МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

На правах рукопису

УДК 781.68.072.2“19/20”
ID ORCID 000-0001-9536-6328

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ІНТЕРПРЕТАТИВНИЙ ФЕНОМЕН (на прикладі творчості XX–початку XXI ст.)

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво
Мистецтвознавство

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне
джерело_____Ю. В. Ніколаєвська

Науковий консультант – **Москаленко Віктор Григорович**,
доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2020

АНОТАЦІЯ

Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості XX-початку XXI ст.). Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського Міністерства культури та інформаційної політики України, Харків, 2020.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню теорії музичної комунікації як системи, що зумовлена творчою практикою інтерпретування музичного мистецтва XX-XXI століть та узагальнює її.

Актуалізація інтерпретативної парадигми в останню третину XX – початку XXI 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 XX–XXI століть в дослідженні наголошено на принциповій інтерпретувальності будь-якого феномену музичної творчості, а мистецтво XXI ст. позначено як ера торжества інтерпретувального мислення.

Методологія ґрунтується на дослідженнях з гуманітаристики та поєднує теорію комунікації, філософську антропологію, герменевтику, когнітивістику, теорію музики, теорію інтерпретації.

Інтерпретативний підхід до аналізу музичної комунікації передбачає, що вона структурується «подієвістю», для кожного комуніканта передбачає *переживаний тип смислу* (Августин) та «виробництво присутності» (Г. У. Гумбрехт). Погляд на інтерпретацію як *спосіб спілкування* суб'єктів музичної творчості призводить до розуміння смислу музичного творіння, досягнення його ентелехії (Аристотель), «вціленості» (за В. Медушевським), або синергії як завершеної та досконалої форми буття музики.

У дисертації вперше: запропоновано розуміння музичної комунікації як *інтерпретативного феномена* та актуалізовано *інтерпретативно-комунікативний підхід* при дослідженні різних артефактів музичної комунікації XX – початку XXI 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 на ґрунті музичної творчості ХХ-початку ХХІ ст.; змодельовано структуру музичної комунікації як багаторівневу та відкриту систему.

Інтерпретативний вимір увиразнений через теоретичну та практичну складові теорії музичної комунікації.

У Розділі 1 надано порівняльну оцінку теорії комунікації, теорії музики та теорії інтерпретації, виокремлено поняття «інтерпретувальний розум» (Ф. Ніцше, Ф. Шлеєрмахер, В. Дільтей, Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Ж. Дерріда) та його стратегії (З. Бауман, М. Бубер, В. Пригожин); «учасність» (М. Бахтін), концепти «комунікативний простір», «комунікативна дія», «комунікативна ціледіяльність» (Ю. Габермас), «комунікативний вектор», «комунікативна стратегія»; «подієва культура» та «присутність» (Г. У. Гумбрехт); досвід людини, когнітивний стиль (В. Холодна); «синергетична комунікативна система»; «інтерпретативний процес»; «інтерпретувальне мислення»; «інтерпретувальне розуміння» (Х. Зельдмайер). Музична інтерпретація у дослідженнях 1980–2000-х рр. представлена як система відношень суб’єктів творчості. Напрацьований компендіум філософських концептів вплинув на формування когнітивного органону музикознавства, фундаментом якого є *інтерпретологія.*

У Розділі 2 концептуалізовано образ Homo Interpertatus, поняття «комунікативна стратегія», з огляду на що сформульовані дефініції та основні концепти інтерпретології (як аналітичної, так й виконавської).

Доведено, що інтерпретативний підхід специфікує зміст базових категорій: особистість, що інтерпретує; інтерпретувальна свідомість; інтерпретувальний розум; інтерпретувальне мислення.

Комунікативна стратегія – спосіб реалізації інтерпретувального мислення (трансляції смислу) і творення простору спілкування Homo interpretatus (в системі «композитор-виконавець-слухач-дослідник»).

Тип комунікативної стратегії, яку обирає Homo Interpretatus в процесі спілкування, визначається метою і його місцем в системі музичної комунікації. Змістовний обсяг поняття визначає суб’єктів відносин та їхню ціннісну орієнтацію: • композиторська стратегія – інтерпретація на рівні ідеї адресованості тексту (Іншому як суб'єкту комунікації); • виконавська стратегія – інтерпретація ідеї Іншого як суб'єкта адресації сенсу; • рецептивна (слухацька) стратегія – інтерпретація виконавського тексту як смислового, що звучить та перетворює комунікативний простір; • герменевтична стратегія

– інтерпретація комунікативної дії як співвідношення мовного та позамовного контекстів.

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». Якщо аналітична складова інтерпретології спирається на традиції академічної науки (музичний твір, музична форма, мова/мовлення, драматургія, фактура), то виконавська – розробляє специфіку діяльності Homo interpretatus через усталені або відносно нові концепти, наприклад: контонація, стиль, звукообраз, виконавська поетика, виконавський хронотоп. Виконавський текст структурується через «звукообраз» та «хронотоп» і є наслідком обраних суб'єктом інтерпретації стратегій. Часопросторова єдність мовних елементів стильової системи складає виконавську поетику, обумовлену стилем Homo interpretatus (у всіх можливих іпостасях).

Запропонована **типологія комунікативних стратегій** апробована на прикладах музичного мистецтва XX – початку XXI ст. (аналітичні розділи 3 та 4) та об'єднує суб'єктів комунікації, функції та структуру їхньої діяльності.

Композиторська стратегія в академічній музиці та нових формах синтезу (творчість Е. Блоха, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, В. Сильвестрова, В. Єкимовського, В. Бібіка, М. Скорика, В. Сильвестрова, В. Рунчака, В. Золотухіна, В. Птушкіна, О. Щетинського, О. Грінберга, О. Гугеля, Е. Таваколла, Н. Пшеничникової) представлена такими базовими різновидами, як: ідіоетнічна; автокомунікаційна; моделююча (інтерактивна); контонативна; візуальна; стратегія деконструкції (деструкції); інтертекстуальна стратегія; стратегія реінтерпретації; стратегія нон-фініто (принципової незавершеності).

Виконавські стратегії (творчість М. Білсона, П. Бадура-Скоди, Б. Ґудмена, С. Нейгауза, В. Доценка, В. Чурикова, Ш. Палестина, К. Берберян, Н. Пшеничникової, М. Фроста) в цілому є спрямованими на «живий текст» у векторі «виконавець-слухач». Виокремлені такі різновиди: стратегія реконструкції (*HIP*-стратегія) у двох формах – строга та вільна (синтезуюча); «охоронна» (щодо академічної традиції); актуалізуюча; інтегрувальна (у процесах поєднання/синтезу виконавських стилів); моделююча (інтерактивна) – у перформативних творах; строга та вільна перформативна; аудіовізуальна; контонативна; пластично-перформативна (у версії «Місячного П'єро» А. Шенберга, 2017).

Поряд з текстуальною, виокремлено когнітивну та моделюючу *дослідницькі стратегії*, що актуалізують пізнавальну сутність наукової творчості.

У слухацькій комунікації, де інтерпретаційний процес ґрунтується на механізмах досвіду інтуїтивного осягнення «подієвості», розрізнено *пасивні та активні стратегії* (в перформенсах Дж. Кейджа, Е. Брауна, М. Кагеля, Л. Беріо, К. Штокхаузена, М. Фелдмана, К. Сизмана, М. Кагеля, а також через усвідомлення потенційності змісту твору, що проілюстровано на прикладі нової версії «Казки про збіглого солдата та чорта, що грається, читається і танцюється» І. Стравінського).

Позначено стратегії, що залучаються в міжмедіальному просторі (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, Nova Opera, фільмів І. Бергмана, П. Грінуея, Дж. Джармуша, аудіовізуальний перформанс «Deep Space Music», проєкти «Resonate», «Архітектура голосу»), що складає перспективу вивчення теми.

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

Зміст концепції засвідчив стратегічний поворот в науковій мета свідомості. Його вектор позначено зміною «культури-post» на «культуру-proto», яка є відкритою у нескінченність.

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

SUMMARY

Nikolayevska Y.V. Musical communication as an interpretive phenomenon (based on the creative work of the 20th-early 21st centuries). 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». – Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2020.

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 XX-XXI 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 methodology is based on research in the humanities and combines the theory of communication, philosophical anthropology, hermeneutics, cognitivistics, music theory, and the theory of interpretation.

The interpretative approach to the analysis of musical communication assumes that it is structured by «eventfulness», for each communicator it involves the *experienced type of meaning* (Augustine) and the «production of presence» (H.U. Gumbrecht). The look at interpretation as at *a way of communication of the subjects* of musical creativity leads to the understanding of the meaning of a musical creation, the achievement of its entelechy (Aristotle), «targeting» (according to V. Medushevsky), or synergy as the complete and perfect form of the being of music.

The 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.

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

Section 1 provides a comparative assessment of communication theory, music theory and interpretation theory, highlights the concept of «interpretative mind» (F. Nietzsche, F. Schleiermacher, W. Dilthey, G. Gadamer, M. Heidegger, J. Derrida) and its strategy (Z. Bauman, M. Buber, V. Prigogine); the «participation» (M. Bakhtin), the concepts of «communicative space», «communicative action», «communicative purposefulness» (Y. Habermas),

«communicative vector», «communicative strategy»; the «event culture» and «presence» (G.U.Gumbrecht); human experience, cognitive style (V. Kholodna); «synergetic communication system»; «interpretative process»; «interpretative thinking»; «interpretative understanding» (H. Zeldmeier). Musical interpretation in the research of the 1980s-2000s is presented as a system of relations between the subjects of creativity. The developed compendium of philosophical concepts influenced the formation of the cognitive organon of musicology, the foundation of which is *interpretology*.

Section 2 conceptualizes the image of Homo Interpertatus, the concept of «communicative strategy», given that the definitions and basic concepts of interpretology (both of the analytical and the performing one) are formulated.

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.

Communicative strategy is a way to implement interpretative thinking (translation of meaning) and create a space of communication of Homo Interpretatus (in the system «composer-performer-listener-researcher»).

The type of the communication strategy chosen by Homo Interpretatus in the communication process is determined by the purpose and its place in the music communication system. The meaningful scope of the concept defines the subjects of the relationship and their value orientation: • the composing strategy – the interpretation at the level of the idea of text addressability (to the Other as the subject of communication); • the performing strategy – the interpretation of the idea of the Other as the subject of addressing the meaning; • the receptive (listening) strategy – the interpretation of the performing text as the meaningful one which is sounding and transforming communicative space; • the hermeneutical strategy – the interpretation of communicative action as a correlation of linguistic and extra-linguistic contexts.

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. If the analytical component of interpretology relies on the traditions of academic science (a music composition, a musical form, language/speech, dramaturgy, and texture), then the performing one develops the specificity of the activities of Homo Interpretatus through established or relatively new concepts, such as: contonation, style, sound-image, performing poetics, and performing chronotope. The performing text is structured through «sound-image» and «chronotope» and is a consequence of the strategies chosen by the subject of interpretation. The temporal

unity of the linguistic elements of the style system constitutes the performing poetics conditioned by the Homo Interpretatus style (in all possible forms).

The proposed **typology of communicative strategies** (analytical sections 3 and 4) has been tested on the examples of musical art of the 20th – early 21st centuries, and brings together the subjects of communication, the functions and structure of their activity.

The composing strategy (in academic music and new forms of synthesis) (creative work by E. Bloch, K. Stockhausen, J. Cage, V. Silvestrov, V. Yekimovsky, V. Bibik, M. Skoryk, V. Silvestrov, V. Runchak, V. Zolotukhin, V. Ptushkin, O. Shchetynsky, O. Greenberg, O. Gugel, E. Tavacoll, N. Pshenychnykova) is represented by such basic varieties as: idio-ethnic; auto-communicational; modelling (interactive); contonational; visual; deconstruction (destruction) strategy; inter-textual strategy; reinterpretation strategy; a non-finite (of a principal incompleteness) strategy.

The performing strategies (creative work by M. Bilson, P. Badura-Skoda, B. Goodman, S. Neuhaus, V. Dotsenko, V. Churykov, S. Palestyn, K. Berberyan, N. Pshenychnykova, M. Frost) are generally focused on «live text» in the «performer-listener» vector. The following types have been distinguished: the reconstruction strategy (HIP-strategy) in two forms – strict and free (synthesizing); the «protective» one (in relation to the academic tradition); the actualizing one; the integrative one (in the processes of combination/synthesis of performing styles); the modelling one (interactive) – in performative compositions; the strict and free performative one; the audio-visual one; the contonation one; plastic-performative (in the version of A. Schoenberg's «Moon Pierrot», 2017).

Along with the textual one, the cognitive and modelling research strategies that actualize the cognitive essence of *scientific creativity* have been distinguished.

In listening communication, where the interpretative process is based on the mechanisms of experience of intuitive comprehension of «eventfulness», we distinguish *the passive and active strategies* (in the performances by J. Cage, E. Brown, M. Kagel, L. Berio, K. Stockhausen, M. Feldman, K. Sizman, M. Kagel, as well as through awareness of the potential content of the composition, as illustrated by the example of the new version of «The tale about a runaway soldier and a devil that is played, read and danced» by I. Stravinsky).

We have marked the strategies involved in the intermedial space (on the examples of performances by G. Wieck, D. Crieff, P. Ponel, W. Bussard, Y. Alexandrov, A. Hermanis, D. McAnuff, R. Wilson, Ivo van Hove, K. Gut, R. Lepage, R. Castellucci, Nova Opera, films by I. Bergman, P. Greenway, J. Jarmusch, audio-visual performance «Deep Space Music», the projects

«Resonate», «Architecture of the voice»), which is the prospect of studying the topic.

Thus, *the theory of musical communication* in terms of interpretive approach *is a trans-disciplinary teaching of integrative type, which illustrates the system of activity means of Homo Interpretatus, which recorded the paradigm shift of musicological awareness: from semiotic – through anthropological – to synergistic, with its spiritual principles.*

The content of the concept testified to a strategic turn in the scientific meta-awareness. Its vector is denoted by the change from «culture-post» to «culture-proto», which is open into infinity.

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

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

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

Рецензія: Копиця М. Д. Рецензія на монографію Ю. В. Ніколаєвської «Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX — початку XXI ст.» // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв = Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts : зб. наук. пр. / 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: збірка статей. Вип. 18. Київ, 2005. С. 43–50.

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

4. Николаевская Ю. В. Время-целостность-коммуникация: к проблеме восприятия и интерпретации современной музыки // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наукових праць / ЛДІКМ ; заг.ред. В. Філліпова. 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. І.П. Чайковського : науковий журнал. №2 (7). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. С. 96–101.

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

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

8. Николаевская Ю. В. О коммуникативных принципах современного исполнительства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : ТОВ САМ, 2010. Вип.31. Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття ; ред.-упор. Ю. Ніколаєвська. 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. Москаленко]. К., 2010. Вип.90. С. 37–45.

10. Николаевская Ю.В. Оправдание интерпретации. Музыковедческий 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. : збірник наукових статей / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: ТОВ САМ, 2011. Вип. 32. Когнітивне музикознавство-2 ; ред.-упор. Л. В. Шаповалова. 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 : збірник наукових статей / ХНУМ ім. І.П. Котляревського ; 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 : збірник наукових статей / ХНУМ ім. І.П. Котляревського ; 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 : збірка наук. статей, присвячена проблемам музичніої 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 : зб. наук. статей. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ТОВ С.А.М, 2014. С. 601–613.

17. Ніколаєвська Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. Вип. 46. С. 94–110.

18. Ніколаєвська 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 strategyas mechanisms of the 21st century music analysis // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І.П.Котляревського [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 : зб. наук. пр. / за ред. Є. О. Котляра. Харків : ХДАДМ, 2020. С. 70–76. (Мистецтвознавство : № 2).

Статті в зарубіжних наукових виданнях

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

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 : сборник трудов м/н научной конференции 13–18 апреля 2015 года / Ред.-сост. Г.Р. Консон. М. : Liteo, 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. Вып. 3. Москва : Театралис, 2015. 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 : Scientific Papers. 1 (9). Daugavpils University Academic Press Saule, 2017. P. 29–34.

26. Николаевская Ю., Лозенко Е. Формирование синестетического слушания как системы: коммуникативная стратегия // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2017. Вип. 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 ІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції 18-19 березня 2010 року. 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. Ніколаєвська 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 Вєркіна: мистецтвом змінювати світ : збірка наук.-методичних матеріалів / Харк. нац.ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського; заг. ред. та упор. Л.І. Шубіна. Х.: Фактор, 2016. С. 306–315.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ..... *2*

ВСТУП *17*

Розділ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЧЕННЯ ПРО КОМУНІКАЦІЮ *37*

1.1. Комунікативні теорії в гуманітаристиці: особистості, концепції, термінологія *37*

1.2. Комунітивістика та музикознавство: точки перетину *62*

1.3. Теорія інтерпретації як відкрита система *78*

1.3.1 Семіотико-герменевтична та когнітивна парадигми *80*

1.3.2 Стабільні та змінюванні компоненти теорії музичної інтерпретації *91*

Висновки до Розділу 1 *110*

Розділ 2. ТЕОРІЯ КОМУНІКАЦІЇ ТА МЕТОДИ ЇЇ ПІЗНАННЯ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XX–XXI СТОЛІТЬ *115*

2.1 «Homo Interpretatus» та «комунікативна стратегія» в понятійній системі інтерпретології *118*

2.1.1 Концептуалізація «Homo Interpretatus» *125*

2.1.2 «Комунікативна стратегія»: дефініція та типологія *133*

2.2.Аналітична інтерпретологія *133*

2.2.1. Музичне формотворення: інтерпретувальний сенс відкритої та виконавської форм *134*

2.2.2 Фактура як осереддя інтерпретувального мислення *146*

2.2.3 Змінюване у тлумаченнях музичного «часу» і «простору» *155*

2.2.4 «Очевидне-латентне» в розумінні музичної драматургії *163*

2.2.5. Семантика музичного мовлення *171*

2.2.6. Контонація як принцип та процес *176*

2.3 Виконавська інтерпретологія *179*

2.3.1. Звуковий та зв*у*чний образ інструменту *180*

2.3.2 Виконавська поетика *188*

2.3.3 Виконавский хронотоп *192*

2.3.4 Стиль Homo Interpretatus *196*

2.3.5 Виконавські стратегії *199*

Висновки до Розділу 2 *205*

РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВИЙ ВИМІР КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ *214*

3.1. В. Рунчак. Концерт для флейти «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту» (стратегія деконструкції) *214*

3.2. В. Єкимовський. «Місячна соната» та «Бранденбузький концерт» (стратегія реінтерпретації) *225*

3.3 А. Жоліве. Музично-символістська інтерпретація біографії в ораторії «Істина про Жанну» *229*

3.4. В. Бібік. Хроноартикуляціні стратегії (на прикладі ІІ зошиту циклу «34 Прелюдії та фуги» для фортепіано ор.16) *237*

3.5. В. Птушкін – М. Ентін. Творення «інтерпретативного поля» у межах синтетичного тексту вистави *246*

3.6. К. Штокхаузен. Перформативна та актуалізуюча стратегії *254*

3.7. Виконавський стиль як зв*у*чне світовідчуття *264*

3.7.1 С. Нейгауз *265*

3.7.2 В. Доценко *272*

Висновки до Розділу 3 *280*

РОЗДІЛ 4. КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ HOMO INTERPRETATUS: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ *284*

4.1. Ідіоетнічна стратегія: творення національного образу світу в композиції та інтерпретації (на прикладі творчості Е. Блоха) *284*

4.2. Стратегії стильової конвергенції та дивергенції в транскрипціях та автоінтерпретаціях (Скарлатті-Авісон, Скарлатті-Шостакович, Н. Паганіні-М. Скорик) *301*

4.3. Стратегія реконструкції та її сучасні моделі *311*

4.4. Перформативна стратегія (на прикладі інтерпретації «Місячного П'єро» А. Шенберга) *321*

4.5.Інтегрувальна стратегія (В.А. Моцарт-К. Джарет; А. Копленд-Б. Гудмен, В. Золотухін-В. Чуріков) *331*

4.6. Когнітивна стратегія (на матеріалі творчості П. Чайковського) *340*

4.7. Контонація як стратегія сучасної музичної творчості (в системі "композитор-виконавець-слухач") *345*

4.8. «Активна» слухацька стратегія (на прикладі репрезентації «Історія Солдата» І. Стравінського на фестивалі #Impreza-2018) *355*

4.9.Комунікативні стратегії в міжмедіальному просторі. Homo Interpretatus у культурі *proto-* *369*

Висновки до Розділу 4 *382*

ВИСНОВКИ *389*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ *397*

ДОДАТКИ

А. Нотні приклади *469*

Б. Список публікацій та відомості про апробацію результатів *502*

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Художня практика Новітнього часу ставить перед дослідником безліч складних питань: про нові способи формотворення та народження специфічних художніх мов, про скорочення дистанції між автором і адресатом арт-послання, про «переналаштування» сприймаючої свідомості, та в цілому – про критерії й межі самого мистецтва, що перебуває в ситуації Найновітнього часу (або НОНкласики). У його просторі проблема *інтерпретації й особистості того, хто інтерпретує,* постає як ключова. Для пропонованого дослідження це означає:

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

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

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

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

— по-п'яте, розуміння того, що ціннісні перспективи унікального соціокультурного пласта сучасної культури слід позначати не в поняттях «перехідного періоду», а як такого, що становить проєкцію для наступної культурної епохи (за М. Епштейном [728], проєктивної теорії).

У XXI столітті (у зв'язку з трансформацією мистецьких процесів, народжуються нові форми, виникають раніше невідомі типи комунікації, принципово нові за змістом. Багато в чому це пов'язано з проблемою особистісної ідентичності, з якою стикається самосвідомість сучасної людини. Комунікативна структура мистецтва Новітнього часу відображає зміну зв'язків у сформованій ієрархії «композитор-виконавець-слухач». Подаване (створене композитором або виконавцем) часом втрачає свою актуальність, стаючи «повсякденним», зв'язки і контексти твору стають відносними, мобільними. За визначенням філософів, культурологів, мистецтвознавців акцент зміщується у бік власне реципієнта (в ролі якого може виступати також автор, інтерпретатор або будь-хто, хто сприймає мистецький твір). Виникають сумніви щодо *твору як результату чи процесу:* чи не є він лише оболонкою для інтерпретацій? Наскільки важливою та стійкою є зв'язок «твір-інтерпретація»? Ідеї «відкритого твору» (У. Еко [721]) і концепції «множинності інтерпретації», «різоми», що породжує моделі (Ж. Делез [202]), «смерті автора» (Р. Барт [45]) і «кінця часу композиторів» (В. Мартинов [422]) доповнилися концепціями контонації (І. Маційовський [425]), метанойї (Анке Хеніґ [747]) – ключових установок творчості композиторів, виконавців і слухачів, «до-будовувальників» інваріантної, контурно заявленої форми.

Якщо XX століття стало століттям «мистецтва інтерпретації», то XXI століття – дійсно ера торжества інтерпретувального мислення[1]. В. Дем'янков, аналізуючи новації у філології, вказує на те, що наприкінці XX ст. сформувався напрям «інтерпретаціонізм у широкому сенсі» (або інтерпретувальний підхід), сутність котрого полягає в тому, що «значення обчислюються інтерпретатором, а не містяться у мовній формі» [205, с. 309]. Навіть постмодернізм у його начебто відмові від ідеї інтерпретування, породжує нові й нові тлумачення. Ю. Черняховська в книзі про братів Стругацьких пише: «Прагнучи позбавити культуру "диктату" розуму,

[1] «Эра интерпретационного мышления» – назва одного з розділів дослідження І. Добріциної [214].

постмодерн залишає за ним тільки одну функцію – інтерпретативно-тлумачну. Розум має займатися не пізнанням істини, а інтерпретацією, тлумаченням світу як тексту» [680, с. 24]. Мистецтво XX – початку XXI століть визначається безпрецедентним розмаїттям форм інтерпретацій, що вимагає системного дослідження на перетині різних гуманітарних наук.

Сучасна культурно-історична ситуація – предмет роздумів дослідників у найрізноманітніших галузях гуманітаристики: від філософської антропології та культурології – до соціології та музикології. Унікальність її зафіксовано співіснуванням безлічі філософсько-етичних і художньо-мистецьких парадигм, спільною рисою яких є рухливість моделей, які виникають, їхня відцентровість (спрямованість до меж існування) і вписаність у певну систему. Є характерним, що позначена мобільність зовсім не мислиться як хибність культурного простору, навпаки, як подолання «паузи культури», в той час як система є наразі відкритою.

Стає все більш зрозумілим, що єдиного універсального методу пізнання не існує, що дослідницькі програми *мають інтегруватися*, взаємозбагачуватися. Звідси звернення до евристичного потенціалу герменевтичної традиції, доповненої досвідом інших методологічних напрямів – метафізики, онтології, теорії комунікації, когнітивістики, інтерпретації. Всі вони – фундамент інтерпретативної теорії музичної комунікації, основи котрої розробляються в пропонованому дослідженні.

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

Теорія музичної комунікації складалася з праць Е. Тьорнера [826] (комунікація та інтерпретація), А. Сохора [602] (комунікація жанру), В. Медушевського [434] (теорія комунікативних функцій), системно викладена О. Якуповим в докторській дисертації (1995) [736] та англомовній монографії «The Theory of Musical Communication», виданій у Кембріджі у 2016 р. [828], Р. Деніела Шоу (2005) [812], який пов'язує комунікацію та місіонерство; І. Корсаковою (докторська дисертація, 2014 [327]). В українському музикознавстві відомими є дослідження О. Берегової [67–69], Б. Сюти [617; 618], О. Злотника [253] та ін. На сьогодні вона існує як система опису здебільшого академічної музики та націлена переважно на культурологічний дискурс (в зарубіжному мистецтвознавстві [746; 760; 775; 782; 810; 815] – на соціокультурні аспекти педагогіки, історію виконавства, психологію, терапію тощо).

Теорія музичної інтерпретації почала складатися (за думкою Н. Корихалової [328]) з другої половини XIX століття і базується на вивченні розмаїття виконавських шкіл, естетичних принципів інтерпретації, технології виконавства тощо. Вже на початку XX століття, зазначає автор, вона стає «однією з галузей музикознавства». В. Москаленком іще у 1994 році в докторській дисертації [471] закладено основу для вибудовування теорії інтерпретації, яка розроблялася ним впродовж наступних років. На сьогодні вона містить систему опису виконавського процесу (в посібнику [467]), серед яких базовими є «інтерпретація-інтерпретування»; «інтерпретаційна версія», види інтерпретацій, «стиль музичної творчості», «інтерпретивна направленість творчої діяльності».

Назву «інтерпретологія» (у значенні «наука про інтерпретацію») за свідченням С. Волкова [474], винайшов Г. Коган для порівняння інтерпретації одного твору. На початку та до середини XX ст. у фольклористиці інтерпретологія пов'язувалась із популярним напрямом порівняльного музикознавства. Найбільш відомими є представники German Comparative Musicology, музикознавець і фольклорист В. Віора [828], український

етномузиколог В. Гошовський, пізніше – російський композитор, вчений-етномузиколог І. Маціївський[2].

Започаткування порівняльної інтерпретології (в сенсі аналіз інтерпретацій одного твору різними митцями) прийнято пов'язувати з проведенням у квітні 1962 р. у Дармштадті конгресу «Vergleichende Interpretations Kunde», що й дало йому назву. У 1980-х інтерпретологією узагальнено називали «історію і теорію виконавства» (Н. Корихалова [328, с.5]) або «вчення про інтерпретацію» (В. Медушевський [439]); у новітніх дослідженнях з філософії музики інтерпретологія входить до структури сучасного музикознавства (за О. Клюєвим, її складають: «теорія музики, історія музики й інтерпретологія» [306, с.5]).

2004 року в Харківському державному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського відкрилася кафедра інтерпретології та аналізу музики, яка системно розробляє інтерпретологічний дискурс. Пізніше поняття «інтерпретологія» увійшло до назв конференцій і напрямків досліджень (наприклад, «Інтерпретація художнього твору та інтерпретологія», Москва, 2009; «Інтерпретація та інтерпретологія у XX–XXI ст.», 2010-2012; «Інтерпретологія у музикознавстві, театрознавстві, дослідженнях пластичних та екранних мистецтв», 2015), збірників наукових статей («Когнітивне музикознавство», Харків, 2010–2018 рр. [550; 552]). Останнім часом з'являються такі вислови, як «культурологічна» (О. Колесник), «музикознавча» (О. Самойленко, Г. Єзерська), «виконавська» (О. Гнатишин, К. Єргієва), «нова інтерпретологія» [350], що зустрічаються у статтях і кандидатських дисертаціях, але вони поодинокі й не становлять чіткої та завершеної структури.

Сучасна інтерпретологія як «інтегративна дисципліна» (за визначенням Л. Шаповалової [687]) – комплекс музикознавчих концепцій, присвячених вивченню виконавства та його категорій (стиль, жанр, творче мислення). Закономірним результатом накопичення інтерпретологічних інтенцій

[2] Під його редакцією вийшла збірка «Порівняльне мистецтвознавство» [603].

музикознавства став *напрям когнітивного музикознавства* (Харків). Ці парадигмальні зміни потребують не лише інтердисциплінарних зв'язків, але й оновлення та переосмислення категоріального апарату, пошуку підходів, пов'язаних не лише з тлумаченням, поясненням, але й з інтерпретацією нових смислів та значень, що віддзеркалено у низці сучасних публікацій.

Виконавсько-прагматична спрямованість пропонованої теми, її безпосередня налаштованість на особистість homo musicus і механізми комунікації у сучасному музичному мистецтві є для автора визначальними. При цьому слід розуміти, що у будь-якого тексту залишається потенційна можливість **бути** інтерпретованим, а у будь-якого Homo Musicus (як комуніканта) є потенціал **стати** Homo Interpretatus. Образ Homo Interpretatus і його творчість мають вивчатися на ґрунті синтезу наукового знання з урахуванням новітніх тенденцій гуманітаристики в аспекті когнітивної парадигми.

Отже, *актуальність теми* дослідження зумовлено:

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

– необхідністю методологічного обґрунтування системних засад інтерпретології, сформованої в останній третині XX – початку XXI століть у вітчизняному музикознавстві;

– посиленням значення антропології музичної творчості XX – XXI століть, що спричиняє появу інтерпретативного виміру теорії музичної комунікації, в якій вочевидь поєднано теорію музики, музичну інтерпретацію та когнітивістику.

Мета дослідження – обґрунтувати теорію музичної комунікації, зумовлену статусом Homo Interpretatus у мистецтві XX–XXI 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

у мистецтві XX–XXI століть, як домінанти в сучасній картині світу;

- змоделювати структуру інтерпретології як складової інтерпретативної теорії музичної комунікації;
- укласти систему категорій інтерпретології, спрямованої на аналіз та оцінку артефактів виконавства у всьому розмаїтті усталених інструментальних форм і жанрів музичної творчості XX–XXI ст.;
- надати 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 XX–XXI століть.

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

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

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

– *теорія комунікації* (Т. Адорно [9], М. Бахтін [49–57], Л. Вітгенштейн [121], Ем Ґріффін [171], Ф. Бацевич [58], В. Біблер [74], П. Вацлавик [111–112], Ю. Габермас [131–132; 645–646], С. Гусєв [186–187], С. Дацюк [197], С. Жижек [237], О. Іссерс [271], Є. Клюєв [308], В. Конецька [316], Н. Луман [388–389], Х. Маклюен [399; 790], А. Моль [463], О. Омельченко [522], Г. Почепцов [544], І. Пригожин [545], Н. Хренов [663], Т. Янко [739], J. L. Austin [746], J. Baudrillard [749], Ian Cross [760], J. Habermas [774], W. Labov, D. Fanshel [787], C. Shannon, W. Weaver [811], D. Sperber, D. Wilson [815]); зокрема, *музичної* (О. Берегова [67–69], М. Бонфельд [84], М. Каган [276], В. Калицький [285], Д. Кірнарська [301], О. Климовицький [304],

С. Коробецька [323], І. Корсакова [324–326], Є. Назайкінський [480], М. Найдорф [485], Л. Опарик [524], Г. Побережна [539], А. Сохор [602], О. Черемисін [677], В. Щербина [716], О. Якупов [734–735; 828], D. J. Hargreaves, R. MacDonald, D. Miell [775], K. Jentetics [782], A. Nikolsky [801], R. Shaw [812]);

– *філософська антропологія в її комунікативному вимірі* та *синергетика* (К. Ажеж [5], О. Алексієнко [19], В. Беньямін [64–66], Є. Більченко [75], Ж. Бодріяр [81], М. Бубер [92–93], К. Гірц [158], С. Гусєв [186–187], Е. Гуссерль [188–192], М. Гайдеггер [648–649], Ю. Габермас [131–132], Ф. Гіренок [156–157], Х. У. Гумбрехт [175–178], В. Даренський [194–196], Ж. Делез [201–202], В. Дільтей [211], І. Добронравова [215], М. Епштейн [247; 726–728], Х. Зельдмайер [248], В. Ільїн [264], І. Ільїн [265], Р. Інґарден [266–267, 272], І. Інішев [268–269], М. Каган [274–278], В. Кизима [300], Е. Корет [320], С. Кримський [335; 337], О. Князева, С. Курдюмов [309], Е. Левінас [361], О. Лосєв [376–380], Н. Луман [388–389], С. Лурьє [390], М. Мамардашвілі [407–410], Л. Мікешина [455], І. Пригожин [546], О. П’ятигорський [553], О. Філоненко [637], Г. Хакен [651], Т. Хоркхаймер [659], С. Хоружий [660–661], А. Шуфрін [714]);

– *герменевтична традиція* у філософії та семіотиці культури і музики (Августин Авр. [2], С. Аверінцев [3], О. Агапов [7], Л. Акопян [11], М. Арановський [28–31], Р. Барт [42–46], Д. Бахманн-Медик [48], М. Бахтін [49–57], В. Беньямін [64–66], Е. Бетті [73], В. Бичков [101–102], М. Бонфельд [83–85], О. Бродецький [91], Х.-Г. Гадамер [133–141], Г. Гачев [146–148], К. Гірц [158], П. Гринцер [171], Ж. Делез [201–202], Ж. Дерріда [209], У. Еко [229–230;720–724], Ю. Захаров [246], Х. Зедльмайр [248], С. Зонтаг [255], Л. Казанцева [281–282], Е. Кассирер [288], С. Квіт [297], С. Кримський [341], Ю. Кристева [338–339], В. Кузнєцов [346], Х. Кэрлот [352], Ж. Ле Гофф [357], Ю. Лотман [381–386], В. Маринчак [413], Ю. Наріжний [486], П. Рікер [561–564], В. Руднєв [570], Є. Сагарадзе [573], К. Скрипник [590], Е. Тарасті [619], Е. Тисельтон [624], В. Фещенко [636], Е. Фішер-Ліхте [640], М. Фуко

[641–644], А. Шафф [686], Ф. Шлейєрмахер [702], Г. Щедровицький [715], Р. Якобсон [731], К. Ясперс [740], D. Cooke [758], Z. Lissa [789], J.-J. Nattiez [794–797], P. Saunders, P. Skar [808], R. Scholes [814]);

– *когнітивістика* (А. Агафонов [8], Б. Величковський [113], Т. А. ван Дейк [199–200; 768], В. Дем'янков [204], В. Дільтей [211], Г. Золотова [254], О. Іссерс [271], Є. Клюєв [307], Н. Максимова [400], А. Маслова [423], Л. Мікешина [455], Н. Мініцький [457], Д. Павлов [528–529], В. Селиванов [581], І. Труфанова [628], М. Фалікман [633; 771], М. Холодна [654], F. Albersnagel [743], D. Seleskovitch [810], D. Sperber, D. Wilson [815]), зокрема, *музична* (А. Амрахова [21–23], А. Хохлова [662], A. J. Cohen [757]);

– *теорія, історія, онтологія та метафізика музики і виконавство* (Л. Акопян [11], Є. Александрова [13], Т. Апінян [27], М. Арановський [28–30], М. Аркадьєв [31], Л. Березовчук [70], В. Бобровський [76–78], О. Бодіна [80], Е. Браун [90], Ф. Бузоні [95], П. Булез [96–99], Н. Васильєва [107], Т. Вєркіна [115–116], Н. Герасимова-Персидська [151–153], О. Гнатишин [159], О. Гольденвейзер [160], Н. Горюхіна [165–166], В. Грачов [167], Ж. Грізе [169], Н. Гуляницька [172–174], М. Давидов [193], А. Денисов [207–208], Т. Дубравська [224], І. Єргієв [234], Л. Запевалова [245–246], І. Земцовський [249–250], Н. Зубова [257], Г. Ігнатченко [260–262], Н. Кашкадамова [295–296], Л. Кияновська [304], О. Клюєв [306–307], Г. Коган [310–311], О. Козаренко [312], О. Коменда [314], А. Копленд [319–320], І. Котляревський [330], Т. Краснікова [334], Я. Ксенакис [344], Б. Кузнецов [347], С. Лаврова [354], Є. Ліберман [367], О. Лисенко [369], М. Лобанова [373], К. Майденберг-Тодорова [396–397], І. Малишев [404–406], О. Маркова [415–417], К. Мартинсен [418], В. Мартинов [419–422], І. Мацієвський [424–428], В. Медушевський [429–437; 439], О. Меркулов [451–453], Я. Мільштейн [456], М. Михайлов [458–459], Є. Назайкінський [479–484], О. Ніколаєв [493], Х. У. Обріст [521], Г. Орлов [525], М. Переверзева [532–536], В. Приходько [547], Л. Раабен [554], С. Раппопорт [557–558], О. Рощенко [569], Н. Рябуха [571], О. Самойленко [576–577; 579],

В. Сиров [615], С. Скребков [587–588], М. Скребкова-Филатова [589], Н. Смирнова [594], І. Сніткова [596], О. Сокол [597–598], О. Соколов [599], А. Сохор [601–602], В. Сумарокова [609], В. Суханцева [611–613], Б. Сюта [616–618], Ю. Холопов [655–656], В. Холопова [657–658], В. Ценова [665–666], О. Чеботаренко [670], Ю. Чекан [671–672], Т. Чернова [678], М. Чернявська [679], В. Чинаєв [682], Л. Шаповалова [686, 690–693], А. Шенберг [699–670], С. Шип [701], К. Штокхаузен [706–707, 709–710; 784; 818–819], О. Шульпяков [712–713], Б. Яворський [729–730], Я. Якубяк [732–733], J. Bowen [753], C. Dahlhaus [761], H. Danuser [762], F. Delalande [764; 766], D. Kahn [783], G. Peters [804], P. E. Savage, S. Brown [809], Anne C. Shreffler [813], W.Tatarkiewicz [822]);

– *інтерпретація* (П. Волкова [124–125], Є. Гуренко [184–185], В. Дем'янков [203, 205–206], Г. Дехант [210], У. Еко [229; 724], С. Зонтаг [255], О. Колесник [313], С. Кримський [337, 342], Дж. Куллер [351], Ю. Кристева [339–340], О. Левченко, Є. Юркевич [363], С. Лисенко [392], В. Малахов [402], В. Наєр [478], П. Ніколов [518], К. Новиков [520], П. Рікер [562], А. Усманова [632]), зокрема, *у музичному мистецтві* (А. Алексєєв [14–17], М. Алексеєнко [18], Є. Бадура-Скода [37], О. Бензюк [63], Ю. Вахраньов [109], А. Вермайер [117], Л. Гінзбург [155], В. Григорьєв [168], Є. Гуренко [184–185], О. Жарков [235], Н. Жукова [238], Л. Касьяненко [289], О. Катрич [290–291], Н. Корихалова [327–328], О. Котляревська [330], Ю. Кочнєв [331–332], В. Лозова [374], О. Маркова [417], В. Медушевський [438], О. Мельникова [447], В. Москаленко [466–472], Н. Мятієва [477], І. Полусмяк [541–542], В. Самітов [575], О. Самойленко [578], О. Чайко [669], Т. Чередниченко [676], М. Шамахян [683], Л. Шаповалова [684–685, 687–689, 694], G. Brelet [754], H. Danuser [763], L. Dreyfus [770], H.-J. Hinrichsen [776], M. Rousselot [807], E.O. Turner [826], W. Wiora [827]).

Отже, стан музичної науки, яка розвивається лише в теперішньому часі й означає процес оновлення категоріальної системи, дозволяє визначити актуальність теми дослідження. Логіка розгортання наукового викладу

передбачає розуміння інтерпретації як рух від строго детермінованої й замкненої системи до усвідомлення її відкритості, багаторівневості, невпинного саморуху.

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;

В пропонованій дисертації ми також спираємося на дослідження, до структури яких включено виконавську рефлексію як результат внутрішньої 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 сутності мистецтва та творчості. І, навпаки, сучасний категоріальний синтез, рівень культуротворчого мислення відображають зустрічну потребу виконавця в осмисленні своєї діяльності. І ця єдність (у багатьох випадках лише передбачувана) є сенсом *інтерпретології як складової музикознавства*.

Зміст концепції 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'єктні значення, коли вони взаємодіють із навколишнім світом (інтерпретативна теорія перекладу, інтерпретативна антропологія, інтерпретативна теорія культури К. Гірца, інтерпретативна соціологія). Дослідники намагаються зрозуміти явища через залучення до значень, які самі учасники їм присвоюють. Інтерпретаційні методи позиціонують смислові практики людини (дослідник не починає з понять, визначених *a priori*). В межах музикознавства інтерпретативний дискурс зосереджено на аналітиці відтворення музичних смислів між всіма учасниками комунікації.

3. Пріоритетним в пропонованому дослідженні є *когнітивний підхід* як 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. Тож, когнітивна установка як *парадигма музикознавчого мислення* – це визнання провідної ролі суб'єкта творчості людини-творця, психології свідомості. В 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.

Отже, така система методів складає когнітивний органон пропонованої теорії музичної комунікації:

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

- *метод комунікативної стратегії,* оскільки дозволяє виявити вектор та спрямованість комунікативної дії та спосіб досягнення результату;
- *метод інтерпретативної аналітики*, пов'язаний із тлумаченням «живого тексту», що сприймається в умовах перформативності та партиципативності;
- *герменевтичний,* який у цьому дослідженні спрямований на виконавсько-слухацьке сприйняття жанру та стилю в музиці;
- *контонаційний,* задіяний в умовах просторової поетики композиції та виконання;
- *хроно-артикуляційний,* що дозволяє виявити засоби вибудовування виконавського хронотопу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тему дисертації затверджено вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського (протокол № 4 від 25 листопада 2010 р.) та уточнено (протокол № 8 від 27.06.2020 р.). Дослідження відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 рр.

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 осмислено стратегічний поворот в науковій метасвідомості: від «культури-post» – до «культури-proto».

Набули подальшого розвитку:

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

- теорія комунікативних функцій В. Медушевського;

- ідея контонації І. Маційовського як паритетної (поряд з інтонацією) основи музичної творчості ХХ-ХХІ ст.;

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

Уточнено:

- поняття «комунікативна стратегія» стосовно 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. Рикер) і, будучи суб'єктом творчої рефлексії, центрує «навколо себе» комунікативний простір. Отже, інтерпретація є способом спілкування суб'єктів музичної творчості як комунікації, її топосом.

2. Музична комунікація в мистецтві ХХ – ХХІ ст. є процесом смисло-осягнення і в цьому сенсі – *простором спілкування та преображення* Homo Interpretatus, тож, 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) і пізнання (композитор-текст-виконавець-слухач-дослідник). Комунікативний простір вбудований у множинність актуальних контекстів культури і охоплює усіх адресатів Homo Interpretatus (міжособистісний вимір). Повнота комунікації призводить до досягнення *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 сьогоднішню ситуацію в мистецтві як «культуру-proto».

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах «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 XX 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 XXI 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 смислоосягення» (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

Szimpoziumot 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 проекціях» (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 академій України імені П. І. Чайковського. 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, з яких основного тексту – 396 сторінок.

РОЗДІЛ 1
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВЧЕННЯ ПРО КОМУНІКАЦІЮ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ

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

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

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

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

1.1. Комунікативні теорії в гуманітаристиці: особистості, концепції, термінологія

Сучасні підходи до вивчення комунікації ведуться з початку XX століття. Л. Вітгенштейн [121] вважав, що комунікація має у своїй основі певні семантико-прагматичні правила, яким вона підпорядковується. Розгляд проблем комунікації відіграє істотну роль у працях представників Франкфуртської школи (зокрема, Т. Адорно, М. Хоркхаймера [659], Ю. Габермаса [774]). Комунікація як повсякденна практика життєвого світу індивідуума стає ядром соціальної теорії Ю. Габермаса. У екзистенціальній філософії початок дослідженням в цьому напрямку було покладено К. Ясперсом [740]. Саме спілкування з іншими індивідуумами визначає його буття, дозволяє вийти за власні рамки і таким чином пізнати свою справжню природу та призначення. Комунікація стає метою філософії та розглядається як основа екзистенціального існування *Я* по відношенню до *Іншого* і в співвідношенні з ним. Такий підхід здійснено М. Бахтіним [57] у його концепції діалогу, що базується на ідеї актуалізації особистості тільки в ситуації її комунікації з Іншим.

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

Історичний процес філософсько-наукового осмислення концепту «комунікація»[3] можна умовно поділити на два періоди: імпліцитний та експліцитний. Під *імпліцитним* матимемо на увазі: 1) по-перше, тривалий період розвитку людського світогляду, коли комунікація ставала об'єктом безпосередньої рефлексії як такої, що була приховано присутня в різних теоретичних дискурсах і практиках (філософських, релігійних, риторичних тощо), описуючи взаємодію людини та світу, людини та соціуму або людини та людини. В цих дискурсах комунікація постає як один із атрибутивних властивостей світопобудування, зумовленого його матеріальною та телеологічно-смисловою єдністю, з чого походить весь взаємозв'язок і взаємозалежність явищ і процесів дійсності.

2) По-друге, інтерпретація комунікації не обов'язково передбачає лише обмін інформаційним повідомленням між індивідами або мовне (мовленнєве) спілкування. Комунікація може здійснюватися також під виглядом економічних обмінів (Ж. Бодрійяр, М. Мосс), сприйняття й інтерпретації матеріальних пам'яток і текстів культури (Ю. Лотман), трансляції міфів (К. Леві-Строс, Р. Барт). Проте до початку XX ст. філософський інтерес до комунікації був обмежений, з одного боку, дослідженнями в царині походження соціальних норм, моралі, права та держави (теорія суспільного договору), з іншого – засобами організації самої філософської комунікації (проблема діалогу/полілогу, риторики).

Експліцитний період вивчення проблеми комунікації припадає на початок XX століття. І пов'язано це, з одного боку зі зміною місця та ролі комунікативних технологій у різних суспільних сферах, що зумовлено виходом на історичну арену «людини-маси» (формування масової культури, ліберально-демократичної політико-економічної системи, масової свідомості тощо), а з іншого – інтенсивним розвитком засобів, які забезпечують саму комунікацію («технологічний вибух»). Науково-технічний прогрес, масове

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

виробництво й автоматизація діяльності гостро поставили питання організації та управління, і ці ж процеси зумовили збільшення вільного часу, який людина змушена займати вибудовуванням структур вільного міжособистісного спілкування.

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

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

2.Соціопсихологічна традиція (Г. Лассуел, К. Левін, П. Лазарсфельд, К. Ховленда). Комунікація розглядається як міжособистісна взаємодія і вплив. Основна проблематика – аналіз причинно-наслідкових зв'язків, що приводять до успішної або неуспішної комунікативної поведінки в міжособистісному спілкуванні. В рамках цього підходу було виокремлено та вивчено три складові: *Хто* – джерело повідомлення (компетентність, надійність); *Що* – зміст повідомлення (використання мотиву страху, порядок аргументів); *Кому* – характеристика аудиторії (особистість, схильність до впливу). Більш відома так звана «формула Лассуелла» (1948), яку вважають класичною лінійною моделлю комунікації (відповіді на послідовність питань): «хто повідомлює? – що?– яким каналом комунікації? – кому? – з яким ефектом?».

3.Технологічна або кібернетична традиція (Н. Вівер, К. Шеннон [811] та ін.). Комунікація розуміється як зв'язок, що з'єднує окремі частини будь-якої системи (комп'ютер, сім'я та ін.). Основна функція комунікативної дії – обробка та передача інформації. Основна проблематика – збереження оптимального балансу між прогнозованістю та невизначеністю одержуваної

інформації, а також отримання максимальної пропускної спроможності комунікаційної лінії з мінімальним спотворенням.

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

У семіотичній традиції існують (за Г. Почепцовим [544]) моделі Р. Якобсона (традиційна «інформація-контекст-код-адресат»), Ю. Лотмана [381; 382], який критикував попередню, додаючи до «коду» «історію» та позначаючи комунікацію перекладом тексту «з мови мого "я" мовою твого "ти"», та У. Еко, яка відходить від головування лексичного базису, а концентрується на додаткових кодах, які ведуть до розуміння.

