker» та ін.). *Версію* «Місячного П'єро» А. Шенберга, що була представлений на фестивалі «#Impreza» (2017, Харківська філармонія) проаналізовано як *пластично-перформативну стратегію*, що не була прописана композитором, дозволяє зробити твір зрозумілим для різних слухачів, додати до існуючої системи символів нові обертони смислів. Так, завдяки пластичній інтерпретації хореографа вдалося, з одного боку, візуалізувати тендітність шенбергівського героя, а з іншого – створити його двійника, який би рухами тіла розкривав зміст символістської поезії.

У підрозділі 4.5 «**Інтегрувальна стратегія (В. А. Моцарт-К. Джаррет; А. Копленд-Б. Гудмен, В. Золотухін-В. Чуріков)**» доведено, що «зустрічний текст» при обиранні інтегрувальної стратегії створюється завдяки «діалогу» стильових систем композитора-виконавця. Особливо яскраво такий діалог відбувається при зустрічі контрастних (академічного-неакадемічного) стилів. На основі наведених прикладів (виконань К. Джарретта фортепіанного концерту В. А. Моцарта № 23, Б. Гудмена Концерту для кларнета, арфи, фортепіано та струнного оркестру А. Копленда, В. Чурікова Концерту для саксофона з оркестром В. Золотухіна, П. де Люсія, К. Берберян, Н. Пшеничникової, А. Чайковської) виявлено, що інтегрування відбувається *на рівні стилістики* (звук, динаміка, темпи, артикуляція, агогіка, манера виконання, оркестровка), або *композиції* (коли манера виконання моделює нову структуру, що відрізняється від оригіналу, або взагалі – новий твір).

Підрозділ 4.6 «**Когнітивна стратегія (на матеріалі творчості П. Чайковського)**» презентує розвиток поняття лінгвістики на ґрунті музичного мистецтва. В нашому розумінні така стратегія націлена на осмислення та переосмислення твору, й відтак – притаманна як виконавцям, режисерам, так й дослідникам музики. Тобто, це *такий спосіб трансляції смислу, котрий кінцевим результатом вбачає формування ціннісної семантики*. Тому для аналізу обрано інтерпретації творів П. Чайковського (М. Плетньова, Д. Чернякова, Є. Колобова, М. Трелінського), котрі дозволяють виявити когнітивні рівні осягнення його творчості (акустичний, герменевтичний, онтологічний) як відкриття ціннісної семантики.

У підрозділі 4.7 «**Контонанція як стратегія сучасної музичної творчості (в системі “композитор-виконавець-слухач”)**» зазначено, що така стратегія може бути актуальною як для композитора, так і для виконавця, і для слухача. У розвиток ідей І. Мацієвського контонанція в музичній творчості ХХ–ХХІ ст. визначена нами як обов'язкова в системі сприйняття *Homo Interpretatus*, що здатна змінити взаємини між композитором-виконавцем-слухачем. Композитор може закласти контонанційну стратегію як текстуальну, але власне контонанційність може відбуватися тільки в процесах виконання та слухання. До такого висновку спонукає проаналізована в межах підрозділу творчість таких митців як Дж. Кейдж, М. Корндорф, Х. Лахенманн, В. Сильвестров, О. Щетинський, О. Грінберг, О. Гугель, Ш. Палестин. Саме контонування як слухачька стратегія може створити для *Homo Interpretatus* «ефект присутності».

У підрозділі 4.8 «"Активна" слухацька стратегія (на прикладі репрезентації "Історія Солдата" І. Стравінського на фестивалі #Impreza-2018)» підкреслено важливість слухача в комунікативному просторі мистецтва сьогодення. Описуване близько до «емпатичного типу стратегії слухацької поведінки» (за класифікацію Ф. Деланде). Її актуальність зумовлена численністю творів, де слухач приймає участь в кінцевому *звучному* варіанті (перформенси Дж. Кейджа, Е. Брауна, М. Кагеля, Л. Беріо, К. Штокхаузена, М. Фелдмана, К. Сизмана, М. Кагеля та ін.).