Л. Вітгенштейн [121] починає розглядати комунікацію як комплекс мовних ігор, що мають свої семантико-прагматичні правила та свої принципові обмеження. Також важливу роль для теорії комунікації відіграє традиційне для семіотики розрізнення двох рівнів у повідомленні: денотативного (фактичне повідомлення) і конотативного (додаткове значення, соціокультурно зумовлене символічне навантаження). З одного боку, лінгвістичний поворот у семіотиці відкрив горизонти для штучно-технічного ставлення до організації комунікації, дозволяючи конструювати різні формалізовані мови комунікацій; з іншого – досліджував культуру як ієрархію знакових систем, що має свою логіку розвитку та фіксується семіотичними практиками, які в свою чергу завдають і реалізують різні комунікаційні простори та стратегії. Семіотик мови А. Шафф, говорячи про її комунікативну функцію, визначає два класи комунікації – інтелектуальну та

емоційну, при чому, музика відноситься саме до емоційної. «Якщо музика щось відображає, – пише він, – то тільки емоційні, чуттєві стани, і коли щось передає, повідомляє іншим, то тільки саме ці стани» [696, с. 138].

Семіотична традиція в особі Р. Барта залучає до своїх інструментів «текстовий аналіз», який «... не прагне з'ясувати, чим детермінований текст, взятий у цілому як наслідок певної причини; мета полягає скоріше в тому, щоб побачити, як текст вибухає і розсіюється в міжтекстовім просторі <...> Наша мета – помислити, уявити, пережити множинність тексту, відкритість процесу» [46, с. 425–426].

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

а) як створення і втілення соціальної реальності;

б) як рефлексивне оспорювання несправедливого дискурсу. Перший базується на теорії «лінгвістичної відносності» Е. Сепіра-Б. Л. Уорфа, в якій мовиться: структура мови певної культури формує те, що люди думають і роблять, тобто «реальний світ» більшою мірою несвідомо будується на мовних звичаях людей і зумовлений ними. Другий підхід розроблявся в рамках «критичної теорії» Франкфуртської школи та націлений на виявлення і критику принципу «влада – підпорядкування» в комунікативних практиках, деконструкцію «індустрії підпорядкування та панування».

До соціокультурної традиції відносимо й думки про безпосередній вплив засобів масової комунікації на створення духовних цінностей і способів мислення, яких дотримуються соціологи М. Маклюен [399; 790] та А. Моль [463]. Перший стверджував про існування у сучасному світі «аудіовізуальної» системи культури та вважав, що людина нової генерації мислить «мозаїчно» (а не лінійно, як при читанні книги), А. Моль називав масові комунікації й те, що створюється за їхньою допомогою, новим етапом соціального спілкування у суспільстві, прогнозуючи «занепад гуманітарної культури». За думкою М. Найдорфа [485], особливістю сучасного комунікативного процесу є виникнення, поряд із усталеними чотирма типами музично-комунікативних систем (фольклорної, імпровізаційної,

дилетантської, концертної) масмедійної системи та їхнє найактивніше взаємопроникнення. Все це передбачалося М. Маклюеном [399; 790] у його визначеннях «холодної», «гарячої» комунікації ЗМІ, комунікації як засобу розширення свідомості. Він, як автор культурологічної теорії комунікації вважав, що комунікаційні технології є ознакою еволюції людства, а зміна технологій як засобу комунікації є «механізмом історії». Вчений обґрунтовує тезу про «розширення людини» та пише про необернені процеси його чуттєвої людини, що впливають і на нові відносини у символічній (та комунікативній) системі нового мистецтва, й водночас впливають на процеси слухацького сприйняття (власне, можливості сприйняття) та пізнання (адекватне сприйняття) музики. Важливим поняттям, що відбиває сутність комунікаційного простору сучасності є його «імплозійність» («імплозія» – вибух, що направлений усередину).

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

“насолоджується шоу” замість мене, звільняючи мене від обов’язку насолоджуватися самому? Чи не є ми свідками інтерпасивності в формі сучасного телебачення або рекламних щитів, що, як виявляється, насолоджуються продукцією замість нас?» [237, с. 19.]. Питання, звичайно є актуальними й відкритими для подальших дискусій. Але, на наш погляд, творчість XXI століття краще висвітлює особливості сучасного світу за допомогою новітніх, актуальних виражальних засобів.

6. *У феноменологічній традиції*[4] комунікація виступає як засіб пізнання себе та інших за допомогою діалогу (із самим собою та іншими). Цю традицію репрезентовано широким спектром філософських напрямків: прагматизмом, персоналізмом, екзистенціалізмом, філософією життя, герменевтикою, гуманістичним психоаналізом та ін. Незважаючи на різноманітність підходів, два ключові поняття – «конгруентність» і «емпатичне розуміння» – утворюють загальне силове поле, навколо якого нарощуються концептуальні схеми цих течій. Конгруентність – це відповідність внутрішніх почуттів людини (збіг) та їхнього зовнішнього вияву; справжність, щирість, чесність. Емпатичне розуміння – це навичка вияву уваги, здатність упочуватися в ситуацію іншого, «незаангажованість собою»; це активний процес прагнення почути думки, інтонації, емоції іншої людини, як свої власні.

До феноменологічної традиції відносимо й складену в працях О. П’ятигорського [553] так звану «*текстову модель комунікації»,* в якій феномен пізнання відбувається в системах «Я–Я» та «Я–Інший» (позиція «спостерігача») через певний текст.

7. *Етична традиція* стверджує: етична компонента є не тільки істотним елементом комунікативної дії, але з необхідністю має передувати їй. Етична комунікація лежить в основі відповідального мислення, прийняття рішень і розвитку відносин як усередині і між спільнотами, так і серед контекстів,

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

культур, каналів і засобів масової комунікації. Цей підхід потрактовує комунікацію крізь призму трьох модусів:

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

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

- особистої відповідальності (які мої особисті мотиви, якими я керуюся в процесі комунікації – ціную я своїх партнерів, чи здатний подивитися на світ очима іншої людини?)[5].

Г. Почепцов у виданні «Теорія комунікації» (2009) систематизує різні моделі комунікації гуманітарної сфери та серед найголовніших, що структурують систему сучасного спілкування, називає *авторські* моделі: В. Шкловського (літературна); В. Євреїнова, П. Єршова (театральна); В. Проппа (фольклорна); Ц. Тодорова (наративна); М. Бахтіна (культурологічна); Й. Хейзінги (ігрова); К. Леві-Стросса, М. Мосса (антропологічна); Ж. Делеза (постструктуралістична); М. Фуко (філософська) та ін.[6].

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

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

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

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

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

[6] Повний перелік моделей *див.* [544, с. 171-272].

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

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

Комунікативна екзистенційна філософія в особі К. Ясперса (1930 – 1940-ві рр.) мислить світ тільки через спілкування. У працях філософа комунікація, по суті, стає *мірою людини* у її відносинах зі світом. С. Аверінцев у статті з Філософської енциклопедії зазначає: «Термін "комунікація" означає в лексиконі Ясперса глибоко інтимне і особистісне спілкування "в істині". Комунікація є центр, поняття не тільки етики та аксіології, але і гносеології та взагалі всього світорозуміння Ясперса; вона зводиться в ранг критерію філософської істини й ототожнюється з розумом» [4, с. 621]). Згідно з думкою В. Кузнецова, і форма, і спосіб функціонування філософських знань є інтерпретацією, а нове філософське знання – «завжди є результатом інтерпретації» [347, с. 4].

По-друге, принцип «діалогічного начала», що робить *зміст світу комунікативним*. У площину мовної взаємодії перевів комунікацію М. Бахтін [53]: його думка про «вживання» у текст як основу естетичного споглядання є спорідненою ідеї партиципації, актуальною у більш пізніх епістемологічних дослідженнях. За визначенням Ю. Кристевої, однією з характеристик логіки «діалогізму» М. Бахтіна є логіка дистанціювання, що передбачає «становлення наративної структури» [339, с. 223]. М. Бахтін увиразнював дієвість комунікантів у ситуації розуміння поняттям «відповідне́ розуміння» [57, с. 305] мовленнєвого цілого, в якому вбачав діалогічний характер [там само, с. 322]. Важливою для пропонованого дослідження є й думка вченого про існування нададресату, третього в діалозі (він не бере участь, але розуміє діалог) [там само, с. 323], який уможливлює багатовимірність комунікативного простору.

Психолог-комунікативіст П. Вацлавик (2000, 2001) визначив одну з аксіом людської комунікації як «неможливість відсутності комунікації» [111; 112]. За логікою вченого, ще однією аксіомою є те, що будь-яка комунікація

містить *рівень змісту та рівень відносин*, що, на нашу думку, й уможливлює різноманітність сучасних видів комунікацій. Якщо М. Бубер [93] вважав, що в основі світу лежить взаємодія «Я – Ти», то В. Даренський віднайшов чотири способи смислової ідентифікації *Іншого*, що відтворюють різні «стадії формування культурних ідентичностей різних типів суб'єктності в рамках діалогічної взаємодії: 1) глибоке взаєморозуміння, яке призводить до певної дифузії суб'єктів (Ми); 2) протилежну диспозицію різкого взаємного відторгнення (Чужий); 3) ситуативне взаєморозуміння і партнерство (Ти); 4) більш близьке до другої позиції конвенціальне спілкування (Ви)» [194]. У працях Е. Левінаса [361] здійснено модифікацію діалогічного принципу: комунікацію «Я – Інший» наділено онтологічним та екзистенційним смислом, що додає нового виміру теорії комунікативності. Йдеться, перш за все, про асиметричність відносин «Я – Інший», бо цілісність, за словами Е. Левінаса, це «Інше плюс Тотожне». Важливою є думка філософа про сприйняття іншої людини *не* за аналогією з собою та його безкінечного *пізнання (як «потреби» в Іншому*). Останнє розкриває етичний смисл цієї філософської концепції, важливий для інтерпретативної теорії музичної комунікації.

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

“третій співрозмовник” є однаково “зовнішнім” для всіх <...> і тому забезпечує можливість їхнього зв’язку» [187, с. 197-199].

Наступне поняття – **«комунікативний простір**». У теорії комунікації Н. Лумана (1995) та теорії комунікативної дії Ю. Габермаса (1981) комунікативний простір розуміється як середовище, в якому відбуваються духовні, соціальні та культурні процеси. До того ж, Ю. Габермас вважав, що комунікативна дія можлива лише за умови урахування як тексту, так і позатекстового фактору (контексту). Термін «комунікативний простір» – дуже поширений у культурології та лінгвокультурології, коли йдеться про «мовну особистість» та «мовленнєву ситуацію». М. Мамардашвілі [408; 409] вказує на важливість поєднаності тексту (задіяність комунікантів у межах одного простору, в якому вони розуміють один одного).

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

Поряд із поняттям «комунікативний простір» з’являються похідні, зокрема, «комунікативне середовище», що застосовується до сучасних форм музикування. Якщо залучити інференційну модель комунікації Г. Грайса [773], в основі якої – прагнення зрозуміти смисл, викрити його таємничі сенси, до ситуації в музиці, то автор через представлену композицію прагне, щоб сприймаючий (виконавець, слухач, дослідник) розтлумачив його наміри. Тобто музичну композицію перманентно включено до комунікативної ситуації, а автор має комунікативний намір.

Нарешті, важливим є концепт **«комунікативна дія».** Видатні німецькі мислителі ХХ століття Н. Луман та Ю. Габермас репрезентують *дві різні*

інтерпретативні стратегії комунікативної дії. Для Н. Лумана [389] комунікація є складною багаторівневою системою, принципи організації та побудови якої органічно вливаються в русло ідей системної теорії – популярної наукової парадигми 60 – 70-х років, що виникла на перетині різних наукових дисциплін до початку активної дослідницької діяльності німецького соціолога. Категоріальний і аналітичний апарат луманівського підходу вибудовується навколо таких бінарних опозицій: система / агрегат, система /середовище, стабільність/ нестабільність, редукціонізм / комплексність, емерджентція / ізоморфізм, каузальність / імовірнісний релятивізм, а також оперує такими поняттями, як ієрархічність, взаємовплив, універсалізація, аутопоезис. Розробляючи власну теорію комунікації в рамках цієї парадигми, вчений визначає комунікацію як замкнуту самодостатню автореферентну систему, яка автопоетично реалізовує себе у вигляді товариства (хоча і не тільки), мета якої – перерозподіл знання та незнання, а зовсім не зв'язок або передача інформації. Динамічна сутність комунікації – відмінність і селекція, де *інформація, повідомлення* та *розуміння* – структурні елементи комунікації та види селекції.

Таким чином, основна функція комунікації – розрізнення та відбір. Базовою дихотомією є думка про те, що Все, що існує, могло б бути Іншим (розрізнення *суще / можливе*; Творіння не може виключити ризик Іншого); негарантованість складної впорядкованості вимагає обґрунтування. Еволюція – підвищення *комплексності* (неймовірність буття і порядку), що передбачає сприйняття того, що реалізувалося, всього лише як одного з багато чого, що могло б реалізуватися. Цікаво, що згодом у дослідженнях умов можливості комунікації автор доходить до парадоксальної думки: сама комунікація є чимось «неймовірним» [388].

Для Ю. Габермаса [131] в комунікації важливим є свідомо-емоційно-вольовий аспект. Комунікація, на думку франкфуртського філософа, є процесом, який реалізує себе двома способами: 1) як інструментальна дія, що приводить до зростання продуктивних сил за допомогою раціоналізації

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

1) інструментальний – такий, що орієнтований на успіх і підкоряється технічним правилам;
2) стратегічний – орієнтований на успіх і покликаний впливати на рішення раціонально діючих партнерів по комунікації;
3) комунікативний – орієнтований не на успіх, а на порозуміння. Останнє досягається в процесі домагання на значимість у контексті загального життєвого світу, який постає у вигляді смислового горизонту. Смисловий горизонт – та трансцендентальна царина, де зустрічаються слухач і мовець і де вони можуть обопільно висувати претензії на те, що їхні висловлення та світобачення узгоджуються одне з одним, де вони можуть критикувати один одного, долати свої розбіжності й досягати згоди.

Комунікативна дія (та комплементарне до цього поняття «*життєсвіт*») принципово відрізняється від стратегічних інтеракцій тим, що всі учасники беззастережно переслідують іллокутивні (спрямовані тільки на інтерпретувальне розуміння мовного акту слухачем) цілі для досягнення згоди, яка слугує підставою для координації відповідних індивідуально реалізованих планів дії. Важливу роль у цьому процесі філософ відводить раціональному розуму, завдання якого – виявлення та усунення тих відносин примусу, які непомітно можуть бути вбудовані в структури комунікації. Найважливішу функцію філософії та самого філософічного суб’єкта

Ю. Габермас якраз бачить в усвідомленому протистоянні інституційному та культурному примусу, що спотворює комунікацію і нав'язує хибну згоду. Справжній консенсус досягається за допомогою дискурсу – діалогічно рівноправної процедури аргументації – та являє собою універсальну (значущу для всіх розумних суб'єктів комунікації) згоду. Головним автором такої комунікації є інтерсуб'єктивне «я», яке вже з самого початку перебуває в ситуації спілкування з іншою особою, що дозволяє суб'єкту ставитися до себе як учасника взаємодії, дивлячись на себе з перспективи іншого, коли обидва належать спільному «життєвому світу» – сфері повсякденної самозрозумілості, не-предметної дотеоретичної цілісності.

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

- стратегічна дія, у якій «змінюється констеляція мовлення і дії» [131, с. 57] відрізняється від комунікативної тим, що остання більш раціоналізована («раціональність, яка маніфестована в умовах комунікативно орієнтованої згоди» [там само, с. 105]);

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

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

Отже, підкреслимо, що «комунікативна дія» – найважливіший концепт комунікативної теорії, що розкриває її антропологічний сенс. У межах пропонованої концепції музичної комунікації як інтерпретативного феномену поняття може трактуватись як взаємодія комунікативних актів (за термінологією Дж. Остіна [746]): локутивного (спрямованого на створення; в нашому випадку – на композицію), іллокутивного (спрямованого на інтерпретацію – на виконання) та перлокутивного (враховуючи сприйняття

іллокутивного акту слухачем). Оберненість до людини структурує наступні розвідки, котрі більш відходять від герменевтичної традиції у бік феноменологічної традиції.

Надзвичайно важливими для пропонованого дослідження є ідеї, що спровокували формулювання інтерпретативної теорії музичної комунікації, а саме – аргументи Х. У. Гумбрехта, який протягом декількох років створював концепцію «виробництва присутності». Основний пафос його книги спрямований на реабілітацію ефектів чуттєвої, тілесної присутності, ігнорування яких робить наш досвід сприйняття культури в кращому разі неповним, а в гіршому – неспроможним. Те, що він називав «негерменевтичним літературознавством», було спрямовано на культурні виміри, що виникають із співвіднесення людського тіла з речами, які його оточують і частиною яких воно є, а не з актів атрибуції смислів» [176]. Автор, виступаючи проти схильності сучасної культури відволікатися від «присутності», проти верховенства тлумачення, намагається кинути виклик епосі «присвоєння значень» (культура присутності проти культури значень). Його аргументи такі: по-перше, він проти пріоритету часового виміру над просторовим («присутність – не тимчасове, але просторове ставлення до світу і його предметів. Виробництво – висунення будь-якого предмета в просторі» [177, с.10]). По-друге, він не хоче миритися з думкою про те, що світ – це місце, «де немає більше фактів, а є самі інтерпретації [там само, с.63]» (вислів Ф. Ніцше). Пріоритет тлумачення над відчуттям – повсюдна стратегія, але вона не мусить бути єдиною. «Викликає роздратування, – пише автор, – що всі промови та слова ніби покликані додати ще трохи смислу» [177, с.64]. Чому треба тлумачити, коли можна просто насолоджуватися? Тобто, перекладаючи загальновживаною мовою, «якщо треба пояснювати, то не треба пояснювати». Насправді, пише Х. У. Гумбрехт, тлумачити світ – це проникати крізь його поверхню з метою його розпізнати. Тлумачення завжди активне (це активне виробництво знань про світ), витяг внутрішніх смислів – це крок до сучасної культурної ситуації, де тлумачення мислиться не як

привласнення значень, а як їхнє впізнання. Відмінність добре видно на двох типах спостерігача: перший, як ключовий елемент «герменевтичного поля», бачить своє завдання в тому, щоб знайти необхідну дистанцію і описати світ через сформовані поняття (і це є досвід); другий – тип спостерігача за собою – пізнає світ через чуттєвість і безпосереднє сприйняття.

Виходячи з вищевказаних мотивів, автор обирає стратегію, притаманну наукам «постметафізичного» вибору (згідно з Ю. Габермасом): відмовитися від присвоєння значень на користь упочування й відчуття: «в переповненому значеннями світі ми випускаємо з уваги феномени присутності» [177, с. 109]. Ефект же присутності – це «ефект відчутності, що створюваний засобами комунікації і залежить від просторових рухів більшої чи меншої близькості та більшої чи меншої інтенсивності» [там само, с. 29]. Отже, розширювальний підхід до комунікації передбачає, що вона, перш за все, «в будь-якій своїй формі передбачає виробництво присутності» (там само).

Опозиційність «присутності-означування» всіляко підкреслено на сторінках праць Х. Гумбрехта, який робить очевидний вибір у бік «присутності». Таку ж позицію – «проти інтерпретації» займає й С. Зонтаг. У знаменитому есеї [255] вона викладає думку, що інтерпретація – це «спрямований акт свідомості, що ілюструє певний кодекс» та намагається уникнути звички все пояснювати: «звичка підходити до твору з метою його інтерпретації підтримує ілюзію, буцім і насправді існує така річ, як зміст твору мистецтва». Розуміння (за думкою С. Зонтаг) пов’язане з тлумаченням, а значить – з *переформулюванням,* спробою знайти еквівалентне оригіналу. Отже, вважає автор, «інтерпретація не є абсолютною цінністю» (там само). Додамо, що такий вид комунікації також відображає одну з тенденцій мистецтва постмодерну, яка характеризується «фрагментацією» процесу сприймання. За призначенням своїм він покликаний характеризувати легкі,

розважальні форми мистецтва, але смисл культурної ситуації на зламі століть полягає у тому, що він проникає й в сферу серйозної музики[7].

Ще однією ідеєю Х. У. Гумбрехта є програма реанімації *«подієвої культури»*, ядром якої стає феномен присутності. Автор пише, що зазвичай ці слова відносяться до тих людей, які прагнуть обов'язково потрапити на «живі» концертні виступи або релігійні обряди, що здійснюються просто неба, неодмінно через бажання безпосередньої присутності. Цю думку філософ пояснює «кричущим недоліком присутності в нашому повсякденному житті» [178, с. 56]. І далі: «…подієва культура може означати готовність до того, щоб із нами траплялися дивні речі, щоб нас відвідували раптові інтуїції та прозріння» [там само, с. 53]. Ось ключовий момент, який втілює етичну парадигму того, що має існувати в культурі, але не завжди здійснюється на підставі нашої (слухацької, виконавської) НЕ-готовності до Події. Сучасна культура на підтвердження когнітивного посилу Х. У. Гумбрехта – «бути присутнім» – надає нам масу цікавих прикладів – від урбаністичних експериментів до музики «звукового середовища» та перформансів. У цих взірцях змінюється статус твору як опусу, заперечується ситуація «підношуваності», втім, актуалізується ситуація відкритості («відкритий» твір – такий, у якого немає заданих, обмежених умов його застосування, так що застосовувати його або не застосовувати в тому чи іншому випадку залежить тільки від нашого рішення). Важливо, за Г. У. Гумбрехтом, таке: створюємо ми або сприймаємо вже кимось створений твір, це має здійснюватись як подія переживання. Отже, подія смислової актуалізації – онтологічний спосіб, що ґрунтується на художньому переживанні в реальному часі (смислова цілісність у переживанні вперше

[7] В контексті досліджень Х. У. Гумбрехта та С. Зонтаг цікавою є думка Є. Барбана про свінг як «психічний феномен» [40]. Автор вважає, що неможливо намагатися виявити свінг за межами «певного психічного стану спостерігач»а, його адекватний аналіз можливий лише в «полі синхронності» (за термінологією К. Юнга). Свінг, на думку автора статті, не передбачає традиційної «розшифровки» художнього тексту при сприйнятті (раціональній рефлексії), але припускає якесь до-раціональне занурення слухача в «поле синхронності», коли він перестає мислити себе як щось, що протистоїть художньому твору, зачіпаючи рівень «дознакового» осягнення сенсу зву́чного.

виникає та здобуває у процесі актуалізації свою визначеність, але все ж таки залишається незавершеною).

Підсумуємо. Якщо зазвичай комунікацію вважають процесом створення та інтерпретації повідомлень, котрі викликають певну реакцію (Ем Ґріффін [171]), то ідеї Х. У. Гумбрехта щодо «подієвості» культури, шляхів пошуків *сенсу* музичної творчості для кожного суб'єкта комунікації позначили поворот сучасної науки у бік когнації, притаманний різним її напрямкам – герменевтиці, когнітології, теорії інтерпретації.

***

Безумовно, теорія пізнання базується перш за все на герменевтичних засадах, що сформульовані корпусом праць різних дослідників. Ще за часів давньогрецької філософії герменевтика була направлена на роз'яснення іносказань (алегорій), багатозначних символів і текстів, а у текстах Св. Августина Аврелія (засновника християнської герменевтики) можна знайти чинники спорідненості діяльності свідомості homo credens – homo musicus – homo interpretatus (зокрема, в його трактаті «Християнська наука чи основа Св. герменевтики і Св. красномовства» [2], де він поставив проблему, що стала однією з основних у теології, – проблему співвіднесення і виразність Божественного). Цікаво, що, не зважаючи на те, що християнську науку як основу Священої герменевтики було спрямовано, перш за все, на пояснення *текстів*, у текстах Св. Августина закладено націленість на *розум, що пізнає* таємницю світу і Бога. «Знак», його осмислення та пізнання для Августина – шлях до осягнення «невидимого Божого». А пізнати «знак» можна, лише *переживаючи* смисл. Так *переживання* як особистісний досвід того, хто сприймає, вписується в контекст символічної діяльності homo credens. По суті, Августин спробував обґрунтувати важливість саме *інтерпретувальної діяльності*, яка має стійкі ціннісні орієнтири.

Ідеї Августина дістали розвиток у подальшому – у концепціях Ф. Шлейєрмахера, В. Дільтея, який вважав герменевтику можливою тільки через порівняння власного досвіду з досвідом іншого (праця «Типи

світоглядів»), та представників онтологічної герменевтики (М. Гайдеггер, П. Рікер, Ю. Габермас).

Так, для Ф. Шлейєрмахера [703] процес розуміння того, що створене іншою індивідуальністю входить й до структури інтерпретації, й до поняття «герменевтичного кола» (суб'єкт – той, хто інтерпретує, має бути в одному колі з об'єктом інтерпретації; до того ж, необхідне передзнання цілісності інтерпретативної дії та націленість дії й розуміння за межі горизонту). Важливою для пропонованого дослідження є й ідея «вживання» у текст задля розуміння діяльності «над-індивідуального духу» як при створенні, так і при тлумаченні тексту.

Онтологічно позитивний зміст «герменевтичного кола» визнавав Х.-Г. Гадамер («Істина і метод») [136; 137]. Для нього герменевтика є універсальним інструментом розуміння й інтерпретації та орієнтована на *герменевтичний досвід людини*. Процес розуміння складається з декількох стадій:

1) текст, в якому є смисл;

2) передрозуміння смислу тексту є у читача;

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

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

Е. Гуссерль [192], як й М. Гайдеггер і Х.-Г. Гадамер, є представником онтологічної герменевтики. Він увів до наукового обігу поняття «нетематичний горизонт» («попереднє», потенційне знання про предмет, потенційний зміст свідомості»), «інтенціональність» (направленість свідомості на предмет інтерпретації), «актуальний зміст свідомості» (все, що складає власне інтенціональний акт).

М. Гайдеггер [648] вважав, що у структурі інтерпретації обов'язково має бути передрозуміння (той, хто інтерпретує, з самого початку очікує віднайти смисл, закладений у творі), а будь-яка інтерпретація є поєднанням нових і нових інтерпретацій, кожна з яких є презентацією нового *досвіду*. У працях С. Аверінцева, М. Бахтіна, М. Мамардашвілі, С. Хоружого також виявляється *інтерпретаційний* потенціал герменевтики. У Е. Бетті [73] розрізняються види інтерпретацій («та, що розпізнає», «репродуктивна» / «репрезентативна», «нормативна», з яких до мистецтва більш наближені перший та другий види, націлені на розуміння смислу та його передачу адресату) та сформульовано чотири канони інтерпретації. Перший канон – інтенціональності (об'єкт інтерпретації має внутрішній смисл, який інтерпретатору належить винайти); другий канон – цілісності (критерій когерентності) – пов'язаний із тим, що кожна деталь є деталлю цілого; третій канон – актуальності розуміння (фіксує важливість суб'єктивного досвіду в процесі розуміння); нарешті, четвертий канон пов'язаний із адекватністю розуміння (співвіднесеність смислів та можливість розуміти один одного).

Про смисл інтерпретації як дії, до якої схильний будь-який психічний процес (який, у свою чергу, надає можливості інтерпретації створювати «самовідтворюваний образ»), пише М. Мамардашвілі [409]. Йому (та О. Пятигорському), до речі, належить і формулювання «закону інтерпретування» в межах метатеорії свідомості (об'єктом є тільки те, що ми інтерпретуємо як об'єкт, тобто *об'єкт є тотожним своїй інтерпретації*) [410].

Отже, наразі герменевтична традиція поступово рухається у бік *трактування діалогу як форми для досягнення розуміння*, що пов'язано зі змінами «горизонтів інтерпретації» та «горизонтів інтерпретатора». Так, Ю. Габермас вказує на те, що хоча «без герменевтичного присвоєння <…> не утворюється жодна традиція», саме «змісти, що передаються через культуру, завжди є *потенційним ресурсом індивідів* (курсив наш – Ю. Н.)» [131, с. 80]. Такі процедури пояснення зумовили залучення герменевтичного

інструментарію до аналізу різних соціокультурних феноменів. Природно, що саме герменевтична традиція стала підґрунтям оновлення наукової методології, в тому числі – у царині синергетики як науки про світ, що організовується сам по собі («світ, що самоорганізовується»).

Когнітивна наука, що народилась у працях В. Дільтея [211] (який сформулював надзавдання нової філософії як «науки про дух» – поставити у центр «цілісну людину в усьому різноманітті її сил»), Дж. Бруннера (лекції з когнітивної психології у Гарварді), Дж. Мілера (1960 р. – організація Центру когнітивних досліджень), нині є доволі системно структурованим явищем. Вважається, що днем народження власне когнітивістики стало 11.09.1956 р., коли під час симпозіуму у Масачусецькому технологічному інституті пролунали доповіді Дж. Міллера, Н. Хомського та А. Ньюелла. Саме після цього було сформовано й основні галузі когнітивної науки (серед них – когнітивна антропологія, лінгвістика, штучний інтелект, експериментальна психологія пізнання, філософія свідомості, нейронаука), в яких активно почали розроблятися проблеми пізнання. М. Фалікман [633; 771] зазначає, що останніми роками з'явилися такі напрямки як когнітивна генетика, економіка, естетика, когнітивна поетика, нейроетологія тощо. Основним смислом будь-якого підрозділу когнітивістики є орієнтація на міждисциплінарний підхід до пізнання**.**

Когнітивна лінгвістика (у дослідженнях теорії мовленнєвих актів Дж. Серля, Дж. Остіна, T. A. van Dijk; міжкультурної комунікації – Bennet, Geertz) переводить увагу з загальноприйнятної комунікативної функції мови (пов'язаної з передаванням інформації) на когнітивну (пов'язану з її сприйняттям)[8]. У цьому процесі перспективним видається поняття «зустрічний текст» (текст, який створюється реципієнтом з урахуванням його досвіду), що розуміється в значенні «текст суб'єкта, який інтерпретує».

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

Когнітивна психологія визнає людину «каналом комунікативного зв'язку»: вона обробляє інформацію, що надходить до неї, щоб створювати нову інформацію; суб'єкт є тим, хто, за словами Л. Мікешиної, «завдає предметні смисли» й тим, що «розуміє, інтерпретує та розшифровує глибинні та поверхневі, буквальні смисли» [455, с. 19]. Авторка пише про «принцип довіри до людини, що пізнає» та, формуючи нові принципи освіти, наполягає на її «герменевтичних смислах» у процесі формування суб'єкта, що здатен інтерпретувати інформацію. Н. Мініцький саме у залученні когнітивних практик вбачає оновлення історичної науки, оскільки «... когнітивні практики безпосередньо пов'язані зі структурою різних форм подання знання: методу, теорії, концепту, конструкту. Розв'язання когнітивних проблем у науці та освіті визначається рамками взаємодії трьох компонентів: уявлень про світ, системи цінностей суб'єкта й уявлень суб'єкта про себе» [457, с. 143].

Когнітивна психологія опанувала й поняття «когнітивний стиль» (cognitive styles), що пов'язано з індивідуальними особливостями процесу сприйняття та пізнання особистістю навколишнього світу і є, за словами М. Холодної, не тільки «…індивідуально-своєрідні засоби переробки інформації про своє оточення у вигляді індивідуальної різниці у сприйнятті, аналізі, структуруванні, категоризації та оцінці того, що відбувається» [654, с. 38]. Когнітивні стилі, підкреслено автором, є «посередником між суб'єктом і дійсністю»; вони відбивають індивідуальну відмінність у процесах переробки інформації, це й «структурна характеристика пізнавальної сфери», й «біполярний вимір», і «стійка характеристика суб'єкта», й «перевага певного способу інтелектуальної поведінки» [там само, с. 40]. Поняття «когнітивного стилю» характеризує саме пізвальну сферу, але розглядається й як вияв «особистісної організації в цілому», «інтелектуальної активності високого порядку» [там само, с. 39], тому що координують базові пізнавальні процеси.

Особливістю існування цього поняття в категоріальній системі можна вважати незастосовність оціночних суджень і домінантність власне

індивідуальних пізнавальних властивостей та якостей людини. Так, В. Дем'янков, дослідник когнітивної лінгвістики, вбачає когнітивний розвиток людини як «встановлення її когнітивного стилю» [204, с. 27] та робить висновок, що «когніція й інтерпретація рядопокладені» [там само], «розуміти – це оціночний метапредикат <...>, який визначається через <...> предикат *інтерпретувати*, що охоплює набагато більший спектр явищ» [там само]. Називаючи розуміння різновидом інтерпретувальної діяльності, автор наголошує, по-перше, що адекватне розуміння пов'язане з розпізнаванням справжніх ієрархій у висловлюванні, що не завжди однозначно є здійснимим і зазвичай має статус гіпотези. По-друге, по ходу спілкування можливе переосмислення раніше зрозумілого: в термінах цієї концепції це пояснюється як відмова від тієї чи іншої гіпотетичної інтерпретації на тлі наступного дискурсу» [206, с. 59]. Стадії розуміння пов'язані з освоєнням «внутрішнього світу» («це уривок, або миттєвий зріз внутрішнього життя»), що може контрастувати з «модельним світом», створюючи «поле напруження» інтерпретації» [там само, с. 60]; інтерпретування як «розпізнавання стратегічного задуму мовця» та усвідомлення нетотожності позначених «внутрішнього» та «модельного» світів суб'єкта; нарешті, співвіднесеність модельного світу зі знаннями про об'єктивний світ та «лінією поведінки» й «тональністю розуміння» [там само, с. 64] інтерпретатора, більше того – «зрозумінню».

Одним з досліджень, що надали когнітивній науці нового дихання, стала книга Д. Спірбера (D. Sperber) та Д. Вілсон (D. Wilson) «Relevance: Communication and Cognition» (1986, 2-га ред. 1995) [815]. Власне, науковці вбачали, що в основі комунікації повинно знаходитися «когнітивне довкілля» («Cognitive Environment») й в процесі комунікації когнітивний простір реципієнта може змінитися. Теорію релевантності (Relevance theory) визнано достатньо знаковою (про що свідчать передрукування та доповнені видання книги), бо вона націлена на актуалізацію певної інформації в конкретний момент часу, тобто може задіювати не тільки процеси

кодування/розкодування інформації (як в об'єктивній теорії комунікації), а й аналізувати та враховувати «наміри» комуні кантів та сам процес пізнання.

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

У межах пропонованого дослідження інтерпретативної теорії музичної комунікації звернемося ще до одного напрямку сучасної науки – синергетики. І. Пригожин [545; 546], Г. Хакен [651], С. Курдюмов [309], І. Добронравова [215][9], визначають «нелінійне мислення» основою синергетики та появу у другій половині XX ст. «синергетичного» розуму й «інтерпретувального мислення», які здатні подолати «лінійність». Ідея нелінійності проникла до всіх сфер культури сучасності. За думкою В. Аршинова, синергетика є «методологією ревізії, компромісі комунікативної реінтерпретації, а тому й зберіганням та примноженням різноманітності досвіду людини» [34, с. 19]. Принцип нелінійного розвитку стає базовим для вивчення систем, які вважаються відкритими та такими, що саморозвиваються, а системно-синергетичний підхід є методологічною основою для формування нової гуманітарної парадигми (М. Каган [275][10]). З ним пов'язано й теорію топономіки в мистецтві О. Бродецького, який пропонує вважати її «тривимірною системою координат олюдненого простору» [91, с. 98][11]).

[9] Також звернемо увагу на збірку «Синергетична парадигма» [216].

[10] Вчений вважав нашу свідомість системою, що саморозвивається, й для адекватності вивчення цього феномену вчений пропонував залучати саме синергетичну концепцію

[11] Автор включає до своєї системи «психологічну вертикаль», що провокує «вертикальне світовідчуття», «вертикальний досвід», «вертикаль підсвідомості» (з чіткою семантикою ієрархічності «верху» та «низу» в картині світу); «внутрішній простір»; психологічну горизонталь, яку він пов'язує з операціями порівняння (система «ліво-право») та інші «вектори руху», зокрема, егональ та сагіталь, що формують стереотипні асоціації в межах асоціативних координат. Зокрема, в кінематографі автор знаходить топоніміку вертикалі у

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

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

- в
  изнання відкритості як єдино можливої системи, в межах якої відбувається пізнання світу;
- к
  орелят евристичних можливостей нелінійного методу пізнання;
- о
  пору на «духовну вертикаль», що структурує інтерпретувальне мислення суб'єкта мистецтва Новітнього часу;
- с
  посіб мислення Homo Interpretatus, спроможного відмовитися від звичної схеми та винайти нові виміри звичаєвих смислів.

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

- «
  інтерпретативний метод» (підхід), постулюючий саме інтерпретувальну модель пояснення світу (на відміну від позначувальної, символістської, в основі якої перебуває текстуальний підхід);
- п
  ов'язане з попереднім поняття «культурний аналіз» (один із головних методів культурної антропології – пояснення/інтерпретація символістських форм, що у 1970 – 1980-х роках означало методологічний поворот до особи Іншого у контексті етнографічних досліджень);

С. Ейзенштейна (сцена з Потьомкінськими сходами), горизонтальність спілкування героя з іншими персонажами в фільмах Ф. Фелліні тощо.

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

Зазначене вище стає підґрунттям появи різних наукових парадигм які залучають **модус інтерпретативності.** Зокрема, «інтерпретувальним літературознавством», «інтерпретувальною критикою» називав Р. Барт розроблену ним герменевтичну критику. Відомими та досить впливовими є інтерпретативна теорія перекладу (Д. Селескович), що орієнтована не на обмін «лексичними», мовними елементами», скільки мовленнєвими формами, які презентують певний смисл, та інтерпретативна теорія культури К. Гірца [158], саме з якою пов'язаний так званий «інтерпретативний поворот» (Д. Бахманн-Медик [48]), що є висхідним від Г. Гадамера, Франкфуртської школи, П. Рікера. Притаманний наукам про культуру (та у зв'язку з поняттям «культура як текст»), він став для гуманітаристики 1970-х – 1980-х рр. методологічним підґрунтям. Пов'язаною на початку XXI ст. з концепцією К. Гірца є інтерпретативна соціологія, інтерпретувальна лінгвістика, «інтерпретативна антропологія» (К. Леві-Строс, Дж. Гуді, В. Тернер).

У психологічних дослідженнях інтерпретативний підхід виникає у розвиток феноменологічним та герменевтичним та обумовлює подальші розвідки[12] [100; 390]. *Інтерпретативність, таким чином, стає засадничим принципом сучасної методології гуманітарного знання.*

1.2. Комунікативістика та музикознавство: точки перетину

[12] Н. Бусигіна пропонує таку схему інтерпретативного аналізу у рамках психологічних досліджень: «змістовні одиниці-конденсований смисл теми-інтерпретація дослідника» [100, с. 62].

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

Одним із досліджень, що одразу було націлене на перетин комунікації та інтерпретації, стала стаття E. O. Turner, надрукована у відомому журналі *The Musical Quarterly* у 1944 р. [826]. Автор розмірковує над тим, що є «твір мистецтва» (a work of art) та визначає його як «високоінтелектуальну єдність складних імпульсів», як комунікацію між розумом творця (через певні символи, під чим мається на увазі система музичного мовлення – ритм, метр, мелодична лінія тощо) до «розуму реципієнта» [826, с. 299]. Тобто, будь-який різновид музичної діяльності стає комунікативним і головне для учасників комунікації – вірно визначити методи досягнення взаєморозуміння.

Дійсно важливим дослідженням стала монографія В. Медушевського (1976) [434], який вдається до висвітлення проблеми комунікативної функції музики та комунікативної природи музичної мови. В. Медушевським виявлено семантичні функції мистецтва, які виявляються у творах у комунікативно-смислових значеннях. У свою чергу, вони пов’язані з комунікативними умовами (процесуальними, ситуативними та ін.) і психологією сприйняття, при цьому незалежні одне від одного. Комунікативні прийоми в творах організовані в структуру як програму сприйняття, яке, як вважає дослідник, є найважливішим аспектом системи комунікації.

У сприйнятті музичного твору (як своєрідного комунікативного повідомлення) дослідник виявляє такі групи комунікативних прийомів [434, с. 117]: засоби підкреслення; засоби, що створюють відчуття очікування; засоби-віхи; засоби-віщування; засоби-обмани, відтягування; хибні ходи, способи ієрархічної організації, диференціювання, ранжування за ступенем значущості та ін. У зв’язку з цим В. Холопова [657] зазначає як новаторську таку опозицію функцій, виявлену В. Медушевським у структурі художньої

комунікації: кларитивна (та, що прояснює) – евристична[13]. І якщо кларитивна функція полегшує «розпізнання» (за В. Медушевським, передбачення), то евристична функція покликана активізувати увагу, сприйняття, розумову діяльність. Вивчення закономірностей сприйняття музичного твору, що закладені композитором і актуалізуються в час їхнього виконання та сприйняття слухачем, становить один із найбільш науково перспективних розділів теорії комунікативної функції.

В. Медушевському, як відомо, належить розробка теорії комунікативних функцій музичного мистецтва, якій присвячений відповідний розділ у монографії «Про закономірності й засоби художнього впливу музики». Автор дає таке визначення: «Комунікативна функція являє собою спрямований вплив музичної структури на процес і результат її сприйняття, створює доброчинну основу для активного освоєння слухачем музичного змісту відповідно до цілей та умов комунікації» [434, с. 115]. Розробка теорії комунікативних функцій, вважає дослідник, необхідна для вдосконалення та розвитку музичної науки. Зокрема, проаналізуємо окремий комунікативний вектор у загальній теорії фактури. Так, у пошуку нової термінології, яка дозволяє адекватно фіксувати зміни, що відбуваються у музичному мистецтві, в дослідженнях 80-90-тих років XX століття (В. Медушевського, Є. Назайкінського, Т. Бершадської, А. Климовицького, І. Сніткової, Н. Зубарєвої, Є. Александрової, монографіях Т. Красникової про музичну фактуру XX століття, Т. Франтової про поліфонію А. Шнітке та ін.) сформульовано і відпрацьовано низку понять, які мають як межі, так і потенціал по відношенню до музики-*post* (у тому числі *нон*-класики).

Серед праць з музичної комунікації слід особливо відзначити фундаментальне і системне дослідження О. Якупова, відображено в монографіях («Теоретичні проблеми музичної комунікації» (1995) [735] та її англомовна версія «The Theory of Musical Communication» (2016) [828]),

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

докторській дисертації [734] та інших публікаціях [736]. Автор наголошує, що теорія ще не склалася у цілісному вигляді, бо більшість досліджень «концентруються на окремих аспектах проблеми» [828, с. 4]. Важливо, що О. Якупов вибудовує свою концепцію, орієнтуючись не тільки на факт існування музичного твору, а на «весь музичний процес в цілому, що…вбирає в себе всі аспекти існування музики в суспільстві» [там само, с. 7]. Автор проводить аналіз музичного мистецтва як складної багатоаспектної комунікативної системи в її цілісності і динамічному розгортанні, виявляє структури і функції музичної комунікації, її внутрішні та зовнішні зв'язки, а також порушує проблеми творчості, сприйняття та розуміння музики, роль музики в суспільно-культурному житті. Спираючись на фундаментальні праці Б. Яворського, Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Є. Назайкінського, В. Холопової, Л. Мазеля, вчений розглядає процесуальне явище музичної комунікації переважно з музикознавчих позицій.

Досліджуючи взаємини між основними суб'єктами (або «сферами») комунікації (ланцюжок «композитор – виконавець – слухач» доповнено ланкою «музикознавець-критик»), автор оперує категоріями «музична мова», «музичний текст» й власне «музичний твір» (центральне явище), навколо «художнього коду» якого й розгортається «спілкування часів і культур, виникає своєрідний діалог людей різних епох» [734, с. 46]. Так, автор зазначає: «Музична комунікація <…> оперує не тільки звуками, нотами, знаками в їхніх нескінчених сполуках, але й пов'язана з іншим матеріалом — з механізмами кодування та декодування музичного смислу композиторського твору, який не зводиться до перших. Основним матеріалом музичної комунікації є музичний текст (звуковий, нотний, перевтілений в інші форми, наприклад, графічну, цифрову і т.і.), що використовує виразні засоби музичної мови для репрезентації музичної форми, що подана композитором та "матеріалізує" його художню ідею» [736, с. 28]. Також автор зазначає вагомість під- та над тексту як презентантів комунікаційних зв'язків, «текстовий», «підтекстовий» та «надтекстовий» рівні

комунікативної системи, що є певними «засобами комунікації». Суб'єкти комунікації спроможні ділитися/сприймати інформацію завдяки мисленнєвому акту. О. Якупов наголошує на трьох типах мислення:

- Те, що опредмечує («опредмечувальний» тип);
- Те, що розпредмечує («розпредмечувальний» тип, такий, що уникає предметно-асоціативних зв'язків);
- «синтезувальний».

При цьому виконавська творчість трактується ще як «вторинна», в якій виконавець декодує (інтерпретує) задум композитора, а слухач «творчо присвоює» (також декодує «сприйману форму»), а музикознавець-критик – оцінює всі ці явища [733, с. 20-21].

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

Наразі, алгоритм музичної комунікації (за О. Якуповим) такий. Слухач диференціює у процесі сприйняття виконавської форми авторську, висхідну інформацію та виконавську (що актуалізується під час виконання-художньої інтерпретації «авторської звукової форми»). При цьому механізм апперцепції дозволяє створювати слухачеві власні варіанти «духовних значень авторської інформації». Залежно від рівня виконавської інтерпретації між слухачем та авторським задумом встановлюються різні рівні комунікації – від деформації авторського задуму (тоді акту комунікації взагалі не відбувається) – через реалізацію виконавцем тільки «матеріально-конструктивної» сторони (комунікація та пізнання потенційно закладених смислів залежить від слухача) – через інтерпретацію виконавцем духовнозначущої сторони форми (при цьому слухач пасивно сприймає виконавську інтерпретацію, «присвоює» її), нарешті, – до найвищої стадії, коли авторський задум, глибина інтерпретації виконавцем пробуджують активну творчу уяву слухача, інтенсифікують її та викликають власний творчий варіант значень

задуму автора [734, с. 23-24], формують три рівні спілкування: структурний, мікроструктурний та метаструктурний.

Написане у 1990-ті роки дослідження О. Якупова виявляє найбільш цілісний погляд на теорію музичної комунікації, яку автор мислить як «відкриту складно організовану та цілісну систему, що забезпечує циркуляцію неоднорідної слухової, візуальної та іншої інформації в широкому часопросторі, що охоплюється музичною культурою суспільства» [734, с. 46]. У подальші роки ситуація в музичному мистецтві суттєво змінилася, що відбивалося й на понятєвому апараті музичної комунікації. Так, якщо спочатку вказувалося на важливість інформації (в музичному мистецтві – власне тексту твору), А. Сохор (1980) [602] – аналізував комунікативні засоби музики (зокрема, емоціонально-комунікативні як засадничі для музичного мистецтва), М. Каган (1988) розділяв явища «комунікації» та «спілкування», вважаючи, що комунікація більш моно-логічна, а спілкування – діа-логічне [276, с. 146] та вважав, що саме в духовному спілкуванні відбувається «зустріч сповідей» та формується особистісний зміст, то вже М. Бонфельд (1996) [84] акцентував на тому, що фундаментальними якостями будь-якого твору є його існування як цілісного знака, сутність же музичної комунікації – «реалізація її як *мовлення»* [84, с. 22]. Є. Назайкінський (2003) [482], говорячи про функції жанру, першою вирізняв *комунікативну функцію*, що пов'язана з організацією художнього спілкування. Важливим для розвитку теорії комунікації в музиці виявляються дослідження О. Черемісіна (2004) [677], який розглядає когнітивно-дискурсивну парадигму комунікації через поняття «музично-комунікативна подія»[14], і О. Берегової (від 2006) [67–69], яка розвиває теорію комунікативних функцій В. Медушевського. Процесу усвідомлення сучасної комунікативної ситуації присвячено дослідження В. Щербини [716]. Особливо важливо підкреслити, що новий вектор спрямований у бік

[14] Під «музично-комунікативною подією автор розуміє «єдність музично-комунікативної ситуації та музичного дискурсу, що містить у знятому вигляді всі константи музичного спілкування: генерування, трансляцію і засвоєння музичних цінностей» [677, с. 8].

«художнього спілкування» (Ю. Борев [86], Л. Опарик [524]) і появи в комунікативній системі, поряд із позначенням суб'єктів комунікативного процесу (традиційно – композитора, виконавця та слухача), таких центрів комунікативної структури як «музичний текст», «музичний стиль», «музичний дискурс», «музично-виконавське висловлювання». Останнє поняття є наскрізним у дисертації Л. Опарик, в якій в межах побудови теоретичної концепції воно центрує понятєво-категоріальний апарат, пов'язаний із процесами музичного спілкування у системі «композитор-виконавець-слухач». Різним питанням сучасної музичної комунікації присвячені дослідження Б. Сюти, зокрема щодо теорії дискурс-аналізу в музичній науці [618] та «комунікативного музикознавства» (2010) [617]. Так, автор наголошує на необхідності вивчення немузичномовних чинників, що «супроводжують музичномовне спілкування (виконання і сприйняття музики) і беруть участь в передавання й отримуванні інформації» [617, с.11] – це «комплекс кінетичних і фонічних явищ, фізіономіка, міміка, предметна ситуація та ряд інших семантичних маркерів, які супроводжують музичне мовлення, доповнюючи й уточнюючи його» [там само, с.17]. Саме ці засоби, як справедливо наголошує автор, практично реалізуються «тільки в процесі музичного спілкування» [там само] та кожного разу «парамузичний чинник визначає музичне спілкування щоразу в кожний конкретний момент комунікативного акту» [617, с. 21]. Власне, комунікацію Б. Сюта мислить як «складник музичного спілкування» та «обмін раціональною та емоційною інформацією» [617, с. 54] та позначає певні закономірності музичного (зокрема парамузичного спілкування), які склалися на сьогодні у суспільстві.

Певного узагальнення теорія музичної комунікації зазнала у дослідженні І. Корсакової (2014) [325–327]. Авторка вважає цей феномен: інформаційним, соціальним та ціннісним (ціннісно-орієнтованим) та вивчає його як в «еволюційній перспективі» (виділено три етапи – архаїчний, класичний і сучасний), «культургенезі», так і в «онтогенезі» («крізь призму розвитку особистості – суб'єкта комунікації» [327, с. 13]). Обираючи в якості

центрального елемента концепції «музично-комунікативну подію» (як сукупність музичного дискурсу та музичного хронотопу» [там само, с. 26]), авторка формує чотирирівневу структуру музичної комунікації, де поєднано тілесний (звуковий і ритмічний пласти взаємодії), емоційно-енергійний, логіко-смисловий і трансцендентний (або духовно-ціннісний). Елементами такої комунікації є суб'єкти, музичні артефакти (або симулякри) та середовище (соціокультурні умови). У дослідженні виявлено особливості комунікації на сучасному етапі (трансформація музичної мови, поява симулякрів замість опус-музики, зміна онтологічного статусу музичної творчості, можливість вилучення людини (суб'єкта) зі структури музичної комунікації; додавання інтерактиву, створення альтернативного часопростору. Авторка вбачає у семіосфері музичної комунікації поєднання таких понять як «музична мова» (музична знакова система та способи її організації), «музичне мовлення» (музична виконавська діяльність), «музичний дискурс» (сукупність музичного тексту та соціокультурного контексту), «музичний текст» (результат процесів зародження та сприйняття музичного дискурсу)» [327, с. 27]. Тому комунікативну систему (після концепції О. Якупова, чотирискладову – «композитор-виконавець-слухач-критик») у дослідженні І. Корсакової доповнено п'ятим суб'єктом – «продюсером», який має «проектувати» музичний дискурс.

Можна відзначити й потужний міждисциплінарний синтез у підходах до проблеми музичної комунікації у сучасних дослідженнях. Вкажемо на появу книги американських авторів «Musical Communication» (2005, редактори й автори – музичні психологи, майстри імпровізації, музичні терапевти, теоретики з соціальної психології та педагогіки Dorothy Miell, Raymond MacDonald, and David J. Hargreaves та інші) [791], де музична комунікація вивчається з таких точок зору:

- когнітивних процесів (стаття Annabel J. Cohen «Music cognition», в якій стверджується, що когнітивна теорія музичного спілкування

має визначати не те, що передається, а й те, що не може бути передане);

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

У книзі «Communication Theories, Missiology and Music» автор Р. Д. Шоу (R. Daniel Shaw) [812]) поєднав семантичну та релевантну моделі комунікації, залучив їх до музичного виконання. «В той час як теорія коду підходить до вивчення тексту твору, – пише він, – актуальність релевантної теорії дозволяє вивчити невербальні аспекти музичного виконання, оскільки теорія релевантності фокусується на намірах комунікації та тому значенні, що їй надає слухач» [812, с. 33]. Важливим є думки автора (оскільки його дослідження націлено на духовну комунікацію та досягнення Божественного одкровення) про те, наскільки важливим є момент спів-присутності учасників комунікації та партицпаційність. «Я вважаю, – пише Р. Шоу, – що тільки виконуючи музику з музикантами та розуміючи їх через довгострокові відносини, ми зможемо наблизитися до розуміння того, що дійсно передається через музику» [812, с. 34].

Термінологічні зміни, зафіксовані у дослідженнях 2000-х, пов’язані з процесом трансформації комунікативних процесів, і це стосується як сприйняття мистецтва, так і художнього (ширше – творчого) самовираження.

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

Поняття "практичного" охоплює собою відтепер не тільки сферу соціальної взаємодії та впливу на навколишній світ. Воно має на увазі конструктивістський, креативний і процесуальний характер (сучасної) культури. У зв'язку з цим починають змінюватися не тільки контури традиційної практичної філософії, але й інституційні рамки сучасної гуманітаристики» [269].

Із наведеної цитати можна усвідомити, що на відміну від традиційного процесу комунікації, між ініціатором комунікації та реципієнтом (автором і глядачем, слухачем та ін.), характерним для мистецтва, у перформансній комунікації творчий акт не співвідноситься із зовнішнім референтом з об'єктивної реальності, його смисловий зміст невимовний (або його важко виразити вербально), по суті, він висловлює сам себе, в реальному часі; як правило, при цьому активно використовуються предмети повсякденного матеріального середовища, в тому числі людське тіло; до творчого акту залучається реципієнт (глядач), на очах якого все і відбувається. У цьому полягають специфічні характеристики сучасної перформансної комунікації, в яких відображаються соціальні процеси і тенденції, характерні для епохи постмодерну в цілому. Про це, до речі, пише й Е. Фішер-Ліхте у книзі «Естетика перформативності» (2004) [640], у якій досліджується феномен

перформансу в сучасній художній культурі й дійсний «перформативний поворот» [640, с. 31], що відбувся у західноєвропейському мистецтві у 1960-ті рр. Авторка вважає, що основною метою перформансу є створення спільного енергетичного поля, і вистава виникає як результат *інтеракції між виконавцями та глядачами.* Найважливіше – це відчуття особистої (на емоційному рівні) співучасті. Як вважає дослідниця, на початку 1950-х рр. перформативність увійшла до складу творів Дж. Кейджа (у «Подіях» та «П'єсах» шуми та різні звуки видобували самі слухачі, й вони перетворювалися на «звукову подію» [640, с. 33]. За Е. Фішер-Ліхте, дії перформера можуть позначати лише самі себе, бо «усталеної, стабільної ідентичності, яку вони могли б висловити, не існує» [там само, с. 47]. У цьому плані вона називає виразність «діаметральною протилежністю» перформативності (там само). Оскільки «інтеракція між виконавцями і глядачами» проходить щоразу по-різному, кожне конкретне виконання вистави / перформансу в рамках концепції перформативного буде іншим спектаклем, причому «інтерпретації такого роду, хоч якими б переконливими вони потім здавалися, не вичерпують події, що виникла в рамках перформансу» [640, с. 27]. У заключних розділах сформульовано основні поняття нової естетики, призначені не тільки для того, щоб інтерпретувати окремі перформанси та «івенти», а й глибше розуміти перформативну природу сучасної культури в цілому («мультистійке сприйняття», «емердженість сприйняття»). Так, авторка пише: «Навіть якщо в обох випадках (присутності й репрезентації – *Ю. Н.*) йдеться про одні й ті ж процеси втілення – ситуація, яка виникає досить часто, а саме тоді, коли актор, який грає певну роль, породжує ефект інтенсивної присутності, – то результат, що виникає в перспективі глядача, в кожному з цих випадків, усе ж таки, значно відрізняється. Звідси випливає висновок, що різниця між феноменом репрезентації та присутності виникає на рівні глядацького сприйняття. Це виявляється особливо явно на прикладі мультистійкого сприйняття» [640, с. 268-269].

Осмислюючи сучасну термінологічну ситуацію, визначимо, що в акті розуміння саме інтуїтивний рівень та взаємозв'язок досвіду і смислу набувають основного значення. Для реципієнта (хто сприймає витвір/артефакт мистецтва) сутність створення комунікативного простору ґрунтується на механізмах інтуїтивного виявлення у собі подій, що є у тексті, через власний досвід. М. Мамардашвілі пише: «Важливою є відмова від посилання на існування встановленого світу з готовими законами та сутностями» [407, с. 81], «розуміння зробленим, а не розуміння зробленого» [там само, с. 31]. Власне *досвід*, хоч якого б суб'єкта творчості це стосувалось, і формує реальність музичного Буття. За визначенням Г. Орлова [525], досвід є суб'єктивним, конкретним, універсальним, унікальним, недоступним для опису та передачі й незбагненним до кінця. На перший погляд, неможливо об'єднати в одному понятті названі якості (наприклад, унікальність і універсальність). Дослідник, очевидно, прагнув виявити принципову множинність смислів такого явища. Проте такі позначені якості як «унікальність» і «незбагненність» дозволяють з певною часткою свободи моделювати усталену термінологічну систему музичної науки. Моделює термінологічну систему музичної комунікативної теорії В. Медушевський у дослідженнях 2000-х рр. «Фундатором комунікативної організації музики, – вбачає автор, – виявляється онтологічна вертикаль, що розкриває відносини людини та Бога» [430, с. 575].

Підсумуємо. Автори досліджень з музичної комунікації, безумовно, намагаються фіксувати мінливість комунікативних ситуацій сучасної культури у нових поняттях. Саме антопологічний поворот у сучасній науці потребує в процесі формулювання інтерпретативної парадигми теорії музичної комунікації методологічного пошуку та адаптації більш «дієвого» аналітичного інструментарію. «Комунікативна стратегія» є одним із таких понять (поряд із іншими: «комунікативний простір», «комунікативна функція»). Запозичене з гуманітаристики, воно буде задіяне у подальшому

дослідженні специфіки діяльності Людини, що Інтерпретує, або Homo Interpretatus.

«Комунікативна стратегія» – концепт, найбільше пов'язаний із загальною та когнітивною лінгвістикою (дослідження Т. А. ван Дейка [199; 200; 768][15], Г. Золотової [254], О. Іссерс [271], Є. Клюєва [308], Н. Максимової [400], А. Маслової [423], Д. Павлова [528; 529], І. Труфанової [628]), теорією перекладу (дослідження Т. Волкової [127]), соціологією (О. Бєлошапкіна [62], С. Дацюка [197]), філософією (Т. Байгіна [38]), педагогікою (О. Омельченко [522]), культурним маркетингом та комунікативістикою [791].

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

- «плани, які являють собою «загальну організацію певної послідовності дій і включають мету або цілі взаємодії» (Т. ван Дейк [200, с.124]);

- «частина комунікативної поведінки або комунікативної взаємодії, в якій серія різних вербальних і невербальних засобів використовується для досягнення певної комунікативної мети, стратегічний результат, на який спрямовано комунікативний акт» (Є. Клюєв [308, с. 34]);

- «розроблені відповідно до змістовної мети правила, оргресурси і послідовність комунікативних дій, якої дотримується учасник комунікації» (С. Дацюк [197]);

- «комплекс мовних дій, спрямований на досягнення мети» [271, с. 54], «когнітивний *план* спілкування» [271, с.100] (О. Іссерс);

- «план розгортання дискурсу» (Т. Волкова [127, с. 25]);

- «спосіб організації мовної поведінки у відповідності з задумом, інтенцією комуніканта» (У. Лабов і Д. Феншел [787, с.85]).

[15] Т.Ван Дейк [199] вказує, що власне поняття «стратегія» вперше застосував Бівер щодо проблем розуміння.

Окремо вивчаються і когнітивні стратегії. Д. Павлов дає визначення, скероване на цілепокладеність, уціленість в онтологічну структуру, ціннісний аналіз, віднесеність до ментальних процесів, уродженість, залежність від суб'єкта і т. ін. Когнітивна стратегія являє собою «закономірність вибору способів виконання завдань пізнання для досягнення певних цілей» [529, с. 63]. Нарешті, Н. Максимова [400] вказує, що комунікативна стратегія і текстова концепція – ті змістовні макроструктури, в яких реалізуються *комунікативний та когнітивний способи* концептуалізації дійсності.

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

В. Дем'янков у царині когнітивної лінгвістики виокремлює «стратегії інтерпретації», особливо вказуючи на те, що «в лінгвістиці останніх 30 років поняття "інтерпретація" в першому значенні стало особливо популярним продовженням поняття "стратегії сприйняття" (Т. Бівер, А. Гросу та ін.)» [205, с. 310].

Наостанок наведемо думку С. Дацюка, яка видається нам важливою: «Навмисне відсилання смислу до актуальних контекстів і реальних адресатів є першою умовою комунікативності: зміст тексту має бути поданий через комунікативний простір... <…> З іншого боку, будь-який текст (мовлення), поміщений у реальний *процес комунікації*, в реальний *простір перетворення* (М. Мамардашвілі). Цей процес перетворення вперше виявляє себе як творчий процес самого автора, його внутрішній діалог, постійну постановку себе то в позицію автора, то в позицію потенційного читача (адресата). Процеси *перетворення* (курсив наш – *Ю. Н.*) й є комунікативними стратегіями» [197]. Очевидно, що в лінгвістиці параметри комунікативної ситуації пов'язані з важливими критеріями оцінки *мовленнєвої* ситуації:

доречність і недоречність; ритуальність, стереотипність і нестереотипність; особистісні особливості.

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

1) процесуальність, бо стратегія – завжди *дія*;
2) перетворення, бо стратегія – завжди дія, *спрямована на зміну початкової ситуації.*

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

Поняття «стратегії» подекуди зустрічається в музикознавчих дослідженнях. Так, Є. Назайкінський залучає поняття «стратегії дослідження» до вивчення співставлення музики та мовлення, обґрунтовуючи дві протилежні стратегії – структурну та функціональну [479, с. 6]; «інтерпретаторську стратегію» вводить до наукового обігу М. Старчеус при дослідженні музичного сприйняття [606], «інтерпретуючу стратегію» – А. Амрахова [22]. Ідею А. Амрахової може бути викладено таким чином: людина інтерпретує (а не відображає) навколишню дійсність. Основою всіх інтерпретуючих систем є порівняння. Порівняльна стратегія також різниться від культури до культури, від індивіда до індивіда. Когнітивне розуміння, на думку автора, на відміну від семантичного, фокусує свою увагу не на єдиному інваріанті й спільності використання знаків, а на відмінності в культурних тлумаченнях. О. Черемісін пише про «стратегію та тактику музично-мовленнєвої поведінки (дискурс музично-комунікативної події)» [677, с. 14]. Наголосимо, що ми мислимо інтерпретувальні стратегії дещо відмінно від авторки та від інших визначень, наприклад, В. Дем'янкова («стратегії інтерпретації»), який пов'язує поняття з потенціальністю твору (що зрозуміло з точки зору когнітивної лінгвістики).

У межах музичного мистецтва Новітнього часу концепт «стратегія» використовує, наприклад, Я. Ксенакіс при структуруванні «формалізованої музики» [344]. «Стратегіям» присвячено окрему главу. Основний висновок музиканта: навіть в формалізованій музиці свобода виконавця реалізовується завдяки певним стратегіям та тактикам. До речі, чистою ілюстрацією теорії композитора є його твір для оркестру з назвою «Стратегія» (побудований на використанні теорії гри). Франсіс Делаланде (GRM, 1998 г.) сформулював три стратегії «слухацької поведінки» [764]: таксономічна / taxonomic (пошук принципів організації під час слухання); образна / figurative й емпатична / emphatic (залученість у слухання). Існує типологія композиційних стратегій, надана Ф. Деланде в статті 2007 р. [766] (перша публікація 1988 р.). Музикознавець називає стратегії особистісно – іменами композиторів, які їх застосовують (The «Bayle Strategy», The «Savouret Strategy», або за принципами роботи з матеріалом (стратегія випадкового відкриття/ Chance Discovery strategy). Автор розуміє композиційну стратегію як серію «етапів» на шляху від задуму до реалізації, «план створення, заповнений двома видами інформації: поетичні підходи і їх зміни, з одного боку, і рівні рішення – з іншого» [766, с. 26]. Іншу типологію пропонує С. Лаврова, яка надає проекцію економічних стратегій (домінування / dominant strategy, змішування / mixed strategy, разімкненої / замкненої петлі (open / closed loop) на музику постсеріалізму (С. Шарріно, Дж. Кейдж, Х. Лахенманн, Я. Ксенакіс) та відмічає, що «головним стратегічним завданням стає залучення слухацької уваги до оригінальної авторської концепції або ж естетичної провокації» [354, с. 268].

Як універсальну стратегію сучасної творчості мислить П. Волкова явище реінтерпретації (поряд з тим, що вона є методом «створення» постмодерного опусу). Стратегія реінтерпретації постає при цьому як «безперервний процес переосмислення традиції через її одночасне відновалення й руйнування, заперечення та відбивальне заломлення, відродження та придушення» [124,

с. 66] і спрямована на відтворення класичного зразка лише на рівні елементу нової системи.

Т. Байгіна вказує на ряд стратегій інтерпретації музики [38, с. 277], в рамках яких визначає центральні проблеми, пов'язані з процесом осмислення її феномена: романтична стратегія (В. Одоєвський); стратегія розуміння музики як кореляти світової волі (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Р. Вагнер); герменевтико-феноменологічна стратегія (Р. Інґарден, М. Бонфельд, М. Аркадьєв); музично-естетична стратегія нововіденської школи (А. Шенберг, А. Веберн); семантична стратегія (С. Лангер). К. Джентетікс [782] досліджує стратегії музичних брендів. Наполягаючи на цілісному підході при стратегічній інтеграції, авторка розрізняє декілька різновидів (форм) таких стратегій, що впливають як на самі бренди, так й на слухачів, які є споживачами пропонованого продукту (асоціація/ Association strategy, участь/ Participatory Strategy, дослідження /Exploring strategy, передача зображень/ image transfer, контент-сервіс/content service). У статті С. Лисенко [392] аналіз постановчої інтерпретації в межах сучасного музичного театру подається через поняття «інтерпретаторські стратегії» (пов'язані з поняттями «реінтерпретація», «деконструкція»[16]). Поняття «текстуальні стратегії»[17] стосовно музичного виконавства залучає Н. Мятієва, розуміючи їх як «історично детермінований метод декодування музичного тексту с урахуванням характерного для епохи розділяння елементів музичної тканини по зонах композиторської та виконавської компетенцій» [477] та розрізняючи 3 види таких стратегій (старовинна, класико-романтична, новітня) з різним рівнем композиторських і виконавських компетенцій.

[16] Деконструкцію як аналітичну процедуру названо провідною стратегією постмодерною; реінтерпретаторську стратегію як авторський процес створення тексту автор мислить як «творчість, створення нового художнього опусу на основі кардинального переосмислення вихідного зразка зі збереженням цілісності його риторики, риторичної програми його творця, «авторитета авторства» – і автора тексту, і автора інтерпретації, присутність ясно розпізнаваних ознак первинної художньої діяльності, наявність у новому опусі-реінтерпретації художньо-концептуальної цілісності» [392, с. 117].

[17] Текстуальні стратегії – концепт постструктуралізму. Саме так – «Textual Strategies Perspectives in Post-structuralist Criticism» [823] – називається збірка, що стала визначним кроком у дослідженні мистецтва читання. В числі авторів – Р. Барт, Ж. Деррида, М. Фуко, Р. Жирар, Ж. Дельоз та ін.

Медійну стратегію актуалізовано в монографії Л. Мельник [446]. Орієнтуючись на визначення Г. Мелецьке («поняття стратегії включає у цьому випадку раціональну, планомірну постановку відповідних медійніх цілей та визначення шляхів і засобів їхнього досягнення» [446, с. 338]), вона визначає стратегії інформування, персоніфікації, тематизації, ідеологізації та популяризації й залучає їх до вивчення журналістики [там само, с. 339-352].

О. Самойленко [578] вбачає доцільність використання поняття стратегії інтерпретації в музикознавстві у ракурсі взаємодії мовно-жанрових умов призначення музики.

Отже, відносно музичного мистецтва, що має власний набір критеріїв, поняття «комунікативна стратегія» вимагає специфізації, яка, виходячи з викладеного вище, пов’язана з когнітивною настановою як парадигмою музикознавчого мислення (Л. Шаповалова) та мати більш «дієвий» статус, про що йтиметься у Розділі 2.

1.3. Теорія музичної інтерпретації як відкрита система

Духовно-творча діяльність людини мислиться нами *принципово інтерпретувальною*. «Філософська рефлексія, – зазначає В. Кузнецов, – завжди прагне діалектично проникнути в смисл діалогічних відносин, прагне інтерпретуючи розуміти, що, в свою чергу «забарвлює» філософське знання в герменевтичні тони» [347, с. 4]. Інтерпретація як така традиційно розуміється як осягнення змісту, дешифрування, тлумачення та «моделювання однієї системи (тексту, твору, подій, фактів життя) в іншій – конкретніше визначеній, зрозумілішій чи загально прийнятій» [337, с. 246]. Саме такий зміст поняття є традиційним у різноманітних словниках (зокрема у двох редакціях Harvard Dictionary of Music by Willi Apel, 1944 [779] та 2000 pp. [780] та ін.). Теза про верховенство інтерпретації як форми буття художньої свідомості підтверджується існуванням теорії інтерпретації з усталеним понятєвим апаратом, що склався в філософії (починаючи з праць П. Рікера), лінгвістиці (Ю. Лотман, О. Інґарден), музикознавстві (праці к.1970-х–1980-х

рр.). Так, у монографії Є. Гуренка (1982) диференційовано такі різновиди інтерпретації:

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

- наукову у двох її формах – емпірична й семантична (під якою розуміють «особливі логічні операции, пов'язані з трактуванням формальної теорії через виявлення змісту, об'єктивного смислу абстрактних виразів» [185, с. 58]);

- художню (творчу), що приводить до народження артефакту виконавського мистецтва («виконавське трактування продукту первинної художньої діяльності» [185, с. 59]).

Щодо мистецтва інтерпретація набуває додаткових конотацій – у ній «реалізується співучасть виконавця у створенні можливих варіантів передачі змісту <…> тексту» [337, с. 246]. Так, О. Самойленко серед рис саме художньої інтерпретації, що відрізняє її від інших видів, вказує на поза-словесність, «абсолютність» усередині та пошук смислу «поза межами», відкритість пізнання, моделювання смислів та «синтезований підхід до предмета»[18]. У дослідженнях наступних років – Н. Корихалової [328; 329], Ю. Кочнєва [332; 333], С. Раппопорта [557; 558], О. Сохора [601], Є. Лібермана [367], І. Полусмяк [541], В. Москаленка [466–472], О. Рощенко [569], О. Котляревської [331], О. Жаркова [235], О. Самойленко [576–579], Л. Шаповалової [684; 687–689; 694] – теорія інтерпретації задіює сфери музичної психології сприйняття, музичної критики, методологію

[18] Наведемо повний перелік рис: «1. поза-, понад словесність (анагогічність, якщо йдеться про літературні форми), образно-поняттєвий характер, прагнення до багатозначності – до множинності смислових значень, до усної пам'яті культури; 2. абсолютність, фінальність та незрівнянність усередині себе; 3. змістова надлишковість, незворотність та перемагання структури у пошуках «чогось, дечого поверх того» (Л. Виготський), етико-естетична методичність; 4. універсалізація (відкритість) пізнання, тенденція розширення предметної сфери з метою підвищення переконливості; 5. симультанність, холістичність (рух від цілого та з позиції цілого до частини), спонтанність; 6. зв'язок із умовними процесами – з умовною реальністю мистецтва, моделювання смислів як об'єктів, виходячи з властивостей форми інтерпретації, осягнення межі; 6. інтерпретації з боку умовного предметного світу та особистісної свідомості; 7. переважна інтенсивність та синтезований підхід до предмета, ототожнення з ним, присвоєння та перевага образних оцінок (у тому числі, особистісних образних оцінок)» [578].

музикознавства та формується як розгалужена система[19]. На початку XXI ст. В. Холопова навіть пише про необхідність створення «трансдисциплінарної теорії інтерпретації» [658, с. 62].

Найбільш системно сучасну теорію музичної інтерпретації викладено В. Москаленком (розробляється з моменту виходу монографії у 1994 р. [471] й дотепер. Вона містить у собі опис виконавського процесу та розробку категорій, серед яких основними є такі: інтерпретація-інтерпретування; інтерпретаційна версія, види інтерпретацій, стиль музичної творчості, що визначає спрямованість творчої діяльності.

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

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

1.3.1.Семіотико-герменевтична та когнітивна парадигми. Безумовно, в тріаді, що аналізується, в рамках герменевтичної парадигми акцент ставиться на **творі** як тексті. У Ю. Лотмана [382; 286] читаємо, що будь-який текст є художньою моделлю світу, він є багаторазово закодованим та смислопороджуючим устроєм. Р. Барт, який формулює так звану «стратегію семантичної множинності», вважає, що: «...текст нескінченно відкритий у нескінченність», а «інтерпретувати текст зовсім не означає наділяти його якимось конкретним змістом, але, навпаки, зрозуміти його як множинність, що є втіленою» [45, с. 387][20].

Пріоритетність твору як семіотичної системи знаходимо у М. Фуко [641], який стверджує, що будь-яка інтерпретація може призвести до зникнення інтерпретатора. Інтерпретаційне ж «прирощення» смислів твору, що є «мозаїкою цитацій» (Ю. Кристева [339]), може досягатися за рахунок

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

[20] Саме Р. Бартом розроблявся «текстовий аналіз», що став однією з «методологічних стратегій постмодерної текстології, покликаних подати текст як процесс нон-фінального смислогенезу» [461].

інтертекстуальності, яка є обраною письменницькою стратегією (коли автор свідомо виходить за межі власного тексту, надаючи посилання на інші джерела).

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

На ґрунті австро-німецької школи нового покоління поступово формується інтерпретаційний дискурс музичної семіотики. Т. Адорно писав про необхідність «інтегральної інтерпретації» (або «інтерпретаторського аналізу»)[21] і вказував, що інтерпретація подібна до механізму опосередкування текстових і нетекстових елементів, Жан-Жак Наттьєз [794–797] (один з основних постатей західної семіотики) розробляв умовну тривимірну концепцію твору (створення, виконання, сприйняття). Намагаючись відвести семіотику від колишніх підходів (внутрішнього аналізу твору), Ж. Наттьєз додає до класичної тріади «композитор-виконавець-слухач» функцію дослідника-музикознавця (зокрема, основним є семіологічний аналіз). Показово, що в межах семіотичної картини світу народжуються й різні виконавські типології (виконавські амплуа та їхні ускладнення)[22].

Герменевтика ще більше (аніж музична семіотика) націлена на дослідження автора в структурі тексту. У межах герменевтичної термінології

[21] По суті, таким є ретельний аналіз інтонаційних зв'язків, структури, агогічних, темпових, динамічних та тембрових характеристик, тобто, – виконавський аналіз [9].

[22] Так, відомою є класифікація П. Саундерсом та П. Скаром [808] психологічних архетипів, що самоорганізуються (альфа-інтонування, бета-епсилон, гама інтонування) і які можна застосовувати до типології виконавства.

з’являється нове ставлення до суб’єкта – виконавця й інтерпретатора. Як знакову систему розглядає текст М. Бахтін [53], але визначає все-таки *відносини твору й інтерпретатора як відносини зустрічі*, Г. Гадамер [133–141] формулює інтерпретацію традиції як «відкриття і створення смислу заново», причому твір мистецтва живе тільки в потоці інтерпретацій, що змінюють одна одну (твір мистецтва та інтерпретація рівнозначні), П. Рікер вважає, що «…філософська герменевтика має показати, що сама інтерпретація бере початок у бутті в світі. Спочатку ми маємо буття в світі, потім ми розуміємо його, потім інтерпретуємо і вже потім говоримо про нього» [562, с. 411]. В. Беньямін (1936) [66] одним із перших поставив проблему ідентичності твору в світлі його інтерпретації як реконструкції, Р. Інґарден [266] розмірковував над розв’язанням проблеми твору та його ідентичності, що на думку дослідника, є можливим лише на шляху тлумачення музичного твору як *предмета, що триває в часі та не має просторової локалізації.* **Твір** не існує (це предмет, що триває в часі), **виконання** – акустична реальність, воно «об’єктивне», але феноменальне, можна пізнати музичний твір (**інтерпретувати** його), не вдаючись до виконання, за допомогою простого читання партитури. Автор заперечує проти того, щоб виконавець (або автор) виводив слухача за рамки самого твору бо це те, що існує і поза життям автора або виконавця. Музичний твір не існує, коли його ніхто не слухає або не виконує.

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

«багатошарову». У останніх роботах дослідник одним із ярусів літературного тексту вказував його зумовленість свідомістю, що сприймає.

На ґрунті інтеграції герменевтики та семіотики сформувалася й позиція У. Еко щодо твору як відкритої системи [230; 721][23], що, у свою чергу, актуалізувало важливість усіх комунікантів творчого процесу: того, хто створює, виконує чи сприймає твір. Вдтак до сфери авторського семіозиса на повних правах вступає семіозис інтерпретатора[24]. Зокрема, Ю. Левін відносини в системі «автор-інтерпретатор» висловлює в понятті «ореольне повідомлення», яке, до речі, може виникати й по відношенню до програмної музики. «…його утворює система відносин між музикою і програмою, яку намагається побудувати стимульований автором слухач» [360, с. 615].

На шляху до нового співвідношення твору та інтерпретації – міркування французької піаністки, музикознавця та критика Ж. Брелі (Gisèle Brelet), яка вбачала завдання виконавця в тому, щоб знайти гармонію між «*суттю* твору» й оригінальним «внеском його *реалізації*» [754][25] та Є. Назайкінського, який вбачав, що музичний твір у загальному підсумку «є інструмент для налаштування слухацької психіки» [480, с. 87].

У цілому для епохи постструктуралізму співвідношення твору та реципієнта стало ключовою точкою виходу «з кризи структуралізму». Критикуючи лаканівську думку, що «інтерпретація не відкрита будь-якому смислу» [265, с. 63], постструктуралісти, за словами І. Ільїна, який досліджував постмодерну парадигму, підкреслюють «взаємодію читача і тексту, що породжує своєрідну силу “продуктивності смислу” (теза, найбільш ґрунтовно розроблена Ю. Кристевою) [265, с. 49]. Таким чином,

[23] Феномену відкритості присвячено багато досліджень, починаючи з Вельфліна (в «Основних поняттях історії мистецтва» йдеться про відкриті та закриті форми). Згідно з Г. Гадамером, художня форма твору замкнута на собі, але відкрита в бік публіки. Більш того, нерозрізнення твору мистецтва та його інтерпретацій є необхідною умовою його справжнього осягнення («Актуальність прекрасного, «Істина і метод»).

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

[25] До речі, саме на цю авторку посилається Harvard Dictionary of Music у другому перевиданні в статті «Interpretation» [780, с.418].

інтерпретація є «ізоляція в суб'єкті ядра» (І. Ільїн), а читання стає «перформацією, актом діяльності» [там само]. За визначенням В. Суханцевої, текст є відкритим повідомленням культури [611, с. 90], а Р. Барт наголошує значення роботи над Текстом самого його створювача: «Слово про Текст само має бути лише текстом, його пошуком, текстовою роботою, тому що Текст — це такий соціальний простір, де жодній мові не дано сховатись і жоден мовець не залишається в ролі судді, господаря, аналітика, сповідника, дешифрувальника; теорія Тексту необхідно зливається з практикою письма» [44, с. 423]. До речі, аналогічні думки щодо розбіжностей тексту та твору знаходимо у М. Арановського. Так, учений називав їх «двома різними способами буття одного й того ж артефакту» та вбачав, що ці розбіжності перебувають у просторі хронотопу. «Ми говоримо про твір у випадку, якщо він уже відбувся, вже існує – і фізично, і як уявлення. Фізично – коли ми реально уявляємо його як книгу, ноти або диск. Як уявлення – колиа мислимо про нього як про згорнутий, симультанний образ колись сприйнятого процесу звучания. Навпаки, про текст ми говоримо лише відносно того, що тільки ще віжбувається, триває в часі. Твір – це те, що вже є; текст – те, що ще є. Вони перебувають у різному часі: твір, будучи вже створеним, – у минулому, а текст, будучи тільки створюваним, – у теперішньому часі й частково в майбутньому. Твір розгортається в текст – текст згортається у твір» [28, с. 24–25].

Відкритість твору в бік інтерпретації – постійна тема досліджень У. Еко. Вводячи поняття «інтерпретанти», автор зазначає, що воно є тим, завдяки чому знак «означає навіть за відсутності інтерпретатора» [722, с. 67]; у доповідь «Проблема відкритого твору», (1958) ним запропоновано поняття «відкритість поля можливого»; книга «Відкритий твір. Форма і невизначеність у сучасній поетиці» (1967) містить ієрархію художньої відкритості. Такою вчений вважав спрямованість художнього твору до реципієнта, здатність художнього тексту здійснюватись у своїй повноті завдяки залученості рецептивної свідомості; як спрямованість твору до

глядача (слухача), що у процесі сприйняття й емпатії реалізує його потенційну багатозначність; як простір необмежених можливостей інтерпретації. Твір (за У. Еко) – особливий каркас, який наповнюється сприйняттям певного твору реципієнтом (*спів*творча функція рецепції), а відкритість – запорука необмеженості можливостей інтерпретації (що зовсім не обов'язково означає нескінченність інтерпретацій): «Відкриті твори, будучи закінченими у фізичному смислі, проте залишаються відкритими для постійного виникнення внутрішніх відносин, які глядач, слухач або читач мусить виявити і вибрати в акті сприйняття всієї сукупності наявних стимулів» [721, с. 61]. У більш пізніх дослідженнях відкритість твору стає *сталим концептом.*

Відкритість найбільшою мірою виявлена в творчості, в якій стираються фізичні межі об'єктів (у аудіовізуальних проектах, інтерактивному мистецтві), бо творча винахідливість авторів (фільму, театральної та музичної постановки, перформансів) націлена, насамперед, на пошуки нових комунікативних засобів і варіантів їхнього синтезування[26]. Це важливий момент багатьох новацій сучасної музики, її розуміння, що формує новий простір комунікації та, відповідно, інтерпретації.

Отже, в рамках герменевтики твір виступає як знакова система, яку виконавець (безумовно, вторинний у відношенні до творця) проживає і трактує, розкодовує – з цього народжується інтерпретація. Однак цього недостатньо. Якщо музичну культуру, якій, за словами Ю. Лотмана, поряд із символічною притаманна *комунікативна* природа, можна розглядати як певну семіосферу, яка відображатиме особливості створення, сприйняття, відтворення та передачі музичних символів, то на початку 2000-х років семіотичні дослідження докорінно змінюються. Так, В. Фещенко вказує на

[26] Саме цьому присвячено фундаментальну філософсько-культурологічну монографію «Феномен відкритої форми в мистецтві XX століття» (С. Ступін, 2012), в якій висловлено таку думку: «Сучасний художник – утілений homo apertus, ловець творчих імпульсів, мотивів із зовнішнього світу, сам виступаючи в ролі відкритої системи, створює відкриті системи другого порядку – художні обсяги, які живляться «рецептивною енергією» глядача» [608, с.56].

антропологізацію семіотичних досліджень (спроби вивчення людини як знакової цілісності) [636, с. 14] та рух «глибинної семіотики» від «внутрішньої людини» до «людини авангарду» [там само, с. 15]. У філософів виникає новий термін – «людиновимірність» (збірник 2002 р. [639], в якому автори подають синергетичну інтерпретацію *феномена людиновимірності* постнекласичної, міждисциплінарно організованої та проблемно орієнтованої науки). В. Дем'янков [203] пише про інтерпретаційну спрямованість усіх лінгвістичних теорій 1980-х рр. та ставить питання специфіки особистості інтерпретатора, що вирізняє його з кола інших носіїв мови, «між особистості», емпатії, інтенціональності, а також пропонує поняття «стратегія інтерпретації», що є динамічним потенціалом, водночас, системою координат, сукупністю знарядь інтерпретації, що дозволяє сягати її стильової вершини, тобто визначатися та завершуватись. Він також вирізняє універсальні та національні (ідіоетнічні) стратегії [205].

У дисертації О. Колесник [313], яка визначає свій підхід як *культурологічну герменевтику* через його спрямування на розуміння й осягнення тексту «…як цілісного життєсвіту автора та реципієнта» [313, с. 4], що робить твір розімкнутим і таким, що долає часопросторові межі завдяки наявності «інтерпретатора-співавтора, чия особистість приводить до значної варіабельності у межах інваріантної основи» [там само, с. 362]. Критерієм адекватності розуміння тексту, на думку авторки, «постає здатність інтерпретатора осягнути смислову «серцевину» твору та здійснити інставрацію потенційно закладених у ньому смислів» [там само, с. 265–266].

Отже, інтерпретація в межах семіотико-герменевтичної парадигми виявила новий вектор вивчення – *людиновимірність,* який вплинув на появу нових когнітивних досліджень та, як наслідок, – на співвідношення у тріаді «твір-виконавець-інтерпретація», що відбилося на тематиці досліджень.

Концепту «людиновимірності» відповідає думка Л. Березовчук щодо музичної творчості: «Музичний твір здійснюється в музичній діяльності людини завжди як цілісний феномен. Так відбувається і в композиції, й у

виконавстві, й при його сприйнятті. Але стадії формування такої цілісності включають у себе дію різних за своєю природою механізмів фізіологічного, психічного й абстрактно-логічного, нерозривно-пов'язаного з історико-культурними способами засвоєння інформації та моделями твори. Множинність механізмів пояснюється тим, що водночас потрібно переробити специфічність фізичної реальності твору (акустичний феномен), реальність "чужого" психічного досвіду, в ньому зображеного, а також реальність культурної традиції» [70, с. 120]. У цьому ж напрямі мислить й А. Зісь: «…інтерпретація має бути, з одного боку, аналітичним та узагальнюючим знанням, яке дає уявлення про твір, а з іншого боку, художнім *сприйняттям і переживанням* (курсив наш – *Ю. Н.*) усіх деталей інтерпретації» [251, с. 99]. Ще більш радикальний крок робить В. Медушевський, розробляючи концепцію онтології музичної творчості. Його рішучий поворот до нової термінології зумовлений поворотом від «горизонтальної семіотики» (яка діє «через семантичні відсилання до життєвих прообразів») до *онтологічної вертикальної семіотики* [430, с. 463], «всеісторичної» та «поза-історичної» семантики й далі – нової теорії виконавства як Богоспілкування.

На шляху до створення концепції інтерпретології як науково-пізнавальної системи, важливою віхою стали дослідження з музичної когнітивістики[27] А. Амрахової та А. Хохлової, які складають когнітивний напрям теоретичного музикознавства XXI ст.

У полі інтеграції філософських і музично-теоретичних методів перебуває дослідження А. Амрахової «Когнітивні аспекти інтерпретації сучасної музики: На прикладі творчості азербайджанських композиторів» [22]. Авторка вводить в музикознавчий обіг методику фреймового аналізу, що розробляється у філософії та лінгвістиці для дослідження семантики сучасної музики. Змістом концепції є аналіз когнітивної специфіки музичного мислення (вивчення взаємозалежності змістотворних моделей і стилю художніх творів). Основною ідеєю її досліджень є думка про те, що

[27] Так, американська дослідниця А. Коен [757] пише про другу половину XX ст. як про «когнітивну еру».

стильові особливості формуються не тільки різними принципами смислопокладання (смисловбачання, смислоприпускання), пріоритетними в тій чи іншій культурі, а й способами мислення, характерними для авторської особистості. Основні твердження музично-когнітивного дослідження А. Амрахової можна сформулювати таким чином: людина інтерпретує (а не відображає) навколишню дійсність. Ментальний простір (концептуальна система) людини – динамічна система, в якій не перебуває, а певним чином структурується (і переструктуровується, постійно видозмінюючись), надходить по різних каналах (зорових, слухових, тактильних) ззовні інформація. Ментальні простори структуруються за допомогою різних когнітивних моделей: образно-схематичних (вмістилище, перешкода, зв'язок, тяжіння, частина-ціле, злиття, схожість, джерело-шлях-мета), фреймових, пропозиційних, родовидових, метафоричних, метонімічних, символічних. Культури та субкультури різняться авторкою не лише сферою досвіду, а й визначальними (для певного етносу в певний момент часу) когнітивними моделями, що перебувають в основі тих чи інших принципів смислопокладання (смисловбачання, смислоприпускання). Тому індивіди, які належать до різних культур, відрізняються «способами» міркування. Завдання когнітивного аналізу творів мистецтва – вирішити питання про пріоритетні в певній культурі способи організації смислу. Авторка диференціює залежність стилю художнього явища від когнітивної інтерпретуючої стратегії. Підґрунтям усіх систем, що мають інтерпретативну природу, є порівняння, але порівняльна стратегія також різниться від культури до культури, від індивіда до індивіда. Використання методології когнітивної семантики допомагає автору інтерпретувати явища мистецтва й отримувати ясні тлумачення з урахуванням видових і родових змін, зумовлених впливом культурно-історичного оточення. Головний меседж, котрий впливає на всю концепцію, полягає в тому, що когнітивне розуміння, на відміну від семантичного, фокусує свою увагу на відмінності в культурних тлумаченнях.

У ракурсі епохальних змін загальнонаукової антропологічної парадигми в музичній культурі сучасності подано дослідження А. Хохлової (докт. дис., 2013) [662]. Фіксуючи розворот музичної науки в бік когнітивної наукової парадигми, автор вивчає проблеми Music Cognition, тобто, пізнання музики, звертаючись до даних світового музикознавства (спеціально створених науково-дослідних центрів і наукових товариств), культурної хронології музики (її філогенез), когнітивної психології музики, біомузикознавства й акустичної етології, нейробіології музики.

У результаті автор пропонує теоретичну типологію семантичних фреймів у музиці (гномічний, герменевтичний, символічний, семічний, проайретичний), що виникла на основі діалектичного синтезу семіотичної теорії Р. Барта та теорії фреймів М. Мінського, звернених до загальної проблеми смислоутворення; виявляння етапів когнітивного процесу активізації та розгортання фреймових структур (носіїв типової логічно організованої інформації про осяганий твір) у свідомості інтерпретатора; розробляє нову методику фрейм-аналізу музичного тексту (когнітивна інтерпретація), що дозволяє «охопити досліджуване явище як художнє ціле в широких взаємозв'язках із пізнавчим суб'єктом, його інтелектом, досвідом, рівнем ментальної активності й із навколишнім світом» [662, с. 8]. При цьому механізмами фрейм-аналізу автор називає *текстуальний*, пов'язаний із розглядом твору на всіх його змістотворних рівнях – фонічному (предметно-звуковому), синтаксичному (інтонаційному), композиційному (музично-сюжетному); і *контекстуальний*, що передбачає використання знань і уявлень про світ – особистісні та когнітивні характеристики композитора, взаємозв'язки між музичним та іншими видами мистецтва (прозою, поезією, театром), соціальний і культурний контексти епохи та ін.

Автор розмежовує поняття: *когнітивна теорія* (метод аналізу музики), *когнітивне музикознавство* (як нова галузь музичної науки) і *музична когніція* (як процес, націлений на поглиблене розуміння смислової організації музичного тексту, його змісту і структури, а також способів устрою

внутрішньої ієрархії), а також – *когнітивну модель інтерпретації* (як методологічний інструмент, «у фокусі якого виявляються межі пізнавального процесу суб'єкта музичного сприйняття, пов'язані з засвоєнням спеціальних знань, зі способами їхньої ментальної організації, з формуванням художніх ідей і їхнім втіленням в акустичній, вербальній та невербальній формах» [662, с. 39]. Аналізуючи концепти жанру, стилю, простору та часу, а також перевіряючи методику фрейм-аналізу на матеріалі камерно-інструментального мистецтва віденських класиків, автор дисертації робить такий висновок: «Когнітивний поворот сучасного музикознавчого знання приводить до того, що сьогодні структурно-змістовна двоєдність музичного тексту можна інтерпретувати як фундаментальний спосіб організації людського досвіду пізнання світу культури, передачі традицій, художніх цінностей, переконань і спосіб моделювання сприйняття текстових смислів у ньому» [662, с. 16].

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

1.3.2 Теорія музичної інтерпретації, її стабільні та змінюванні компоненти. Якщо у першій половині XX ст. видатні музиканти А. Корто, В. Ландовська проводили практичні курси з інтерпретації (тоді ж з'явилися перші спроби музикознавчого аналізу виконавських інтерпретацій творів окремих епох А. Долмеча, В. Ландовської, А. Швейцера, О. Браудо, П. Бадура-Скоди, Я. Мільштейна), то згодом завдяки розповсюдженню досконалих звукозаписів складаються умови для нової практики – порівняльного аналізу інтерпретацій одного твору різними музикантами

(*порівняльна інтерпретологія,* в термінології цього дослідження). У педагогіці вищої музичної освіти вирішуються питання онтології музичного твору, виконання творів різних епох. У другій половині ХХ століття відбувається експансія інтерпретації, коли вона стрімко входить до кола наукової проблематики. Загальних проблем музичної інтерпретації торкаються О. Алексєєв[28], Л. Гінзбург [155], Г. Коган [310; 311]; 1979 року з'являється дослідження Н. Корихалової [328], 1982-го – Є. Гуренка [185], 1989 – дисертація І. Полусмяк [541], 1994 – монографія [471] та дисертація [472] В. Москаленка. Один з корифеїв західноєвропейської музикології – Г. Данузер (1996) [763] – актуалізує перформативну лінію досліджень, у світлі якої виникає історична реконструкція, традиційна реалізація й актуалізуючий вид виконання[29]; продовжують цю лінію й дослідження Х.-Йоахима Хинрихсена (Hans-Joachim Hinrichsen) [776][30], який наголошує на переосмисленні явища музичної інтерпретації, називаючи дослідження «субдисципліною» музикознавства (Die Interpretationsforschung – нім., Performance Studies – в англо-американській науці), якою вона стала за 20 останніх років та радіючи, що музикознавство долає межі суто аналізу тексту (Textanalyse) або історіографії (Kompositionshistoriographie).

Найважливішим у процесі становлення теорії музичної інтерпретації є спроби не тільки визначення її статусу в межах музичного мистецтва, а й подолання стереотипії визначення її як «вторинного» роду діяльності. Зокрема, у дослідженні Є. Гуренка саме читаємо, що інтерпретація – вторинна художня діяльність, у процесі здійснення якої «продукт первинної художньої діяльності обов'язково відтворюється як система» [185, с. 27] й під художньою інтерпретацією розуміють «виконавське трактування продукту первинної художньої діяльності» [там само, с. 59]. Але автор все ж таки пропонує таку класифікацію видів інтерпретації: альфа-творчість

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

[29] Див. аналіз праць Р. Колиша та Г. Данузера у статті А. Вермайєра [117]. Сам дослдник розрізняє в музичній інтерпретації два рівні: герменевтичний та перформативний [117, с. 106].

[30] В цитованому дослідженні автор наводить думку, що поява загальної історії інтерпретації вже назріла.

(самостійна), бета-творчість (відносно-самостійна, до якої входить і композиторська творчість); гама-творчість (будь-яка виконавська діяльність) та вказує на те, що «в процесі створення музичного, хореографічного чи драматичного твору художньо-творча діяльність не тільки не замикається цілковито на системі «автор», але обов'язково передбачає творчу діяльність іншого плану (тобто, виконавську – *Ю. Н.*)» [185, с. 31]. Вирізняючи у виконавському процесі «духовне проектування результату виконавського мистецтва» та «реалізацію результату виконавського мистецтва» [там само, с. 81] в реальній акустичній формі, розуміючи, що «інтерпретатор – син свого часу» [там само, с. 75], тож в інтерпретації завжди є об'єктивна та суб'єктивна сторони, а «живий процес виконавської творчості та її результат є розімкнутим» [там само, с. 79], дослідник включає до визначення «інтерпретації» й власне інтерпретатора

У працях Е. Ансерме [26], С. Раппопорта [557; 558] та ін. обґрунтовується художньо-інтерпретаційна природа виконавства як «проникнення за межі тексту аж до смислу музики, який автор «схематизує» в запису» (Е. Ансерме). О. Алексєєв пише, що ключова ідея виконавської інтерпретації є «відтворенням процесу становлення образної будови твору» [14, с. 7], О. Гольденвейзер [160] – що виконавець є «довіреною особою» композитора.