Активність слухача може виявитися через усвідомлення потенційності змісту твору, що проілюстровано на прикладі нової версії «Казки про збіглого солдата та чорта, що грається, читається і танцюється» І. Стравінського (фестиваль «#Impreza», 2018) за участі С. Жадана, тріо львівських музикантів та режисерки відеоряду. Закладена в тексті мобільність втілення призвела до появи кардинально нового звучного твору. Віднайдений сучасний тон оповіді (поезія С. Жадана), гармонічно поєднувався з новою тембровою версією (за участі скрипки, сопілки та баяну) та відеопроекцією кадрів російсько-української війни. В результаті твір І. Стравінського став особистісно відчутим кожним слухачем. Тож, стосовно слухача в даному прикладі вбачаємо ще й реалізацію імплзійної стратегії.

У підрозділі 4.9 «Комунікативні стратегії в міжмедіальному просторі. *Homo Interpretatus* у культурі *proto-*» типи комунікативних стратегій примножені завдяки міжмедіальності. Серед таких стратегій, що виникають на межі мистецтв, виокремлено: стратегію візуалізації (актуальну для творчості Дж. Кейджа, Я. Ксенакіса, М. Фелдмана, Ж. Грізе, В. Рунчака, С. Шарріно, авторів графічних партитур); перформативну (світло-кольоровий та пластичний перформанс М. Фроста в Концерті А. Хіллборга для кларнету з оркестром), стратегію театралізації (версія Яна Бостріджа «Зимового шляху» Ф. Шуберта, виконання дуету Г. Андерсон–Е. Джой Ро); синестезійну стратегію (аудіовізуальний перформанс «Deep Space Music», проекти «Resonate», «Архітектура голосу»).

В оперній режисурі (на прикладах вистав Г. Віка, Д. Крієфа, П. Понеля, В. Буссарда, Ю. Александрова, А. Херманіса, Д. Макануффа, Р. Вілсона, Іво ван Хове, К. Гута, Р. Лепажа, Р. Кастелуччі) виокремлено «охоронну», інтертекстуальну, імплзійну стратегії, стратегію символізації та стильового контрапункту, інтегративні та візуальні стратегії. Перформативно-комунікативні стратегії найновітньої опери проаналізовано на прикладах міні-опер №1, №2 Е. Таваколла, Н. Пшеничникової («Зангезі»), Nova Opera («Гамлет»). На прикладах творчості кінорежисерів С. Ейзенштейна, І. Бергмана, П. Гринуея, Дж. Джармуша означено стратегії звукозорового контрапункту, інтелектуальну, ілюстративну, контонативну (музика В. Мартинова, Ф. Гласса), імплзійну (фільми І. Бергмана, Дж. фон Штернберга, Гі Дебора, А. Джаара). Тож міжмедіальний комунікативний простір сучасного мистецтва надає перспективу вивчення заявленої теми про *Homo Interpretatus* як центральну постать мистецьких процесів та комунікативні стратегії як прояви активної позиції інтерпретування.

У **ВИСНОВКАХ** теорія музичної комунікації представлена як система, предметом вивчення якої є реальна практика музикування у сучасному мистецтві, форми і засоби його інтерпретування. Викладена музикознавча концепція: а) зафіксувала «інтерпретативний поворот» в мистецтві та його науковому описі; б) обумовлена практикою сьогодення, обґрунтовується нею та узагальнює її; в) сформувала органон – когнітивний метод, що охоплює всі виміри інтерпретації.

1. Усвідомлення кардинальної зміни 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* пізнання як такого.

Інтерпретація є комунікативним досвідом, що впливає на параметри музичного твору та зміст наукового опису. Завдяки цьому актуалізовано *інтерпретативно-комунікативний підхід* при дослідженні різних артефактів та цінностей музичної творчості ХХ – ХХІ ст.

2. Структура музичної комунікації складається з кількох рівнів:

- *фізичний* (інформація, зашифрована в тексті повідомлення, завжди має який-небудь матеріальний носій (візуальний – текст, зображення, аудіальний – звук) та має бути доступною для кожного учасника діалогу);
- *семантичний* (комуніканти мають розуміти один одного, володіти хоча б частково загальним семіотичним або будь-яким іншим кодом);
- *прагматичний* (має бути організована ситуація спілкування між учасниками в ситуаціях монологу, діалогу або полілогу);
- *когнітивний* (обов'язкова умова будь-якого тексту культури в процесі музичної комунікації бути такими, що розуміються та пізнаються суб'єктами творчості);
- *онтологічний* (наявність духовного знання), що дозволяє відкрити в музичному творі поряд з історичною перспективою *онтологічну вертикаль*, що докорінно змінює розуміння твору).