Майже всі дослідники 1970 – 1980-х років вважають інтерпретацію похідним процесом (який прив'язаний до твору). Наприклад, Н. Корихалова розмірковує про «роль виконавця, його права та обов'язки» [328, с. 4], об'єктивного/ суб'єктивного підходів (об'єктивація/суб'єктивація виконання) до твору композитора як «абсолюту», стверджуючи, що «об'єктом творчої діяльності виконавця завжди є вже створена музика» [там само, с. 155]. Постійний та дискусійний шлях до пізнання сутності інтерпретації дозволили у працях 1990 – 2000-х років осягнути її у багатьох вимірах. Наведемо декілька визначень музичної інтерпретації вітчизняними вченими:

- «уживання у внутрішній художній світ твору, коли останнє стає для інтерпретатора немовби своїм, що зараз твориться» [471, с. 4]) «будь-яке творчо-ініціативне сприйняття музики» [470, с. 4] (В. Москаленко).

- «специфічна форма індивідуально-творчої культурної діяльності, спрямованої на розкриття смислу музичного твору», а також «може трактуватись як результат особливої духовної діяльності, що визначається через своєрідний переклад не тільки в іншу систему мови (знаково-смислову), але й в іншу систему мислення» (О. Котляревська [331, с. 5]);

- структурований у виконавському часопросторі «спосіб творчого спілкування особистості (Я) з Іншим-у-собі (автором)» (Т. Сирятська [586, с. 7]).

У кожному з наведених вище визначень є свій «фокус» пізнання музичної інтерпретації як такої, що розкриває сутність явища в дискурсі сучасної інтерпретології – партиципативний (В. Москаленко), мисленнєвий (О. Котляревська), рефлексивний (Т. Сирятська). Сказане унаочнює певну еволюцію понять і категорій теорії інтерпретації. У дослідженнях 2000-х років продовжуються спроби узагальнення напрацьованих аспектів вивчення виконавства, зокрема, історичної (Н. Кашкадамова [295; 296]), теоретичної специфіки (О. Лисенко [369], О. Гнатишин [159]) та напрямів (зокрема, К. Тимофєєва [622] зробила короткий огляд авторських концепцій учених задля аналізу зміни методологічних парадигм).

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

мислення, яка спрямована на розкриття виражально-смислових можливостей музичного твору» [470, с. 8].

В. Медушевський [430] вбачає сутність поняття «інтерпретація» через його первісне значення – «посередник», «вісник», «провидець». Онтологія інтерпретації для дослідника – у розумінні глибини осягнутих смислів, з якої вона народжується з нею пов'язана антропологічність вимірів часу, темпу. Саме тому ним введено до музикознавства поняття «онто-семіотичного трикутника», що побудований на таких «рухах свідомості інтерпретатора»: вертикальний низхідний, горизонтальний, вертикально-висхідний, які приводять до возз'єднання у вершині – джерелі, яким є Істина.

Наприкінці XX ст. в межах загальної теорії розвивається виконавський напрям у музикознавстві. Його складають авторські концепції: Ю. Вахраньова [109] (із ключовим концептом «виконавська поетика»), В. Москаленка («творчий аспект музичної інтерпретації»), О. Маркової [416] («виконавська онтологія»), В. Приходько [547] (виконавець і фактура), І. Єргієва [234] («артистичний універсум музиканта-інстументаліста»).

У XXI столітті з'являються *нові класифікації інтерпретації в музиці.* Наприклад, В. Москаленко [467] нараховує 8 позицій, до котрих входить інтерпретація композиторська, виконавська, редакторська, режисерська, музикознавча, технологічна, слухацька, виконавське перекладення. О. Самойленко вирізняє серед «найбільш суттєвих» такі форми музичної інтерпретації: «композиторська (мистецько-авторська), виконавська (художньо-авторська), слухацька (співтворчо-авторська) та музикознавча (науково-художня співтворчо-авторська)» [578], уточнюючи, що система мистецької інтерпретації є укоріненою саме через позицію «авторського начала».

Композиторська інтерпретація – досить досліджений концепт – розуміється в трьох значеннях: 1) як процес втілення композиторського задуму в музичний текст; 2) як діяльність, що приводить до системної організації інтерпретованого тексту (процес творення музичного твору); 3) як

переакцентування смислової структури інтерпретованого тексту (у випадках з вербальним першоджерелом). Композитор іншими виражальними засобами «переписує» художню версію першоджерела. У посібнику В. Москаленка композиторську інтерпретацію трактовано як «творчу переробку в новому музичному творі: а) музичного, або якого-небудь іншого матеріалу з іншого твору; б) музично-стильової системи іншого автора, іншого історичного періоду при збереженні знакових стильових відмінностей першоджерела» [467, с. 16]. І далі: «Композиторська інтерпретація може виражатися: а) жанрами музичної транскрипції, парафрази, сюїти або фантазії на теми інших творів і т. ін.; б) різноманітними формами музичних «запозичень» (цитування, стилізація, колаж і т. ін.); в) програмними (в тісному значенні слова) творами, в яких використовується раніше зафіксований у слові, картині, малюнку та інших формах художній матеріал, сюжет, конкретний образ із відповідних творів. Наприклад, це обов'язково відбувається при створенні пісні, романсу, опери, балету, мюзиклу і т. ін.» [там само, с. 16-17]. Тобто, за В. Москаленком, композиторська інтерпретація є «творча переробка» будь-якого роду. Так, при зміні організації матеріалу, в якості нової версії твору з'являються аранжування (перекладення) з іншими інструментальними складами, різні транскрипції та редакції. В. Москаленко називає ці способи *обробки* матеріалу «редакторською інтерпретацією» і «виконавським перекладенням» [там само, с. 15, 16]. Однак, і перекладення (аранжування), і транскрипція, і редакція мають на увазі певні зміни, що вносяться безпосередньо до нотного тексту твору, что може відчутно вплинути на нього, створивши нову версію твору; при цьому, цю роботу може здійснити як і сам автор цього твору, так і інший інтерпретатор. При застосуванні названих способів обробки матеріалу, здійснювані зміни не стосуються структури твору, чинячи більший вплив на драматургію.

При цьому, композиторська інтерпретація стає способом перекладу – трансдукцією[31] – твору до сфери іншого музичного напряму; в цих випадках, «варіативний потенціал» твору[32] дозволяє констатувати його поліінтерпретаційну природу на рівні *композиторського* тексту.

Виконавська інтерпретація (згідно з В. Москаленком) – нове «прочитання» твору, зафіксоване в звучно́му вигляді. Вона виражається «в творчому прочитанні музичного твору та його озвучуванні без порушення внутрішньої структури та заміни задуманого композитором інструментарію» [467, с. 15] та розуміється як актуалізація композиторського тексту в нових смислових варіантах. А. Вермайєр підкреслює, що «галузь інтерпретації в розумінні виконавської реалізації має в музиці зовсім унікальний вимір» [117, с. 106]. Онтологічний зміст наявний у трактуванні категорії виконавської інтерпретації В. Медушевським: вона є «наслідок і сторона справді особистісного розуміння» музики» [438, с. 3]. На думку дослідника, в основі інтерпретаційної діяльності виконавця, лежить, насамперед, осягнення смислу музичного твору, його розуміння. Основним завданням інтерпретатора стає осягнення невидимого внутрішнього закону, ідеї, згідно з якими вибудовується смислова ієрархія музичного твору. В зв'язку з цим змінюється погляд на предмет інтерпретації та завдання інтерпретатора. Основним законом для виконавця при прочитанні авторського тексту мусить стати осягнення духовних принципів краси як смислу творчості у виконавському мистецтві. Для О. Маркової виконавська інтерпретація це «концепційно осмислене виконання в усвідомленні стильово-змістовної дистанції композитор-виконавець у звучанні твору» [417, с. 127]; як *зміст* виконання трактує поняття «інтерпретація» Ю. Кочнєв [333]. Вирізняючи у виконавстві дві сторони (форму як процес реального звучання музики та

[31]Термін «трансдукція» вперше впроваджено І. О. Палій: «Трансдукція – це різновид перекладу, результатом якого стає нова якість музичного матеріалу. Відмінність трансдукції серед супідрядних понять (інтерпретація, транскрипція, стилізація) полягає в тому, що процес перетворення відбувається на всіх рівнях системної організації твору (композиції). При цьому «перекодування» на передбачає зворотної дії» [530, с. 13]. Стосовно рок-музики І. Палій вважає трансдукцію інтерпретаційним явищем.

[32] Поняття запропоноване О. Котляревською у кандидатській дисертації [331].

зміст як інформація, котру це звучання передає, автор розрізняє варіант «конкретизації» (відтворення нотного тексту без привнесення особистісних якостей виконавця) та власне «інтерпретації» (творче втілення авторського задуму), актуалізуючи роль особистості.

Є. Гуренко трактує виконавство як «*сукупність специфічних операцій (головним чином, фізичних дій) інтерпретатора, спрямованих на об'єктивацію виконавського задуму*» [185, с. 81]. Стосовно виконавського процесу автор поділяє його на дві підсистеми: «Перша – духовне проектування результату виконавського мистецтва, друга – реалізація результату виконавського мистецтва як матеріального утворення» [там само, с. 81], перша – технічна робота над композиторським текстом і побудова виконавської концепції; друга – репетиційна робота і виступ. Виходячи з цього, інтерпретація та «продукт» виконавства – звучни́й твір – різні поняття. «Інтерпретація водночас і ширша і вужча за продукт виконавської діяльності, – пише автор. – Останній збігається з інтерпретацією в тій її частині, що являє собою опредмечене, оречевлене виконавське трактування. Разом з тим до виконавського результату не входить інтерпретація як діяльність, тому формування виконавського задуму і процес його об'єктивації залишаються за межами виконавського продукту. Своєю ж репродуктивною частиною результат виконавського мистецтва виходить за рамки інтерпретації» [185, с. 84].

На вивченні поетики виконавського мистецтва як мистецтва інтерпретації ґрунтується концепція Ю. Вахраньова (Харків). Автор наполягає на необхідності простежувати духовні зв'язки виконавця з музичним твором («духовна дієвість» [109, с. 18]). В основі інтерпретації, на його думку, лежить «осмислений через музику результат пізнання дійсного життя людського духу...» [там само, с. 135], і саме духовність «визначає інтерпретацію і входить до її поетики як внутрішня, духовна сукупність її елементів» [там само, с. 32]. Смисл виконавської інтенції – у виявленні ідеальної суті музики, на яку спрямоване інтонування та інші виражальні

засоби. Розглядаючи дві системи («музика-виконавець-інструмент» та «композитор-виконавець-слухач»), автор розрізняє їхні інтерпретаційну і комунікативну функції.

Для інтерпретативної теорії інтерес також являє дослідження Є. Либермана, який класифікує, зокрема, три зони (виходячи з активності виконавця під час роботи над твором) [367, с. 194]: емоційну, емоційно-інтелектуальну та інтелектуальну. До *емоційної зони* інтерпретації Є. Либерман пропонує віднести непозначені або неточно позначені координати: звук, педалізацію, мелізми, агогіку, знаки динамічного та ритмічного нюансування. До *мішаної зони* – неточно позначені координати: виявлення фактури, темп, словесні позначення. А до *інтелектуальної зони* відносить точні та відносно точні координати: артикуляцію, акцентування, штрихи, формоутворюючу динаміку, метроритмічний рисунок і звуковисотність.

Окремо систематизується й *музикознавча інтерпретація* – такий різновид, у якому «… версія музичного твору виражається вербальною мовою» [467, с. 16], але результатом може стати опис музичного твору (не лише вербальний, але й графічний, схематичний і т. ін.). Однією з перших до розробки проблем інтерпретації в музикознавчому аспекті вдалася І. Полусмяк (1989) [541], яка вказала на зв'язувальну (а не тільки пояснювальну) її функцію (виходячи з етимону) і ввела в обіг поняття «теоретичний» та «аналітичний» типи інтерпретації». Так, теоретична інтерпретація в музикознавстві передбачає «конкретизацію положень теорії більш високого рівня (інтерпретування) на рівні іншої (висхідної)» [542, с. 5].

Для теоретичної інтерпретації притаманне ось що: її методологічною базою є теорія проецийована та висхідна; процес інтерпретації є процедурою специфікації більш загальної теорії; в результаті інтерпретації має скластися «синтетична інтерпретувальна система» [541, с. 37]. Авторка розрізняє екстра- та інтрамузикознавчі підходи до теоретичної інтерпретації. Перший

націлений на міжнауковий синтез, другий – координує та інтегрує власне музикознавчі теорії.

Аналітична інтерпретація в концепції І. Полусмяк передбачає «проекцію спеціалізованої системи основних естетичних категорій на рівень конкретних музично-художніх явищ» [541, с. 50] і може, за словами автора, відбуватися на будь-якій стадії існування музичного твору як результату композиторської творчості, виконавського «тлумачення» та слухацького сприйняття. Вона має внутрішню диференціацію на цілісний, цільовий та вузькоспеціальний підвиди. У висновку дисертації автором доленосно було відзначено: «Шлях сучасного музикознавства вбачається саме у застосуванні інтерпретаційних підходів» [541, с. 150], що й спостерігаємо донині.

Музикознавча інтерпретація та її смисл у дослідженнях О. Самойленко розкриваються через розуміння співвідношення великого «когнітивного трикутника», «вершину якого означує інтерпретація, а внутрішню площину заповнює феномен розуміння», та малого «когнітивного трикутника», «складовими якого стають: в основі – жанр і мова, у вершині – стиль, у центральній площині – текст» [578]. Дослідниця окреслює музикознавчу інтерпретацію як рух від визначення «тональності розуміння», що «зумовлює стиль інтерпретації» та позначає поле «можливих – ймовірних – семантичних взаємодій музичного та музикознавчого текстів» до створення «музикознавчого дискурсу з його текстовими межами та опорою на пізнавальну наукову традицію», який би зміг «підвести музикознавця зовсім близько до його герменевтичного покликання» [там само].

Посилення «коду» інтерпретаційності в музикознавстві на зламі XX – XXI ст. позначено у дослідженні Т. Науменко. «Методологічні настанови, – пише авторка, – що обстоюють правомірність навіть відверто суб’єктивних, авторських підходів у музикознавстві, мають вельми сучасний вигляд у світлі тієї зміни ролей, яка відбувається в сучасному музичному просторі. На тлі численних “пост-практик” спостерігається очевидне зростання ролі музикознавця-інтерпретатора» [487, с. 92].

На сучасному етапі розвиту музикознавства з'являються дослідження різних типів інтерпретації як роду діяльності. В. Москаленко виокремлює тип режисерської інтерпретації [467, с. 17]. Формується різновид редакторської інтерпретації, підсумком якої є «адаптований до нових виконавських вимог оновлений варіант нотного тексту» [470, с. 10]. Виокремлюється «слухацька інтерпретація», яка є обов'язковим компонентом у понятті «музичний твір» І. Малишева [404], в системі наукової інтерпретації І. Полусмяк («Слухацька інтерпретація направлена на фіксацію об'єкту (музичного твору) в образах і поняттях на основі слухового досвіду порівняння, узагальнення властивостей музики» [541, с. 144]) і в типології інтерпретацій В. Москаленка [467]. Слухацьке сприйняття вважав важливим для інтерпретації Є. Назайкінський [484], слухацьким спілкуванням М. Арановський обумовлював формування жанрового інваріанту. Зокрема, щодо сприйняття симфоній автор наголошує: «Слухацька установка являє собою не що інше, як результат *спілкування* (виділено нами – *Ю. Н.*) з симфоніями різних планів, внаслідок якого формується певне спільне, абстраговане уявлення про жанр, його структуру і семантику» [30, с. 17.]

Окрім *типології музичної інтерпретації* музикознавство опановує й такі поняття інтерпретативної системи, як «гіперінтерпретація» (А. Усманова [632]), «реінтерпретація» (П. Волкова [124; 125]), а також поняття «інтерпретувальна свідомість», «інтерпретувальний стиль». Останнє введено в науковий обіг В. Медушевским [431], розвинене Г. Грачовим [167], та означає перевагу в творчості начала, що *рефлексує,* (по відношенню до первинної моделі) на відміну від *автономних* стилів.

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

У відношенні поняття *«твір»* змінюється його розуміння як приналежність композиторській системі. Якщо у семантичній парадигмі твір

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

О. Котляревська, вивчаючи варіативний потенціал твору (що є передумовою виникнення багатьох виконавських трактувань), пропонує модель твору, в основі якої лежить ідеальний композиторський інваріант, що складається із сфери «позначеного» і «непозначеного». «Позначене» виражене за допомогою графічного кодування і реалізується в точних і неточних вказівках. Неточні вказівки в свою чергу поділяються на стильову ясність, що являє собою «своєрідну заданість умов і визначає процес виконання інтерпретаторського “надзавдання”» [331, с. 7], а також свободу трактування образності, зумовлену «опосередкованістю та символічністю виражальних засобів» [там само]. Крім неточних авторських указівок із цією свободою пов’язане «непозначене» – «різні форми взаємодії тексту, підтексту та контексту» [331, с. 8]. Подібної думки (про щонайменше двоскладовість тексту) дотримується Є. Ліберман [367], який вважає, що будь-який авторський текст складається з таких двох складових, як об’єктивно-композиційна частина (внутрішня) та суб’єктивно-інтерпретаторська (зовнішня). Автор підкреслює, що чіткого розподілу бути не може, оскільки одні й ті ж знаки та позначення (в першу чергу це стосується динаміки, ритміки, акцентування і т. ін.) можуть відноситися в різних творах то до однієї, то до іншої частини.

У термінологічній системі В. Москаленка є розрізнення на «твір-принцип» та «твір-даність», котрі постійно взаємодіють і взаємно збагачуються. Їхня взаємодія, з одного боку, підтверджує ідентичність цього

музичного твору самому собі, а з іншого боку, відкриває можливості для формування потенційно безкінечної низки його інтерпретацій» [467, с. 120].

Н. Герасимова-Персидська у дослідженнях, присвячених процесу еволюції музичного твору, приділяє багато уваги таким явищам, як «опус» і «рес факта» [152]. «Опус» являє собою завершений музичний твір, який увійшов у історію музики в тому вигляді, в якому його зафіксував композитор «Рес факта» – твір, що чітко структурований, однак легко піддається «розбиранню» на складові частини, які можут бути трансформовані в різному порядку, зі зміною логіки розвитку та фактурної організації.

Важливою ознакою сучасних досліджень стає усвідомлення не просто «варіативного потенціалу твору» (С. Раппопорт), а інтерпретаційності як його сутнісного явища. Так, наприклад, поліінтерпретаційну природу «Рапсодії у блакитних тонах» Дж. Гершвіна виявляє Р. Каширцев [294], про мультиінтерпретаційність «Картинок з виставки» М. Мусоргського йдеться у дослідженні І. Палій [530].

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

Щодо проблеми «*тексту*», то теорія музичної інтерпретації теж його опрацьовує. М. Арановський, розглядаючи музичний текст як міждисциплінарну проблему, зазначав: «"Текст (мається на увазі літературний текст. – *М. А.)* нескінченно відкритий у нескінченність", — писав Р. Барт[33]http://www.opentextnn.ru/music/Perception/index.html@id=1101 - _ftn1, і це не тільки повною, але навіть більшою мірою відноситься до тексту музичного. Бо будь-який процес *читання* нотного тексту (поняттю "читання" ми надаємо широкого смислу — від чисто глядацького сприйняття нотного

[33] Цитовано з дослідження новели Е. По [46, с. 425]. Р. Барт, власне, розділяв текст і твір, стверджуючи в есеї «Від твору до тексту», що смисл твору осягається *за* межами тексту. Але коли «текст вибухає і розсіюється в міжтекстовому просторі» [44, с. 425], ми можемо завдяки текстовому аналізу осягнути «смисл тексту» як інтертекстуального явища.

тексту до звучання, виконання) є його *інтерпретація,* а інтерпретація таких невизначених за значеннями структур, якими є музичні, неминуче варіативна, і до того ж у дуже широкому діапазоні. Власне, саме відсутність границь і є джерелом виконавського мистецтва, а нескінченність інтерпретацій свідчить про нескінченність процесу пізнання музичного тексту» [28, с. 8].

В. Москаленко під текстом музичного твору розуміє «здатне до відтворення джерело інформації, в якому зафіксовано його (твору) унікальність у системі художньої творчості» [468, с. 5]. Виділяються три різновиди тексту музичного твору, які взаємодіють при створенні музики, її інтерпретуванні та виконанні: нотний запис, уявне звучання твору, і, зрештою, само музичне звучання. Специфіка *нотного тексту*, який відноситься до групи текстів-кодів (оскільки його треба «розкодувати», щоб отримати музику) за відсутності процесуальності як звуко-інтонаційного процесу. В трактуванні виконавцем авторського нотного запису дослідник вирізняє три різновиди: його точного прочитання, прочитання з редакційними змінами смислових деталей, прочитання-транскрипції.

Слухові уявлення, які В. Москаленко відносить до «психологічних текстів» [467, с. 99], відзначаються тим, що вони існують у пам'яті та стають матеріалом для естетично оціночної інтерпретуючої діяльності, бо «з кожним новим актом інтерпретування ці слухові вияви дістають можливість для деякого дорозвитку» [468, с. 6]. В. Москаленко зазначає, що «текст-звучання» може бути максимально наближеним до авторського нотного запису твору. Однак навіть якщо музику просто «читати по нотах», ретельно йдучи за всіма композиторськими вказівками, то тут усе одно відбувається операція музичного інтерпретування. Врешті-решт, саме *музичне звучання* як «реальний текст» [467, с. 99] є актуальним не тільки для виконавця, але і для слухача – можливим і як «живий» текст, і у вигляді механічного запису.

Л. Шаповалова називає «виконавський текст» психосемантичною реальністю [688, с. 555]; в дисертації О. Фекете це поняття визначено як

«звукообразне інтонаційно-пластичне втілення принципів виконавського мислення» [635, с. 7] і «реалізація суб'єктивного світу особистості інтерпретатора, яка усвідомлюється через відтворення композиторського тексту» [там само]; О. Чеботаренко під «виконавським текстом» має на увазі «сукупну множинність виконань цього музичного тексту» [670, с. 14]. Є. Ліберман [367] вирізняє три рівні музичного тексту: виконавський (непозначені або неточно позначені координати, такі як: звук, педалізація, мелізми, агогіка, знаки динамічного та ритмічного нюансування), мішаний композиторсько-виконавський (неточно позначені координати: виявлення фактури, темп, словесні позначення) та композиторський (відносно-точно і точно позначені координати: артикуляція, акцентування, штрихи, формотворна динаміка, метроритмічний рисунок, звуковисотність).

Безумовно, що якщо з позицій семіотики в тріаді «твір/текст-виконання-інтерпретація» перша позиція переважає, то надалі «текст» стає багатовимірним і системним явищем, який вміщує в себе і «звуковий текст виконавської інтерпретації», і «виконавський текст», і «текст електронного твору», й «диригентський текст» тощо. Складається структура відносин (спілкування) творця та продукту його діяльності:

композитор – нотний текст

виконавець – акустичний текст

слухач – віртуальний текст

Але текст – не кінцевий результат; отже, актуалізується когнітивний вектор досліджень, спрямований на суб'єкти пізнання. Саме цим зумовлений пошук онтологічних засад інтерпретації, що знаходимо у статті Ю. Холопова [656], в якій він задається питанням, а навіщо музиці музикознавець? Основні тези, які висуває вчений, такі: всі природничі науки мають заданий предмет пізнання, а музика його не має, але його створює, породжує (НЕ осягнення, а творіння). Творчість, перш за все, є музичне буття (об'єкт осягнення). Тому Ю. Холопов визначає важливою комунікативну тетрактиду: твір-виконання-сприйняття-розуміння. Але осягнення, наголошує автор, – *не завжди досвід*

тлумачення. Людина, приходячи на концерт, слухає хорошу музику в хорошому виконанні, відчуває при цьому естетичне задоволення і цього досить! (Вона збагнула її, причому цілком адекватно). Інакше кажучи, в музичному мистецтві «пізнання об'єкта не є процес відображення його властивостей і закономірностей, а процес «вбирання» в себе властивостей і закономірностей об'єкта осягнення» [656, с. 110]. Не випадково, Ю. Холопов шукає особливий термін, який відобразив би сутність «пізнання музичного буття-творчості», пізнання не як передачі системної інформації про об'єкт, а як двосторонньої творчої дії, пізнання в особливому модусі, де на першому місці – не раціональний момент, а дорефлексивний, чуттєвий. І він знаходить його – принципово недискурсивний термін «*ятие*» (рос. те саме, що *взяття, ємство*), який звільняє від прихильності до комплексу смислів (це інфінітив, слово, споріднене «прийняттю»).

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

1. У відношенні «форми» більш усталеними стають виконавські конотації, обґрунтовується явище «виконавської форми» (дослідження В. Григорьєва [168], О. Чеботаренко (1998) [670], в якому акцентовано культурологічні аспекти її вивчення, підкреслено, що в ній відображається двоїстість музичної формотворчості (пов'язана з письмовою фіксацією та «живим» звучанням). Ж. Дедусенко трактує форму у виконавстві як «внутрішній спосіб організації піаністичного висловлювання» [198, с. 57–58].

2. Розробляються параметри «виконавського аналізу» [572; 118]. Зокрема, В. Приходько, по суті, вдається до напрацювання його критеріїв (на прикладі фактури, виокремлюючи її семантичний аспект), формулюючи ставлення до фактури як до зв*у*чної структури, «фонічно повноцінного образу», який є «матеріалом виконавської інтерпретації» [547, с. 198]. У зв'язку з цим авторка особливу увагу приділяє часовим, артикуляційним, динамічним, тембровим якостям звукової тканини.

3. Цінним для інтерпретативної теорії є поняття, що розроблені В. Москаленком – «інтерпретаційна версія», якою автор вважає «ре з у л ь т а т апробації музикантом-інтерпретатором виразних можливостей музичного матеріалу» [467, с. 11], та «музично-інтонаційний тезаурус» – «сформований у процесі музичного сприйняття *стійкий комплекс еталонних слухових уявлень*» [там само].

4. Виконавський аспект *інтонування* (на відміну від інтонації, закріпленої в нотному записі композиторського тексту) насамперед своєю імпровізаційною природою. Найтонші інтонаційні нюанси, агогічні, динамічні та темпові відхилення, різноманітні способи звуковидобування, не зафіксовані в нотному записі, складають комплекс виконавських виражальних засобів, який доповнює комплекс елементів музичної мови, використовуваної композитором. У залежності від манери інтонування виконавця, зумовленої його творчою індивідуальністю, ступенем чуткості до сприйняття музики, можливе різне розкриття її образного змісту й емоційного ладу. Така варіантна множинність виконання зумовлюється варіантною множинністю самого змісту музичного твору.

Концепція «актуального інтонування» (Т. Вєркіна) трактує виконавство як актуалізацію трансляції письмових носіїв композиторського досвіду. «Грамотне, навіть виразне і художнє прочитання нотного тексту, – пише авторка, – без урахування специфіки його сприйняття, без звернення до слухачів із залученням наявного суспільного досвіду залишить публіку байдужою. Адже, не перетворившись на своєрідного співрозмовника виконавця, слухач не стане учасником діалогічного спілкування. Способом встановлення такого діалогу і є актуальне інтонування, яке можна охарактеризувати як творчу діяльність виконавця в її зверненні до конкретної слухацької аудиторії» [116, с. 1]. Тобто, актуальне інтонування, в зв’язку зі специфікою діяльності виконавця, щоразу народжує нову інтерпретаційну версію твору для слухача. Слухач же, в свою чергу, сприймає актуальну

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

5. Виконавських конотацій набуває поняття «стиль» («виконавський», «вокальний», «актуальний» та ін.); у структурі «музичної драматургії» окремо вивчається «виконавська драматургія»; актуалізуються виконавські аспекти вивчення фактури. Також вкажемо на появу таких визначень: виконавський звукоідеал (В. Шулін), жанрово-стильовий еталон виконання (М. Кононова); еталонна виконавська версія, музично-творча діяльність, виконавська школа (Т. Зінська, Ж. Дедусенко), артистична енергія (І. Єргієв, Т. Сирятська, Ю. Попов), виконавське замовлення[34], «виконавська концепція»[35], виконавське мислення. Так, структуру виконавського мислення Л. Шаповалова[36] визначає через наявність двох планів: *онтологічного,* буттєвого, як необхідного «інтерпретаційного поля», в якому «живуть» тексти, передається досвід, існує традиція, та *рефлексивного, інтенціонального,* який базується на особистісному досвіді виконавця.

На основі зазначеного вище можна констатувати, що на початку XXI ст. формується, по суті, новий напрямок музикознавства – інтерпретологія. Ба більш, цілком доречно говорити й про наявність *української школи інтерпретології*, смисл якої відрізняється від західних теорій та школи російської когнітології. Зокрема, в науковому колі київської школи розробляється комплекс понять, пов'язаних в цілому з інтерпретацією та її різновидами, з виконавським стилем, виконавським мисленням, музичним висловлюванням, варіативним (і взагалі, – інтерпретаційним) потенціалом музичного твору Одеська школа орієнтована на онтологічні засади виконавства. Так, О. Маркова [415–417] мислить теорію виконавства як єдність трьох смислів (онтологічного, психологічного та естетичного) та

[34] За Н. Усенко [631], це поняття покликане акцентувати роль інтерпретаторського аспекту.

[35] За визначенням О. Фекете, це «явище синтезу інтенціональної діяльності свідомості музиканта-виконавця, спрямованої на створення художньої цілісності» [635, с. 12].

[36] Ідею було оприлюднено на пленарній доповіді «Структура виконавського мислення» в межах Десятої науково-практичної конференції українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» (НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2010). Надруковано у статті 2010 р. [688, с. 557].

простежує шлях її становлення з XVIII до XX ст. За словами дослідниці, крізь усю історію проходять своєрідні «генеруючі ідеї», які й дозволили цій теорії скластися. Але центрує її поняття духовності. «Виконавська онтологія як осередок музичної духовності, пише О. Маркова, – це музично-системна «вибудуваність» звучання, в якому споконвічність духовних знаків музики випливає із двоєдності різного: «точковості» – дискретності звукоподачі («виразне артикулювання» кожного звука) і кантиленності – безперервності звукового потоку». Ці синонімізовані в їхній ідеальній сутності антитези утворюють парадоксальну єдність над-буттєвої аури звуковироблення в збереженні вищих емоцій спокою-радості» [415, с. 47]. І. Єргієв [234], звертаючись до проблематика артистизму музиканта-інструменталіста, поглиблює пізнання «виконавського Я», формуючи навколо нього комплекс таких понять, як «артистичний виконавський стиль», «артистична синергія», «артистична психотехніка». О. Самойленко та її школа (зокрема, В. Марик [412]) в низці публікацій презентують розуміння інтерпретаційних явищ через когнітивний дискурс, («когнітивний трикутник»), вивчаючи такі явища як «стиль інтерпретації», виконавський текст, виконавська форма.

Харківська школа інтерпретології, яка офіційно дістала назву 2004 року (рік заснування кафедри інтерпретології та аналізу музики) орієнтується на особистість виконавця як центральний модус наукового пізнання. За словами Л. Шаповалової, інтерпретологія надає «досвід занять наукою, де аналіз музики націлений на спілкування з Іншим і водночас на пізнання себе і всієї смислової моделі світу, де сходяться початок і кінці будь-якого знання про Красу й Істину» [688, с. 557]. І далі: «Через спілкування та радість зустрічей, пізнавання, відгукування та суголосся когнітивне музико-знання відкривається Іншому як онтологія Любові» [там само, с. 565]. В харківському осередку інтерпретології наразі вибудовується нове ставлення до виконавця як суб’єкта наукової рефлексії. Тому система наукового опису містить виконавський аналіз, виконавську онтологію, звучний образ інструменту (тобто такий, що звучить, виконавський), виконавську

рефлексію, виконавський часопростір, виконавська поетика, виконавська драматургія, поліінтерретаційність як якість твору, психологія особистості музиканта-артиста, «духовна дієвість» виконавця [109, с. 18]) та ін. Все вищезазначене складає систему *когнітивного музикознавства*, що суттєво відрізняється від когнітології, запропонованої західними або російськими школами. Його методологічним підґрунтям Л. Шаповалова називає синтез наукового та гуманітарного знання з урахуванням тенденцій новітньої філософії та християнської антропології. По суті, когнітивна установка як парадигма музикознавчого мислення – це визнання провідної ролі суб'єкта творчості людини-творця, його свідомості, психології особистості. «Герменевтичне коло СПІЛКУВАННЯ як КОГНАЦІЇ (можна і навпаки: ПІЗНАННЯ як ВІДКРИТТЯ СЕБЕ в ІНШОМУ» [688, с.554] є основою когнітивного підходу. Базові концепти – Я-свідомість, рефлексія, Я-Інший, синергія, богопізнання, Час, вічність, простір культури, зустріч, духовне пізнання, міжособистісна комунікація – становлять змістовне коло розроблених харківською школою питань інтерпретології. Так, Л. Зайцева [241; 242] вирізняє онтологію музики як самостійний розділ когнітивного музикознавства [242, с. 5], що складається з таких підрозділів: онтологія творчості, онтологія музичного твору; онтологія виконавства. У процесі формулювання онтологічного аналізу музичного твору [там само, с.15] авторка мислить його як триетапний процес, в якому перший передбачає увагу до особистості, що діє у межах певного типу культури; другий – пов'язаний із факторами зовнішньої та внутрішньої комунікації (семантико-комунікативні функції музичного мовлення); третій уможливлює цілісний погляд на феномен музики як комунікативної системи. Також авторкою визначено поняття «онтологізму» *як* когнітивного принципу, що формує «не тільки особистісну, суб'єктивну свідомість, але й об'єктивний, художній простір музики» [там само, с. 16]. Отже, домінантною є вказівка на духовність як концепт, що виконує структурно-організуючу функцію

виконавського процесу та спрямованість на вивчення музичного твору в «духовній сукупності його елементів» (Ю. Вахраньов).

К. Тимофеєва у дисертації визначає метод порівняльного аналізу як «спосіб пізнання семантично-комунікативних зв'язків між композитором і виконавцем, за допомогою чого є можливим усвідомлення цілісного смислу виконавської інтерпретації» [623, с. 6]. Позиції порівняльної інтерпретології розвиваються в дослідженні Ч. Чжівея [681], що проєціює позиції порівняльної інтерпретології в лоно вокальної педагогіки, а також у багатьох магістерських дослідженнях, орієнтованих на виконавський аналіз; проєкцію ідеї С. Людкевича на наукові засади виконавської інтерпретології бачимо у статтях та монографії О. Гнатишин [159].

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

Висновки до Розділу 1.

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

І. Підсумуємо філософські ідеї, що є засадничими для пропонованої концепції:

- «інтерпретувальний розум» (Ф. Ніцше, Ф. Шлеєрмахер, В. Дільтей, Г. Гадамер, М. Гайдеггер, Ж. Дерріда) та його стратегії як властивість та спрямованість процесу розуміння, здатного подолати обмеженість лінійності сприйняття (З. Бауман, М. Бубер, В. Пригожин);
- діалог у культурі (М. Бахтін) як постійне спілкування і наявність

прихованого адресата (опонента) у тексті, без якого смисл тексту залишається непроясненим;

- «учасність» (рос. «*участность*», термін М. Бахтіна) – явище активної «присутності» (задіяності) всіх комунікантів музичного спілкування (композитора, виконавця, слухача, тлумача/інтерпретатора);
- ідея М. Мамардашвілі про «простір культури як простір перевтілення»;
- ідея сучасної гуманітаристики[37] про пріоритетність тямущої методології на противагу методології пояснювальній.

Із широкого кола комунікативних досліджень обрано ті поняття, що є засадничими для формування інтерпретативного підходу до теорії музичної комунікації:

- «комунікація» мислиться нами тільки за наявності свідомості, якщо є Людина, яка здатна на комунікативні дії;
- «комунікативний простір» – творче середовище, в якому відбуваються духовні, соціальні та культурні процеси трансформації Homo Interpretatus. В нашому розумінні головним є не лінійність простору (що відповідає синергетичній концепції мистецтва) та його олюдненість (що формує антропологічну топономіку мистецтва). Розуміння смислу художнього тексту унеможливлюється без багатоукладної конфігурації комунікативного простору:

  «фізичний» рівень – акт-створення;
  художній вимір – акт-інтерпретація;
  духовний рівень – акт-спілкування.

- «комунікативна дія», «комунікативна ціледіяльність» (Ю. Габермас) – спрямованість на інтерпретувальне розуміння мовленнєвого акту слухачем (та похідні від них – латентно-стратегічна та стратегічна дія);
- «комунікативний вектор» – принципова спрямованість ціледіяльності Homo Interpretatus;

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

- «комунікативна стратегія» (в широкому значенні) – спосіб трансляції смислу, обов'язковий вибір вектора спілкування;
- інтегровані комунікації – особливий стан мистецького середовища, в якому важливішим принциповим є не розведення, а суміщення комунікаційних векторів у мистецтві новітнього часу.

II. Звернення до епістемології дало змогу виокремити такі концепти:

- «подієва культура» та «присутність», запозичені з теорії негерменевтичного сприйняття мистецтва (Г. У. Гумбрехт);
- діалог як не-тотожність (*Я*=Інший), як крок *Я* назустріч Іншому (у левінасівському розумінні «нескінченої потреби в Іншому»);
- *досвід людини* з приводу репрезентації інформації, що означає актуалізацію як *герменевтичних* (формування символів), так і *комунікативних процесів* (обирання стратегії подання інформації);
- *когнітивний стиль* (В. Холодна), що відбиває стійкі психологічні особливості сприйняття та пізнання;
- «*синергетична комунікативна система*» – відкрита система відносин, що базується на нелінійності мислення.

  Із музичної когнітивістики ми виокремили такі поняття:

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

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

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

- «інтерпретація» – це: 1) рід творчої діяльності, «мовленнєва дія» (Ю. Габермас); 2) теорія, яка підсумовує множинність нових інтерпретацій, кожна з яких є презентацією нового *досвіду* (за Г. Гадамером); цілісна смислова структура якої базується на актуалізації та адекватності розуміння (за Е. Бетті);

- «інтерпретативний процес» – діяльнісний акт музиканта-виконавця, спрямований на об'єктивацію інтерпретаційного задуму в «тексті, що звучить»;
- «інтерпретувальне мислення» – модус творчості як трансформації свідомості *Я,* що інтерпретує;
- «інтерпретувальне розуміння» (Х. Зельдмайер) – метод, який підкреслює важливість співпраці двох носіїв свідомості діяльнісного акту.

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

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

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

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

Напрацьований компендіум філософських концептів свідчить, що на початку XXI століття склались умови для формування *когнітивного напрямку музикознавства.* Його засадничим базисом *є інтерпретологія.*

Пропонуються авторські визначення інтерпретології:

- як **науки** про *становлення смислу* музичної творчості *в* системі комунікативних координат: *«творення – виконання – слухання – розуміння – дослідження»;*

- як **форми музично-теоретичної діяльності**, скерованої на розкриття потенціалу музичного твору через його відтворення у виконавському артефакті («живий текст») та подальший дослідницький опис – інтерпретування.

- як **музикознавчої дисципліни**, метою якої є систематизація різновидів інтерпретативної діяльності, яка виражена через *константні* (усталені) та *мобільні* (що змінюються) поняття музичної теорії, відбиваючи тим самим діяльнісний зміст музичної творчості (інтонування/контонування, інтерпретацію), а також форми слухацької співпраці у контекстах сучасного музичного мистецтва.

Розробка понятєвої системи, модусом якої є суб'єкт інтерпретології (Homo Interpretatus), – завдання наступного Розділу 2.

РОЗДІЛ 2
ТЕОРІЯ КОМУНІКАЦІЇ ТА МЕТОДИ ЇЇ ПІЗНАННЯ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XX–XXI СТОЛІТЬ

Основна ідея пропонованого дослідження може бути увиразнена в тезі про верховенство інтерпретації як форми буття художньої свідомості. Важливість усвідомлення цього явища для сучасного наукового пізнання підтверджується існуванням теорії інтерпретації з усталеною поняттєвою системою (див. підрозділ 1.3). У результаті можна стверджувати, що в музикознавстві XXI ст. інтерпретацію осмислено як рід пізнавальної діяльності; спеціалізований метод та, що важливо, методологію з цілком складеною системою координат. Але наука не стоїть на місті, й розвиток форм презентації музики, засобів комунікації потребує нових аспектів вивчення та ступеня узагальнень.

Система музичної комунікації та теорія, що її описує, зазнають трансформації, що дозволяє озвучити нові погляди, які є основою пропонованої в дисертації концепції теорії музичної комунікації. Основне завдання розділу – визначити основні поняття, що структурують рівні пізнання, та засадничі методи через обґрунтування образу Homo interpretatus та його стратегій як основних концептів. Це відбуватиметься у розвиток інтерпретології, яку ми вбачаємо базовою центральною підсистемою, навколо якої є можливим подальший розвиток науки, що пов’язана з інтерпретацією як формою буття мистецтва.

Отже, в основі пропонованої концепцї музичної комунікації як інтерпретативного феномена – два основних питання:

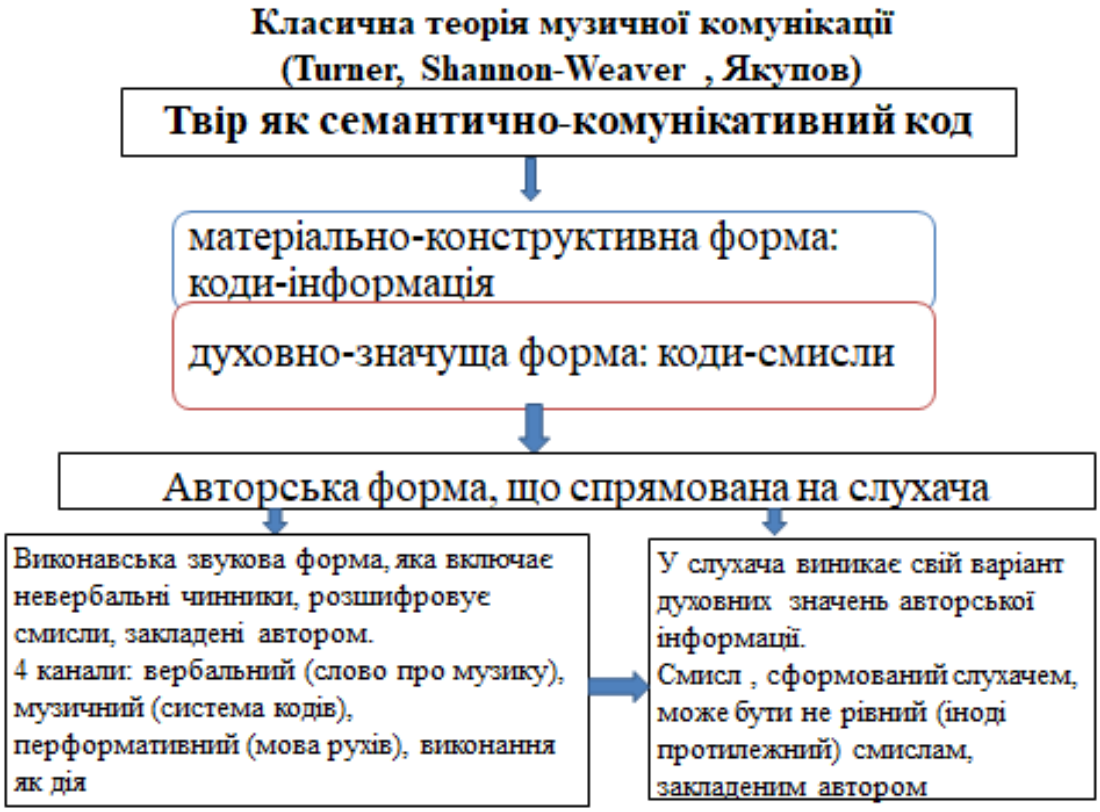
Хто є її суб’єктом?

Які *понятійні зміни* це передбачає?

Якщо визнати домінантність інтерпретувального мислення в музичному мистецтві XX-XXI ст., то існуючих теорій музичної комунікації стає

недостатньо. Так, основні взаємини в надрах класичної теорії відображено на *схемі 2.1.*

Схема 2.1.



Основна відмінність – визнання центральним елементом системи твір як код, навколо якого і відбуваються різні процеси, в яких беруть участь комуніканти: інтенція, відтворення, розуміння, декодування/дешифровка, осягнення та ін.

Розвиток теорії музичної комунікації визваний змінами артефактів, навколо яких відбувається комунікація. Тому адепти так званої релевантної теорії в якості центрального елемента обирають «музично-комунікативну подію» та висвітлюють *наміри* комунікантів продукувати та розуміти, контексти події, що обумовлюють наміри та їхнє адекватне розуміння тощо. Система понять міститься у *схемі 2.2.*

Схема 2.2.

В інтерпретативній парадигмі теорії музичної комунікації обидва підходи поєднані. Тобто ми враховуємо й зміни в тому, що в музичному мистецтві XX-XXI ст. називається «твір»; формах його опису; й ситуаціях, в яких відбувається комунікація між її учасниками, й власне прагнемо усвідомити сутнісну зміну самих учасників, їхні дії та можливості в процесі комунікації. Отже, базовими є дві установки:

- в музичній творчості XX-XXI ст. відбувається зміна Особистості, яка центрує систему комунікації;
- потрібно урахування певних свідомих дій між учасниками комунікації, завдяки чому відбувається процес спілкування.

Ці установки завдають поштовх над роздумами над двома концептами: «Homo Interpretatus» як центральний суб'єкт творчості та «комунікативна стратегія» як увиразнення активності учасників комунікації. До їхньої концептуалізації ми й переходимо.

2.1. «Homo Interpretatus» та «комунікативна стратегія» в понятійній системі інтерпретології

2.1.1 Концептуалізація «Homo Interpretatus»

Л. Шаповалова [686, с. 26] позначила розділи інтерпретології як прагматику та поетику. До першого відносяться «феноменологія особистості» (homo musicus), «інструмент як звуковий образ світу» та «жанрово-виконавські сфери музикування» у всьому багатстві традиційного, академічного та неакадемічного мистецтва. Поетика інтерпретології містить вивчення «музичного твору як живого тексту», виконавську поетику та виконавський стиль. Розвинемо ці ідеї в межах пропонованої термінології, зконцентрувавшись на основних позиціях.

Так, якщо прагматику розуміти в сенсі, близькому до лінгвістичного (тобто як розділ науки, в який включено все, що пов'язано з суб'єктом та адресатом, їхньою комунікацією та взагалі – ситуацією спілкування), то творча *Особистість* є центральним елементом системи, яку ми вибудовуємо. Ми пропонуємо ввести в обіг музичної науки тип *Homo Interpretatus,* який є творцем нової сучасної музичної реальності. Визнання домінантності цього концепту складає основу концепції пропонованого дослідження. Для того, щоб відповісти якою ми її мислимо, надамо короткий огляд типологій образу людини, що склалися в науці.

Людина за своєю онтологічною природою – принципово відкрита в світ система. Згадаємо слова В. Медушевського: «Онтологічно людина — не річ, але шлях, який не має кінця. Її суть почасти *дана*, почасти *задана*»[38]. Теоретична антропологія давно типізувала основні уявлення про людину, виходячи з її здібностей, форм діяльності свідомості й мислення: Homo sapiens (розумна), Homo Ludens (та, що грає), Homo projectivus (зосереджена), Homo habalis (уміла), Homo politicus, Homo divinas (одухотворена), Homo

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

legens (читаюча) [673]. У процесі моделювання складної комунікативної системи Новітнього часу, пов'язаної з появою Людини відкритої (Homo apertus); теорія пізнання (в парадигматичному стрибку) вводить до наукового обігу концепт Людини Символічної (Homo simbolicus), Людини, що шукає смисл (Homo significatione); гуманітаристика відкриває сенс Людини, що говорить [5]; синергійна антропологія складає обличчя Homo credens, філософія намагається прояснити феномен Homo Aestheticus [317][39] в сучасній естетиці, культурі, мистецтві); описано образи Людини, що рефлексує (Л. Шаповалова [693]), Людини синестезуючої (Homo sinesthesis, М. Зайцева [243]), Homo Cognitus (А. Хохлова [662]).

У музикознавстві стійкою й дотепер актуальною є система опису М. Арановського [30, с. 24] відносно симфонії: жанрово-семантичні амплуа частин симфонічного циклу, що спираються на їхні структурні ознаки (чотири семантичні моделі), пов'язані з іпостасями людини – homo agens (людина дієва), людина мисляча (homo reflexus або sapiens), людина, що грає (homo ludens), людина суспільна (homo communis).

І. Земцовський [249] переакцентував проблеми музичної комунікації з концепту «музичної мови» на статус «Людини, що музикує», поставив питання про «реальну буттєвість» музичного мистецтва. У його авторській концепції присутня єдність трьох іпостасей суб'єкта музики: «Людина, що музикує – Людина, що інтонує – Людина, що артикулює». Музикування – особливий вид комунікаціїтому Людину, що музикує, дослідник поставив у центр системи музичного мистецтва. За цією термінологічною абревіатурою ховається не музикування як гра або спів, але більш того, – суб'єкт, який музикує: що створює, що продукує, що сприймає музику. Людина, що інтонує, – та, що здатна мислити музично, яка володіє особливим,

[39] Так, автори визначають Homo Aestheticus людиною не тільки такою, що «відіуває й переживає», але й трактують її як «людина, що виражає, означує та інтерпретує, що доводить до крайності відстороненість від реальності, властиву процесу рефлексії» [317, с. 146], «людина, що сприймає та насолоджується, що живе в полі свого естетичного смаку» [там само, с. 257]. Також цей образ апробований В. Мартиновим щодо концептуалізації процесів, пов'язаних із opus-posth музикою. Автор вказує, що «Homo Aestheticus уже не перебуває в реальності. Вона переживає реальність і, переживаючи реальність, неминуче починає виражати її» [421, с. 96].

невербальним типом мислення, здатністю озвучити «невидиму» частину музики. Інтонування завжди є змістовним, а зміст завжди є конкретним.

Згідно з І. Земцовським, «Людина, що артикулює» реалізує всі форми інтонування в процесі музикування. Артикуляція – категорія не тільки вимовна, але і поведінкова (артикуляція – явленість певного інтонування в контексті певного музикування, слугує художньо-конкретною реалізацією). Інакше кажучи, *музикування* (як творчість і виконання), *інтонування* (як мислення і семантика) і *артикулювання* (як структурна і поведінкова реалізація музикування та інтонування) являють діалектичну єдність в універсумі Homo musicus. Проте, при проекції на мистецтво-post наведена тріада видається неповною. Проблема корениться в тому, що способи відтворення музичного твору не завжди адекватно прочитуються як виконавцями, так і слухачами. І справа навіть не стільки в цьому, скільки в перетворенні комунікативної ситуації, в «зламі» ієрархії «композитор-виконавець-слухач», стереотипних уявлень про твір і форми його побутування. Дивним фактом залишається те, що твір іде від «підношуваності», знову стаючи «повсякденним», включаючись у нові мобільні зв'язки та контексти. Чимало композицій (наприклад, сонорні, електронні композиції, конкретна, репетитивна музика, урбаністичні експерименти) свідомо протиставляються сформованій системі концертно-філармонічних форм академічної традиції. Саме на вивчення та розуміння таких форм композиторських і виконавських пошуків у музичному мистецтві XX ст. спрямована концепція І. Маціївського, який шлях творення світу як *звýчного інструментального образу* пояснив через концепт контонації (див. 2.2.6).

У вищезазначеному явно постулюється принципова відкритість твору, розімкнення композиції як головна умова її існування. Іноді навантаження на візуальний канал сприйняття інформації таке велике, що в результаті ми не тільки «слухаємо» музику, але й «дивимося» (на актуальність «візуального

мислення» вказує Р. Арнхейм [32]. Так реалізується одна з основних ідей усієї музики-*post* – ідея відкритого твору (див. 1.3).

Висновок напрошується сам собою: сучасному митцю потрібен не стільки спостерігач (навіть «той, що переживає»), скільки співавтор. Саме так У. Еко прагнув визначити особливий статус культури XX століття: максимально взяти глядача у співавтори, створити такі умови, за яких стати стороннім спостерігачем вже неможливо. По суті, в цій культурі *смислове поле комунікації без урахування* ***людини, що інтерпретує****, втрачає сенс*.

Вже йшлося про інтерпретувальну парадигму творчості, розроблену В. Москаленком, яка в явищі інтонування має прояв для кож-ного суб'єкта комунікації. Так, «внутрішню форму музичного ін-тонування» (тобто, «мисленнєвий процес, що базується тільки на уявленнях музичного звучання та на уявленнях можливих способів його виконання») вчений називає «композиторське інтонування» [467, с. 68]. Діяльність виконавця (спів-творця) спрямована на створення зву́ч-ної версії музичного твору, а «реалізація музичної думки в звучан-ні» [там само] є «виконавським інтонуванням». Нарешті, слухач є, по суті, «спів-виконавцем». Його «співучасть в музичному виконанні може виражатися в явній чи прихованій роботі голосових зв'язок, які "співчувають" виконанню», а «творчий резонанс з музично-мисленнєвими й моторно-рухливими токами виконання, що вини-кає у слухача» [467, с. 205] є спів-інтонування. Іншими словами, згідно з кон-цепцією В. Москаленка: «композиторське інтонування» як інтерпретація власного і колективного музично-інтонаційного тезауруса збігається з виконавським інтерпретуванням і неможливе без «спів-інтонування», «спів-виконавців» (слухачів).

До речі, співавторство може реалізовуватися й у системі «Я-Я». Наведемо слова композитора В. Мартинова: «…ми проживаємо момент цивілізаційного зсуву, рівного якому не було в історії з часів палеолітичної революції. І щоб на нього якось прореагувати, самого мистецтва мало. Я використовую всі

доступні мені засоби. Можна сказати, что я пишу книги з метою прокоментувати те, що я роблю в музиці, – й навпаки» [122].

Отже, діалектична єдність Homo musicus XXI століття, подана (за концепцією І. Земцовського) через позиції музикування (як творчість і виконання), інтонування (как мислення і семантика) та артикулювання як структурної й поведінкової реалізації змісту музикування та інтонування, видається неповною. У кроці назустріч свідомості, що сприймає, кореніться поява ще одного, *інтерпретувального виміру*. Тож ідею І. Земцовського, заявлену в контексті традиційної культури, може бути спроектовано на контекст академічної та неакадемічної музичної творчості Нового та Новітнього часу, виявивши провідну роль особистості інтерпретатора – Homo Interpretatus.

Надамо визначення в межах пропонованої концепції музичної комунікації: **Homo Interpretatus є сумарним образом людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність *інтерпретувального мислення* (у розмаїтті функцій «композитор-виконавець-слухач-дослідник»)**.

Наведемо декілька прикладів. Так, композитор В. Сильвестров, відомий далеко за межами України, відгукнувся на події на Майдані (2013–2014 р.) власним варіантом мелодії, створеної на текст гімну України та молитви «Отче наш»[40]. За словами композитора, у мелодиці «Гімну» є «фонеми дзвонового дзвону», «інтенсивний набат» [103] (як зв'язок з тим, що у дзони Михайлівського монастиря били під час біди (отже, в тексті твору наявною є жанрова пересемантизація/переінтерпретація). Обидва твори (а також «Різдвяний псалом», також присвячений подіям на Майдані) написані в повільному темпі, в аспекті піанісімо, з «зависаннями» на окремих тонах мелодії, спів-звучні голосу душі. Композитор сам виконує свої твори (співає і грає) і, як наслідок, є одночасно Людиною, що *музикує/ інтонує/контонує* і *артикулює*. До того ж, обидві вокальні композиції є авторськими

[40] Почути диптих можна за посиланням: http://ru.duh-i-litera.com/novyiy-diptih-valentina-silvestrova/

інтерпретаціями гімну і молитви (архетипів української культури). Інтерпретація В. Сильвестрова в цьому прикладі інтегрує вищеназвані якості (тріада І. Земцовського). Більш того, авторське слово звернене до Іншого і базується на виході до нього і тому приречене на нескінченність смислових інтенцій у процесі міжособистісного спілкування мільйонної аудиторії слухачів із диптихом «Гімн-Отче наш».

Приклад виконавця з домінантністю інтерпретувального мислення – Глен Гульд. Зокрема, це розкривається у його підході до каденцій бетховенських концертів. У коментарях до запису Першого (з авторською каденцією – фугою) виконавець зазначає: «Створюючи свої каденції, я мав на меті створити поліфонічне попурі з мотивів, що було можливим здійснити лише в значно більш хроматизованому звучанні, ніж стиль раннього Бетховена. Таким чином, каденція до першої частини перетворилася скоріше на подобу регерівської фуги, в той час як каденція до третьої частини вилилась у рапсодію, покликану заповнити шпарину між ферматою на квартсекстакорді та більш м'яким вступом оркестру в сі-бемоль мажорі. Інакше кажучи, обидві вони впливають на органічний баланс твору й таким чином заперечують початкову мету каденції – демонстрацію віртуозності. В усякому разі, я не пропоную оркестрантам вервечкою вирушити на балкон, поки рояль протягом трьох чарівних хвилин велично витає у високості» [464].

Наведені вище приклади доводять ціннісний смисл особистості, що знаходиться в центрі системи наукового опису. Розуміння її як Homo interpretatus обумовлює необхідність поступової адаптації, через моделювання відповідного аналітичного інструментарію, системи понять в межах пропонованої теорії музичної комунікації. Власне її прагматика націлена на суб'єкта й адресата комунікації та типам взаємовідносин між ними. Виходячи з цього, систему понять інтерпретології можна розподілити на дві групи. До вихідних належать поняття, пов'язані з фундаментальними законами відчуття, розуміння, інтерпретації музики: мислення, свідомість, розуміння. До похідних належать поняття, що увиразнюють в даному

випадку *інтерпретувальність* як константну ознаку – інтерпретувальна свідомість, інтерпретувальне мислення, інтерпретувальне розуміння – ті поняття, які надають можливість не тільки розвивати саму теорію, роблять її відкритою, але й викривають її *евристичний зміст*. Наявність інтерпретативного компоненту специфікує зміст базових категорій.

Інтерпретуючою є *особистість* з домінантними властивостями творчої переробки інформації, отриманої в результаті спілкування (на всіх етапах комунікативного процесу).

Інтерпретувальна свідомість є домінантою творчого процесу в сучасному мистецтві. Вона здатна охопити всю поліфонічність та нелінійність часопростору.

Інтерпретувальний розум («розум, що інтерпретує») – поняття синергетичної концепції світу, позначене відкритістю до евристичних можливостей нелінійного методу пізнання. Це здібність мислити нелінійно та поєднувати у процесі пізнання світу (музичного мистецтва) декілька парадигм, що призводить до евристичних відкриттів.

Інтерпретувальне мислення – пізнавальний процес, що характеризується переходом від латентно-стратегічної дії (Ю. Габермас) на рівні задуму до її реалізації в процесі комунікації для винайдення *нових вимірів звичаєвих смислів.* Інтерпретувальне мислення є проєктивним[41], таким, що розширює існуючі засади мистецтва, якому тісно в межах естетики *post*, і навіть *post-post*. Воно прагне стати мистецтвом *-proto*. З відомих видів мислення – репродуктивний та продуктивний – ми відносим його до продуктивного: за функцією – до концепції евристичного мислення.

[41] М. Епштейн в передмові до «Проєктивного словнику гуманітарних термінів» [728] називає проєктивність методом мислення та підкреслює «трансформативне начало гуманітарного мислення, що призване не тільки вивчати, але й по-новому формувати явища культури. <…> Завдання філософії - не просто досліджувати, а й розширювати мову, що існує, лексичні поля, синтезувати нові концепти, вводити нові мовні правила, збільшувати обсяг того, що промовляється – а значить, й можливого та потенційно здійсненного» (цит. за ел.варіантом [247].

Інтерпретувальний стиль – прояв характеру діяльності Homo interpretatus, система свідомих (емоційних, інтелектуальних, психологічних) стратегій.

Системний аналіз образу людини, що інтерпретує, як суб'єкта музики Новітнього часу передбачає вироблення критеріїв щодо кожного учасника комунікативного простору, який ми пов'язуємо з поняттям *«комунікативна стратегія»*[42].

2.1.2 «Комунікативна стратегія»: дефініція та типологія

Не зважаючи на зміну комунікативних ситуацій сучасного музичного мистецтва, постійною величиною залишається обов'язкова умова будь-якого артефакту культури – бути зрозумілим. Будь-який твір, перш за все, – це простір значень і смислів, розшифровування яких становить процес інтерпретування. Будь-який твір також і комунікативний простір, і як такий, він, минаючи семантичний рівень, стає простором спілкування. Складність комунікативних взаємозв'язків у процесі інтерпретування музичних творів слід обґрунтувати через дефініцію «комунікативна стратегія».

Статус Homo Interpretatus ми визначаємо стосовно всіх учасників музичної комунікації. Якими є вияви творчої самореалізації Homo Interpretatus, або в дефініціях пропонованої концепції – комунікативні стратегії?

Композитор. Композиція як інтерпретація ґрунтується на стратегії творення. Перед ним стоїть неймовірно важке завдання – створити очікуваний стереотип художнього твору (в певному жанрі) і в той же час зробити його новим, що не повторює колишні варіанти. Розраховуючи на стереотипну реакцію, він мусить використовувати нові стимули; інакше комунікація не відбудеться. Композитор задіює «іллокутивні сили» (за Дж. Остіном), тобто формує очевидні та таємничі цілі висловлювання).

---

42 Концепт «комунікативна стратегія» у системі понять інтерпретології запропонований авторкою цього дослідження в курсі лекцій «Музична інтерпретація» (2005-2019). Його більш детально висвітлено у статтях [495; 496; 503; 514].

Якщо композиторські стратегії в цілому перебувають у полі зору дослідників, то виконавська, слухацька, інтерпретувальна стратегії вимагають ретельної розробки та пояснень.

Виконавець. Інтерпретація як виконання (виконавська інтерпретація) – стратегія дії, вид комунікативної стратегії, спрямований на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, фактурний виклад).

Людина, що Інтерпретує-тлумач. Інтерпретація як тлумачення – стратегія зусилля до розшифровування тексту, виявлення змісту. Наукова інтерпретація визначила два різновиди комунікативних стратегій: лінгвістичний і семіотичний (Л. Березовчук).

Слухач – Людина, що Інтерпретує. Інтерпретаційний процес (У. Еко), або *стратегія в слухацькій комунікації* (сприйняття музики) ґрунтується на механізмі *досвіду* – інтуїтивного виявлення в собі подій, які звучать у тексті.

Визначення в межах пропонованої теорії музичної комунікації.

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).

Поняття «комунікативна стратегія» функціонує як одне з засадничих інтерпретативної теорії. Саме *аналізом різних стратегій* обумовлена розгалуженість музичної інтерпретації як явища музичної культури сьогодення. Співвідносячи різні форми діяльності між собою в дискурсі інтерпретології, можна виявити єдність (універсалізм) механізмів змістоутворення в контексті різних стратегій роботи з текстом музичного твору:

• стратегія творення – композиція – організація інтонаційної (звукової) форми та адекватне відбиття її у тексті-написанні;

• стратегія відтворення – виконання – вибудобування звукової форми у тексті-звучанні;

• стратегія сприйняття / спілкування – інтуїтивне виявлення в собі подій, закладених у тексті-написанні й озвучених у процесі виконання (тексті-звучанні);

• герменевтична стратегія – інтерпретування/як тлумачення – розуміння, тобто смислове дешифрування закладених у творі смислів (стосується й тексту-написання, й тексту-звучання).

Кожна стратегія має свою внутрішню типологію.

Так, не намагаючись охопити всі *стратегії композиторської творчості*, виокремимо декілька основних. Так, це стратегії, залучені при творенні національного образу світу (в нашій термінології – ідіоетнічні); стратегії, що формують жанри транскрипції та різновид автоінтерпретації (націлені на поєднання або розходження стилів – конвергенції та дивергенції); стратегії деконструкції та реінтерпретації, що складають специфіку постмодерного мислення.

В багатьох перформансах (в тому числі композиторських) залучається стратегія гри («Chess pieces» / «Шахові п'єси», *«Reunion»/* «Возз'єднання» Дж. Кейджа), стратегія фрагментарного сприйняття («тмесіс») є актуальною у «Поемі для 100 метрономів» Дж. Лігеті; в Третій сонаті П. Булеза можна вважати ключовою стратегію «work in process» [99, с. 142] – коли твір, який безпосередньо і, головне, безперервно, твориться виконавцем; стратегією «випадкового відкриття»[43] відрізняються, наприклад, «*Inlets»* для 3 морських раковин, що наповнені водою» Дж.Кейджа (завдяки використанню предметів з непередбачуваною поведінкою в процесі виконання), його ж «Freeman Etudes» для скрипки соло та «Etudes Australes» для фортепіано соло. Обидва

[43] До речі, подібну стратегію «вдаваної несподіваності» можна помітити у романі «Гра в класики» Х. Картасара.

мега-цикли – приклади «над-складності», і в кожному по-особливому ведеться пошук нових звукових (та звучних) образів звичайних інструментів. З великою долею вірогідності можна віднести до стратегії «випадкового відкриття» й інтуїтивну музику К. Штокхаузена (яка, за задумом, виключає для виконавця будь-які «відомі системи», надаючи йому створювати композицію на власний розсуд) [708].

Окремого висвітлення серед стратегій, що притаманні композитору-Homo Interpretatus у XX–на початку XXI ст. заслуговують стратегії візуалізації, стратегії кіномузики, перформативна стратегія (часто застосовуються в новітній опері, інструментальній музиці), контонаційна стратегія та багато інших, що в сучаснім світі роблять композиторську творчість настільки багатовимірною та відкритою у безкінечність смислових конотацій. Так, П. Булез наполягав: «можливо й інше відношення до музичного предмету – його споглядання. Вслухатися в звуки, чути внутрішнє життя звуків, бачити, як вони ростуть, трансформуються, можуть навіть вмирати [...]. Те, що мене цікавить найбільше, – це заміна активності спогляданням» [98, с. 66–67].

Виконавською стратегією визначено такий різновид комунікації, що спрямований на реалізацію акустичної форми музичного твору, модальної за своєю природою. Акустична форма, в свою чергу, унаочнюється у форматі «тексту, що звучить», який, за словами М. Арановського, «завжди є структурою» [28, с. 8], тому для аналізу таких стратегій увагу слід приділяти змінюваним компонентам виконавського тексту: темпоритму, артикуляційній та динамічній шкалі, агогіці, іноді – фактурному викладу, виконавській архітектоніці (О. Меркулов [453]).

Думка про те, що виконавська стратегія інтерпретує ідею Іншого в процесі живого звучання актуалізує поняття інтерпретувального мислення та виконавського тексту, який є його віддзеркаленням. Важливими також є поняття, введені О. Лосєвим – напруження, особистісна актуальність,

об’єктивне оформлення – необхідні для розуміння задуму інтерпретатора [380, с. 1055].

Яскравим прикладом формування особливої стратегії є виконання В. Сильвестровим власних творів «слабкого стилю», зокрема, багателей. Це – приклад медитативної стратегії (занурення у внутрішній світ, ефект народження твору безпосередньо в процесі гри на фортепіано), яка спричинена єдністю авторсько-виконавського відчуття твору.

Стратегія тотальної випадковості (майже «музична анархія») властива всім виконанням «Song Books» Дж. Кейджа. Один з прикладів – виконання *Song* №85 Liz Tonne з електронікою[44]. Смисл звукового перформансу в тому, що виконавиця повинна сама створювати те, що вона співатиме. Така ж стратегія залучена у творі «Перехрестя 3» М. Фелдмана, про про який Дж. Кейдж сказав, що «…функція виконавця <…> уподібнена функції фотографа», бо «…композиція допускає нескінченну їх кількість і ніколи не вичерпається, оскільки створена не механічно. Її можна лише перестати виконувати або втратити» [398, с. 47].

Доволі часто залучаються декілька стратегій, які в сукупності створюють багатовимірність виконуваного твору. Так, перформативність, яка закладена у кожне виконання «Water Music» Дж. Кейджа, у версії для перкусіоніста (адаптована та виконана Луісом Біттенкуртом / Luís Bittencourt) доповнена поліфонічною стратегією (звучання популярної музики з радіоприймача, який виконавець ввімкнув на початку, контрастує з епізодичними медитативними «включеннями» марімби[45], що постійно переключає слухацьку увагу).

Сполучення інтегрувальної та візуальної стратегій в концерті «Ninfa in Lamento» Сабіни Мейєр (сопрано) виявилося дуже доречним для виконання творів К. Монтеверді та Д. Шелсі[46] (синтез торкнувся й тембрової сторони –

[44] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=hp_XVXdqKUw
[45] Версія за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=h_ik4VMcLkA.
[46] A visual concert for soprano, theorbo, electronics and video with music, Рим, 2014. Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=QHV0j7KVkVs

співіснування барокових та електронних інструментів; й рухів – більша статика при виконанні барокових творів, рух глядацькою залою при виконанні Дж. Шелсі).

Дослідницькі стратегії принципово відрізняються від традиційного музикознавчого аналізу. Базуючись на усталених позиціях академічного музикознавства, вони є апріорно евристичними. Так, музикознавчий текст завжди є відкритим до нових смислів, але дослідник-homo interpretatus націлений на когнітивну цінність аналізованого твору (або інтерпретації). Якщо усталені типи аналізу музичного твору залежать від обраного матеріалу (жанру, історичного стилю, семіотики музичного тексту), то дослідницька стратегія дозволяє виявити єдність світоосягнення і смислопородження у найрізноманітніших художників, вона зумовлена образом Людини як ентелехією наукового пізнання.

Вчений-homo interpretatus – завжди нададресат (М. Бахтін [57, с. 323]), третій в діалозі (хто не бере участь, але розуміє його), хто на основі «культури значень» (Х. У. Гумбрехт) продукує власне «відповідне́ розуміння».

Згідно пропонованій концепції, композиторський чи виконавський текст стає предметом дослідницької стратегії, якщо враховано:

- передрозуміння (за М. Ґайдеґґером, «очікування» смислу твору, що аналізується);
- особистість самого дослідника (його фах, світогляд, наукові інтереси на певному етапі, міждисциплінарні впливи);
- методологію, яку він обирає (знаковою є поява статей А. Шнітке, Е. Денисова кінця 1970-х років, які йшли на випередження дослідницьких стратегій радянської музичної науки).

Можна вирізнити дві стратегії, в яких інтерпретація комунікативної дії є процесом співвідношення мовного та позамовного контексту:

- *когнітивна* (опрацювання свідомістю «чужих» інтерпретацій того чи іншого об’єкту аналізу та націленість на креативне переосмислення власного

досвіду сприйняття та оцінки цього об'єкту, його концептуалізація);

- *моделююча* (сенс якої пов'язаний з продукуванням музичного смислу за принципом моделі: наприклад, музичного символу, або жанру, стилю).

Важливо нагадати: передумовою обох дослідницьких стратегій, що пропонуються, є текстуальна стратегія *як традиція музикознавчого опису семіотичних конотацій.*

Безперечно, пропоноване не вичерпує всіх можливих наукових стратегій, прикладом чого є майже неосяжне поле сучасної музикології.

Підкреслимо декілька ознак дослідника-homo interpretatus, важливих для інтерпретативної теорії музичної комунікації.

1. «Осягнення» музики (О. Лосєв) у вигляді вербального тексту має ставити не крапку, а багатокрапку та бути відкритим до нових смислів.

2. Феномен смислу актуалізується через розтлумачення музичних знаків і символів, відкриваючи ціннісний сенс акту пізнання – текстуальна стратегія.

3. Тетрактида «твір – виконання – сприйняття – осягнення музики» (О. Лосєв [379, с. 922]) завдяки когнітивній стратегії *відкриває* «герменевтичне коло»: Твір існує в новому вимірі! І так багато разів, бо для слухачів і дослідників нових генерацій віднайдені в музиці смисли є лише інтенцією для подальшої роботи свідомості.

Можливість вченого-homo interpretatus бути нададресатом (за М. Бахтіним) діалогу між композитором та слухачем – шанс не тільки формулювати власне «*відповідне́ розуміння*» (моделююча стратегія), а й спонукати інших комунікантів до активного відчуття музичної творчості – як буття в мистецтві –*proto*.

Отже, в світлі інтерпретативного підходу до теорії музичної комунікації будь-який твір програмує процес сприйняття/розуміння/інтерпретації й водночас є комунікативним простором спілкування (композитора-виконавця-слухача). Комунікативно-інтерпретативне співвідношення розкривається через концепт «комунікативна стратегія», загальнонауковий смисл котрої був

уточнений стосовно кожного з суб'єктів комунікації (композиторська, виконавська, дослідницька). Яким же в системі комунікативних стратегій є місце Слухача?

У загальноприйнятому розумінні комунікативні процеси у сфері музичного мистецтва являють собою цілеспрямований рух знань і досвіду. Щоб комунікативний процес був дієздатним, його суб'єкти неодмінно мають демонструвати певні вольові якості. Комунікація мотивує процеси, що відбуваються в сучасній культурі, а саме: а) інтеграцію соціальних груп і їхню внутрішню диференціацію; б) взаємодію в соціокультурних процесах (міжособистісних, групових) на основі загальних цінностей культури.

У внутрішньому світі людини зовнішній світ соціокультурного простору виступає як сукупність знаків, а культура – як особливі знаки (твори), що реалізуються в процесі руху в суспільній свідомості (або в процесі комунікації). За словами Н. Лумана, «…комунікація виникає тільки тоді, коли *хтось бачить, чує, читає* (курсив наш – Ю.Н.) й розуміє, що тут могла відбутися подальша комунікація» [389, с. 12]. Тобто, культура як інформаційно-комунікаційна система реалізується тільки в тому разі, якщо вона загальнозначуща, не залишається зафіксованою в одиничній свідомості, а сприймається всіма, хто її розуміє.

У дослідженнях В. Медушевського є визначення «адекватне розуміння», тлумачення якого стосовно сучасної практики може бути розширено. Важливо підкреслити, по-перше, значущість *інтерпретаційної націленості слухача* по відношенню до творів кінця–XX-XXI ст. По-друге, слухання в термінології Дж. Остіна [746] – акт перлокутивний (тобто націлений на те, що надано як матеріал для сприйняття), в термінології нашої концепції – *обирання стратегії* сприйняття. Що це означає? – «Подієвість» та бажання «бути присутнім». За визначенням Х. У. Гумбрехта, це має бути сенсом культури, яка в семіотичній картині світу та пріоритету «культури значень» втратила відчуття того-що-відбувається-прямо-зараз.

В теорії сприйняття музики розрізняють пасивну та активну його форми, розуміючи під цим емоційне або інтелектуальне слухання, вміння слухати або чути. Скажімо так, «академічний» сенс слухання не втрачає своєї актуальності й може бути як пасивним, так й активним. Але цього замало. Певні композиторські та виконавські задуми (про деякі йшлося на сторінках монографії) просто вимагають від слухача активності іншого роду. В певних формах презентації музичного твору він просто не може залишатися осторонь та пасивно спостерігати.

Тож, розвиваючи визначення *слухацької стратегії* як *спів*-інтонування звуковій формі, пропонуємо розділити їх на:

- пасивні (коли слухач в цілому підкоряється запропонованій парадигмі сприйняття);
- активні (коли слухач сприймає пропонований текст як потенційний та змістовно рухливий та *моделює* власний простір сприйняття).

Описане вище підтвердило домінантність інтерпретувального мислення, як необхідного в процесі переходу від латентно-стратегічної дії (на рівні задуму) до її розкриття в процесі комунікації (сприйняття). Слухацька стратегія може бути обумовлена метою, яку ставить для себе людина, що сприймає артефакти мистецтва. З одного боку, можна піти за думкою Р. Барта, який вбачав одним з основних підходів до Тексту – через задоволення [44, с. 422], з іншого – через осягнення (О. Лосєв, П. Булєз), «ємство» (Ю. Холопов). А можна – налаштувати себе на такий слухацький акт, що призводить до відкриття нових вимірів звичаєвих смислів.

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

Типологія комунікативних стратегій у музичній творчості відображає суб'єктів музичної комунікації, її структуру та функції. Важливою настановою є те, що Homo Interpretatus діє через обрану комунікативну

стратегію. Саме адаптація цього концепту означила поділ інтерпретології на «аналітичну» та «виконавську».

Аналітична інтерпретологія – розділ теорії музики, в якому завдяки мисленню Homo Interpretatus через комунікативні стратегії набуває оновлення семіотичний аналіз музичного тексту та його понятєвий 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.

Виконавська інтерпретологія – розділ когнітивного музикознавства, в якому «живий текст», що твориться особистістю виконавця, розкриває свій зміст в аспекті тієї чи іншої комунікативної стратегії через параметри «виконавський звукообраз», «виконавська поетика», «виконавський стиль», «виконавський хронотоп».

Матеріал наступних підрозділів та пунктів викладено за єдиним принципом: спочатку є *background* явища (традиції його розуміння у музикознавстві), потім дається настанова (дефініція), що виходить із концепції пропонованого дослідження музичної комунікації як інтерпретативного феномена, та підтверджується прикладами.

2.2.Аналітична інтерпретологія

Нижче наведемо приклади адаптації поняття «комунікативна стратегія» в теоретичному музикознавстві (щодо категорій «музична форма», «фактура», «час та простір», «музична драматургія», «музична семантика»).

2.2.1. Музичне формотворення: інтерпретувальний сенс відкритої та виконавської форм

Background. «Музична форма» – концепт теорії музики, всебічно обґрунтований та висвітлений музикологами різних поколінь. Розроблено класифікацію, історичну логістику; принципи формотворення у творчості

окремих композиторів; подвійність форми (В. Медушевський); поняття «внутрішньої форми» (Л. Шаповалова, 1988 [692]), що адаптовані до музичного мистецтва, та ін.

У межах пропонованого в дисертації інтерпретативного підходу ми не даватимемо огляд ставлення до форми як до предмета музичної логіки. Предмет нашого дослідницького інтересу – потенційність музичної форми в інтерпретативній парадигмі. Наголосимо, що в теорії музики зустрічаються вислови, які підкреслюють динамічну сутність логічної структури в музиці.

О. Лосєв вважав, що «…не вухо сприймає музику, а – людське «я» за допомогою вуха. Вухо – орган та інструмент, а не суб'єкт сприйняття» [377, с. 17]. А найважливішою формою переживання в музиці вважав «інтенціональність» як направленість свідомості. У статті «Нарис про музику» (1920) він додає її до трьох основних (фізична, просторово-часова; фізіологічна; психологічна), а щодо інтенцональної визначає три види (a) змістовно-якісна даність; b) актуально-особистісна /аттенціональна визначеність; c) предметна визначеність) [380]. В. Медушевський, обґрунтовуючи концепцію духовного аналізу музики, довів, що навіть таке поняття як «музична форма» може стати «одкровенням» [430, с. 462], за його концепцією форма перш за все – змістоутворююча категорія спілкування. «Форма в направленості на «ти» (Божественне і людське) створюється зусиллям волі» [там само, с. 575], формотворення складає комунікативний дискурс будь-якої з форм, а твір завше розгортається як «онтологічний діалог» [там само, с. 463]. Музикознавець розвиває ідею «внутрішньої форми музики» та подає її типологію (пов'язану з зануренням усередину інтонаційного змісту та за його межі), акцентує важливість «динамічної» настанови слухання, процесу «уживання» (як «утримання певної специфічної якісності (наприклад, злобливої агресивності року або світлого піднесеного зусилля молитовного співу), нечленованої за визначенням» [429]). Розмірковуючи над осягненням концепту «музична форма» у працях В. Медушевського, висловимо припущення, що його теоретична думка сягає

від інтонаційної до *інтонованої* форми, актуальної для всіх комунікантів музичного процесу.

Динамічну сутність формотворення визначає В. Бобровський, коментуючи формотворення у так званих модулюючих формах. За словами автора, існування таких форм утілює «ідею зростання» та поступового розвитку, вводить до обігу поняття «поступальна тричастинна форма» [78, с. 219][47], що повністю відбиває закладену сутність таких процесів. У. Еко в розділі «Про спосіб формотворення як віддзеркалення дійсності» («Відкритий твір») пише: «Справжнім змістом твору стає спосіб сприйняття цього світу і його оцінки, що став способом формотворчості, й на цьому рівні йтиметься про відносини між мистецтвом і світом» [720, с. 310]. І далі: «Форма – це модель ситуації в мистецтві та житті, її константної складової або тієї, що змінилась. Оповідальна структура має залишатися *під* різними витлумаченнями, які їй дадуть. Твір постає як відкрита структура, що відтворює двозначність самого нашого Буття-в-світі» [там само, с. 302]. Відшукуючи адекватні вираження процесів формотворення, А. Шенберг [700] увів поняття «крихка» та «тверда» структури, К. Штокхаузен – поняття «момент-форми» (коли «все, що відбувається, не має розвитку від певного початку до неминучого кінця (момент не повинен бути просто висновком з того, що йому передувало та витоком наступного, часткою вимірюванної тривалості» [706, с. 41]) та «темброової форми» як увиразнення суті нового ставлення до цього параметра музичного твору. Наразі «темброва форма» – специфічна «формула», котра містить весь спектр співвідношень між тонами («кольоровими шумами»), групами тонів, «забарвленими» та чистими паузами. До того ж, К. Штокхаузен волів створювати унікальний для кожної композиції тембр, котрий більше б не повторювався [288].

Наведені визначення демонструють постійну присутність комунікативної складової в теорії музичної форми.

[47] Автор також вважає, що композиційна форма – «ритмічно й тонально організований процес тематичних співставлень та тематичного розвитку» [76, с. 29].

Надамо дефініцію:

Музична форма є процесом суб'єктного творення Homo Interpretatus, результатом інтерпретувального мислення.

У межах інтерпретативного підходу при висвітленні питання форми та формотворення наведемо декілька прикладів:

1) висвітлимо інтерпретувальну складову концепту «відкрита форма» як одного із актуальних по відношенню до мистецтва Нового та Новітнього часу;
2) обґрунтуємо інтерпретувальний смисл концепту «виконавська форма».

Відкрита форма. У комунікативній системі мистецтва Новітнього часу змінюються форми твору, його існування та співвідношення у ієрархії «композитор-виконавець-слухач». «Пропоноване» (opus-музика) втрачає актуальність, стаючи «звичаєвим» (або «потребованим»), зв'язки твору стають відносними, мобільними (opus post-музика). Роль Homo Intereprtatus при цьому видається досить хисткою («смерть автора»), хоча це, звісно, не так. Навпаки, ініціатори «проекту opus post» є і його авторами, а слухачі – інтерпретаторами, бо власне кінцева версія твору виникає тільки завдячуючи слухацькій інтерпретації. Такі процеси в музиці позначено поняттям відкрита форма.

Концепція «відкритої форми», яка актуалізувалась у процесі розвитку сучасної теорії формотворення, в гуманітаристиці, філології та мистецтвознавстві започаткована Г. Вельфліном (1915) [114] [48], Р. Адамсом [741][49], П. Грінцером[50], розвинута Р. Інгарденом [266][51], Ю. Борєвим[52]. У. Еко

[48] Автор, аналізуючи мистецтво бароко та класицизму як дві принципово різні системи, простежує *розвиток від замкнутої до відкритої форми* (від тектонічності до атектонічності).

[49] Поняття «відкрита форма» вважалося ним як свідомий прийом автора з метою продемонструвати принципову нерозв'язуваність основного конфлікту.

[50] Openform – «відсутність зовнішньої завершеності, надолужувана уявленням читача» [170, с. 105].

[51] Автор пише про «ділянки невизначеності» в тексті, які для читача є такими, що провокують свідомість на спів-завершення, спів-творчість. По суті, незавершеність твору є особливою стратегією його автора.

[52] У межах літературознавства Ю. Борєв [86] вважає нон-фініто художнім прийомом, що базується на невизначеності або багатоваріативності кінцівки твору.

[230][53], В. Бичковим [101; 102][54], С. Ступіним[55]. Вона укорінена в естетиці «нон-фініто» (non finito)[56]. Дійсно, відкритість буквально виявлена в творчості, в якій стираються фізичні границі об'єктів, у аудіовізуальних проектах, інтерактивному мистецтві. Творчу винахідливість творця фільму, театральної постановки або музичної вистави націлено, передовсім, на пошуки нових комунікативних засобів і варіантів їхнього синтезування. Цей процес перетворення вперше виявляє себе як творчий процес самого автора, його внутрішній діалог, постійне поставлення себе то в позицію автора, то в позицію потенційного читача (адресата). Але інтерактивний комунікативний простір перетворює й виконавця-слухача. Власне, концепцію open form в музиці розроблено Ерлом Брауном [90], а також висвітлено у публікаціях Н. Горюхіної [166][57], М. Переверзєвої [533], Л. Запєвалової [244; 245], К. Штокхаузена [706–711]. В цілому це поняття охоплює композиції, в яких указано деталі, а загальний план є нечітким, вільним, відданим на розсуд виконавця, який може змінювати мобільні елементи, визначати початок і кінець партитури (відтак, композиція може називатися «мобільною», «алеаторною», chance music, «імпровізаційною», «стохастичною», «довільною», «варіабельною», «багатозначною», «формою-мобіль» «модульною» [535] тощо). Композитор, по суті, надає виконавцю та слухачеві самому обирати стратегії виконання чи слухання, помножуючи на безкінечність можливу кількість інтерпретацій (можна вважати кожний твір «ймовірною моделлю», за висловам М. Переверзєвої). Прикладами відкритої форми можуть слугувати «Питання, що залишилося без відповіді» для камерного оркестра Ч. Айвза, твори К. Штокхаузена (Zyklus, 1959;

[53] У. Еко ввів поняття «відкритої структури».
[54] В. Бичков, аналізуючи концепції Й. Гантнера та ін. вважав концептуальним те, що митець може залишити відкритою для суб'єкта сприйняття форму твору (задля активування спів-творчості).
[55] «Феномен відкритої форми у мистецтві ХХ століття» – фундаментальна філософська монографія, основну ідею якої можна висловити так: «Сучасний художник – утілений homo apertus, ловець творчих імпульсів, мотивів із зовнішнього світу, сам виступаючи в ролі відкритої системи, створює відкриті системи другого порядку – художні обсяги, які живляться "рецептивною енергією" глядача» [608, с. 56].
[56] Проблематика творчості «нон-фініто» обговорювалася на знакових наукових симпозіумах: 1956 – Саарбрюкен, «Незавершене як художня форма», 1964 – Амстердам, Конгрес з проблем нон фініто.
[57] Авторка мислила відкриту форму як вихід у позамузичний (або позатекстовий) зміст.

«Арлекін», «Мантра» та ін.); Дж. Кейджа («Очікування», «Музика змін» для фортепіано), Е. Брауна («Грудень 1952», «П'єса Калдера» для чотирьох ударників та и мобіля, 1964-1965;), Г. Коуелла (зокрема, «Mosaic Quartet»), М. Фелдмана (п'єси «Проєкції» та «Перетини» для різних ансамблів), К. Сероцького та багато ін.

Ми пропонуємо визначення «відкритої форми» як *спеціальної комунікативної стратегії, принципово націленої на виконавську ініціативу*, *місце зустрічі «горизонту очікування» композитора, виконавця та реципієнта*.

Отже, якщо в різних творах зустрічається різна «*міра інтерпретувальності*», як варіюється інтерпретувальна складова «відкритих форм»?

1. Виконавець може діяти в заданих обмеженнях і вибирати будь-яку послідовність, кількість частин, тривалість. *Принцип нелінійності, що проникає в процес виконання* завдає вільність у виборі сегментів, їхньої послідовності, колажність, комбінаторність, мозаїчність. Завдяки цьому, наприклад, Sequenza III («Секвенція III») для жіночого голосу Л. Беріо, в якій фрагменти йдуть певним порядком, є відкритою «по вертикалі», бо результат залежить не тільки від тембру виконавиці, а й від її артикулювання, театралізації дії, промови, повторів фрагментів, дихання, темпу тощо (всі ці компоненти є імпровізаційними). До речі, всі виконання цього найвідомішого твору Л. Беріо є вельми цікавими, й, головне, індивідуальними. Так, виконання сопрано Tony Arnold[58] темпераментне та максимально «вокалізоване», завдяки тому, що співачка має густий тембр та сильний голос. Напроти, флейтистка та співачка Marieke Schneemann[59] виконує Секвенцію майже аскетично, що відбивається навіть в сценічних рухах. Sarah Maria Sun додає рухів руками, виконує твір різнотемброво (на різні сегменти

[58] Виконання на «Dilijan Chamber Music Festival in Armenia» 2012р. у Komitas Chamber Hall за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=eSqMWB5Djc4.

[59] Виконання 3-.01.2010 в Armando Concertgebouw Amsterdam за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=KvTDm_1_H1g).

акторка та співачка підбирає свої рухи, характер та емоційно--темброве забарвлення голосу: від іронічного до трагічного звучання), завдяки чому виконання стає дійсно перформативним актом. Співачка Laura Catrani разом з відеохудожникми Markus Kutter та Francesco Lupi Timini створює справжній аудіовізуальний текст, в якому виконавиця реагує на появу фрагментів тексту на екрані і стає немов би часткою виконавської партитури[60] – чистий різновид виконавської форми.

Ритмічні перестановки (ритмічна варіантність, кругова перестановка, чергування ритмічних груп) – основний компонент в «Перспективах» для фортепіано Е. Брауна. Композиція «Ad libitum» К. Сероцького може звучати нестрого визначену кількість часу (іноді – майже «відкрита у нескінченність»), в п'єсі Е. Брауна «Жовтень 1952» для фортепіано (*Додпток А, №1 а*)) виконавці обирають темп, тривалість кожного з сегментів, від чого залежить й загальний час звучання. За словами М. Переверзєвої, «Браун вважав за краще, щоб форма його творів складалася безпосередньо під час виконання» [532, с.15].

В наступному прикладі, завдяки індивідуалізації окремих партій виникає складна та непередбачувана кінцева структура (зокрема наявність однакових партій в «П'єсі для чотирьох фортепіано» (Piece for four pianos) М. Фелдмана ускладнюється тим, що кожен з музикантів обирає свій темп, тривалість секцій, звуків, метричних одиниць). Певно, що «ідеальний» варіант запису – виконання 1958/59 рр. піаністами David Tudor, Russell Sherman, Edwin Hymovitz та автором. Початок п'єси – акордовий, але надалі пуантилістична фактура та тривалі «зависання» звучань формують розріджену атмосферу (загальна тривалість 7'08'')[61], у виконанні 2015 р. (CFA Concert Hall,піаністи Leon Bernsdorf, Yui Kitamura, Erica Lee, Lara Poe,) фортепіанна дія триває близько 7' і весь звуковий образ формується в межах динамічного нюансу *p* та повільного темпу, що створює медитативний образ твору. До того ж, ефект

[60] Виконання за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=E0TTd2roL6s).
[61] Аудіо ресурс https://www.youtube.com/watch?v=KeFnpPNSLug.

«розсіювання звучання» посилюється завдяки не одномоментному закінченню твору різними виконавцями[62]. Піаністи Lesi Cheng, Binqin Ruan, Ying Ki Wong, Jeffray Tsai (CFA Concert Hall of Boston University, 2017) обирають іншу стратегію: їхні партії доволі часто «співпадають» по вертикалі, завдяки чому тривалість твору не доходить й 6‘, до того ж, вони майже одночасно закінчують твір, тому він видається більш завершеним[63].

2. Варіюється кількість виконавців. Наприклад, «Фолья» (Folio) та «4 systems» Е. Брауна виконується й одним, й декількома піаністами (підзаголовок: for variable instrumentation), що впливає на просторові рішення твору. Також для будь-якого складу написано його «Грудень 1952» (фрагмент партитури див. в *Додатку А, №1 б)*), п’єса, в якій виконавці обирають інструментарій, діапазон, і взагалі тільки домовляються про *трактування* елементів графічної партитури (викладеної як прямокутники та лінії), все інше не передбачає домовленостей. Існують безліч прикладів виконання (одним музикантом на ударних інструментах (Eric Scherer)[64]; піаністом Pascal Mächtlen[65]; ансамблем виконавців (Grupa za Novu glazbu i gosti)[66]; виконання Д. Тюдора (ф-но), ансамблів різних складів), які при будь-якому порівнянні – абсолютні зразки різних виконавських творів (вільної та виконавської форми).

3. Відбувається пошук виконавцями взагалі нових звучностей. Зокрема, у п’єсі М. Кагеля (M. Kagel) «Pas de cinq (Wandelszene)» для 5 танцівників звучання виникає від рухів, шагів, грюкотіння учасників (що прописані в партитурі, але завдяки різним матеріалам підлоги, взуттю, артефактам, що використовуються як джерела звуків, твір щоразу виникає як новий аудіальний простір)[67]. Свободу вибору інструментів для виконання надає в

[62] Аудіо ресурс: https://www.youtube.com/watch?v=_a4j2Jr9YSU.
[63] Аудіо ресурс: https://www.youtube.com/watch?v=MNO9bP8nmTA.
[64] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=RMtjCkR4i2k.
[65] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=WlGkaP4u2cw&list=RDwKZC03pzHi0&index=13.
[66] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Lw5ZZ_asDi8.
[67] Відео фрагменту виконання можна переглянути на ресурсі https://vimeo.com/254561722 (виконання 22.8.2015 у Kunst Station St.Peter Köln, виконавці Daniel Agi, Yasutaki Iamori, Annegret Mayer-Lindenberg, Thomas Meixner, Rie Watanabe, Einstudierung, Marc Bischof, Roman Pfeifer).

п’єсі «November 1952 from Folio. Synergy» для фортепіано та/чи інших інструментів та звукових засобів[68]. За словами М. Переверзевої, алеаторика допомогла Брауну «збільшити роль виконавців в прийнятті музичних рішень» [533, с. 485], тому що деякі його партитури можна грати в будь-якому темпі, будь-якому напрямі (зліва направо чи навпаки) і взагалі почати з будь-якого місця.

У сфері нон класики прикладом відкритої форми може слугувати електронна композиція, яка твориться виконавцем у концертній ситуації. При чому комп’ютерна модель виконавської інтерпретації є додатковим фактором, який впливає на остаточний результат. Тому той самий музичний матеріал може бути виконаним у різний стильовий спосіб та зазнає різних інтерпретацій у короткий проміжок часу. Іще однин приклад створення «відкритої форми» – поширена практика «remix», оскільки в цій ситуації інтерпретатор(-и), може (можуть) створити зовсім нове втілення первісного твору. За участі ді-джея виконавець комбінує вже заздалегідь заготовлені «патерни» свого власного винаходу з первісним матеріалом твору, що змінює первісний вигляд. Така практика може відповідати за своєю природою композиторській інтерпретації, коли здійснюються різні способи обробки, що змінюють розвиток тематизму та фактурну організацію твору, про що вже було сказано; імпровізаційне начало також знаходить себе і в цих музичних напрямках.

Виконавська форма. О. Якупов виявив механізми «відновлення первісної авторської форми виконавцем», вважаючи, що у виконавській творчості задіяно два різновиди форми (повна та скорочена, або редукована). Зокрема, як пише автор, «до останньої у певному розумінні відноситься музика бароко та раннього класицизму (що припускає розшифрування цифрованого баса, мелізматики в повільних частинах і т. ін.), а також деякі твори сучасної музики, первісно розраховані на такий принцип» [734, с. 22].

[68] Один з прикладів виконання FIU NODUS Ensemble за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=wKZC03pzHi0

Також автором уведено поняття *«виконавської націленості форми»*, що може реалізовуватися системою комунікативних засобів. Розуміння виконавської форми, що спрямована на слухача, розроблялося у дослідженнях В. Григор'єва [168], О. Чеботаренко [670] визначає її водночас як контекстуальне й інтертекстуальне явище. Саме виконавська форма, за словами авторки «виникає як результат участі виконавця у музично-творчому акті і є, з одного боку, реалізацією смислової концепції, ціннісної "архітектонічної" структури (художнього тексту); з другої – реалізацією авторських вказівок до виконавця» [там само, с. 14]; є формою діалогу з авторським задумом; «має здатність співвідносити смислову концепцію цілого з виконавськими знаками» і утворюється на перетині чотирьох основних аспектів виконання: гучнісно-динамічного; артикуляційного (безпосередньо пов'язаного з "ігровими" знаками, тобто зі способами звуковидобування); семантичного, пов'язаного зі словесними ремарками, що наближає до програмно-жанрового начала, а через нього до духовних домінант культури» [там само, с. 6].

У межах інтерпретативної теорії виконавська форма розуміється як *динамічна структура, що твориться як актуалізуюча стратегія по відношенню до Іншого (композитора, слухача). Її результатом стає явище «зустрічного тексту».*

Прикладом виконавського формотворення як домінанти інтерпретувальних механізмів у межах академічного мистецтва може слугувати, наприклад, творчість А. Сеговії, який здійснював переклад окремих частин сюїт чи партит Й. С. Баха, подаючи їх як окремі твори, інколи компонуючи з них власну версію циклу, що свідчить про композиторсько-виконавське ставлення до музичного матеріалу. Виконання А. Сеговії – майже завжди формування «зустрічного тексту».