Зміни систем комунікації позначено як *інтерпретувальний процес*, для якого притаманна принципова відкритість у нескінченність смислових інтенцій нових генерацій Homo Interpretatus.

Для пропонованої теорії принциповою є *аксіоматика комунікативного простору як потенційної (незамкненої) та нелінійної структури*. У свою чергу, комунікативний простір, вбудований у множинність актуальних контекстів (об'єктивний вимір), поєднує всіх адресатів, які є Homo Interpretatus (суб'єктивний вимір). Тому створення Homo Interpretatus комунікативного простору є умовою смислоосягання будь-якого артефакту музичного мистецтва.

Таким чином, з урахуванням інтерпретативного підходу *музична комунікація* є таким різновидом спілкування між Homo Interpretatus, в якому комунікативні відносини здійснюються по відношенню до музичного артефакту (твір або те, що йому дорівнює) та по відношенню до Іншого. Будь-який артефакт музичного мистецтва є *потенційно комунікативним* і включеним до *когнітивного простору* преображення (в системі «композитор – виконавець – слухач – дослідник»), а

сама комунікація – інтерсуб'єктивною.

Основою музичної комунікації слугує розуміння, але тільки *через інтерпретацію* текст входить до культурного середовища, набуваючи смислових конотацій. Текст розуміється як простір значень і смислів 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 *музичної комунікації як інтерпретативного феномена* в мистецтві XXI ст. можна стверджувати факт 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, передбачаючи обоюсторонню 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 дисертації відбулася концептуалізація образу *Homo Interpretatus* в музичному мистецтві XX – початку XXI ст. як уособлення феномена свідомості/мислення та творчості. Цей концепт обіймає усі 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 сучасного мистецтва, конститує його комунікативний простір та дозволяє всім, хто до нього долучається, змінювати *мистецький простір*, як зовнішній, об'єктивний, так і внутрішній, власний. Таким чином, досвід *Homo Interpretatus* як образу

музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. обґрунтований потребою в *Іншому* та *пізнання Іншого*.

5. Процес пізнання формує багат шаровий **комунікативний простір**, що корелюється *комунікативною дією*. Остання 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* – націленість за межі «горизонту пізнання»).

Важливою для *всіх* комунікантів музичної творчості є подієвість творчого акту. Комунікативна стратегія «присутності» (всупереч означуваності) є ознакою будь-якого інтерпретувального акту.

Взаємодію *Homo Interpretatus* всередині комунікативного простору реалізовано внаслідок *інтерпретувальних 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 досягнення основної ідеї творчості як підґрунтя для преображення 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 – то є:

- по-перше, певна комунікативна форма, що завдяки обраним комунікативним стратегіям створена композитором та озвучена виконавцем, а завдяки інтерпретувальним стратегіям – сприйнята слухачем;
- по-друге, – комунікативний простір взаємодії учасників комунікації.

Процес інтерпретування зафіксований у комунікативних стратегіях. Тож динамізм внутрішніх ознак комунікативних стратегій виявляється у варіантах їх тактик і форм (в системі «Я–Інший», «Я–Я»). Їх індивідуально-авторський відбір відбиває ієрархію комунікативних пріоритетів *Homo Interpretatus* і модель спілкування/взаємодії з Іншим. Запропонована **типологія комунікативних стратегій у музичній творчості** апробована на прикладах мистецтва ХХ – початку ХХІ століть та об'єднує суб'єктів музичної комунікації, функції та структуру їхньої діяльності.

Композиторська стратегія (в академічній музиці та нових формах синтезу) представлена такими базовими різновидами, як: ідіоетнічна; автокомунікаційна; моделююча (інтерактивна); контонативна; візуальна; стратегія деконструкції (деструкції); інтертекстуальна; 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-Номо Interpretatus є творцем «культури присутності» (за Х. У. Гумбрехтом). Виокремлено такі різновиди: стратегія реконструкції (HIP-стратегія) у двох формах: строга та вільна (синтезуюча); «охоронна» (щодо академічної традиції); актуалізуюча; інтегровальна (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 та передачі досвіду. Але стосовно шляхів інтерпретування існують різні підходи. Тож, 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» та особистого досвіду, розрізняємо *пасивні та активні стратегії*. Функція останньої – *емотивна*, що безпосередньо виражає відношення реципієнта, змінюючи його статус.