У межах неакадемічного мистецтва наведемо приклад відомої інтерпретації джазового стандарту «Ранок після карнавалу» Л. Бонфа (Luis Bonfa) блискучим тріо Дж. Маклафлін – П. Де Лусія – Л. Коріел. Цей досвід

демонструє контраст і водночас поєднання виконавських манер, стилів, що й формує неперевершену та впізнавану виконавську версію й наочно демонструє процес «живого» створення виконавської форми.

Після вступу, який виконується трьома гітаристами, з проведенням теми вступає Дж. Маклафлін, а двоє учасників акомпанують йому. Імпровізація кожного з учасників несе ці індивідуальні риси – в перевазі тих чи інших ладів, обіграванні акордів і т. ін. Так, у Л. Коріела присутні яскраві блюзові інтонації, *М*маж.7 він часто обігрує зменшеними акордами, використовує блюзовий лад. В імпровізаціях Пако де Лусії, звичайно ж, присутні інтонації фламенко, причому як в імпровізації, так і в акомпанементі. У Дж. Маклафліна манера більш віртуозна, жорстка, стихійна, з джаз-роковим характером, великою кількістю бісерної техніки. Здається, що темпових меж для цього виконавця не існує. Кожен із виконавців вступає по тричі й наприкінці Дж. Маклафлін іще раз грає тему. В результаті складається чітка (певною мірою традиційна для боса нови) композиція. Але виконавська форма (при загальній спрямованості композиції до фінального звучання теми, базуванні на принципах варіаційності), постає як нашарування трьох контрастних індивідуально-стильових ліній (із внутрішньою динамікою кожна), трьох звукообразів гітари.

Аналогічний приклад – виконання тієї ж теми дуетом Дж. Маклафлін – Ел ді Меола. Після невеликого вступу музиканти по черзі проводять тему. Уже на етапі проведення тема імпровізується і різниться стиль виконавців. Так, у Дж. Маклафліна тема звучить більш динамічно, відразу вводяться пасажі, тобто він заповнює пасажами паузи між фразами та довгими нотами, як би інкрустує тему. Ел ді Меола ближче до оригіналу і за текстом, і за характером виконання, створюючи ліричний настрій. Якщо Маклафлін заповнює порожнечі пасажами, то Ел ді Меола ефектно використовує вібрато, проспівує кожну ноту і фразу. Потім по черзі (спочатку Маклафлін, потім Ел ді Меола) імпровізують кожен по два квадрати. Далі на фоні синкопованого ритму боса нови (супровід Ел ді Меоли) вривається,

тривожна, неспокійна імпровізація Маклафліна, в якій присутні фатальні інтонації. Контрастом починається імпровізація Ел ді Меоли. Цей контраст виявляється і в акомпанементі Маклафліна, де переважає більш повільний рух, розкладені акорди. Імпровізація Ел ді Меола майже не містить пасажів, у ній переважає ліричний настрій. Але результат цієї виконавської форми інший: поступово вона реалізується як дійсно «зустрічний текст» музикантів: ми чуємо, що два досить різні звукові образи поступово зближуються.

Ще один приклад – виконаннях балади «Моя прекрасна Валентина» різними виконавцями. Форма балади типова – *AA1 BA2* і кода, але у виконанні різних інтерпретаторів вона не є стійкою структурою. Так, у версії Елли Фітцжеральд перед вступом основної мелодії є речитативно-декламаційна вставка (це текст мюзиклу). Щодо форми всієї балади, то співачка повторює розділ *BA2,* а перед повтором звучить оркестровий програш. Отже форма стає AA1BA2B1A3 (весь розділ *BA* є своєрідним приспівом, набуває більш рухливого темпу, та й репри-за розпочинається з *B*). У версії Б. Стрейзенд балада в неї звучить по-іншому. По-перше, оркестр суто симфонічний, і в нього є власний самостійний розвиток, який приводить до кульмінації у коді. Балада набуває поступового динамічного, драматичного характеру, але форма близька до першооснови – AA1BA2. У виконанні Даяни Крол форма стає AA1B +програш, який побудований на матеріалі *A*. З *B* розпочинається реприза, остання фраза повторюється декілька разів на поступовому затиханні. Акомпанує симфоджазовий оркестр, який надає ліричного характеру, прозорості, тільки з *B* вступає струно-смичкова група, яка підтримує гармонічну лінію. Тож, у різних інтерпретаційних версіях у джазовій баладі змінюється не тільки склад оркестру (супроводу), стилістика, але й форма. В пропонованому прикладі таку свободу диктує сам джаз як «живий» організм культури.

Наведемо ще один приклад, що стосується новітньої музики – «Чотири системи» Е. Брауна, про створення виконавської форми яких Дж. Кейдж писав, що вона є невизначеною: «Ця п'єса може виконуватися одним або

декількома музикантами. Не існує ніякої партитури ані для сольного, ані для ансамблевого виступу. Тому виконання не позбавлене невизначеності, навіть якщо в ньому бере участь багато виконавців, бо відсутнє будь-яке фіксоване співвідношення партій. Оригінальна нотація є прямокутниками різної довжини і товщини, намальованими чорнилом на окремому аркуші картону, що має чотири однакових ділення (символізують чотири системи). Вертикальне положення прямокутників означає відносний час. Ширину прямокутників можна інтерпретувати або як інтервал, коли малюнок читається як двомірний, або як гучність, коли малюнок читається як такий, що створює ілюзію третього виміру. Будь-яка інтерпретація цього матеріалу може бути з'єднана з будь-якою кількістю інших інтерпретацій в будь-якій послідовності, з додаванням або без додавання пауз між ними, може бути використана для створення послідовності будь-якого часу звучання. Щоб помножити можливі інтерпретації, композитор дає додатковий дозвіл – читати лист картону в будь-якому з чотирьох напрямків: справа наліво, зліва направо, знизу вгору і зверху вниз» [297, с. 49-50]. Тож, така тотальна «невизначеність» надає інтерпретаторові безмежжя можливостей, а функція кожного з музикантів, за словами Дж. Кейджа, постає «в тому, щоб створити дещо з великої кількості сирого матеріалу» [там само, с. 50].

Отже, наведені приклади дозволяють довести вірність пропонованого визначення музичної форми як процесу та результату інтерпретувального мислення Homo Interpretatus.

2.2.2 Фактура як осереддя інтерпретувального мислення

Музична комунікація та музичне спілкування в цілому характеризуються складним інтерсуб'єктивним культурним контекстом, в якому переважне значення мають спільно переживані узагальнено-типізовані емоції. Звідси випливає, що сутнісний нерв музичного спілкування складають «адекватне сприйняття та спільне співпереживання комунікативно запрограмованої композитором у творі послідовності узагальнених моделей

соціальних емоцій» [434, с. 112]. Зазначені закони музичного сприйняття не втратили своєї цінності й у контексті дослідження сучасної культури.

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

Для подальшого дослідження важливими є визначення фактури Є. Назайкінського: «художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звуковой тканини, що диференціює і об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» [481, с. 73]). Характерно, що термін «комунікативна функція» вчений не використовує, проте виявляє 3 типи просторів, які впливають на фактурний склад твору: пленер, велика концертна та камерна зали. Заслугою Є. Назайкінського є не стільки глибинне визначення фактури («Фактура – це художньо доцільна, тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює і об'єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів» [там само] і трьох її вимірів (глибина, вертикаль і горизонталь – це фіксування просторових відчуттів), скільки у фіксуванні самого концепту «просторовості», що акцентує, серед іншого, й інтерпретувальну компоненту.

М. Скребкова-Філатова [589] взагалі історію розвитку фактури називає історією завоювання нових багатств музичного простору. Зрештою, думка про те, що комунікативні можливості фактури пов'язані з *музично-просторовим розмежуванням,* звуковим колоритом і фонічною яскравістю видається найважливішим твердженням теорії фактури, покликаної узагальнити фактурні новації творчої практики другої половини XX – початку XXI століть. І. Сніткова, визначаючи фактуру як «специфічний засіб відтворення художнього простору, в якому заломлюється модель просторових відносин світу» [596, с. 10], вводить категорії «фактура звука», «просторовий рівень» функціональної організації фактури, «принцип поля»,

«трансінструментальна лінія», ефект «фактурного вібрато». Важливий і загальний висновок автора: еволюція фактурних засобів у XX столітті рухається від графіки ліній через барвистість пласта до об'ємності звукових полів[69]. Є. Александрова, досліджуючи співвідношення рельєфу і фону, зазначає, що «комунікативна функція у співвідношенні рельєфу та фону відображає рівень релятивних відносин» [13, с. 7]. Н. Зубова [257] вводить поняття «топології», «фактурного простору» та визначає фактуру як «експозиційну просторову установку»[70]. Фундаментальними є її висновки про типи фактурно-інтонаційних ліній (голос-пласт, причому, чим більше голосів, тим більша тенденція до пластовості), два типи щільності (екстенсивний та інтенсивний) – ті позиції, які розвиватимуться в дослідженнях, поступово формують *постклассичний* дискурс теорії фактури.

О. Маклигін, автор розділу «Фактурні форми сонорної музики» і «Теорії сучасної композиції» [620] (с. 393-398) зазначає ті фактурні типи, що не мають аналогів у музиці колишніх епох: точка, розсип, лінія (прості), пляма, смуга, потік (складні). Найважливіші висновки автора щодо тенденцій Новітньої музики: композитори мислять сонорними категоріями і прагнуть «нового одноголосся».

Отже, вектор «просторовості» як засадничого чинника фактури поєднаний із потужною динамікою в теоретичному музикознавстві комунікативної складової. Натомість, Г. Ігнатченко підкреслює *динамічну* сторону фактури, яка є «рухома і з певною мірою інтенсивності видозмінна вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї будови» [261, с. 2], що бачиться актуальним при розробці виконавської специфіки в межах теорії фактури.

[69] До речі, така думка була висловлена Г. Орловим у «Дереві музики» [525]: від «площини» до «об'єму» – такий природний і необхідний шлях, характерний для багатьох явищ мистецтва.

[70] Можна навести й більш радикальні висловлювання та поняття: «серія – це передфактура», «фактурні форми» (О. Соколов), «сонорні фактури» (О. Маклигін), «фактурний звуковий тип» (Г. Лахенман), «поліфактура» (К. Штокхаузен), «гомогенний і полігенний типи сонорної фактури», «фактурний образ», «фактурний декор» (Т. Красникова). Т. Красникова [334] апробує відносно дослідження фактури тектонічний метод, що дозволяє, за словами автора, виявляти специфічність «фактурного ландшафту», фактурного часу, діагональної фактури, фактурних crescendo і diminuendo і т. ін.

Якщо комунікативна функція мистецтва виявляє себе через знаково-символічну систему, дія якої поширюється на створення та осягнення за допомогою естетично-художнього акту, то комунікативна функція фактури фіксує наявність діалогічного характеру, властивого виконавсько-слухацькій *спів*-творчості.

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

Вважається, що саме діалогічний характер осягнення людиною мистецтва принципово відрізняє її від вивчення наукових знань, монологічних за своєю природою: комунікативна природа музичного мистецтва спрямована не на засвоєння інформації, а рух до *спів*-творчості. Підсумовуючи наявні теоретичні позиції в загальній теорії фактури та не виключаючи усталених визначень, запропоновані провідними теоретиками, пропонуємо визначити фактуру із залученням «топономи» як базового візуального невербального знака (О. Бродецький [91]) та топоніміки як системи таких знаків у мистецтві.

Пропонується таке визначення.

З точки зору евристичних можливостей homo interpretatus **фактура є простором, тією багатовимірною топонімічною системою координат композиторсько-виконавсько-слухацького часопростору, в якій відбувається** *кореляція* **комунікативної стратегії у створенні звучного образу музичного твору.**

Наступні приклади покликані проілюструвати деякі тези, що стосуються комунікативних ситуацій у мистецтві новітньої авангардної музики і не-академічного напрямку (взаємодія всередині комунікативного тріади «композитор – виконавець – слухач» та її варіантів). Акцент ставитиметься на комунікативних властивостях фактурної організації (посилення / ослаблення діалогічного характеру мистецтва; дію кларитивних / евристичних функцій).

Концепція фактури у теоретичних системах композиторів є увиразненням способу мислення, на що вказує, зокрема, Т. Красникова [334]. О. Соколову належить думка, що будь-який «фактурний концепт» є комунікативним посиланням [599]. Ці думки знаходять підтвердження як у Новітній композиторській музиці[71], так і в музиці імпровізаційній, експериментальній, «не-комунікаційній» (за висловом О. Нікольського [801]), мистецтві нон-арту, та ін. напрямках, де реалізовано інтерпретувальне мислення. Наприклад, структуру свого струнного квартету С. Губайдуліна графічно подавала у вигляді схеми різнонаправлених векторів, покликаної надати уявлення про рух учасників, продемонструвати максимальне «відчуження», «дезінтеграцію» як голосів квартету, так і його учасників один від одного. Такий прийом застосований і К. Штокхаузеном у Helikopter-Streichquartett для струнного квартету, чотирьох вертольотів із пілотами і чотирма звукотехніками (1992 – 1993), проте комунікативне посилання у нього зовсім інше. Фізичне відчуження учасників квартету (виконавці виходять із зали та сідають на площі перед театром у вертольоти), посилене тим, що вони перебувають на різних вертольотах, все ж *не* припускає, на наш погляд, фактурної «відчуженості».

Інший приклад – початок Другого Opus posth (1993) для двох фортепіано та співака-дискантиста В. Мартинова. Тут перед слухачами розгортається ціла «фактурна історія» (Т. Чередниченко) і вона досить інформативна. Твір відкривається темою з ноктюрна Ф. Ліста «Мрії кохання» в усій красі повнозвучної «романтичної» фактури. Подальша історія (досить неприваблива) розкривається через такі фактурні перетворення: виявлення гармонійного кістяка гармонії чистої квінти шляхом «зняття» фактурних надмірностей; повторення та мікро-варіювання інтервалу і поступове перетворення фактури на більш «романтичну», знову їхнє спрощення – аж до виконання дитячої пісеньки-лічилки.

[71]До речі, комунікативне посилання було присутнім і в музиці епохи бароко (тема уподібнювалась основній думці ораторського мовлення, проповіді, а твір будувався за правилами риторики).

Насправді, поліфонічними за своєю суттю є принципи багатопараметровості й багатовимірності, які об'єднують найрізноманітніші композиторські задуми ХХ століття (Д. Лігеті, К. Штокхаузен та ін.). «Поліфонізація» музичних творів, яка так виразно виявляється в композиторській музиці Новітнього часу, знаходить своє відображення і в музиці неакадемічного спрямування.

Так, у композиції «Дощик» (2009) (у виконанні AKUTOV PROJECT[72] прозвучала на «Фестивалі експериментальної музики», Харків, березень 2012), яка ґрунтується на принципі поліфонічного нашарування голосів, образ створюється завдяки фактурному «ефекту нагромаджуваного багатоголосся» (за С. Скребковим), із урахуванням того, що «голоси» цієї партитури є з'єднанням живого виконання та накладення в реальному часі записаних уривків із різними ефектами. Так досить яскравий «фактурний образ» є фундаментом звукообразу дощу, який утворюється в слухацькому сприйнятті. З точки зору інтерпретаційної складової в цьому прикладі, вкажемо на те, що така електронна творчість-відтворення базується на інтерактивній стратегії (діалогічна взаємодія виконавця з комп'ютерною програмою)[73].

Наступний приклад – перформанс «Вместо помещения или помещение в место» («Замість уміщення або уміщення в місце»)[74], який побудовано не на синтезі, а саме на «поліфонії» смислів, яка складається з впливу на слухача арт-об'єктів, розміщених у просторі галереї, переміщень танцівників, які поступово «завойовують» простір, та імпровізаційного звукового супроводу

[72] Аудіоресурс: http://patefon-net.ru/search/AKUTOV%20PROJECT (група AKutov – клавіші, гітара, грув-бокс, мікшер, семплірування).

[73] Електронні музичні твори можна віднести до «альфа-творчості» (подібно *композиторській,* за визначенням Є. Гуренка [185]), або до «технологічної інтерпретації» (за В. Москаленком, який акцентує увагу на *редагуванні* музичного звучання при монтажі запису [467, с. 17]). Але в комунікативній ситуації концерту або фестивалю актуалізується й *виконавський* аспект такої композиції, бо завжди задіяними є акустичні можливості зали, імпровізаційні здібності виконавця тощо.

[74] Він відбувся 18 червня 2012 р. в «ЄрмиловЦентрі» (Центр сучасного мистецтва), м. Харків.

(М. Трянов, гітара, підключена до ланцюга ефектів)[75]. Залишимо осторонь аналіз усієї дії та прокоментуємо тільки музичну складову. В особистій бесіді музикант не раз підкреслював не-лінійність свого підходу до створення звукової партитури: «Коли я виступаю з електрогітарою, підключеною до ланцюга ефектів, і ноутбуком, який обробляє звук більш тонко, то виконую відразу кілька функцій, іноді абсолютно різних. Звичайно, ні про яку лінійність мислення мови бути не може»[76].

Ще один цікавий приклад пов'язаний із квазі-твором «Найнегарніша музика в світі»[77], штучно створеним математиком Скоттом Річардом і націленим на принципову неповторюваність того, що вже прозвучало. Фактурний образ цього «твору» пов'язаний із технікою пуантилізму, специфічною «розірваністю» фактури з миттєвими та швидкоплинними перекиданнями з октави в октаву та її принциповою не-ієрархічністю. Це дозволяє зробити висновок, що, з точки зору комунікативних рішень, такий твір парадоксальним чином стає в один ряд із фрагментарно-колажними композиціями, підтверджуючи думку про загальну де-централізацію в мистецтві Новітнього часу[78]. Як у рамках глобалізації зникає периферія на планеті (за Т. Красниковою), таке ж прагнення до зникнення периферії, умовно кажучи, спостерігається і в фактурі. І лише детальний аналіз дозволить виявити все ж таки ієрархію фактурних утворень.

Останній приклад – кругова партитура американського композитора Ryan Maguire «Orbits» для гітарного квартету: запис цієї музики, записаної *поза* академічними фактурними принципами (виписано лише елементи, які мають моделюватися самими учасниками квартету).

---

[75] Посилаємося на телепередачу «Парк культури» на Харківському обласному телебаченні (автор – О. Сітковська), а також на результати спілкування з автором музики до цього проекту – музикантом М. Тряновим.

[76] Із особистої бесіди з музикантом. У продовження теми наведемо ще одну думку: «У той же час, коли я імпровізую на гітарі з кимось, то розцінюю свій інструмент як голос і мислю більш лінійно. У записі ж виникає інший ефект, пов'язаний не з майстерністю, а з технологіями: є можливість використовувати набагато більший арсенал інструментів, здійснювати процеси, які неможливо повторити "наживо"».

[77] Посилання на аудіоресурс: http://www.youtube.com/watch?v=RENk9PK06AQ

[78] Гомогенізація (перемішування, «усереднення») являє собою одну з характерних рис сучасної цивілізації.

Обмежимося наведеними прикладами, що цілком підтверджують заявлену тезу: в кожному випадку фактура є репрезентом і способу мислення композитора, і певної комунікативної ситуації. Вони дозволяють осмислити фактуру як простір комунікативних перетворень та покликані виявити потенціал класичної теорії музичної комунікації щодо мистецтва Новітнього часу (в тому числі – його не-академічної гілки).

Додамо, що фактура в Новітній музиці стає *детермінантом* комунікації, а не тільки «ключем» до техніки письма, або стилю композитора, Посилаючись на існування «фактурного слуху» (П. Браудо), можна зазначити, що виконавець породжує звукову *перспективу* звучання того чи іншого твору. І якщо для виконавця фактура – царина прагматики (озвучення музики), то комунікативні властивості фактури в ситуації «слухач-текст» викликані змінами у сучасній комунікації. І він спрямований на інтерактивність.

Наприклад, завданням перформансу «Замість простору...», за словами авторів, є *дослідження* геометричного, звукового, особистісного та соціального, ментального, фізичного, емоційного простору галереї сучасного мистецтва, в якому він відбувся. Цікавим є напрямне слово *«дослідження»* (підкреслимо це посилання, яке не раз звучало у коментарях до дійства) як засіб спілкування (музикант при цьому, дивлячись на рухи танцівників, намагався синтезувати їхні рухи в звуки), як спосіб активного вивчення фізичного простору та досягнення того, щоб він став арт-простором. Принципова інтерактивність цього дійства (комунікативної ситуації) виявляє ще й *евристичну* (здатна породжувати) функцію цієї «полі-фактури» (адже спочатку ніхто, навіть виконавці, не знали, що буде наприкінці), яка заперечує будь-які «засоби очікування» (за концепцією В. Медушевського).

Ще один приклад – створення музики, так чи інакше опосередкованої комп’ютером (із застосуванням комп’ютерних технологій). Інтернет-комунікація, спочатку спрямована на культуру *участі* (активне віртуальне спілкування), а не споживання. Це зумовило активність *спів*-учасників

процесу створення музики та дозволяє зробити висновок про те, що, хоч як це парадоксально, комп'ютерно створювана музика – це музика *співучасті*[79].

Обмеживши себе дослідженням комунікативних функцій фактури, позначимо проміжні висновки.

1. І кларитивна, і евристична (за В. Медушевським), і синтетична (об'єднання музичного та позамузичного, за Є. Назайкінським) функції фактури виявляються як у композиторській музиці (К. Штокхаузен, Ш. Палестин, В. Мартинов) поставангарду, так і в прикладах не-академічного напрямку (перформанс «Замість простору...», Acutov-project та ін.). Для слухача будь-яка музична тканина – умовно кажучи, чуттєво сприйманий на до-аналітичному рівні образ. Продовжуючи думку Є. Назайкінського про синтезування у фактурі музичного та позамузичного, висловимо впевненість у тому, що тенденції сучасного мистецтва приводять до того, що око реципієнта мусить «чути», а вухо – «бачити».

2. Як у композиторській музиці, так і в перформансах фактура, стаючи чинником індивідуалізації, стає і засобом *перетворення* простору. Пошлемося на думку К. Штокхаузена, який називав звукову матеріалізацію фактурних фігур «організацією», а не «композицією». І все-таки особливого значення, на наш погляд, набувають зміни, пов'язані з пошуками фактури звука (Ш. Палестин, М. Трянов, Acutov-project; представники експериментальної музики, сонористики, мінімалізму). При цьому однорідність фактурного простору (Ш. Палестин) або створення полі-фактури синтетичного плану (перформанс «Замість простору...»), радикальні модифікації фактури (засоби «фактурного декору», використання «фактурного вібрато») або використання не нових фактурних форм (наприклад, у мінімалізмі – гетерофонія, хоральний склад, різні види

[79] Інтерактивність комунікації проповідує і «нет-арт» – новітній вид мистецтва, сучасних арт-практик, що розвивається в комп'ютерних мережах, суть якого – у створенні комунікаційних і креативних просторів, «що надають повну свободу мережевого буття всім бажаючим. Тому суть Нет-арту не репрезентація, а комунікація» [460].

остинато) здатні надати *катарсичний, перетворчий* вплив на учасників процесу (виконавця і слухача).

3. Фактура стає детермінантом комунікативних процесів у мистецтві Новітнього часу. Виявляє свій потенціал і теорія контонації І. Маційовського. І якщо роль виконавця в цьому процесі *спів*-слухання, контонації – створювати перспективу звучання того чи іншого твору, то роль слухача в більшості випадків стає все більш значною і активною (невипадково акцент у розвитку комунікативної теорії В. Медушевського ставився саме на сприйнятті). Це пов'язано із загальною установкою пост-постмодернізму, в якому, за словами дослідників, «комунікаційний вектор зміщує акцент із текстологічної реальності на реальність комунікативну» [460]. У зв'язку з цим можна говорити про існування (всередині системи «композитор-виконавець-слухач), поряд із традиційною («Я-Інший») і автокомунікативною («Я-Я»), третьої – *інтерактивної* – комунікативної ситуації, в якій фактура відіграє важливу роль (наприклад, у Перформансі з дослідження арт-простору).

По відношенню до Новітньої музики *комунікативна функція фактури дозволяє в системі «композитор-виконавець-слухач» виявити стратегії (автокомунікативні, активні, інтерактивні), що реалізуються відносно організації простору (композитор) – програми дій (виконавець) – реакції / участі (слухач),* і, як результат, дозволяє виявити вектор руху: від комунікативної – до когнітивної функції музичного часопростору.

2.2.3 Змінюване у тлумаченнях музичного «часу» і «простору»

Background. Категорія «часу» відноситься до тих реалій, які завжди визначали смислове поле людського світосприйняття. Одна з проблем, із якою зіткнулася теорія пізнання в XX столітті – питання про спрямованість перебігу часу[80], час як процес становлення (тобто перехід події від небуття до буття), що безпосередньо пов'язане зі свідомістю та мисленням Homo

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

Interpretatus. З філософії, феноменології, екзистенціалізму та герменевтики зникають спроби осягнути сутність часу із співвіднесенням його з вічністю. Виявляється, що набагато більш предметно розглядати час, вплетений у пізнавальні та творчі здібності Людини, що пізнає, Homo Cogitus. Саме такий досвід і являє музичне мистецтво.

Так, Е. Тарасті одним із корінних властивостей музичного часу вважає його незворотність. «Фактично, для того, хто чує музику як інтонацію, не існує “другого разу”. Природно припустити, що незворотність стає особливою в ті моменти, коли відбувається щось драматургічно істотне, тобто в кульмінаційних точках: події, які утворюють чисте становлення, виявляються в змозі розкрити зазвичай не зауважувану незворотність перебігу музики, її від початку тимчасову природу» [619, с. 67]. М. Аркадьєв [31] вказує на високу евристичну цінність расселівського розрізнення реального, концептуального і перцептуального часу, а також ідеї онтологічного та психологічного часу П. Сувчинського. Раніше І. Кірчик пропонувала розподіл часу на «реальний» (фізичний); «концептуальний» (час становлення музично-образного змісту твору, який перетворює параметри реального відповідно до темпоральних уявлень і переживань людини, що склались у певну епоху); «перцептуальний» (час, що формується на перетині реального, концептуального та індивідуального (психологічного) часу слухача) [303, с. 81–82] і, крім того, – *подієвий* час.

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

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

— час *споглядання* (що «явно пов’язаний із переживанням смислів), тоді як проективний час відображає ступінь відтворення загальної організації

музичного феномена в свідомості слухача. Чим більший обсяг переживаних ним у музиці подій, тим довший час споглядання; чим успішніше він схоплює елементи, встановлює ієрархічні зв'язки та передбачає конструкцію цілого, тим коротший проєктивний час» [525, с. 389], *психологічний* час.

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

На наявність «внутрішнього» часу вказує і М. Аркадьєв: «Будь-який предмет мистецтва може бути зрозумілий в аспекті його становлення, тобто в аспекті його *внутрішнього часу*. Він сам є становлення, де *те, що стало*, тільки *результат його*. Музичний твір у його повноті живе в процесі його виконавського, конкретно-інструментального здійснення, те ж саме – поетичний чи драматичний твір: усі вони живуть у "виконавському пориві"» [31, с. 15].

В. Мартинов розрізняє два види часових ліній у музичному творі: *об'єктивний* («час, відмірюваний ходом годинника, що виражає тривалість твору в хвилинах, секундах і годинах. Це час, необхідний для прослуховування твору, він є як би аркушем, для всіх однаковим» [420, с. 238]) і *модельований* (час, в якому «кожен композитор моделює час таким, яким він його розуміє у відповідності до стилю мислення своєї епохи» [там само]).

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

1. Феномен часу в музиці пов'язаний, перш за все, з індивідуальною свідомістю, а вона суб'єктивна-психологічна. За М. Гайдеггером, час, і в цьому полягає відкриття теорії відносності, навіть і як час природи не може братись абсолютно, метафізично. Кінцеве визначення часу є визначення його як часу відкритості, без початку і кінця. Вся справа в тому, щоб розуміти «час як реальність нас же самих».

2. Гносеологія часу – це погляд на час з боку пізнавальних здібностей свідомості, що творить і сприймає, специфіка відображення дійсності в музичній творчості. Час у музиці – не просто «символ послідовності»

(І. Кант), це зміна моментів різноманітних типів сприйняття. При цьому це не просто зміна, а їхня безперервність і зв'язаність. Тому час у музиці усвідомлюється як час заповнений, єдність «переживаного» і «уявлюваного».

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

3. Екзистенція часу в музиці здійснюється через темпоральність як тимчасову сутність будь-яких музичних процесів. Музична темпоральність завжди: а) концептуальна (завжди є розвиток ідеї навіть на рівні одного звука); б) конструктивна, оскільки час у музиці – завжди *освоєний* час. Якщо структура темпоральності (за Е. Гуссерлем) характеризується двома основними модусами (горизонтальний потік безперервних тимчасових феноменів і вертикальна вісь, що центрує горизонт), то в музиці можна говорити про процесуально-динамічний час (розвиток) і вертикальний час (наприклад, момент-форма К. Штокгаузена).

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

Простір музики також є специфічним з огляду на його «уявність», залежно від досвіду композитора і слухача. Г. Орлов називає простір «такою ж універсальною та невід'ємною умовою існування та досвіду, як і час» [525,

с. 222] і формулює такі властивості музичного простору, які нам є важливими в процесі моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації.

1. Не маючи зорово сприйманих просторових вимірів, музика розгортає свій простір, пізнавана лише в процесі сприйняття. Г. Орлов пише, що необхідно відокремлювати «простір *фізичного світу* від сублімованих просторів різної природи, що реконструюються на *чуттєвому, розумовому* та *духовному* рівнях» [525, с. 223].

2. Аби бути пізнаним, простір музики має бути, умовно кажучи, «відтворено слухачем». За спостереженнями Г. Орлова, «слухач не здатний не тільки співвідносити, але навіть розрізнити "тонові сузір'я", поки окреслений ними специфічний простір не "втягне" його в себе і не стане його простором» [там само, с. 377].

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

Є. Назайкінський [483] докладно розглядає перенесення життєвого просторового досвіду в сприйняття музики, аналізує, як цей досвід формує асоціації, що діють у музичному творі на рівнях зовнішньої та внутрішньої структури часопростору. Зовнішній слуховий простір пов'язаний різноманіттям взаємопереходів із внутрішнім музичним простором, в якому і зорові, і слухові системи досвіду людини взаємоперетинаються, оскільки є складовими єдиної свідомості людини.

Отже, простір і час у музичному творі, по-перше, умовні (нехай вони перебувають у об'єктивній реальності, але обмежені лише людським суб'єктивним сприйняттям); по-друге, мають дуалістичну природу. Це невимірно-вимірювані, постійні величини, що не мають самі по собі меж, але

набувають їх відносно подієвості, що відбувається всередині них. Нове дихання теорія часу і простору знайшла у світлі тверджень виконавської теорії, яка зосереджується на *змінюваних* складових явищ часу та простору. Зокрема, ідеї М. Аркадьєва про агогічность, часову варіантність, «хроноартикуляційний процес»; «музичний час як вид реального часу зі своєю змістовною специфікою», поділ музичної матерії на «зву́чну» і «незву́чну» становлять інтерпретативний дискурс для розвитку теорії музичної комунікації. В її межах *ми розуміємо часопросторову систему музики як комунікативну*. Тобто наголошуємо на людиновимірюванності обох компонентів – часу і простору – *діяльністю Homo Interpretatus*. Відтак, актуалізуються як базові поняття теорії комунікації («комунікативний час», «комунікативний простір»), так й поняття «виконавський хронотоп» (див. п. 2.3.3), «хроноартикуляційна структура» (див. п.3.4), що розвивають теорію інтерпретації.

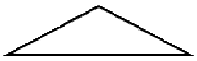
Наведемо приклад – відтворення образу часу у програмних творах українських композиторів (Харків), в назві котрих є хронотопічні маркери – «Perpetum mobile» В. Птушкіна (1993) і В. Мужчиля (2008)[81] та «Metamorphoses» (1993) І. Гайденка.

«Вічний рух» – це образ часу, що освоєний музикою і склав власну традицію його втілення (найчастіше – безперервне повторення інтонаційного ядра в швидкому темпі). «Вічний рух» В. Птушкіна, написаний для ансамблю скрипалів та фортепіано, дотримується цієї традиції: основній темі твору, яка повертається тричі, властива і моторність, і безперервність, і ритмо-інтонаційна оборотність (*Додаток А, №2 а)*). Цікавим є другий тематичний імпульс (з ц. 2, *Додаток А, №2 б)*). На відміну від першої теми, що є статичною, незважаючи на свою рухливість (зміни її в процесі тематичного розвитку незначні), друга тема зазнає досить інтенсивного розвитку і розростається від двох (ц. 2) до 10 тактів (ц. 5), досягаючи верхнього регістру

[81]Твір «Вічний рух» – приклад перформансу – написаний для хору з використанням світла, дій артистів хору та жонглера.

в динаміці *ff* (ц.5). Отже, при безумовній монотемпоральності та некрещендувальній формі, вбачаємо виявленість *часу статичного* («вічне повернення» одного мотиву) і *динамічного* (перетворення другої теми).

В. Мужчиль втілює perpetum mobile, посилюючи філософське начало (*час як ідея*). Спочатку спостерігається подібна логіка: в двотактовому зачині чутна зворотність ритму та інтонацій у межах терції. Але поступово захоплюються інші смислові рівні.

Вічний рух як образ подано в експозиції: побудований на остинатному русі кругойдучих інтонацій, хор співає склад «та-ка, та-ка» шістнадцятими і слова «Perpetum mobile» – чвертями. Однак до кінця розділу композитор немов розриває звичне коло зацикленого руху: в партитурі з'являються візуально видимі символічні фігури  і хреста (*Додаток А, №3 а*).

Другий розділ оспівує вічний рух у природі. Завдяки особливим виражальним засобам тут можна говорити про *реалізацію* часу освоєнням простору. Оспівування трьох природних стихій доручено речитації хору (який проспівує хімічні формули води, повітря та землі). Четверту стихію – вогонь – дано в безпосередньо візуальному втіленні: композитор залучає жонглера палаючими булавами. Хор же в цей час імітує розгоряння вогню – в партії тенорів з'являється кругойдучий мотив, до нього поступово додаються інші й виникає ефект імітаційного, фугованого руху. І в цьому розділі автором передбачається кульмінування – в кінці сцени жонглер використовує вже три булави, артисти хору одночасно запалюють запальнички.

Метафізичний рівень *часу* як *ідеї* подано в третьому розділі, що оспівує Любов як вічнорушійну силу. Його початок – концентрація символічних елементів, графічно відображених у партитурі (знак ∞ як нескінченність любові, хрест як жертовність – *Додаток А, №3 б)*). Отже, при аналізі «Вічного руху» В. Мужчиля виявляється така трансформація: «малий час», організований за законами суб'єктивно-психологічними, переростає себе і переходить у «великий час», де заперечується спрямованість і скінченність форми, актуалізується його двовекторність, відкритість у минуле та

майбутнє, і, таким чином, реалізує тенденцію до «відкритого часу» (з новим відчуттям протікання музичних процесів і охоплення музичного простору).

«Метаморфози» (*Metamorphoses*) для баяна, фортепіано, скрипки та віолончелі І. Гайденка[82] мають конструктивну ідею: твір будується на звуковій інтервальній серії (*Додаток А, №4а))*, метаморфози відбуваються в сфері ритму та фактури. До сказаного вище приєднується ідея послідовності, виражена в переході від монодії – через гетерофонію – до поліфонічного викладу. Звуковисотна ідея до кінця твору вичерпує себе (баян шелестить хутром), ритмічна – ні (кнопки беззвучно натискаються в певному ритмі[83]). Аналізуючи твір, що базуються на конструктивній ідеї інтонаційно-ритмічних перетворень (рівень реалізації часу як освоєння простору), приходимо до висновку, що початковою потенцією смислу є ритм, тому що він являє собою модель форми, надаючи оформленість музичному хаосу. Саме ритм у музиці здійснює перехід об'єктивного часу в художній, «згортає» його у вигляді естетичної цілісності.

Отже, з точки зору дихотомії двох рівнів існування часу в музичному творі (конструктивного та семантичного) слід зазначити таке. Всі технічні прийоми та способи відтворення часу в культурі кінця XX-XXI століття не можуть не мати символічного змісту:

- розбіжність ритмічних модусів, ритмічної динаміки, неметричність руху – символи рухливості тимчасової організації, непередбаченості миті;

- принципи «звукового вітража», стрункість ритмічних конструкцій – символи часу як системи закономірностей;

- дзеркальність, ракохід, інверсія – символи можливої ретроспекції часу та пов'язаності його з простором.

Таким чином, хроноартикуляційні стратегії в композиторській творчості обумовлені зафіксованими у творі структурами, які формують для виконавця та слухача авторський «образ часу». І якби не цей символічний над-рівень

[82] Твір написано 1993 року, 1997 року виконано на Kyiv Music Fest.
[83] Тт.140 та 149 – у *ДодаткуА, №,4 б).*

тексту, можливо, всіх лінійно-ритмічних схем для опису часу та простору в музиці було б достатньо. Але символічний над-текст дозволяє визначити міру конструктивних ідей, яка не дає музиці стати чистою математикою, а знайти власний метафізичний вимір. Завдяки символізації музичної культури ХХ століття «видиме» з'являється в музиці не тільки як *чутне*, але і як *інтуїтивно осягнуте*, що здатне відбивати психічні процеси свідомості Автора, пояснити глибинні виміри таємниць музики, і в той же час залишатися засобом моделювання музичного часопростору для її інтерпретаторів.

2.2.4 «Очевидне-латентне» в розумінні музичної драматургії

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

Чи можна віднайти нові пояснювальні моделі явища музичної драматургії, виходячи з різних комунікативних умов, і диференціювати його для всіх реципієнтів музичної комунікації – композитора, виконавця і слухача? Методологічний вибір у такому разі базується на єдності найрізноманітніших підходів (у тому числі, епістемологічного). Теоретичний аспект проблеми полягає в тому, що описуючи драматургію, ми в більшості випадків спираємося на позамузичні категорії, які вимагають музикознавчої вербалізації. Проблема, на якій зосереджено нашу увагу, формулюється так: наскільки в музичній драматургії очевидне є очевидним, а латентне – прихованим? І як дихотомія «очевидне-латентне[84]» спрацьовує щодо кожної «ланки» комунікативного ланцюга (композитора, виконавця, слухача, інтерпретатора)?

[84] Латентний (етимологічно від лат. *Latentis* – прихований, невидимий) означає: «1. Існування властивостей об'єктів, які відкрито не виявляються, які ще не сформувалися. 2. У теорії навчання – міра реакції, що відноситься до проміжку часу між стимулом і виявом реакції. 3. За Т. Парсонсом, збереження ціннісних зразків і регулювання напружень, що є однією з чотирьох основних умов існування та рівноваги системи поряд із адаптацією, інтеграцією та досягненням мети» [357, с. 156].

Музична драматургія (у вузькому тлумаченні) являє собою систему виражальних засобів і прийомів втілення драматичного дійства у творах музично-театральних жанрів і в кіномузиці. У широкому розумінні вона може означати процес розгортання тематичного матеріалу, що зазвичай проходить стадії експонування-розвитку-завершення, становлення музичної композиції у часі. В усіх існуючих визначеннях музичної драматургії закладено подвійність розуміння (наприклад, В. Медушевський називав композицію зредукованою, «згорнутою», а драматургію – «розгорнутою» формою музичного твору). Навіть побіжний аналіз концепцій (у динаміці від 70-х років XX ст. до новітніх досліджень) показує стабільність різної смислової акцентуації: в одних випадках це – процес, в інших – спосіб організації образності твору, система виражальних засобів. Так, музична драматургія – це:

- специфічний процес становлення музичної думки, тематичне розгортання засобами музичної мови та формотворення (С. Скребков, 1973 [588, с. 20]); вияв розгорнутої форми, процес розвитку образно-смислових начал, які перебувають у логічній пов'язаності між собою (В. Медушевський, 1976 [434]); узагальнення якостей процесуальності музичної форми (Л. Шаповалова, 1984 [692]); цілісний, закінчений, відрізнюваний напруженістю й інтенсивністю процес розвитку та взаємодії власне музичних образів у масштабі всього твору або його великої, відносно самостійної частини, рушійною силою якого є конфлікт (Т. Чернова, 1978 [678]); динаміка розгортання музичної подієвості, якщо під дією розуміється виявлене в лінійному потоці формотворення значуще для нас музично-інтонаційне явище (В. Москаленко, 2011 [467]);

- принцип, що виростає до естетичної закономірності (Т. Ліванова, 1948 [368]); система взаємодії образів, принципів їхнього розвитку (Н. Ніколаєва, 1967 [494]); система виражальних засобів і прийомів (Ю. Келдиш, 1974 [299]); сфера ейдосів композиції, іншими словами – «план розподілу основних драматургічних функцій, що беруть участь у створенні музичного

твору» (В. Бобровський, 1971 [76, с. 64]); розгорнутий у часі цілісний музичний світ, система принципів, яка визначає драматичний рід; система засобів побудови твору за законами симфонізму (Т. Чернова, 1978); універсальний спосіб організації внутрішньої форми (Л. Шаповалова, 1984); індивідуальний план вираження композиторської концепції (визначення виконавської драматургії, К. Тимофєєва, 2009 [623]).

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

Таким чином, драматургія як музично-інтонаційне явище – подія – є тим, що усвідомлюється лише в контексті почутого, у зв'язку з попереднім і наступним, вимагає виявлення латентностей у процесі пізнання / сприйняття, що і робить її актуальною для інтепретативної теорії музичної комунікації.

Відзначимо, що специфіка поняття «музична драматургія» – в багатозначності та, головне, багаторівневості того, щó воно відображає, що дозволяє цьому поняттю фігурувати і в рамках інтерпретативної теорії. Нами відзначалася динаміка фіксування смислів: від *очевидного* (зв'язок із театральністю, конфліктністю, симфонізмом і т. ін.) до менш очевидного (драматургія як інтонаційне явище, зв'язок інтонаційних подій), до певного моменту *латентного* (ейдоси, подієвість – те, що усвідомлюється лише в контексті почутого, у зв'язку з попереднім і наступним). Що ж у процесі пізнання явища музичної драматургії уточнює слово «латентність»?

Вважаємо важливим зазначити таке. Для осмислення музичної драматургії з точки зору теорії музичної інтерпретації не тільки термін «латентність», скільки закладене в ньому значення – *потенційність*: щось, до певного моменту приховане (властивість), починає виявляти себе (міра реакції) в певних комунікативних умовах. Зазначимо, що в музикознавстві останніх років досить очевидною є тенденція до фіксування нечутного, таємного, прихованого. Так, І. Стогній концептуалізує існуюче поняття «прихований мотив», включаючи в нього і прихований сюжет, і підтекст, і прихований голос, і приховану логіку руху голосів, і прихований процес формотворення[85]. Т. Дубравська, визначаючи віртуальний шар композиції (до якого входить числова символіка, серія, *cantus firmus*, риторичні фігури, приховане багатоголосся і т. ін.), називає його «новим поняттям у теорії музичної форми» [224, с. 237]. Н. Корихалова пише про три способи існування музичного твору, в яких, поряд із потенційним (можливим) і актуальним (виконуваним зараз), називає віртуальний (в її концепції це сукупність виконань, які є вже доконаними і живуть у суспільній свідомості).

Філософський дискурс «прихованого» і форм його вияву розробляється в концепціях Е. Гуссерля [188–192] й Х. У. Гумбрехта [175–178]. Так, у феноменології Е. Гуссерля є опозиція *«ретенція / протенція»*[86]: «живе Теперішнє» (основний концепт) має первинні форми інтенціональних переживань горизонту – *ретенцією* (слідами минулого переживання в

---

[85] «У будь-якому музичному творі, – пише авторка, – існує той глибинний шар, який до певного часу не виходить на “поверхню”, а якщо і виявляється, то малопомітним чином, не загострюючи на себе увагу. Розкодування “прихованого мотиву”, виявлення та легалізація другої (або третьої) фабульної лінії – обов’язковий “сюжет кожного музичного твору”» [607, с. 209-210].

[86] «Ретенція (лат. *retentio* – утримування) – первинна пам’ять, утримувана в сьогоденні: «Ретенціальний тон не є справжнім, але саме “первинно згаданий” у Тепер: він не є в наявності реально (reell) у ретенціальній свідомості. Тональний момент, який належить цій свідомості, не може бути реально (reell) наявним іншим тоном, а так само дуже слабким, якісно рівним тоном (як відлуння)» [191, с. 34]. Тепер (або Тепер-точка) необхідна Е. Гуссерлю для адекватного сприйняття часу: «конституйований, побудований із Тепер-свідомості та ретенційної свідомості акт є адекватне сприйняття тимчасового об'єкта» [там само, с. 41-42]. Оскільки «кожен спогад містить інтенції очікування, здійснення яких веде до сьогодення» [там само, с. 56], то «кожен первинно конститутивний процес пожвавлюється протенціями, які незаповнено (leer) конституюють і підхоплюють те, що приходить (Kommende) як таке, приводять його до здійснення [там само, с. 56] (протенція, від лат. *protentio* – передбачення – первинне очікування, передбачення майбутнього в сьогоденні).

сьогоденні) і *протенцією* (передбаченням майбутнього). Роль «тепер» Е. Гуссерль показує на прикладі сприйняття мелодії. Ретенція – це усвідомлення того, щó вже прозвучало; протенція – це те, що очікується в майбутньому. Синтез минулого через сьогодення до майбутнього створює той горизонт інтенціональних переживань, завдяки якому осмислено сприймається музична мелодія. Інакше кажучи, попередній звук якимось незбагненним чином вписаний у те, що буде; він зумовлений подальшим, а не навпаки – попереднім.

Латентність входить до сфери проблематики Х. У. Гумбрехта[87], який заперечує універсалізацію герменевтики і долає тлумачні процедури через аналітику *присутності*. Виявляючи латентність у текстах («...все те, що є присутнім у тексті, але насилу вловлюється» [175, с. 91]), філософ описує її як те́, що не піддається герменевтичному зусиллю, але виявлення чого є подією розкриття, аналогічним гайдеггерівській «події істини»[88].

Отже, ми все далі відходимо від очевидності й усе частіше звертаємося до того, що *щось* у музичному творі до певної пори латентно існує, очікуючи своєї актуалізації. Все сказане вище має безпосереднє відношення до нашого розуміння музичної драматургії *як процесу подолання латентності*. Постараємося пояснити досліджуване явище через антиномії можливість / даність, існування / становлення; те, що існує / те, що виникає; нарешті, очевидне / латентне.

Отже, для *композитора*, по відношенню до термінології, запропонованої в рамках статті, музична драматургія – буття-даність, царина очевидностей, а не «латентностей». Ідучи за Є. Назайкінським [481], можна сказати, що

---

87 Одна з його лекцій, прочитаних у рамках міжнародного семінару «Койнонія», що був присвячений філософії Іншого і богослів'ю спілкування, відбулася в Харкові навесні 2011 року і була пов'язана з категорією «латентності».

88 Так, автор пише: «Якби мені довелося судити про те, що залишилося латентним для нашої культури з часів Другої світової війни, я б сказав, що це шок, страшне розчарування щодо колективного саморуйнівного потенціалу, який продемонструвало людство; шок і розчарування, які, якби ми могли перевести їх в поняття, мали на увазі б обов'язкове переосмислення того, що ми маємо на увазі, коли говоримо, що є "людськими істотами"» [175, с. 102].

композитор створює драматургічну спрямованість форми, задає її модус (установку, образ дії): модус медитативний, модус очікування, модус дії, модус пасторалі і т. ін.).

Для *виконавця* музична драматургія – буття-можливість, *здатна ставати* внутрішня форма. Це явище, яке не існує, а *виникає* в процесі інтонування, складається як «розгорнута форма» (за В. Медушевським), вияв інтенціональності, виявлення «актуальностей та потенціальностей» (Е. Гуссерль) первісного тексту. Драматургічна цілісність виконання – результат подолання смислових латентностей, які існують у структурі твору.

Для *слухача* музична драматургія є результатом спів-авторства (Р. Барт[89]), стратегія *спів*-інтонування звуковій формі («культура присутності» за Х. У. Гумбрехтом). Це явище таке, що *відбувається*, досвід звершення чогось у собі, емоційної імплозії. Зрозуміти драматургічний задум для слухача означає не витлумачити знаки, а дати здійснитися латентній дії, дати *чомусь* пройти крізь себе, чомусь (таємному) відбутись у собі. Інакше кажучи, для слухача драматургія – це буття-можливість, іноді навіть випадковість. Вона може сприйматись і дискретно, точково. Ця драматургія не будується, не розшифровується і навіть не виробляється – вона *трапляється*.

Для інтерпретатора музична драматургія – щось існуюче як даність. Його комунікативна стратегія – перш за все тлумачна, і в цьому разі латентне виявляє себе не відразу – скоріше, поступово[34]. Інтерпретаційна стратегія – зусилля до розшифровування тексту, до розуміння і, як результат, до розуміння смислу («культура значення» за Х. У. Гумбрехтом). З одного боку, це загальновідома істина про позицію інтерпретатора; з іншого – завжди є імовірність пошуку та відкриття нових смислових сутностей. Ця імовірнісність, виражена через співвідношення латентностей / очевидностей,

[89] «Як відомо, – пише автор, – у сучасній постсерийній музиці роль “виконавця” зруйновано – його змушують бути як би співавтором партитури, доповнювати її від себе, а не просто “відтворювати”. Текст якраз і подібний до такої партитури нового типу: він вимагає від читача деяльного співробітництва» [44, с. 421].

визначає ступінь художнього та артистичного одкровення. Людина, що Інтерпретує, – та, хто відкриває для слухача латентні смисли, не спотворюючи «дух і літеру» авторського самовираження. Власне, яким чином латентне починає виявлятись як очевидне? Тільки в процесі сприйняття, завдяки не просто *спів*-присутності, а й *спів*-інтонуванню.

Визначення в межах пропонованої концепції музичної комунікації.

З точки зору Homo Interpretatus **виконавська драматургія – спосіб організації внутрішньої форми музичного твору, що в реальному часі звучання відкриває для слухача латентні смисли.**

Для нашої концепції надзвичайно важливим є те, що кожен суб'єкт музичної комунікації орієнтований на різні драматургічні «координати». Композитор завжди певною мірою – драматург: він створює драматургічний «сюжет» (профіль) твору. Виконавець реалізує розуміння заданого драматургічного плану в звучному тексті в реальному часі. Слухач сприймає зв*у*чний текст, але для нього драматургічний образ твору симультанно складається лише по його закінченні. Для всіх учасників музичної комунікації осягнення музичної драматургії пов'язане з процедурою розуміння/осягнення, завдяки чому актуалізується Людина, що Інтерпретує як суб'єкт комунікації. Інакше кажучи, інтерпретатором може стати будь-який учасник комунікації, який виразно реалзує своє розуміння музичного твору.

Наведемо цікавий приклад – *The Riot of Spring* Д. Курляндського – як процес творення драматургії в реальному часі. За словами композитора, він хотів відтворити «енергію колективного безсвідомого»[90] в умовах концертного виконання. Досвід «препарації композиторської свідомості рейвом» на сцені відтворив оркестр під орудою Т. Курентзіса[91]. Смисл твору в тому, що він починається звичаєво (звучання скрипки, унісон оркестру), а

[90] З інтерв'ю композитора на радіо «Fancymusic»: https://fancymusic.ru/dmitri-kourliandski-riot-of-spring/

[91] Запис – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=p3VX6-4VTs4&feature=emb_title (Live Performance at Bochum – RUHRtriennale Бохуме, 05–06.10. 2013. Виконавці – musicAeterna orchestra, диригент Т. Курентзіс).

потім музиканти виходять до зали, та навіть дають окремим слухачам пограти на своїх інструментах. У запису можна спостерігати шок, який спочатку відчуває здивована публіка. Такого ефекту й очікують композитор та диригент, тим більше, що над завданням цього перформансу, за думкою Т. Курентзіса, є напрацювання нового погляду (навіть, не погляду, а відчуття!) «Весни священної» І. Стравінського. «Як сьогодні можна шокувати людей? – задається питанням диригент. – Ми створили твір, через який, мов через час, можно правильно побачити «Весну священну»[92]. Але не тільки це. Основною ідеєю було додати до відчуття «присутності в залі», де звучить музика, відчуття «присутності в самій музиці». Відкрита форма цього твору спрямована на поступове (а тому непередбачуване) подолання публікою стереотипів пасивного сприйняття, перехід до активного сприйняття – участі у процесі виконання. Дійство, що *відбувається* як *спів-авторство*, практично реалізована стратегія *спів*-інтонування, досвід імплозії, що веде до переродження слухача, реалізоване буття-можливість – для слухача драматургія цього твору *трапляється* як відкрита у безкінечність можливість внутрішнього переродження.

Отже, підсумуємо. Осмислення концепту «музична драматургія» в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації свідчить про принципову незвідність цього поняття до єдиного формулювання. Питання співвідношення «очевидного» і «латентного» дозволяє стверджувати ось що: установка на драматургію щодо кожного із суб'єктів музичної комунікації (композитора, виконавця, слухача, інтерпретатора) реалізується як *комунікативна стратегія*. У контексті музичного мистецтва таких комунікативних актів – композиція, інтерпретація, виконання, сприйняття – являють собою різні стратегії роботи Homo Interpretatus з текстом:

– стратегія творення музики – композиція;

– стратегія актуалізації звукової форми твору – виконання;

– стратегія розуміння змісту – інтерпретація;

[92] З інтерв'ю диригента, надруковано на сайті Пермського театру опери та балету [1].

– стратегія актуалізації слухацького досвіду в реальному часі – сприйняття.

2.2.5 Семантика музичного мовлення

Bacgraund. Спираючись на методологію загальної семіотики, музикознавчі дослідження, обумовлені природою музичного знака, мови та мовлення, «трансформують» її настанови в зв'язку зі специфікою музичного матеріалу У музичній науці семіотичні дослідження йшли кількома напрямами: з'ясування вихідних термінів (Ю. Кон), досвід характеристики музичного змісту (В. Холопова), опис рівнів музичної структури (В. Медушевський, Є. Назайкінський). Семіотика як загальна теорія знаків слугує, за словами Г. Орлова, «основою будь-якого дослідження того, що ми називаємо "смислом", чи підходимо ми до нього з точки зору теорії інформації, психолінгвістики, металінгвістики, чи, як у нашому випадку, з точки зору мистецтв і, зокрема, музики» [525, с. 326]. Таким чином, категорія смислу затребувана в аспекті діалогічності (Я-Інший), здатної виявити когнітивні властивості музичного символу.

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

Парадокс поняття «музичне мовлення» полягає в тому, що воно функціонує без опори на словесну мову. М. Бонфельд співвідносить музичне мовлення з «внутрішнім», мовленням без слів, мовленням «чистих смислів» і пише, що «реалізовуваний у реальному звучанні або в свідомості музичний твір завжди **спрямовано на слухача** і він являє собою трансляцію певного смислу, остільки це – акт комунікації» [85, абзац 3.9.5.2]. Саме трансляцію смислу, а не наявність будь-яких вербальних чи знакових елементів, автор вважає музичним мовленням, «мовленням на немовній основі» [там само, абзац 3.9.5.3].

Музичне мовлення безпосередньо пов'язане з процесами семантизації в музичному мистецтві. В. Медушевському належить диференціація форм

існування знака, твердження його подвійної природи. У монографії «Про закономірності й засоби художнього впливу музики» поняття «музичний знак» обростає різними характеристиками, наближаючись до поняття «символу», котре склалося в мистецтві. Висновки дослідження звучать таким чином: «Знаком називається предмет або будь-яка форма його психічного чи психофізичного відображення, які виконують або здатні виконати такі основні функції (одну з них або всі разом): *пробудження уявлень* (курсив наш – *Ю.Н.*) і думок про явища світу (включаючи і процеси психічного життя), вираження оцінного ставлення, програмований вплив на механізми сприйняття та мислення, вказівку на зв'язок з іншими знаками» [434, с. 92].

Відмінності між знаком і символом у музиці принципові. У дослідженні цієї проблеми слід вийти на новий рівень когнації, зробити вибір на користь новітніх методологічних позицій. В поняттях сучасної філософії символ пов'язаний із галуззю знань «глибинної семіотики» (В. Фещенко). Цей вимір («внутрішньо обумовлений»), за словами дослідника, – є «внутрішній світ людини, або сама "внутрішня людина" як така», об'єктом «глибинної семіотики» є «внутрішня мова творчої людини як сукупність внутрішньо обумовлених знаків» [636, с. 16].

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

роботи семіотичної системи самої музики. Богослів'я, література, філософія, культурологія займаються з'ясуванням «поступового різноманіття символу» (К. Свасьян) і створюють його умовну модель, яка виражає особливість відносин усередині певної галузі знань. Якщо ми намагаємося скласти структуру символу в музиці, то якого роду відносини можливі всередині нєї?

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

Що стосується смислової структури символу, то вона багатошарова і *розрахована на внутрішню роботу того, хто сприймає*. «Смисл символу об'єктивно здійснюється не як очевидність, а як динамічна тенденція – він не даний, а заданий», – вірно сказано у С. Аверінцева [3, с. 157]. І якщо «...точні науки можна позначити як монологічну форму знання (інтелект споглядає річ і висловлюється про неї), то тлумачення символу є істотно д і а л о г і ч н о ю ф о р м о ю з н а н н я: смисл символу реально існує тільки всередині людського спілкування, всередині ситуації діалогу, поза якою можна спостерігати тільки порожню форму символу» [там само, с. 158].

Діалог передбачає наявність іще одного суб'єкта – Особистість («Я-свідомість»), котра сприймає і розшифровує символ. У творчості суб'єктивність творчого акту як діалогу дає можливість виробляти символи, виявляти їх через авторське мовлення, що передбачає залучення власного досвіду розшифровування від самого початку закладеного сенсу символу. При цьому може статися зворотне: усвідомлюючи символ, Я-свідомість знаходить нові, невідомі раніше смисли. Символ, який пізнається через

досвід творчості, вимагає неодмінною спрямованості в бік «Я-Особистості». Разом з тим, затребуваний у досвіді творчості, певний символ несе смислове навантаження. Складові системи «Таємниця-символ-Я» є взаємооборотними в залежності від того, чий досвід первинний: Автора (тоді система складається «Таємниця-символ-Я») або того, хто сприймає, Я («Я-сприйняття»-символ-Таємниця»).

Таким чином, якщо у свідомості здійснюється процес смислопородження, то символ у цьому разі:

1) інструмент цього механізму;

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

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

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

Ми дотримуємося позиції, що музичний символ як явище існує в трьох вимірах, названих, відповідно до авторської концепції[93], «художній», «фізичний» і «метафізичний». Названі виміри – структурна парадигма символу. Саме взаємодією структурних рівнів зумовлено його цілісність. Відмінності між ними умовні та стосуються способів буття:

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

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

[93] Тривимірна концепція символу запропонована автором в кандидатській дисертації [516].

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

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

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

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

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

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

1) музичний символ – це структура, безпосередньо втілена в конкретній звуковій формі, але не тільки *від*-ображує, але і *по*-роджує смисл, тобто динамічна;
2) музичний символ – це смисл певних дій *Я*-свідомості, сумірний із особистим досвідом реципієнта і даний у динаміці та ставленні до Іншої свідомості (Автор, Виконавець, Слухач).

Визначення в межах пропонованої теорії музичної комунікації

Музичний символ – це ієрархічна, динамічна структура, яка втілює в музиці процес переживання смислу Я-свідомістю Homo Interpretatus.

Символ як художній вимір свідчить про зустріч з досвідом Автора і дослідника творчості. Тут розуміння й інтерпретація символу постають у єдності стильового та символічного як смислового. Символ визначено нами як смисл, заданий *у перспективі до Іншого* і переживаний реципієнтом/ Логіка пізнання символу в контексті інтерпретології розкривається через єдність трьох вимірів: художнього, фізичного і метафізичного та *когнітивні*

рівні (первісний, психологічний та метафізичний, фіксуючий здатність до трансформації символу).

Фізичний вимір має на увазі об'єктивації смислу музичного символу конкретними музичними виражальними засобами. Не можна, однак, забувати, що в музиці ця об'єктивація є мовленнєвою (виявлена через авторське мовлення). Можемо стверджувати, що «фізичний» вимір символу в музиці містить два рівні:

- *інформаційний*, втілений безпосередньо в тексті в конкретному інтонаційно-тембровому рішенні;

- *психологічний*, який через свої узагальнюючі, вказівні та інтерпретуючі функції задіює свідомість, досвід і психіку людини та передбачає при сприйнятті символу наявність смислового поля і контекстуальних зв'язків.

Метафізичний вимір – це досвід осягнення Таємниці, присутній у структурі символу у вигляді особливої духовної енергійності, що формує по відношенню до того, хто сприймає (досвід дослідника) принцип «зворотного зв'язку», який може змінити первісний зміст символу.

2.2.6. Контонація як принцип та процес

Зміни аналітичних механізмів по відношенню до музики другої половини XX – XXI століть зумовили необхідність введення до інтерпретативної теорії музичної комунікації категорії «контонація», яку запропоновано І. Мацієвським [424–428] щодо музики перш за все фольклорної.

Завданням цього пункту є досвід актуалізації обраного поняття з точки зору інтерпретологічного підходу, який є спрямованим на суб'єкта музики та демонструє посилення ролі комунікативної складової.

Background. Контонація як поняття у дослідженнях І. Мацієвського та його школи постає достатньо системним явищем і стосується ладо- та формотворення. Однак це є недостатнім для осягнення процесів, властивих музичній творчості Новітнього часу.

За словами І. Мацієвського, контонація є «одним із найважливіших *породжуючих* механізмів музичного структурування» [428, с. 7].

Відрізняючись від інтонації (інтонація – процес руху, що переживається, подолання шляху від звука до звука), «контонація – споглядання, “співслухання” і усвідомлення (більшого чи меншого) конгломерату звуків, який об’єктивно існує, спів-звучання, спів-розмірності тонів (лат. *con* – разом із) і їхніх поєднань – у широкому значенні слова, і формування на цій основі найрізноманітніших музичних творінь» [425, с. 3]). За думкою вченого, контонація продукує інші за своїм формуванням і структурою формотворчі універсалії. У їхньому числі – сонористичні співзвуччя, контонація пластів, відкриті форми, політемброві партитури.

Якщо інтонації властиві внутрішня напруженість та перехід тону в тон, то контонації – вслухування у структуру тону – обертони та гармоніки; інтонація керує формою як процесом, а її остаточним результатом стають процесуально-замкнені форми, то контонація більше – система формотворчих симетрій, націлених на відкриті, адитивні, кребсові форми.

Дослідник зазначає: «Все більш значущим у структурній ієрархії стає тембр, співіснування, спів-звучання, спів-слухання, контонація, а не рух (інтонація) як окремих звуків, тонів, ступенів, так і сонорних звукових комплексів і пластів лінеаризму; посилюється роль просторових чинників, медитації, споглядання всупереч пульсу, потоку, нерву, психозу, експресії» [425, с. 36]. Тобто поняття контонації включає в себе *спів*-слухання, *спів*-присутність, *спів*-споглядання конгломерату звуків, який об’єктивно існує. Контонаційність допускає, що звуки можуть не тяжіти один до одного (на відміну від інтонаційності), але об’єктивно співіснують як такі. Якщо інтонаційність більш пов’язана з експресією, то контонація – зі спогляданням, якщо інтонаційність – це процесуальне, тимчасове, контонаційність – із просторовим аспектом сприйняття. «Посилені просторовим досвідом музичної діяльності, інтонація та контонація взаємодоповнюючі антиномії структурування музики відображають такі опозиційні пари, як а) рух та статика; б) протяжність та дискретність», – пише вчений [425, с. 8]. За концепцією І. Мацієвського, конто нація продукує

іншу (відмінну від інтонаційної) систему «ормотворчих універсалій». Головним є вслуховування в структуру звуку (на рівні обертонів та гармонік), спів-слухання відтінків всередині тембру, що спричиняє інше відношення до формотворення, типів композиції (тенденція до відкритих форм, комбінаторики) та стильового синкретизму.

Можливості інтонаційного та контонаційного усвідомлення звукових образів на психоакустичному рівні рівновірогідні, – вважає І. Маційвський (людський інтелект готовий до багатовимірного розуміння світу, сприйняття звуків як мінімум тривимірне, також об'єктивно зумовлена і багатовимірність тембру, і сприйняття тембру). Звідси важливий момент багатьох новацій сучасної музики і відповідно її розуміння / інтерпретації – новий простір комунікації.

Контонація як концепт інтерпретативної теорії музичної комунікації вимагає своєї подальшої розробки, оскільки сприяє переосмисленню композиторських, виконавських і слухацьких комунікативних стратегій.

Визначення в межах пропонованої теорії музичної комунікації.

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

Похідними від поняття «контонація» є такі:

- *контонаційність – 1) особлива здатність музичного мислення; 2) властивість музичного тексту, що зумовлює просторово-формотворчі параметри музичного твору;*
- *контонування – свідома стратегія творчого процесу всіх комунікантів, яка базується на спів-слуханні як механізмі композиції, виконання, рецепції.*

Акустичний параметр контонації увиразнюється, наприклад, в практиці обертонового співу (overtone singing), в якому основним принципом є додавання призвуків до основного тону. Виконавці завжди підкреслюють, що такий спів залежить від того, як співак налаштований на пошук внутрішнього

резонування зовнішній акустиці. Зокрема, Т. Левін-М. Елджертон стосовно традицій тувімського співу пишуть, що такий спів є «квінтесенцією досягнення їхнього (тувінців – *Ю.Н.*) мімесиса» [788, с. 87], відгук на сприйняття сигналів довкілля (звуки водоспаду, крики животних). Але обертоновий спів – ще й прислуховування до власного внутрішнього акустичного простору.

В композиторській музиці акустичний параметр композиції часто є вкрай актуальним. Класичні приклади – творчість О. Мессіана, Ж. Грізе, Я. Ксенакіса, Д. Куртага, де акустична інформація (акустична ситуація, акустична мізансцена, мізанфонія[94]) провокує контонування як спосіб виконання й сприйняття. Зокрема, в «Акустичних просторах» Ж. Грізе важливим є розташування виконавців, при чому кожний наступний номер розширює цей простір, Я. Ксенакіс структуруючи твори, націлює їх на слухацьке сприйняття, в чому проявляється й психологічний параметр контонації.

Стосовно семіотичного параметру, як вказує І. Мацієвський, «тенденція до розвитку контонаційності <…> посилюється у зв'язку з підвищенням в мистецтві ролі *знаку* та *символу*» [427, с. 21].

Отже, поняття «контонації» (та похідних понять «контонаційність» і «контонування») є актуальним для вивчення нових форм композиторських, виконавських та слухацьких пошуків у Новітньому музичному мистецтві з точки зору пропонованої в дослідженні концепції інтерпретації як комунікативної стратегії.

2.3 Виконавська інтерпретологія

Виконавська інтерпретологія базується на традиційному для музикознавства поняттєвому апараті, але за однієї умови: всі аналітичні інструменти спрямовані на дослідження Людини, що інтерпретує (Homo

[94] Поняття Г. Ганзбурга, яке він вважає необхідним елементом виконавського аналізу і теорії виконавства [142, с. 31].

Interpretatus). Комунікативна стратегія – концепт, який ми адаптували в межах вивчення тексту музичного твору, в цьому підрозділі буде пов'язаний із конкретними комунікантами, серед яких – виконавці, режисери, композитори. Композиторський текст нас цікавить в аспекті вивчення пропонованих та означених у ньому стратегій – як «топографічної карти» для виконавця, що є існуючою потенційно, латентно. Виконавський текст постає як результат обраних стратегій, його структурують такі координати як «звукообраз» та «хронотоп». Часопросторова єдність елементів та системи є тим, що ми називаємо «виконавською поетикою», яка, в свою чергу пов'язана зі стилем людини, що інтерпретує (в усіх можливих її іпостасях).

2.3.1. Звуковий та звучний образ інструменту

Звукообраз (звуковий образ) інструмента – важливий концепт інтерпретології[95]; його створення базується на свідомих комунікативних стратегіях виконавців.

Завдання цього пункту – вказати на перспективність інтерпретології як науки про явні та приховані смисли (і можливості їхньої інтерпретації) щодо будь-якого обраного об'єкта, в тому числі – музичного інструмента.

Background. Дамо попередні пояснення з приводу ряду понять, що вже функціонують в музикознавстві.

1. «Образ світу». О. Леонтьєв [364], власне автор цього терміна підкреслює: значення виступають не як те, що лежить перед речами, а як те, що лежить за виглядом речей – у пізнаних об'єктивних зв'язках предметного світу, в різних системах, в яких вони тільки й існують, тільки і розкривають свої властивості. Значення, таким чином, і дозволяють інтерпретувати образ. Послідовник О. Леонтьєва С. Смирнов [593] зазначає, що відмінність між «світом образів», окремих чуттєвих вражень і цілісним «образом світу», в якому живе і діє людина, стало принциповим і ключовим. Образ – це не картинка, не зображення, а зображене (зображеність, відбитість відкриває

[95] Зазначимо, що в назві наукової конференції «Гітара як образ світу: виконавське мистецтво і наука», що пройшла в Харкові в 2008 р., закладено не тільки звукове, але і екзистенціальне значення. Одним із організаторів конференції була авторка цього дослідження.

тільки процес роздумів, рефлексія, і це важливо!). В подальших розмрковуваннях ми спиратимемось таке визначення: «Образ світу є тим постійним і ніколи не зникомим тлом, яке передує будь-якому чуттєвому враженню» [364, с. 9]. Інакше кажучи, схема (образ) світу має характер ядерної структури по відношенню до того, що на поверхні виступає у вигляді тієї чи іншої модально оформленої і, отже, суб'єктивної картини світу (зорової, слухової, звукової).

2. «Звуковий образ світу» («звукообраз») – досить усталений концепт музикознавства. Після А. Копленда [319–320] (його поняття «sonorous image», що можна перекласти і як «образ, що звучить», тобто «зв*у*чний образ», й «sound image» – «звуковий образ»); М. Друскіна (який застосовує вирази «звукове світоспоглядання», «індивідуальний звуковий образ»[96]) ним користуються Л. Гаккель («звуковий та зв*у*чний образ фортепіано»), О. Щербатова («звуковий образ інструмента») та ін. Під цим поняттям взагалі розуміється поєднання як акустичних (тобто об'єктивно існуючих, що впливають на виражальні можливості інструментів), так і штрихових, тембрових, артикуляційних параметрів (сфера виконавських рішень, що впливає на сприйняття інструмента). Як виконавську категорію, що належить до когнітивного музикознавства, його осмислює Н. Рябуха (у контексті онто-сонологічної концепції музики XX століття). Відзначаючи у створенні звукообразів інструмента дві сторони (внутрішню, змістовну, і зовнішню, репрезантаційну), автор пропонує таке визначення: «це художньо-інформаційний «код» твору, в якому в згорнутому вигляді міститься образ людини та її історичного часу в просторі зв*у́*чного буття. У кожнім соціокультурнім середовищі формується свій звуковий образ як смислова модель світу, яка є історично сформованою моделлю звукової репрезентації художньої картини світу (цілісний смислообраз культури), що формується під впливом соціокультурного середовища та способів музичного мислення індивідів» [571, с. 118] та зумовлює наше світосприйняття стилю,

[96] На це вказує Н. Рябуха [571].

особистості, етносу, він водночас є й «звуковим відбитком» культури, й результатом стильового мислення, й витоком для нового звуковідчуття у контексті музичної творчості Новітнього часу. Музикознавцями зазначається, що у ХХ ст. звук може залишатися «просто звуком» (В. Холопова), або створювати цілісний образ «відчутного світу» (Н. Рябуха), або сприяти появі нових семантичних вимірів. І. Сухленко розуміє під «звуковим образом» «своєрідний стилістичний ракурс у відчутті та розумінні виразних можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, регістрових характеристик та пов'язаної з ними музичної семантики» [614, с. 307–308].

За Б. Яворським [729], в поетиці виконавського образу виявляються три базові якості виконавства: 1) ясність відтворення смислової стороны музики; 2) виразність передачі самого процесу розгортання цілого у взаємодії інтелектуального й емоційного начал; 3) вражальність як результат гармонічного злиття перших двох властивостей і майстерності музиканта, що зумів знайти адекватні образному смислу музичного твору. Інакше кажучи, «виконавський образ» – злиття виконавських даних індивідуальності, творчої фантазії виконавця та художнього твору, створеного автором.

3. «Інтонаційний образ світу», за авторською концепцією Ю. Чекана, це – «...осмислене в індивідуальному досвіді, який конкретизує суспільно-культурну норму, аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму» [671, с. 10]. Визначення звукоінтонаційного образу світу О. Сокола означає «смислове поле, сукупність значень, уявлень, характеристик, якими ми наділяємо ті чи інші звукоінтонаційні вияви предметів і явищ світу, в тому числі внутрішнього» [597, с. 27].

4. «Національний звуковий образ світу». В музикознавстві тлумачення понять «національний образ світу», «національний стиль», «картина світу» відзначені достатнім ступенем розробленості [151; 165; 371; 567–568; 626; 669; 672; 732]. В. Артеменко національним образом світу вважає «координовану історично національною традицією, культурою сприйняття та

мислення синтезуючу систему філософських, естетичних, релігійних і міфологічних уявлень про сутність буття» [33, с. 5], а втіленням національного образу світу в музиці – «континуальний простір смислу, організований стійкими психолого-пізнавальними настановами певного етносу і виражене перетворенням особливих музично-інтонаційних моделей, які мають відносно стійкий характер» [там само, с. 6][97].

Таким чином, у музичному мистецтві, орієнтованому на асоціативно-образне сприйняття, знаковість комунікативної системи виражається сукупністю засобів (компонентів структури, характерної для певного музичного жанру), і їхньою різноманітністю (мелодії, ритму, гармонії, тембру і регістра та ін.), які утворюють музичний образ як високий ступінь узагальненості)[98].

Визначення в межах інтерпретативного підходу до музичної комунікації.

Звуковий образ світу в музиці вирізняється за такими рівнями його вияву:

– *акустичний* – обумовлений органологією інструмента та специфікою звуковибудування та направлений на виявлення специфіки акустичних параметрів формування звукового образу;

– *інтонаційний (інтонаційний тезаурус)* – пов'язаний з особливістю звукотворення – виявляється в творах, в яких із очевидністю втілюються особливі інтонаційні моделі (мелодії, гармонії, ритміки, фактури), які узагальнені на *композиційно-драматургічному* рівні;

– *позамузичний* (мистецький тезаурус, впливи інших видів мистецтв) – актуальний для тих творів, в яких автором задіяні образи, або сюжети, пов'язані з певною культурою, або інша усвідомлена програма.

[97] У згаданій дисертаційній роботі запропоновано і методику національно-стильового аналізу, яка включає як аналіз «словника музично-інтонаційних моделей» конкретних авторів (індивідуальний тезаурус), так і національно виражений колективний тезаурус (при музичному перевтіленні національного образу світу, який у віртуальній формі присутній як опорний фактор музичного мислення композитора і виконавця. Серед рівнів аналізу національного образу світу дослідниця називає художню картину світу, інтонаційний тезаурус, жанрову систему і музичну драматургію.

[98] Адекватному сприйняттю інформації сприяє тісний зв'язок музичного образу з тематичним матеріалом (тематичним комплексом, темами першого і другого роду і т. ін.) твору.

Отже, **«звуковий образ інструмента» – це система взаємодії звукоакустичних параметрів інструмента** *(фізичний когнітивний рівень)* **та топоном, пов'язаних з просторовим компонентом сприйняття, що впливають на характер й темпоральні характеристики зв*у*чного твору** *(художній когнітивний рівень).*

Сумарність всих названих параметрів складає певний код, який актуалізує *духовний когнітивний рівень* в системі виконавсько-слухацького сприйняття.

Виконавську складову звукового образу інструмента позначимо таким чином: *це особливості звуко- тембротворення, інтонування,* що обумовлюється обраною *комунікативною стратегією.* Виконавська складова звукового образу інструмента увиразнена в поняттях «зв*у*чний образ», «звукоінтонований образ».

Як створюється виконавцем *зв**у**чний образ інструмента* представимо на прикладі композицій для бандури – інструмента, котрий представлено на території України доволі різноманітно. Так, творять кобзарі, які виконують традицію на автентичному (діатонічному) інструменті, академічні виконавці, які грають на хроматичній бандурі, та виконавці, які модернізують свій інструмент. Звідси – різні грані звукового образу інструменту.

Зв*у*чний образ бандури кобзарів яскраво чутно на прикладі виконання М. Будником та Т. Компаніченком однієї з найвідоміших українських балад – «Про Бондарівну»[99].

Інтонаційний тезаурус. У виконанні М. Будника ця балада звучить як дуже рівна розповідь, немає емоційної напруги в кінці, яскравих рольових поділів (від розповідача, від Бондарівни, від пана). Епічність підкреслюється

[99] Володимир Кушпет, відомий виконавець на старосвітській бандурі, розмістив її в книжці «Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах», записав за Г. Ткаченком. У баладі зображується непокірлива українська дівчина, яка відмовляє панові на прохання одружитись, за що пан її вбиває. Щодо музичного втілення у варіанті, наведеному Кушпетом, то мелодія в ній проста (ознака належності до пісенних балад), хвилеподібного вигляду (вона рухається по опорних звуках і ніби розгойдується). Супровід теж дуже простий із дублюванням мелодії. У гармонії при збереженні мажорного ладу в першому такті з'являється паралельний мінор і це «мерехтіння» мажоро-мінору залишається до кінця. В основному використовуються тонічні та субдомінантові звуки, домінанта з'являється тільки в кінці.

і останніми словами, своєрідним епілогом «від виконавця», якого немає в основному тексті балади: «Отак дівки честь і славу вміли боронити». М. Буднику властивий речитативно-декламаційний спів півголосом, вільне трактування ритму. Тарас Компаніченко (учень М. Будника, братчик Київського кобзарського цеху) більш детально викладає сюжет (послідовно та детально розповідається про залицяння пана, про танець із Бондарівною, реакцію батька на смерть доньки). При тому, що зберігається епічний стиль виконання, все ж таки відчувається більша драматичність, емоційне напруження.

Композиційно-драматургічний рівень. Форма балади у виконанні М. Будника завдяки зміні мелодії стає куплетно-варіантною. В цій версії дуже багато інструментального матеріалу: після кожного куплету є програш, балада починається вступом, побудованим на основній мелодії. У Т. Компаніченка балада звучить на єдиному подиху, в ній немає програшів між куплетами, вступ – це тільки настроювання на тональність.

Творчість В. Кушпета і С. Захарця надає приклад синтезування традицій, що відбивається й на створенні звукообразу.

Псальма *«Христу на хресті»* у виконанні В. Кушпета[100] починається повільним вступом, побудованим на матеріалі майбутнього куплету, в ньому на тлі гармонійних фігурацій звучить тема. Така фактура зберігається і далі, після кожного куплету йде програш, у куплеті важливі смислові моменти підкреслюються глісандо. Відмінність же полягає в тому, що виконавець має академічно поставлений голос, яким передає різні емоційні переживання, закладені в тексті. Саме поєднання у виконанні двох традицій навчання – кобзарського і академічного – додає виконанню В. Кушпета незвичні для кобзарського мистецтва яскравість і драматизм.

Сергій Захарець, не будучи членом жодного цеху, для багатьох певний час залишався носієм традиційного виконавства. Від кобзарської традиції його

[100] Володимир Кушпет навчався в Київській державній консерваторії (клас бандури С. Баштана), виконавець на на кобзі, лірі, торбані та бандурі, займається реконструкцією зниклого з музичного народного побуту кобзарсько-лірницького інструментарію.

також відрізняє академічна манера співу та більш емоційне виконання кобзарського репертуару, а його творчому почерку притаманне поєднання традиційних автентичних рис і сучасних технічних новацій[101].

Інтегрувальна стратегія виявляється й у виконанні музикантом балади «Про Бондарівну» (як соліста капели бандуристів ХНУМ імені І. П. Котляревського)[102]. Слід визнати, що в цій версії (2010 р.) балада набула театральних рис, аранжування вдало висвітлює всі події за текстом, що оспівуються тут. Так, у вступі з'являється тема, яка малює міський колорит, зображує масові народні гуляння. Тему з пружним ритмом викладено у щільній фактурі з використанням глісандо. Коли вступає соліст, супровід набуває різноманітності, з'являються синкопи, які стають важливішим засобом музичної виразності твору. Щодо манери соліста (С. Захарець), то він узагалі дотримується кобзарської традиції виконання, що виявляється, насамперед, у досить вільному поданні ритму та звучанні інструменту.

Інструментальна вставка побудована на інтонаціях вступу. Далі, відповідно до тексту, зображується пан Каньовський (басова партія) та його стан очікування відповіді дівчини. В музиці знову з'являються гострі синкопи, а у відповіді дівчини синкопа набуває трагічного відтінку, мовби віщує трагічний кінець. Театралізовані риси аранжування досягають своєї кульмінації у звучанні всього оркестру; в акомпанементі виникає речитація (хор голосів як зображення народу). Коли народ пропонує Бондарівні тікати, на *pp* звучить соло в жіночих голосах – зображення шепоту. Далі і хор, і соліст виступають у ролі розповідача від першої особи. Після кульмінації та розв'язки звучить інструментальне соло у соліста на старосвітській бандурі. Воно, по суті, ілюструє реакцію батька Бондарівни, його тугу за дочкою, жаль, який переймає його серце.

---

[101] Особливо цим відзначається другий диск «Гуляй, молодий!» / Digi-pack», в якому поєднується традиція, автентика та молодіжна культура., що відбивається й на рівні жанрів (етно-поп), й на рівні інструментарію (старосвітська бандура, ліра, волинка-коза, бубон, бухало, гітарама, синтезатор, ударні.

[102] Баладу виконував сам В. Кушпет, потім зробив обробку для свого учня С. Захарця. Цей варіант став основою для аранжування Н. Мельник, керівниці капели бандуристів Харківського Державного (нині – національного) університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

В епілозі, як у хоровій партії, так і в інструментальній є відтворення дзвонів. Балада закінчується зображенням масового гуляння, яке обрамляє всю сюжетну лінію, що є ознакою пісенних балад. Але в тексті такого повернення подій немає. Отже, це творчість самого автора аранжування.

Розглянутий приклад є цікавим з точки зору *інтегрувальної* стратегії, котра сприяє продовженню життя старовинної української балади у сучасній виконавській практиці, бо вона поєднує в собі співіснування народної кобзарської традиції (соліст С. Захарець) та академічної (капела бандуристів).

Й, нарешті, простір для аналізу ще одного звучного образу бандури надає творчість Р. Гри́ньківа[103], якому притаманні нові підходи як до інструмента, так і до репертуару. Імпровізаційність як основна риса його виконавства зумовлює те, що його твори часто існують в аудіо версії (або в різних аудіо версіях). При виконанні Р. Гриньків практично ніколи не «читає» власний авторський текст точно, майже завжди – з редакційними змінами, а іноді у вигляді «прочитання-транскрипції». Наприклад, якщо порівняти нотний текст «Коломийки» або «Пісні вітру» (*Додаток А, №5 а, б))* і аудіозапис, то власне виконання Р. Гриньків ритмічно робить настільки різноманітним, що сам нотний запис іноді є умовним. Наприклад, в авторському аудіозаписі виникає часта зміна ритмо-інтонаційних фігур, що яскравіше реалізує імпровізаційну природу бандури.

Але найголовніше, що треба зазначити, – це створюваний виконавцем особливий звукообраз інструмента. Впізнаваний звук бандури Р. Гриньківа характеризується такими рисами: твори на цьому інструменті звучать прозоро, майже «безтілесно» (немає такого вібруючого, «жильного» звука, як на академічній бандурі). Наприклад, аудіозапис «Пасторалі» з сюїти *«Сповідь*

[103]Учень С. Баштана, лауреат міжнародних конкурсів (зокрема, конкурсу ім. Г. Хоткевича, 1993), народний артист України (2008), він є автором гучних проектів, які розкривають нові змістовні домінанти інструменту. Зокрема, ансамбль із відомим гітаристом Ел ді Меолою, спільно з яким записано диск «Зимові ночі» (1999) на основі українських колядок та веснянок; виступ із видатними музикантами: Vjlker Biesenbender (скрипка) – у концерті «Всі скрипки світу», Брюссель 1993 рік; Daja Sing Group, Аделаїда 1996 рік; Kriss Finnen (джаз-гітара) – спільний студійний проект «Забава», Аделаїда, 1997 рік; запис п'яти CD, з них три сольні – «Бандура» (1995, Канада), «Австралійські мандри» (1998, Австралія), «Просвітлення»; – створення колективу «Бандур @ PRO» – професійного тріо бандуристів, яке виконує його композиції та оркестру бандур.

чарівних струн» демонструє імпресіоністичні тенденції, що відбивається на загальному звучанні.

Отже, підсумуємо. На прикладі творчості митців України початку XXI ст. можна стверджувати, що на звучний (звукоінтонований) образ інструменту впливає залучення різних комунікативних стратегій. Так, кобзарі 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. По суті, 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 існування цього тембрально багатого інструмента.

2.3.2 Виконавська поетика

Завдання наступного пункту – визначити виконавську поетику як концепту теорії музичної комунікації.

Background. Зазвичай, поетика у загальному значенні вживається як термін, що сумарно поєднує виражальні засоби (акустичні, мовні, образні), та способи їхньої взаємодії, або конкретні «сегменти» (композиція, поетичне мовлення тощо)» [366, с. 557–558]. Її мета – дослідження «образу світу», «образу автора»; отже, якщо домінує процес еволюції, то – це історична поетика; якщо національна специфіка, говорять про національну поетику. П. Паві досліджує «театральну поетику» [527, с. 447–450]; Н. Гуляницька [173] застосовує це поняття при вивченні композиції, й, розвиваючи її думки, можна вважати поетику системою принципів будь-якого автора. Є. Назайкінський, говорячи «поетика музичної композиції», обирає її значення як способу побудови драматичного, ліричного і епічного творів

[481, с. 298] (відповідно, є лірична, драматична, епічна поетика). А. Шнітке вважає, що поетика – не естетика або техніка, а «точки їх перетину» [705, с. 384]. Б. Мейлер, аналізуючи термін «поетика» в дискурсі постмодернізму, наголошує, що поява «його нових і нових формулювань демонструє великі труднощі, невіддільні від спроби точніше визначити параметри поетики» [444, с. 314].

Виконавська поетика пов'язана, насамперед, із аналітичною інтерпретологією, але враховує параметри, властиві «живому тексту» як результату інтерпретувального мислення виконавця. А. Меркулов [453], досліджуючи виконавську специфіку, акцентував явища «виконавської архітектоніки» та «виконавського часу». За концепцією Ю. Вахраньова, предметом поетики є «внутрішня реальність» людини, що музикує, людини-артиста, яка конституюється його знаннями, вміннями, навичками, ставленням до виконуваного; взаємодія засобів відбувається у «полі духовності» музиканта та корегується виконавським мовленням. Саме духовність «визначає інтерпретацію та входить в її поетику як внутрішня, духовна сукупність її елементів» [109, с. 32]. Змістом виконавської поетики є «твір-виконання», «простір виконавської свідомості» та виконання, «образ виконання» та «виконуваний образ» [там само, с. 168].

Методичним інструментом вивчення виконавської поетики є схема, надана Л. Шаповаловою при структуруванні інтерпретології як навчальної дисципліни. Так, вона відносить до виконавської поетики «засоби артикуляції, виконавський час, темпоритм, агогіку як індикатор стилю, тембровий слух» [686, с. 26][104].

На наш погляд, через обговорення концепту «виконавська поетика» відбувається «зустріч» композиторского мислення (суб'єкта музики, зафіксований у тексті) та виконавської свідомості, яка інтерпретує константні та мобільні параметри твору. Його впровадження в практику

[104] Також пропонована схема апробована Н. Костенко при дослідженні виконавського стилю Бориса Михеєва.

інтерпретативного аналізу дозволяє вирізняти рівні музичного мислення як співвідношення (через суголосся) авторського та виконавського «Я».

Визначення в межах інтерпретативного підходу до музичної комунікації.

Виконавська поетика як художня система є віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта. Її елементами (константами) слугують механізми композиторського мислення:

- мелос (мелодика);
- метроритм (як часова організація твору);
- ладогармонія (з її колористичною функцією);
- фактура (спосіб цілісної організації всіх елементів).

Відповідними цим елементам є топоніми – виконавські засоби втілення звукообразу:

- артикуляція – спосіб вимови мелосу (інтонування, або звукове мовлення, за висловом Б. Яворського [730]);
- темпоритм форми (хроновимірювальна структура);
- динаміка (динамічна партитура) твору;
- топономіка (виконавське відтворення фактури).

Рівень зв'язків елементів системи (за І. Котляревським [330]) виконавської поетики осмислюється через інші когнітивні рівні, які фактично належать не композиторському тексту, а тексту, що звучить:

- виконавський хронотоп;
- виконавська драматургія.

Нижче надамо короткий приклад – порівняння виконавських концепцій М. Ростроповича та Йо-йо-ма стосовно віолончельного концерту Р. Шумана з точки зору рівнів виконавської поетики.

Перша ж тема у виконанні М. Ростроповича звучить підкреслено лірично, навіть ніжно. зберігає найтонші нюанси динаміки *piano*. Його виконанню властиве «тривання» звука, вибудовування великої фрази.

Звучання тембру віолончелі явно домінує над звучанням оркестру. Ще більш лірична сутність шуманівського стилю розкривається у виконанні зв'язуючої партії, що охоплює великий діапазон. Характерно, що виконавець немов «на час» притримує арсенал виконавських виражальних засобів, і немов нівелює різницю між стакато-легато-тенуто, прагнучи до об'єднуючої ролі фразування. Загальна лінія продовжується і в другій частині концерту Р. Шумана – найбільш ліричній за змістом. У Ростроповича – це монолог соліста, завдяки чому відчувається не стільки «ансамблевість» цієї частини, скільки абсолютно очевидна сольно-акомпанувальна фактура. Із загального стилю виконання концерту – *як ліричного висловлювання* – не випадає і більш динамічна III частина. Її віолончеліст грає трохи більш стримано, завдяки чому досягає єдиної лінії розвитку від першої до останньої ноти концерту. Абсолютно дивовижним виявляється те, що голос віолончелі немов постійно звучить як би «над» оркестром, виявляючи свої функції соло. Ростропович повністю зберігає ліричну сутність віолончельної партії, що контрастує іноді з «усучасненим» оркеструванням Д. Шостаковича. Для виконання цього музиканта в цьому концерті немов цілком чужою виявляється ідея віртуозництва, виконавського блиску – все органічно підпорядковано логіці і витримано в одному стилі.

Йо-Йо-Ма грає віолончельний концерт Р. Шумана в цілому більш експресивно, виконавській версії властиві й відчутні перепади в динаміці, темпова різноманітність, виконання сольної партії відзначається достатньою різноманітністю штрихів, що відповідає ігровий логіці. Його homo interpretatus – homo ludens і в цьому є певний «смак» новизни. Це відчувається вже у виконанні першої теми, в якій є дрібні несподівані контрасти, більш опуклі в порівнянні з Ростроповичем; а також більш рельєфна мелодична лінія, що, безумовно, додає більшого романтичного тонусу. Йо-Йо-Ма притаманна різноманітність штрихів, більший динамічний контраст, різкість темпових переходів, підйомів і спадів. Його виконавський стиль можна охарактеризувати як піднесено-романтичний, експресивний.

Яскравим контрастом в цьому смислі виступає друга частина, яка звучить як на одному диханні. Віолончелісту вдається органічно передати ансамблевий стиль інтермецо, частині в цілому притаманний спокійний і рівний тон висловлювання. Лише при переході до речитативу звучання різко динамізується, виникає експресія. Третя частина вривається в попередній розвиток «лапідарністю» тематизму. Відповідно, манера виконання тут – з чітким дотриманням артикуляційних прийомів. У Йо-Йо-Ма фінал не сприймається настільки контрастно по відношенню до перших двох (штрихову різноманітність віолончеліст використовував і в першій частині).

Виконавська поетика як система у проаналізованих версіях М. Ростроповича та Йо-Йо-Ма може бути осмислена через когнітивний рівень – виконавську драматургію. З аналітичного опису ясно, що виконавці демонструють два різні підходи до драматургії. У М. Ростроповича відчувається вибудовування єдиної лінії (від вступу до останньої ноти) як цілісного *розгортання* образу, він немов іде за монотематичним принципом, закладеним у партитурі концерту. Йо-Йо-Ма виконує концерт більш дискретно, трактуючи концерт усе ж таки не стільки як поемну форму, скільки тричастинний твір, звідси і настільки яскраві контрасти між частинами (незважаючи на закладену Р. Шуманом безперервність звучання).

2.3.3 Виконавський хронотоп

Поєднанням часо-просторових координат у музиці є поняття «хронотопу»[105]. Зазвичай це, «універсальне поняття, яке означає нерозривний взаємозв'язок просторових і часових відношень» [387, с. 702], а іноді – «словесне зображення не тільки місця, на фоні якого розгортається етичний сюжет або лірична ситуація, а й самого духу цього місця, притаманної йому особливої атмосфери» [там само]. М. Бахтін вважав, що хронотоп є злиттям «…просторових і часових ознак у осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же

[105] В точних науках є поняття «timespace» – так називається будь-яка модель, що символізує *нерозривність* часу та простору.

інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Ознаки часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом», – так характеризував учений художній хронотоп [55, с. 234][106]. Р. Барт [43] вважав хронотоп «осмисленим часопростором», через який ми осягаємо смисл тексту, Ю. Лотман [384, с. 465] вбачав в хронопоті такі оціночні характеристики: тип часу та простору (параметр епохальної часо-просторової моделі), мірність (число) та орієнтація (геометричний символ).

Поняття «хронотоп», доволі усталене в літературознавстві, стосовно музичного мистецтва залучається не так часто. Винятком є дослідження:

- М. Кагана, який вважав, що музика якраз «відділяє "хроно" від "топу"» та оперує «звільненими від просторових характеристик динамічними структурами» [278, с. 4];

-І. Малишева [404; 405], який вказував на «поліфонічність» часопросторових якостей музики[107];

-О. Політова, якому належить думка, що «твір мистецтва — це семантичний світ (хронотоп)» [540, с. 45];

- В. Бобровського, який пише про «інтонаційний хронотоп» у структурі музичного твору [77, с. 30];

- І. Земцовського [250], який за допомогою цього поняття структурував фольклорне мислення.

Важливим для пропонованої концепції є дослідження М. Аркадьєва [31], який переводить розуміння хронотопу в царину виконавської практики; дисертацію С. Гоменюк, яка досліджує це явище в межах авангардової музики та надає таке визначення: «музичний хронотоп – взаємодія темпорального і спатіального чинників у процесі створення та обробки музично-естетичної інформації» [161, с. 7], класифікує стабільні та мобільні хронотопи та доводить, що хронотоп стає критерієм, атрибутом окремого

---

106 Учений пов'язував хронотоп та смисл й розглядав такі хронотопи, як ідилічний, містеріальний, карнавальний, хронотопи дороги, порога, замку, вітальні, салону, провінційного міста тощо.

[107] Так, автор пише: «Музичний хронотоп характеризує фонічний образ, який виникає у психіці людини, він є породженням музичного мислення і результатом творчої діяльності. Музичні простір-час відображають суб'єктивну (нематеріальну) реальність існування звукової форми музичного твору» [405, с.70].

стилю або стильового напряму[108]. К. Майденберг-Тодорова [396] виявляє хронотоп по відношенню до сонорно-алеаторичних композицій.

Узагальнюючи напрацювання гуманітаристики та мистецтвознавства, визначимо параметри хронотопу як наукової категорії.

1. Хронотоп – це «просторово-часова визначеність, вираженість, оформленість, завершеність» (В. Лук'янець [387, с. 702]).

2. Музичний хронотоп являє собою «просторово-часові характеристики музично-комунікативної події» (Т. Корсакова [327, с. 26]).

3. Хронотоп є феноменом особистісного *сприйняття дійсності,* тобто феноменом смислоутворюваним. Наприклад, свій особистісний хронотоп є у виконавця, у слухача, у автора, чиї твори виконуються (за М. Бахтіним), та у кожного, навіть найменшого мотиву, але в підсумку все це об'єднує один макро-хронотоп цілісного музичного твору. І чим більше таких «шарів»-хронотопів – тим набагато змістовнішим стає музичний твір.

4. Хронотоп може бути найменшою одиницею смислу й, водночас, об'єднуючим цілим (М. Бахтін).

Досвід осягнення та моделювання хронотопу, зокрема виконавського, дозволяє обґрунтувати сутність комунікативної стратегії.

На думку Л. Шаповалової, «виконавська форма (драматургія) несе на собі не тільки відбиток особистості інтерпретатора ("малий час" у термінах М. Бахтіна), але і його приналежності до історичної традиції виконання ("великий час"). Інакше кажучи, *переживання* виконавцем *часу твору* та його *відтворення* відносяться до різних хронотопів: у першому випадку важливим є діалог автора й інтерпретатора ("минуле в сучасному"), а в другому – одноосібно виконавець відповідає за зміст комунікації, визначаючи цінності сучасного культуротворчого процесу» [691, с. 64]. Тож для виконавського хронотопу актуалізуються такі явища, як час *виконання/ споглядання/ внутрішній* час (Г. Орлов [525, с. 389]), пов'язаний зі

[108] Звідси авторкою вирізняються вебернівський, варезівський, пропонується домінантною властивістю хронотопу авангарду вважати *хроноаметричність.*

свідомістю слухача або виконавця; «хроноартикуляційний процес» (М. Аркадьєв [31]) як параметри «малого хронотопу».