Застосований в дисертації метод моделювання дозволив запропонувати структуру теорії музичної комунікації як засіб її наукового пізнання. Вона об'єднала як об'єкт, так й процес пізнання в процесі інтерпретації. Вищеописане увиразнено на схемі.



Вищезазначене дозволяє сформулювати функції пропонованої теорії музичної комунікації, серед яких найважливішими позначимо такі:

- методологічна – націлена на напрацювання ефективної системи наукового опису явищ, що пізнаються Номо Interpretatus – інтерпретативної аналітики;
- практична – пов'язана із залученням системи пропонованих понять (зокрема «комунікативна стратегія») для пізнання комунікативних явищ музичного

мистецтва ХХІ ст.;

- пізнавальна – на ґрунті накопиченого досвіду та його систематизації передбачає усвідомлення парадигм музичної творчості другої половини ХХ-ХХІ ст.;

- прогностична – дозволяє накреслити перспективи розвитку систем комунікацій в музичному мистецтві ХХІ ст.

Отже, викладені у дисертації приклади підтвердили єдність іпостасей Номо Interpretatus у контексті мистецтва Новітнього часу та дозволили позначити домінантність інтерпретувального мислення у процесах розвитку музичного мистецтва.

Перспективу подальшого розвитку теми складають стратегії, що виходять за межі виключно музичного мистецтва: зокрема, сакралізуюча; контрапунктична; коментувальна; стратегія парадоксу; імплізійна та багато інших стратегій, що відбивають специфіку комунікативних процесів.

Осягнення Номо 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 ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Ніколаєвська Ю.В. Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.

Рецензія: Копиця М. Д. Рецензія на монографію Ю. В. Ніколаєвської «Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ–початку ХХІ ст.». *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв = Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts* / за ред. Є. О. Котляра. Харків: ХДАДМ, 2020. С. 93–95. (Мистецтвознавство: № 2).

Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»

2. Николаевская Ю. В. Символ как смысл: опыт конструирования понятия. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2005. Вип. 18. С. 43–50.

3. Ніколаєвська Ю. В. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука*. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. Вип. 23. С. 14–20.

4. Николаевская Ю. В. Время-целостность-коммуникация: к проблеме восприятия и интерпретации современной музыки. *Проблеми сучасності:*

культура, мистецтво, педагогіка / заг.ред. В. Філіпова. Луганськ: вид-во ЛДІКМ, 2010. Вип. 13. С. 226–235.

5. Ніколаєвська Ю. В. У пошуках цілісності музичного спектаклю (з історії творчої співпраці Марка Ентіна та Володимира Птушкіна). *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. №2 (7). С. 96–101.

6. Николаевская Ю. В. Метафизическое пространство современной интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя Л.В. Шаповалової)*. Харків: ТОВ САМ, 2010. Вип.29. С. 36–51.

7. Николаевская Ю. В. «Харьковские ассамблеи» в системе современной музыкальной коммуникации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти* / ред.-упор. Л. Русакова. Харків: ТОВ САМ, 2010. Вип. 30. С. 394–420.

8. Николаевская Ю. В. О коммуникативных принципах современного исполнительства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття* / ред.-упор. Ю. Ніколаєвська. Харків: ТОВ САМ, 2010. Вип. 31. С. 224–232.

9. Ніколаєвська Ю. В. Обрії часового перебігу у творах харківських композиторів другої половини ХХ ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі* / упоряд. В. Г. Москаленко. Київ, 2010. Вип. 90. С. 37–45.

10. Николаевская Ю. В. Оправдание интерпретации. Музыкаловедческий комментарий к исследованию Х.У. Гумбрехта «Производство присутствия: чего не может передать значение». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми музичної інтерпретації* / упор. В. Г. Москаленко. К., 2011. Вип. 95. С. 12–19.

11. Николаевская Ю. В. Коммуникативные условия постижения национальной ментальности в музыке. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Когнітивне музикознавство-2* / ред.-упор. Л. В. Шаповалова. Харків : ТОВ САМ, 2011. Вип. 32. С. 99–109.

12. Николаевская Ю. В. Музыкант: профессия или призвание? (Листая страницы фестиваля «Харьковские ассамблеи»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / ред.-упор. Л. Русакова. Харків: ТОВ САМ, 2012. Вип. 35. С. 51–65.

13. Николаевская Ю. В. Музыкальная интерпретация как возможность «событийной культуры». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / ред.-упор. Л. В. Шаповалова. Харків: ТОВ САМ, 2012. Вип. 34. С. 212–221.

14. Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: Музична драматургія : теорія і практика* / упор. В. Г. Москаленко. К., 2012. Вип. 103. С. 17–25.

15. Николаевская Ю. В. Коммуникативная функция фактуры: потенциал классической теории в «искусстве post». *Науковий вісник НМАУ*

ім. П. І. Чайковського: *Механізми новацій у музичній творчості* / упор. В. Г. Москаленко. К., 2013. Вип. 108. С. 21–32.

16. Николаевская Ю. В. Homo interpretatorens в музыкальной культуре XXI века: теоретический аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Когнітивне музикознавство* / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків: ТОВ С.А.М, 2014. Вип. 40. С. 601–613.

17. Николаевская Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 94–110.

18. Николаевская Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.

19. Nikolayevska Yu. Contonation and communicative strategies as mechanisms of the 21st century music analysis. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики: Когнітивне музикознавство* / відп. секретар доктор мист-ва, проф. Л. В. Шаповалова. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. Вип. 49. С. 36–46.

Статті в наукових фахових виданнях України, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

20. Nikolayevska Yu. New dimensions of musicology of the 21st century: the experience of modelling the interpretative theory of musical communication. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв = Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts* / за ред. Є.О.Котляра. Харків: ХДАДМ, 2020. С. 70–76. (Мистецтвознавство : № 2).

Статті в іноземних наукових фахових виданнях:

21. Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения. *Журнал Общества теории музыки*. Вып. 2015/2 (10). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_2%20%2810%29_1_Николаевская%20%28final%29.pdf

22. 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* / ред.-сост. Г. Р. Консон. М.: Литео, 2015. С. 346–352.

23. Николаевская Ю. В. Герменевтика художественных смыслов произведений П. Чайковского: когнитивный опыт. *П.И. Чайковский: забытое и новое: исследования, материалы к биографии, воспоминания современников*. Москва: Театралис, 2015. Вып. 3. С. 139–147.

24. Nikolayevska Yu. Communication in Music. *Music Science Today: the Permanent and the Changeable*. Daugavpils: Daugavpils University Academic press «Saule», 2016. Vol. 8. P. 18–23.

25. Nikolayevska Yu. Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation. *Music Science Today: the Permanent and the Changeable*. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press «Saule», 2017. Vol. 1 (9). P. 29–34.

26. Николаевская Ю., Лозенко Е. Формирование синестетического слушания как системы: коммуникативная стратегия. *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. Мінск, 2017. Вып. 42. С. 48–53. URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/903/Nikolaevskaja,%20Lozenko.pdf?sequence=1&fbclid=IwAR3epbUG8bFZ6zg36GsMz2WR1M4xT5DHMduN1-yRQ0AEyIdFbI0rpq0qk78>

Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації

27. Николаевская Ю. В. Время-Целостность-Коммуникация: размышления и гипотезы. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (Луганськ, 18-19 бер. 2010 р.)*. Луганськ: ЛДІМК, 2010. С.157–159.

28. Nikolayevska Yu. Contonation and communicative strategyas mechanisms of the 21st century music analysis. *XV Convegno Internazionale di Teoria e Analisi Musicale* (4-7 Ottobre 2018, Istituto Superiore di Studi Musicali “G. Lettimi”, Via Cairoli 44, Rimini): Abstract Book. UnuversItalia. P. 50–51.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

29. Николаевська Ю. В. Харківська гітарна школа: таланти і час: монографічний нарис. Харків:Факт, 2017. 108 с.

30. Николаевская Ю. В. Музыкант: профессия или призвание? (Листая страницы фестиваля «Харьковские ассамблеи». *Тетяна Веркіна: мистецтвом змінювати світ / заг. ред. та упор. Л. І. Шубіна*. Харків: Фактор, 2016. С. 306–315.

АНОТАЦІЇ

Николаевська Ю.В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.). Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню теорії музичної комунікації як системи, що зумовлена творчою практикою інтерпретування музичного мистецтва ХХ-ХХІ століть та узагальнює її. Актуалізація інтерпретативної парадигми в останню третину ХХ – початку ХХІ століть пов’язана з домінуванням в системі музичної комунікації *суб’єкту* творчості, позначеного як *Homo Interpretatus* (людина, що інтерпретує).

На прикладах композиторської та виконавської творчості у стильовій множинності мистецького простору ХХ–ХХІ століть наголошено на принциповій інтерпретувальності будь-якого феномену музичної творчості. У дисертації

вперше: запропоновано розуміння музичної комунікації як *інтерпретативного феномена* та актуалізовано *інтерпретативно-комунікативний підхід* при дослідженні різних артефактів музичної комунікації ХХ – початку ХХІ ст.; сформульовано *когнітивний* органон, що охоплює всі складові музичної *інтерпретації як комунікаційного досвіду*; обґрунтовано доцільність уведення в науковий обіг понять «Homo Interpretatus» та «комунікативна стратегія», концептуалізовано їхню роль в музикознавстві та надано дефініції; розроблено концепцію Homo Interpretatus в мистецтві ХХ–ХХІ століть; запропоновано типологію комунікативних стратегій та апробовано на ґрунті музичної творчості ХХ-початку ХХІ ст.; змодельовано структуру музичної комунікації як багаторівневу та відкриту систему.

Homo Interpretatus позначено центральним елементом системи наукового опису комунікативної парадигми – інтерпретології, що базується на синтезі когнітивістики та музикознавства та є науковим методом, що структурує новий простір комунікації. Інтерпретативний вимір увиразнений через теоретичну та практичну складові теорії музичної комунікації, що відбито у структурі дисертації.

Окреслено вплив змін в системі комунікації на параметри музичного твору, його виконання та наукового опису. Через адаптацію поняття «комунікативна стратегія» запропоновано розподіл інтерпретології на «аналітичну» та «виконавську». Доведено, що наявність інтерпретативного компоненту специфікує зміст базових категорій: особистість, що інтерпретує; інтерпретувальна свідомість; інтерпретувальний розум; інтерпретувальне мислення. Запропоновано поняття «комунікативна стратегія» (супідрядне Homo Interpretatus) та надано типологію (композиторська, виконавська, слухацька, інтерпретаторська).

Ключові слова: теорія музичної комунікації, інтерпретологія, інтерпретативний вимір музикознавства ХХІ століття, інтерпретативний підхід, комунікативна стратегія, Homo Interpretatus.

SUMMARY

Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.). Qualifying Scientific Work on the Rights of Manuscripts.

Thesis for the Habilitation of the Degree of Doctor in Art Studies in the specialty 17.00.03 “Musical Art”. – The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music Ministry of Culture and Information Policy in Ukraine, Odessa, 2021.

The dissertation has been devoted to the substantiation of the theory of musical communication as a system conditioned by the creative practice of interpreting the musical art of the ХХ-ХХІ centuries and generalizes it.

Actualization of the interpretive paradigm 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)**.

On the examples of the composing and performing creativity in the stylistic plurality of the artistic space of the 20th-21st centuries. 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 dissertation for the first time offers the understanding of musical communication as an *interpretative phenomenon* and actualizes the *interpretive-communicative approach* at research of various artefacts of musical communication of the 20th – the beginning of the 21st century; it has formulated a *cognitive organon* that covers all the components of musical *interpretation as a communicative experience*; the expediency of introducing the concepts of «Homo Interpretatus» and «communicative strategy» into scientific circulation is substantiated here, their role in musicology is conceptualized and definitions are given; it has also developed the concept of Homo Interpretatus in the art of the 20th-21st centuries; the typology of communicative strategies is offered and tested on the basis of musical creativity of the 20th – the beginning of the 21st century; the structure of musical communication as a multilevel and open one is modelled.

Homo Interpretatus marked by the central element of the system of description of a new communicative paradigm – interpretology, which is based on the synthesis of cognitivism and musicology and is a scientific method that structures a new space of communication.

Interpretive dimension is presented taking into account the theoretical and practical components.

The influence of changes in the communication system on the parameters of a musical composition, its performance and scientific description is outlined. Through the adaptation of the concept of «communicative strategy», the division of interpretology into the «analytical» and the «performing» one is proposed.

It is proved that the interpretive approach specifies the content of the basic categories: the personality who interprets; the interpretive awareness; the interpretive mind; the interpretive thinking.

The concept of «communicative strategy» (subcontracted Homo Interpretatus) is proposed and its typology (composer, performer, listener, interpreter) is given.

Key words: theory of musical communication, interpretology, interpretive dimension musicology of the 21st century, interpretive approach, communicative strategy, Homo Interpretatus.