Визначення в межах інтерпретативного підходу до музичної комунікації. **Виконавський хронотоп у системі музичних універсалій – усвідомлена цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топоном музичного твору (метроритмічних, фактурних, темпових), яка обумовлена хроноартикуляційними стратегіями Homo Interpretatus.**

Хронотоп має такі параметри:

- метроритм відповідає за часову організацію музичного тематизму;
- фактура, з притаманними їй тембровими, регістровими та динамічними характеристиками, утворює просторову координату, яку слух корелює з просторовими локалізаціями звука (за Ю. Холоповим);
- форма-композиція в нових звукообразних умовах композиторського мислення останньої третини XX ст. відповідає за цілісність *звучного твору.*

Названі три параметри є похідними від першопричини – процесу творення композитором звукового образу інструмента.

Як приклад втілення системи виконавської поетики наведемо досвід сприйняття концерту італійського піаніста Франческо Аттесті, який відбувся в межах міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (2015 р.). Виконавець залишив після своєї гри абсолютно особливий звуковий образ фортепіано. Це стосувалося звучання інструмерту, фразування, прослуховування фактурних пластів та в цілому – часопростору. Перший же твір – «Алегретто» Дж. Б. Пешетті був виконаний в бездоганному ритмі, таким тонким, майже кришталевим звуком в верхах рояля і досить прозорим, полегшеним – в басах. Ще більш клавесинним був звук в Сонаті Д. Скарлатті D-dur. У Вальсі Дж. Верді піаніст з дивною граціозністю передавав пластику різнохарактерних тем, а в увертюрі до опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні демонстрував темброве-поліфонічне слухання оркестрової фактури. Це була абсолютно постмодерністська концепція відділення

концерту, коли час Історії стискається і за пів-години слухач здійснює подорож довжиною в 300 років. Весь концерт був об'єднаний його власним відчуттям рояля як інструменту «чистих» тембрів і поліфонічності фортепіанної фактури. Як наслідок – навіть звучання романтичного репертуару (Ф. Шопен, Ф. Ліст) у другому відділенні було досить незвичним, але в цьому звучанні була перспектива. Піаніст абсолютно не боявся грати нерівно, як і не намагався підкорити слухачів своєю технікою, зате дивував майже мовленнєвими інтонаціями в шопенівських вальсах, мазурці a-moll, мініатюрі Е. Саті й геніальних танго А. Пьяцоли, що так нечасто звучать в чистому фортепіанному тембрі. Саме складена система виконавської поетики Ф. Аттесті дозволила «виробити присутність» (за термінологією Г. У. Гумбрехта), яка, в свою чергу, подарувала особливий досвід «події зустрічі».

2.3.4 Стиль Homo Interpretatus

Виконавський стиль становить вищий рівень виконавської поетики, складає ентелехію його діяльності як Homo interpretatus. Завдання цього пункту – сформулювати константи, які моделюють інтерпретувальний стиль того чи іншого виконавця, або іншого учасника комунікації (хоровий колектив, режисер, диригент).

Background. У музикознавстві цю теоретичну позицію достатньо розроблено. Б. Яворський досліджує основні сторони виконавського процесу та вказує на єдність і взаємодію факторів, властивих як епосі виконавця, так і композитору. В ракурсі «стильової ієрархії» (М. Михайлов [458], Є. Назайкінський [482]) вважали, що індивідуальний стиль музиканта-виконавця вивчається через впливи музичних стилів історичного періоду. За визначенням Є. Назайкінського, «стиль в музиці є проявом характеру творчої особистості, яка створює музику або інтерпретує її» [482, с. 36]. О. Катрич [292] вводить поняття «музично-виконавського архетипу»; К. Мартінсен відмічає, що кожний виконавський стиль має «власні особливі доречні типи рухів» [418, с. 52] та пропонує поняття «звукотворчої волі», котра корегуючи

впливає на музиканта-інструменталіста; Г. Нейгауз [489] наводить три типи виконавців (об'єктивного, суб'єктивного напрямків та універсальний) та дві категорії (надіндивідуальна та надособистісна). В. Медушевський вказує на зв'язок «світовідчуття – звуковідчуття». «Звуковідчуття як світовідчуття, – пише автор, – це праматерія інтонації, її передначало і передоснова, що існує до часу. Без цієї праоснови інтонація була б ппорожня, так що нічого було б розгортати в часі. [...] Від надміру серця – від світоспоглядальної серцевини звуковідчуття – нервові нитки тягнутся до периферії, до місця, де звук (при безпосередньому або опосередкованому клавіш контакті з ним) незбагненно стикається з тією або іншою частиною тіла (палець піаніста, губи при грі на духових, зв'язки та весь апарат голосоутворення при співі) […] Ніякий звук не народжується раніше звуковідчуття і прихованого в ньому світовідчуття» [429]. По суті, автор апелює до законів, властивих не тільки інтерпретації, але характерних для влаштування буття, побутових. Так, В. Суханцева [611] вважає, що творчий стиль є досвідом переживання світу, що дане у вигляді: концепції світу, екзистенційного стану світу та «акту утвердження суб'єктивності».

Визначення в межах інтерпретативного підходу до музичної комунікації.

Стиль Homo Interpretatus є усталеною системою впізнаваних рис творчості, в якій зафіксовано індивідуально-психологічні особливості, світоспоглядальні принципи особистості, що пізнається в умовах комунікації як спосіб її буття.

Представимо динамічну *структуру виконавського стилю* (метасистема стилю).

Для будь-якого стилю важливими є три рівні, пов'язані між собою:

Фізичний рівень (галузь фізіологічних, психологічних ознак, які впливають на систему виражальних засобів – арсенал виконавця) – суб'єктивні детермінанти (за В. Медушевським [433]).

Художній рівень – виконавська поетика, «словниково-лексичний рівень» (за визначенням В. Сирова [615]) – ті відібрані виконавцем виражальні засоби (виконавський тезаурус), які існують у його арсеналі у системному вияві, що формує власне систему його художніх, естетичних настанов. До системи виконавської поетики входить і артистична енергія – як така, що виникає у процесі виконання напруження (від звука до звука), спроможна утримати як цілісність виконання, так і сконцентрувати увагу слухача.

Духовний рівень – царина втілення життєвого досвіду, галузь ідей та основ творчості, які стають очевидними завдяки взаємодії перших двох рівнів.

Усі рівні як цілісність (фізичний, художній, духовний) утворюють онтологію музичної творчості.

У будь-якому стилі homo interpretatus є стабільні та мобільні компоненти. Стабільні пов'язані з психологією особистості, її світовідчуттям, що відбивається в усталених параметрах виконавської поетики; мобільні – залежать від відтворюваного тексту, взаємодії «стильового фону» / «стильового контексту» (Є. Назайкінський [480; 482]), умов виконання, задуму, співтворчості з іншими учасниками комунікації та виконавської стратегії.

Залежно від обраної стратегії можна визначити *відтворюючий, моделюючий* або *перетворюючий* стиль Людини, що інтерпретує (у розвиток концепції В. Сирова щодо композиторського стилю).

Відтворюючий – наслідує композиторські моделі мислення та підкоряє їм власний тезаурус.

Моделюючий – на основі композиторської стилістики визначаються особистісні домінанти homo interptetatus, що дістають відбиток у мобільних елементах виконавського тезауруса (як результат – виникає виконавсько-композиторська версія).

Перетворюючий – спрямваний на осягнення духовної вертикалі музичного стилю, що в остаточному варіанті виявляє пріоритетність тексту homo interpretatus над композиторським текстом.

Основними параметрами виконавського стилю з позиції виконавської інтерпретології (разом із домінантними рисами особистості) є:

1) виконавська культура (на яку впливають, звісно, наявність школи, творчих контактів) і яка розкриває свій зміст через звуковідчуття як світовідчуття та створення звукового образу інструмента;

2) виконавське мислення (перевага інтелектуалізму, логіки чи емоційності, системність), що обумовлює вибір репертуару та структуру виконавського тексту (у бартівському розумінні «від твору – до тексту»);

3) виконавська поетика (артикуляція, хронотоп, тембровий слух, фактурний слух, темпоритм та агогіка, структурне мислення або формотворчий слух);

4) усвідомлена «звукотворча воля» (або хроноартикуляційна стратегія), що демонструє шлях від смисло-прочитання твору до смисло-народження у виконавській інтерпретації**;**

5) постульовані стратегії творчості конкретної особистості, Homo Interpretatus.

2.3.4 Виконавські стратегії

Виконавською стратегією визначено такий різновид комунікації, що спрямований на реалізацію акустичної форми музичного твору, модальної за своєю природою. Акустична форма, в свою чергу, унаочнюється у форматі «тексту, що звучить», який, за словами М. Арановського, «завжди є структурою» [28, с. 8]. Тому при аналізі виконавських стратегій увагу приділено змінюваним компонентам виконавського тексту (за О. Меркуловим [453] це – темпоритм, артикуляція, агогіка, фактура, виконавська архітектоніка).

Думка про те, що виконавська стратегія інтерпретує ідею Іншого в процесі живого звучання актуалізує поняття інтерпретувального мислення та

виконавського тексту, який є його віддзеркаленням. Важливими також є поняття, введені О. Лосєвим [380] – напруження, особистісна актуальність, об'єктивне оформлення – необхідні для розуміння задуму інтерпретатора.

Виконавські стратегії доволі складно класифікувати, бо жодна типологія не охоплює всіх існуючих артефактів. Це пов'язано з роллю виконавця в сучасній культурі та з критерієм цілісності, яка була апріорною якістю всієї європейської культури XVII-XX століть, а в постструктуралістській гуманітаристиці (Ж. Дерріда, Р. Барт, Ж. Дельоз) набула парадоксальності. Для виконавця це означає модифікацію сталого діалогу «композитор–виконавець» та установку на пошук нових комунікативних стратегій.

Серед основних стратегій можна розрізнити «охоронну», інтегрувальну, актуалізуючу, аудіовізуальну; контонативну, моделюючу (у інтерактивах), перформативну. В даному пункті ми наведемо декілька прикладів, типологізуючи їх за критеріями обраного матеріалу та принципів роботи з ним (більш докладні приклади надані в Розділах 3, 4).

Актуалізуюча стратегія. Г. Данузер [763], поряд з історичною реконструкцією й традиційною реалізацією, позначив й актуалізуючий вид виконання, який в його розумінні підкреслює дистанцію (часову, стильову, культурну) між твором та виконавцем. Тож, актуалізуючою можна вважати стратегію перших виконавців-автентистів на початку XX ст., коли вони знайомили публіку та професіоналів з достеменними правилами старовинного виконавства, з інструментами, які не були «на часі», уртекстами. В такому сенсі актуалізуючою можна назвати стратегію скетчів у таких виконавців як Igudesman & Joo*,* Sketch Show (дует Yukihiro Takahashi и Haruomi Hosono, двох учасників японської групи Yellow Magic Orchestra), Sketches Inga & Anush Arshakyan (поп-фолк, другий альбом інді-рок-групи *Ex Norwegian*), також скрипаля Давид Геррета, який у 2012 році зіграв програму музики від В. А. Моцарта до «Metallika», «Kronos Quartet» та інші колективи, які суміщають академічний твір з сучасними стилями або формами його презентації. Отже, найголовніший сенс актуалізуючої виконавської стратегії

– направити виконавські засоби на інтерпретацію твору в межах нової стильової системи.

Але такий сенс – не єдиний. Наше бачення дещо розширяє межі розуміння актуалізуючої стратегії. Зокрема, до неї вдаються й редактори-виконавці, які адаптують твір під інший інструмент або більш сучасну стилістику, й виконавці, які залучають сучасні засоби для презентації творів для різних категорій слухачів. Одним з різновидів актуалізуючої стратегії вбачаємо й досвід першовиконання, який формує для слухачів звуковий образ твору, який часто залишається еталонним на довгі роки. Ще один приклад актуалізуючої стратегії – коли виконавці звертаються до музики, композиція якої, за словами Дж. Кейджа, є «невизначеною», «експериментальною» [297]. Тоді кожного разу музикант (група музикантів) повинні створювати твір для слухача, кожне виконання є неповторюваним.

Виконавське *темброве переінтонування*, яке унаочнено у редакціях, не завжди схвально сприймається слухачами та навіть професійними музикантами. Ми вважаємо таке переінтонування прикладом виконавської стратегії, тому що виконавська редакція вибудовує *хроноартикуляційні стратегії* та завжди працює на *виконавський хронотоп* як цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) параметрів музичного твору. Віддзеркаленням виконавської стратегії є структурований «виконавський текст», який завжди унаочнює виконавське мислення та «особистісну актуальність» (за виразом О. Лосєва).

Прикладів стратегії тембрового переінтонування можна привести безліч. Цікавим є її залучення у творах з принциповою варіабельністю (або невизначеністю) складу (інструменту) – Дж. Кейджа, Е. Брауна, К. Штокхаузена та ін. Завдяки особливому композиторському задуму (власне, композиторським стратегіям), виконавці кожного разу реалізують новий та *неповторюваний* тембровий перформанс. Наведемо лише один приклад – чотиричастиної композиції Дж. Кейджа «Living Room Music» (I. «To Begin», II. «Story», III. «Melody», IV. «End»). По-перше, в ній взагалі

залучається квартет будь-яких інструментів (які є в кожному домі – стіл, картонні бокси, газети, сірники, бокали, віделки тощо), тому тембровий інваріант апріорно багатозначний. По-друге, II ч. («Story») виконується-«розмовляється» квартетом виконавців, тому її тембровий образ теж просто не може бути визначеним раз і назавжди. III ч. («Melody») завжди виконується *різними* мелодійними інструментами (клавіші, сопілка), інколи – голосом, і взагалі не є обов'язковою (а, за позначенням композитора, може бути виконана, якщо схочуть виконавці). Тому *кожна* виконавська версія є прикладом й перформативної стратегії, й стратегії тембрового переінтонування. Наприклад, більш «академічним» є виконання групою ударників оркестру MET Orchestra (2012)[109]; більш перформативним та театралізованим – виконання учасниками Amsterdam's X'q Percussion Quartet (2008)[110].

Стосовно фіксованої композиторської музики особливою є, зокрема, тема різнотембрових версій сонат Д. Скарлатті. Є думка, що це можливо завдяки пошуковості композитора в плані вибору виконавських прийомів, які націлені не тільки на підкреслювання звучання сколюючого інструменту, а й шуканій «оркестральності», наслідування тембрам духових, струнних інструментів, звучання цілих ансамблів[111]. Ще одна причина популярності творів Скарлатті для виконання різними складами міститься в багатстві фактури (стрибки, виокремлення басового голосу, подвійні ноти, репетиції, втори и т.і.) вимагає гострого тембрального слуху.

Серед найвідоміших записів сонат композитора цікавими для нашої концепції є не стільки записи-антології[112], скільки варіанти для незвичних інструментальних складів. Причому саме в таких варіантах інколи

[109] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=n3AfoIsVh2M)
[110] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=xnciJhue24o
[111] Music Animation Machine презентували навіть графічні партитури деяких сонат (див. дві абсолютно різні партитури Sonata in G major, K 455 за посиланням: piano – https://www.youtube.com/watch?v=DmQIm9SkjcI;; harpsichord – https://www.youtube.com/watch?v=8yhd-dpC_7o).
[112] Це записи Скотта Росса (Scott Ross) всіх сонат на клавесині та орга́ні, Пітер-Ян Белдера (клавесин), Р. Лейстера (harpsichord, орган, фортепіано), запис всіх сонат, здійснений різними виконавцями (фірма Naxos).

знаходяться нові колорити, що дозволяє по-іншому сприймати тембро-фактурні, артикуляційні на інші новації. Зокрема, принцип соло-тутті та перегукування в межах однієї фрази витримано в версії Сонати К.466 f-moll братів Ассад для двох гітар[113]. Завдячуючи однотембровості інструментів та артикуляційній плавності мелодична лінія (в нотах розподілена між двома голосами: див.: *Додаток А, №6 а))* відчувається як майже безперервна, що створює *елегійність* твору. Цікавими є версії для мандоліни (тим більше, що в одній з рукописів сонати, в каталозі позначеної K. 89, є позначка «Sonatina per mandolino e cimbalo». Дійсно, звучання мандоліни є природним для барокової музики завдяки м'якому чистому тембру, що відчувається у виконанні, наприклад, Dorina Frati (клавесин – Daniele Roi, запис 2003 р.). Інструменти в цьому записі темброво близькі, але функційно розділені (фактурно голос мандоліни є солюючим, клавесину віддано роль гармонічного супроводу, що докорінно змінює оригінальну двоголосну фактуру (приклад ІІІ ч. у *Додатку А, №6 б))*.

Більш темброво різнобарвно звучить Соната К. 81 (L.271) e-moll у виконанні ансамблю з додаванням баса контінуо (віолончелі)[114]. Фактура сонати передбачає підпорядкованість функцій і її яскраво відтворено ансамблем. Пріоритетність солюючого тембру мандоліни зберігається і в записі Сонати a-moll K. 61 французького ансамблю «Pizzicar Galante» (2012, мандоліна – Anna Schivazappa)[115], хоча партитурне мислення (додано, крім клавесину, viola da gamba та барокову гітару) передбачає більш неочікуване розкриття тембрового потенціалу сонати контрастність смичкових та щипкових прийомів гри, діалогічність в партіях щипкових інструментів (барокова гітара – Daniel de Morais), артикуляційну і динамічну шкалу, густоту звучання партії баса (Ronald Martin Alonso) у

[113] Відомий запис творів Рамо, Скарлатті, Куперена, Баха, Аудіо за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=cYk0Cn2HWpg

[114] Мандоліна – Dorina Frati, віолончель – Sara Bennici, клавічембало – Daniele Roi (запис 2011 р. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Cljf8fXY324

[115] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=8eLAHCBMBBk

контрасті з сріблястим тембром клавесину (Fabio Antonio Falcone) – все це вирізняє цю оригінальну інтерпретацію[116].

З варіантів, які не залучають інструменти, близькі до барокового світовідчуття, назвемо виконання Дмитра Наумова (балалайка) та Хіромі Яно (фортепіано), які включили три сонати Скарлатті до диску «Дмитрий Наумов. Балалайка En Baroque» [117]. На прикладі Соната e-moll (K.198 L.22) можна відчути оригінальні риси інтерпретації, пов'язані з артикулюванням та фактурою: балалайка темброво наближена до звучання мандоліни, фортепіано відтворює тембри струнних та духових, веде повноправний діалог, теж залишаючись солюючим інструментом, завдяки чому посилюється поліфонічна фактурна складова інтерпретації.

Підсумовуючи пункт, присвячений виконавським стратегіям Homo Interpretatus, ще раз підкреслимо їхню важливість для сучасних мистецьких процесів, завдяки чому академічне виконавство відходить від меж можливого. Смисловий об'єм поняття «виконавська стратегія» охоплює суб'єктів відношень і їх ціннісну орієнтацію в спільній творчості та підтверджує, що Homo Interpretatus є знаковим образом людини культури Новітнього часу і, відповідно, модусом її пізнання.

Взагалі, виконавці часто не стільки залучають певну стратегію, скільки формують її. Так, можна навести приклад *моделюючої стратегії* стосовно творчості гітариста Енвера Ізмайлова. Коріння його музики, безсумнівно, – в східній традиції народного інструментального музикування, а специфіка звукового образу його гітари – в техніці дворучного теппінгу. Завдяки техніці гри десятьма пальцями виходить незвичайний тембр із призвуками, досягаються навіть фортепіанне або оркестрове звучання, включаючи різні види ударних, імітації старовинних народних інструментів (узбецький дутар, турецький уд, старовинна лютня).

[116] Є чимало й варіантів для барокових оркестрів, серед яких вирізняється італійський «Il Giardino Armonico»
[117] Дмитрий Наумов. Балалайка En Baroque. Stereo & Video – SVCD-168 12/2012. CD, Compilation, Promo,*Cardboard Sleeve.* Russia. 2012.

Велика кількість барв-тембрів досягається тільки за допомогою спеціального «ізмайлівського» туше-дотику до струн на інструменті та деяких досить стандартних прийомів. Наприклад, щоб домогтися звучання чембало, він підкладає під струни звичайний носовичок (композиція «Бойна», альбом «Східна легенда»), домагаючись звучання індійських ситар – перебудовує весь гітарний лад на кварту вниз. При цьому музикант практично ніколи не використовує електронні ефекти.

Л. Беріо писав, що його цікавить «звук, що стає смислом» [72, с.111], але вкрай важливо *завдяки чому це відбувається.* І, власне, виконавець в цьому процесі – найголовніша фігура. Свідомо обрані виконавські стратегії дійсно презентують інтерпретацію ідеї Іншого, що відбувається в живому звучанні, в чому полягає їхня непересічна значущість. Їх вивчення – перспектива не тільки наукової праці, а й розвитку музичної творчості в умовах сьогодення.

Висновки до Розділу 2

Узагальнимо зміст Розділу 2, в якому представлено зміни комунікативно-когнітивної ситуації в сучасному просторі музичної творчості та музикознавстві в бік *інтерпретативної парадигми*.

Пропонована теорія музичної комунікації в світлі інтерпретативного підходу є однією з концепцій сучасної музикології. Її основний смисл полягає в обґрунтуванні ролі інтерпретатора (автора, виконавця, слухача) в процесі *спів*-слухання або контонації. Під останнім мається на увазі створення перспективи звучання того чи іншого твору, і підкреслення ролі слухача, яка в більшості випадків стає все більш значною і активною (невипадково акцент у 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 можуть бути увиразнені в таких позиціях:

1. Висхідною позицією, що втілює **етос** пропонованої теорії музичної комунікації, є 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 визанні множинності адресата комунікації. Горизонталь «Я-Інший» по-різному вибудовується в залежності від статусу Іншого (Ти, Ми, Ви, Чужий – за типологією С. Даренського), тобто формується полілогічность 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.

Пропонуємо 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, що викладені нижче:

- «коментувальне мислення як стратегія» (визначення М. Катунян [293] щодо інтерпретації запозиченого тексту);
- «досвід», «духовний досвід», «духовний слух» (В. Медушевський);
- «синергійна вертикаль в системі координат мислення» (С. Хоружий);
- контонація як споглядання, спів-слухання, усвідомлення спів-звучання, спів-розмірність тонів і їх поєднань (І. Мациєвський);
- «внутрішня інтерпретація» (ідея Ю. Лотмана і М. Гайдеггера), «ідеальна інтерпретація» (Ф. Гульда).

4. Відкритість Homo interpretatus та визнання пріорітетним активності особистості-учасника комунікації, його *особистісної актуальності* (О. Лосєв) унаочнюється через поняття «комунікативна дія» та «комунікативна стратегія».

«Комунікативна дія» в межах пропонованої теорії музичної комунікації може трактуватись як взаємодія комунікативних актів (Дж. Остін [746]): 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 «ціледіляльності») як одиниці музичної комунікації та методики виявлення її типів дає можливість реконструювати процес інтерпретації як процес діалогічної взаємодії, моделювати його сутнісні характеристики як *процесу спілкування*. Під комунікативною стратегією розуміється значуща для

інтерпретуючо особистості співвіднесеність типу позиції в комунікації (в цьому випадку позиції по відношенню до Іншого) і типу, що виражає цю позицію модальної форми (її комунікативної структури).

Проєкція 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 іншим суб'єктам комунікації (Іншому як суб'єкту комунікації);

• виконавська стратегія – інтерпретація ідеї Іншого в процесі відтворення в живому звучанні;

• рецептивна (слухацька) стратегія – *спів*участність, тобто 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 та є науковим методом, що структурує новий простір комунікації. Всі противники інтерпретативних практик будують свої меседжі на тому, що інтерпретація (під цим розуміється досвід тлумачення, наукове знання) часто затінює собою досвід безпосереднього переживання музики (інтерпретація як «живий текст» у процесі спілкування). У процесі вироблення контраргументів музикознавці і філософи раз у раз знаходять точки сходження / відштовхування, але питання «виправдання» інтерпретації так і залишається відкритим. Дійсно, в тому як корелюються між собою міри «значення» та «присутності», вбачаємо відбиття тих змін, котрі віддзеркалювала теорія інтерпретації на шляху свого існування. Інтерпретативна теорія музичної комунікації бере до уваги обидві міри, що вплинуло на структурування інтерпретології як *когнітивного напрямку музикознавства.*

Запропоновано дефініції інтерпретології як наукової дисципліни, що фіксують її функціональний розподіл на «аналітичну» та «виконавську» через адаптацію поняття «комунікативна стратегія». Якщо аналітична складова інтерпретології спирається на традиції теорії музики як академічної науки (музична форма, драматургія, фактура), то виконавська – розробляє специфіку діяльності через мислення та творчість Homo interpretatus (через усталені та відносно нові концепти, наприклад, контонація).

Позначимо відмінності системи категорій, які напрацьовують досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації (Таблиця 2.2).

Таблиця 2.2.

Теоретичне музикознавство	**Інтерпретатиавна парадигма теорії музичної комунікації**
Музична форма є *предметом логіки* структурування твору	Музична форма є *процесом суб'єктного творення* homo interpretatus, результатом інтерпретувального мислення
Фактура – *спосіб організації музичного тексту* в аспекті просторовості та цілісності звучання усіх голосів.	*Комунікативна функція фактури* виявляється через її позначення як способу виконання, дозволяє виявити стратегії, що реалізуються стосовно організації простору (композитор) – програми дій (виконавець) – реакції / участі (слухач)
Драматургія є *інтонаційним явищем*, що відбиває зв'язок інтонаційних подій у творі	Драматургія є *явищем інтонування*, *процесом подолання латентних смислів.* Настанова на драматургію щодо кожного із суб'єктів музичної комунікації (композитора, виконавця, слухача, інтерпретатора) реалізується як *комунікативна стратегія*
Контонація – породжуючий механізм музичного структурування	***контонування*** – процес, при якому спів-слухання стає стратегією композиції, виконання, слухання

В свою чергу, виконавська інтерпретологія пояснює специфізацію обговорюваних понять, зміст яких відповідає діяльності Homo interpretatus: стиль, звукообраз, виконавська поетика, виконавський хронотоп (хроноартикуляційні стратегії).

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.

Важливим для інтерпретології є позначення змін щодо розуміння «центру та «периферії» у творі: рух *від* композиторського центру (мелодія, ритм, метр, тембр) *до* виконавського тезаурусу (динаміка, агогіка, артикуляція, фонізм тощо) як центру інтерпретації. Так, на зміст комунікації в сучасному музичному мистецтві впливає різноманітність такого явища як «текст», що розуміється в значенні «текст суб'єкта, який інтерпретує». Текст композитора (в академічному розумінні) може мислиться інваріантом та відкритим полем смислів, але існує виконавський текст (як результат озвучування комунікативного простору), та «зустрічний текст» (який створюється реципієнтом з урахуванням його досвіду). З огляду на концепцію М. Бахтіна, обов'язковою є саме *адресованість* будь-якого тексту, що виникає як результат спілкування між комунікантами.

Багатовимірність явища «твору» («предмет, що триває в часі» – Р. Інґарден, «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, дозволяє 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, відповідн*е);* споглядання; осягнення; буття (ємство, прийняття, задоволення) й слухач може обирати власний пасивний або активний статус.

Систематизуємо ці категорії по відношенню до суб'єкта, об'єкта і результату інтерпретування (Таблиця 2.1).

Таблиця 2.1

Суб'єкт	*композитор*	*виконавець*	*дослідник*	*слухач*
Об'єкт	Філософські ідеї, концепти, образи, емоції, технології	Композиторський текст (твір)	Композиторський або виконавський текст (твір)	Артефакт мистецтва
Результат	Твір, зафіксований письмово або аудіально	Версія, твір, зафіксований аудіально	Текст, зафіксований вербально (письмово або усно)	Симультанне враження (при пасивній участі) або акт присутності слухача (активна участь)

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». Запропонуємо 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/поленезалежність 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 зафіксувала зміну парадигми музикознавчої свідомості: від семіотичної – через антропологічну – до синергійної, з її духовними засадами.**

РОЗДІЛ 3
СТИЛЬОВИЙ ВИМІР КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ

У розділі 2 ми запропонували типологію комунікативних стратегій, враховуючи суб'єктів – учасників комунікації (композитор-виконавець-слухач-дослідник).

Завданням наступного розділу є аналіз комунікативних стратегій в межах індивідуального стилю. Їхній вибір зумовлений яскравою (а іноді й визначальною) домінантою інтерпретувальності.

3.1. В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту» (стратегія деконструкції)

В. Рунчак – композитор, творчості якого притаманне саме інтерпретувальне мислення. Це має вираження як в обиранні жанрів музичних алюзій та стилізації (сюїта «Портрети композиторів» для баяну, «Imitation to Dmitri Shostakovich» для 12 саксофонів), авторефлексії або автокомунікації («Автопортет для акордеона і струнних», «Quasi sonata» №2, «спроба самоаналізу» для баяна, «Молитва» для жіночого голосу та касети), виборі складу («Зі мною ще хтось – три заповіді блаженства» для фортепіанового тріо варіабельного складу), так й у виборі певних стратегій. Так, композитор неодноразово наголошував на *несподіваності як творчому принципі*. Він не боїться невідповідностей у своїх партитурах, вважає, що можна провокувати слухача (навіть на чомусь спекулювати), бо «немає значення, яка емоція, важливо те, наскільки ти правдиво, талановито і технічно втілив її звуком» [538]. Йому важливіше, щоб публіка зацікавилася й відвідала концерт. Комунікативний стиль В. Рунчака-композитора можна визначити як відкритий. Дійсно, його творчість завше відкрита до діалогу з виконавцями, слухачами, тому ще однією стратегією вбачаємо діалогічність як творчу установку. Так, у передмові до твору «Greetings M.K.» композитор

наголошує на тому що пульт обов'язково (!) повинен бути направлений на залу. Також варто згадати «Дуелі, квадро музика» для камерного ансамблю, зокрема, №3 для ансамблю духових інструментів; «(pia)NO TROMB ONE для тромбона і фортепіано» та інші твори, в яких набуває актуальності стратегія спілкування, задіювання всіх учасників в єдиному комунікативному інтерактивному просторі.

Композитор свідомо моделює простір, в якому слухач потрапляє у незвичну ситуацію: *жанрову* («Анті-сонати №28, 29 та 53 для фортепіано і кларнета; не-концерт для скрипки та струнних «1 + 16 + ...»; «Час X або "Farewell", не-симфонія для 5 виконавців), *комунікативну* (наприклад, в «Дуелі№3» диригент стоїть обличчям до слухачів і взагалі його пульт – серед глядацької зали; в п'єсах «Homo Ludens» виконавці не тільки грають, але й співають, дихають, танцюють, тупотять ногами, розмовляють); ситуацію *виклику* («Дайте Шевченківську премію всім, хто її хоче мати» («tête-à-tête») для двох саксофонів, музичного ерративу[118] («Мистецтво німих звуків, щось на кшталт квартету» для 4-х кларнетів); *абсурду* **(**«Післяобідній відпочинок комара», маленьке концертино для дитячого ансамблю перкусії «Анекдот для дорослих», «Пара анекдотів на відому тему для тромбона»). Інколи такі ситуації впливають на оновлення форми твору. «Втиснути нову ідею в стару форму неможливо, – зазначає композитор, – нова ідея "розриває" стару форму. Наприклад, в ті твори, які пішли після "Homo ludens IV", я вже спеціально вкладав нову ідею. Скажімо у мене є твір, який називається "Антисонати" №28, 29, 53 для фортепіано і кларнета. Була смішна історія, коли я реєстрував цей твір в німецькій організації по охороні авторських прав і вони написали мені листа на 4 сторінки: "Ви маєте реєструвати всі свої 53 антисонати". Типові німці, я їм пояснюю, що немає 52-ої, немає 2-ої. Це є абсурдистський варіант – "Антисонати", але все таки абсурд абсурдом, але там дуже багато нових ідей: там форма будується від заперечення сонатної

[118] Поняття «ерратив» (Г. Гусейнов) застосовується при свідомому викривленню норми.

форми»[119]. А інколи ці ситуації, що описані вище, визивають вибух емоцій, що змінює людину зсередини. До прикладів такої *імплозійної* стратегії відносимо «(pia)NO TROMB ONE для тромбона і фортепіано» (парадоксальність закладено в назві, твір починається з викриків тромбоніста і незвичного тембру фортепіано – гра паличкою по клавішах) та «Three Lilies…» для флейти, віолончелі та фортепіано. Стосовно останнього твору важливо розуміти семантику віршу Г. Аполінера («Самогубець»), перші рядки якого винесено в епіграф[120]. Образ смерті, який втілено у вірші, реалізується композитором завдяки декільком незвичним прийомам. Так, у ц. 6 (*Додаток А, №7 а))* флейтист та віолончеліст беззвучно грають (ноти виписано, але автор просить тільки *візуалізувати* рухи гри, зі всіма акцентами і штрихами). Це спричиняє неймовірний ефект від невимовності скорботи («а третья корнями мне рот разрывает»). Стан самотності та жахіття («Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают») також підкреслено засобом свисту, який накладається на гру. В кінці твору «самотнім» залишається тільки виконавець на фортепіано, який грає монотонні дисонантні співзвуччя. Флейтист та віолончеліст як у dance macabre знов, наче привиди, створюють віртуальну гру, занурюючи слухача у світ символіки смерті та мороку (*Додаток А, № 7 б))*.

Перформативна стратегія притаманна серії п'єс для інструментів соло «Homo ludens» I–XII, твору «SEXtet with music» для 6 виконавців, де учасники ансамблю окрім гри вимовляють, кричать, ходять по сцені, диригент співає; «Hymn of Violists from around the World, Ritual dance for quartet of violists», в якому в партитуру вбудовано «ритуальний танок» виконавців; «Час "Х" або "Прощавай"», де спочатку диригент, а потім виконавці залишають сцену, зігравши кожен свою останню мелодію. Стратегія *гри* властива також таким творам як «Гра звуків», матч з музики у

[119] З особистої розмови з автором.

[120] В перекладі М. Кудінова перші рядки звучать так: «Три лилии, лилии три на могиле моей без креста./Три лилии, чью позолоту холодные ветры сдувают,/ И чёрное небо, пролившись дождём, их порой омывает,/ И словно у скипетров грозных, торжественна их красота». Лілія у вірші – символ смерті. Так, А. Ханзен-Льове називає її «апокаліптичною квіткою» та «символом, що зберігає печатку мовчання» [650, с. 615.].

п’яти раундах між кларнетистом і струнним квартетом (музиканти сидять на імпровізованому рвнгу, скрипалька позначає кожен раунд цифрою); «П’ятий кут, азарт абстрактного пошуку» (аудіокліп) для двох віолончелістів (музиканти постійно переміщуються на сцені відносно один одного).

З точки зору стратегії *реконструкції* більш докладно звернемося до одного з творів композитора – концерту для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта? Музичний дарунок В.А.Моцарту».

Насамперед, відмітимо той факт, що концерт має назву, й посилання на назву опери Моцарта «Чарівна флейта» створює інтертекстуальний простір: автор мовби ставить запитання, веде діалог-симулякр[121] із Моцартом. У концерті використовується три типи флейти – піколо, ординарна флейта та альтова флейта. Це створює новий простір для сприйняття «повної картини» виразних та технічних можливостей флейтового сімейства[122].

Починається концерт із сольного вступу флейти піколо у незвичному для цього інструмента низькому регістрі[123]. Основну тему побудовано на трьох нотах d - es – e, які сприймаються як «звукосимвол» – короткий мотив, що займає центральне місце у творі. «Звукосимволи» зустрічаються у багатьох творах В. Рунчака (наприклад *Homo ludens I—VIII*, п’єси для інструментів соло, Концерт для саксофону з оркестром). Також слід зауважити, що музичне мислення В. Рунчака визначається варіюванням цих коротких патернів-звукосимволів між собою у різних послідовностях. Також творчості Рунчака властивою є постійна зміна ритму, ритмічних малюнків у цих патернах.

---

[121] Симулякр – термін постмодерністської філософії, що був введений Ж. Бодрійяром, що означає так звану «копію, що не має оригінала», копію того, що насправді не існує [82].

[122] До речі, першою п’єсою для флейти соло була *Syrinx* К. Дебюссі (1913). До того ж вона була першою композицією для сольного виконання на сучасній флейті системи Т. Бема. *Syrinx* закріпилася в репертуарі флейтистів, а музичний матеріал зацікавив інших композиторів ХХ століття. Наприклад, композитор Р. Р. Беннетт написав п’єсу *After Syrinx* (за «Сірінксом») для гобоя та фортепіано, де основна тема з оригінальної композиції слугує базовим матеріалом, але завдяки багатьом трансформаціям та залученням нового матеріалу сприймається як переосмислення (реінтерпретація) п’єси К. Дебюссі на якісно новому рівні. Слід зазначити, що тема концерту для флейти В. Рунчака за інтонацією та розвитком (розгортанням у часі) має схожі риси: (Див. *Додаток А*, *№7 в)*).

[123] Аналіз здійснено за авторською партитурою. Відеозапис з концерту в Харківській філармонії за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=wMtYRnys_hU (Kharkiv contempopaty–2018, Академічний симфонічний оркестр Харківської філармонії, диригент Володимир Рунчак, соліст Ігор Єрмак).

Поступово репліки флейти звучать вище, мелодійні патерни підіймаються до високого регістру. Далі соло флейти підтримується «педальними» нотами в оркестрі. Сольний епізод змінюється оркестровим матеріалом, оркестр грає на дуже тихому динамічному нюансі. Перехід від сольного виконання флейти до оркестрового програшу на слух сприймається досить плавно, тембр флейти немов розчиняється у тембрах інших інструментів оркестру, лише змінюється темброва якість звукового матеріалу (*Додаток А, №7 г)*).

Відзначимо загальну тенденцію у побудові концерту. Концерт одночастинний із різнохарактерними епізодами. Музичний матеріал викладено таким чином, що відбувається чергування між флейтою соло і оркестром, але в більшості якщо оркестр і акомпанує в сольних епізодах флейти, то це відбувається при прозорій фактурі та мінімальному динамічному нюансі. Слід також зазначити, що склад оркестру подано автором у дещо зредукованому вигляді: 4 пульти перших і других скрипок, 2 пульти альтів та віолончелей, по одному голосу дерев'яних та мідних інструментів, фортепіано, арфа та багато різновидностей перкусійних інструментів. При цьому, трапляються епізоди одночасного звучання флейти з оркестром, але тоді інструменти оркестру виконують рівноправні партії, не відповідаючи функції акомпанементу в класичному концерті. Коли далі знову вступає флейта, темп стає повільним і звучать патерни-угрупування, побудовані за алеаторичним принципом. У ц. 2 в групі струнних інструментів звучать алеаторичні пасажі, побудовані на основі «педальних» нот. Цікаво, що струнні грають дівізі, таким чином, кожен пульт має грати свій окремий пасаж. Цей приойм є досить розповсюдженим у музиці сучасних композиторів: у кожного пульта свій пасаж. Ц. 3 демонструє канон у струнних, який є розкладеним акордом *f – c - a - es*, а далі ті ж самі звуки обігрують фаготи та мідні інструменти. В 5-й цифрі можна простежити пуантилістичний прийом – коли різні інструменти оркестру вступають по одній ноті в різний час, утворюючи при цьому єдину звукову лінію. За 5

тактів до цифри 7 звучить соло валторн, у партії яких проводиться основна тема концерту. Згодом, до них долучається фагот, а далі тромбон та труби проводять тему, але її викладено каноном із відстанню один такт. Цей матеріал супроводжується активними 16-ми тривалостями в партіях барабана та інших перкусійних інструментів. Звучить ритм із зміщеним акцентуванням, через це втрачається почуття сильної долі такту.

Протягом розвитку характер музичного матеріалу змінюється: звучить синкопований ритм, з'являється джазова манера виконання, змінюється також і темп. Взагалі, В. Рунчак приділяє велику увагу в концерті для флейти перкусійним інструментам: автор обрав багато різних видів цих інструментів, їхні партії відзначаються складними ритмічними малюнками та великим обсягом музичного матеріалу, численними пасажами у швидкому темпі. Відомо, що на манеру виконання має дуже сильний вплив саме партія ударних інструментів: залежно від того, як розподілено тривалості – рівномірно чи не рівномірно[124], чи в ритмі «свінгу»[125], чи в ритмі «шаффлу»[126] слухачем ідентифікується той чи інший музичний стиль. Зауважимо, що тему (яка схожа на цитування теми з якоїсь відомої композиції), грає саме оркестр, а в партії флейти звучить лише один маленький патерн із неї.

Гучний епізод знову змінюється на тихий, фактура стає прозорою. В оркестровій тканині чітко можна простежити пуантилістичну та мінімалістичну манеру композиторського написання: окремі звуки розташовано в партитурі розосереджено. Поодинці вони є лише складовою одиницею, «будівничим матеріалом», але разом об'єднуються в один мелодичний контент. Окремі ноти звучать по черзі в партіях різних інструментів.

У тт. 73, 74 фактура стає більш щільною, динамика підсилюється. Канон, що звучить по півтакту разом із «педальними» нотами, нагадують про

[124] Див.: Ц. 29, тт.263–265; ц.35, тт.300–306.
[125] Див.: Ц.12, тт..120–123; ц.17, тт..166–169.
[126] Див.: Ц.8, тт. 78–81 (ритм «шаффл» дещо видозмінено).

схожість цього матеріалу з партитурами В. А. Моцарта. Тема трансформується та викладається в більш широкому діапазоні (досягає двох октав). В т. 97 (звучить глісандо у струнної групи) тема поступово набуває розвитку, збагачується різноманітними ускладненнями: подрібненням тривалостей, використанням різних ритмічних угрупувань та акцентів. Важливо зауважити, що у слухача протягом усього концерту виникає відчуття постійної нерівномірності, складно виділити сильні долі тактів. Це відбувається ще завдяки частій зміні розміру, а відчуття нерівномірності підсилюється ще й тому, що автор обирає непарні розміри – 5/8, 7/8, 3/8, 10/8, які приписано мислити як чергування дуольного та тріольного ритмів, розкладати їх на більш прості складові. Далі звучить тема-патерн (звукосимвол). Спочатку вона проводиться в партії фортепіано, стверджувано. В цифрі 10 вступає альтова флейта (в партитурі *Fl C-alto*). Тема продовжує свій розвиток, тепер вона містить багато інших нот у звукоряді. Альтова флейта також виконує партію в низькому регістрі. Складається враження, що автор поставив певне композиторське завдання – розкрити потенціал низького регістру флейти, який вважається сумнівним. Це пов’язано з акустичними властивостями флейти: звуковидобування нот у низькому регістрі є досить складним, а сама динаміка – на низькому показнику. Цей аспект завжди був перепоною для багатьох композиторів щодо використання у своїх творах низького регістру флейти саме через те, що він має дуже слабкий, ледве чутний звук[127]. Але В. Рунчак вирішує це питання, віддаючи флейті цей фрагмент для сольної гри, без супроводу. Звуки повільно йдуть один за одним, створюється рельєфність звучання, увагу слухача привертають більше параметри тембру, ніж звуковисотності.

Із ц. 15 починаються численні синкопи у «діалозі» фортепіано та ударних. Цікаво, що ці синкопи викладено в досить незвичній формі: не по

[127] Навіть на початку XXI ст.. існує досить мало репертуару, що написаний саме для альтової флейти, але сучасні композитори все більше цікавляться цим інструментом, пишуть твори для нього та залучають цей інструмент до складу симфонічного оркестру. Таким чином, тенденція до поширення інтересу до «сімейства» флейт зростає.

горизонталі, що є більш звичним для слухача, а по вертикалі. Такий прийом досить складно відтворити з чіткістю: щоб синкопи були виконані рівно, від виконавців буде потрібна максимальна пильність, увага та відчуття часу.

У 13-й цифрі (такти 127-132) також підсилюється динаміка духових інструментів оркестру. В їхніх партіях розташований синкопований патерн, що виконується на одній ноті. Починається він із тромбонів, а далі каноном із відстанню один такт цей патерн проводиться у труб, валторн, фагота, кларнета та гобоя. Здається, що автор вирішив підкреслити сигнальну функцію духових інструментів, продемонструвати сигнальний концепт. Далі «сигнальна» тема з синкопованої перетворюється на рівну, яку викладено чвертними тривалостями. Цей «монотонний» ритм згодом «переймає» флейта, коли оркестрове туті замовкає. Соліст продовжує грати рівні тривалості, але за допомогою штриха «фрулато». До задуму автора, певно, входило зробити артикуляцію в цьому епізоді більш «розмитою», нечіткою. Також важливо зауважити, що цей епізод виконується вже на ординарній флейті. Спочатку звучить гра тембрів, флейта знову грає у низькому регістрі, а її звучання на фрулато продовжується в партіях струнної групи за допомогою дубль-штриха та ритм восьма і дві 16-ті. Таким чином, спочатку складно помітити, що флейта припинила гру, а звучать вже струнні.

Після невеликої генеральної паузи характер музики знову змінюється. В 17-й цифрі звучить танцювальна тема з синкопованим ритмом у розмірі 7/8. Соліст виконує швидку скерцозну мелодію, з нерівномірним розподілом тривалостей і ритмом, що не є кратним 2. Узагалі, часта зміна ритму, майже в кожному такті є відмітною рисою в творах В. Рунчака. Особливо автор приділяє увагу зміні та чергуванню дуольного та тріольного ритмів, складні розміри в нотах передбачують подрібнення, розкладання на більш прості 2 +3. Цей музичний матеріал нагадує фольклорні віртуозні фігурації, які використовував, наприклад, Б. Барток. Звучать відгуки основної теми, хоча в дещо трансформованому вигляді: викладання відбувається вже подвійними нотами, змінюється також пунктуація.

У цифрі 21 в партії соліста з'являється новий елемент розробки основної теми: вона звучить трансформовано подвійними нотами та з великою кількістю дрібних пауз. Завдяки цим паузам тема сприймається дискретно, з уривками. Паузи присутні не тільки в партії соліста, а й розосереджені по всій партитурі оркестру. Можна помітити сухі акорди восьмими, також з паузами. Велика кількість розрізнених патернів та пауз, розміщених у різних групах інструментів, створює певний хаотичний ефект.

Із ц. 23 вступає багато перкусійних інструментів, у партії соліста в цей час тривають паузи. В інших групах оркестру звучать елементи основної теми, але вже у хроматичному викладенні. Тривалості в партіях різних інструментів варіюються, наприклад, у партіях духових переважають чверті, у струнних – восьмі, у перкусійних інструментів – шістнадцяті. Поступово, під час розвитку кількість нот у темі зростає, що, в свою чергу, призводить до підсилення почуття драматизму. Цей фрагмент демонструє віртуозні технічні можливості флейти: він насичений віртуозними пасажами, технікою подвійного стакато. Саме в цьому епізоді музичний матеріал супроводжується різноманітними інструментами ударної групи, перкусійний елемент є яскраво вираженим. Далі відбувається зміна флейти на піколо. Вона звучить у високому регістрі «над усім» оркестром, який грає *tutti* на нюансі *ff*.

Наступний фрагмент (ц. 24) демонструє велику кількість пасажів у флейти 32-ми тривалостями. Але в цих швидкісних пасажах все одно присутні опорні звуки основної теми. Партію викладено вже на ординарній флейті, в партії якої з'являється новий музичний матеріал, що демонструє віртуозні технічні особливості інструменту. Досить цікавим є матеріал, що триває з такту 227 по такт 230: в цьому епізоді звучить акомпанемент на фортепіано в дуже низькому регістрі в басі короткими восьмими. Це ноти з основної теми, розташовані у різних послідовностях. В ц. 25 пасажі флейти переймають скрипки, далі – дерев'яні духові. Зазначимо, що пасажі побудовано за таким принципом: у них відбувається чергування

гамоподібних звукорядів та арпеджіо. Все це виконується 32-ми тривалостями. Особливо в аналізованому концерті слід підкреслити партію арфи. Значну частину музичного матеріалу на арфі передбачається грати за принципом імпровізації. Іноді в нотах вказуються лише конкретні звуки, в межах яких має виконуватись імпровізація, а в деяких місцях у партитурі вказано початковий патерн у певному ритмі, на основі якого виконавець має додавати зміни за своїм власним бажанням.

У ц. 30 на флейті піколо в високому регістрі звучить тема-скерцо (з ц.17), далі відбуваються нові трансформації в ритмі, додаються хроматичні ноти, збільшується сама кількість нот (з ц. 36). Ритмічний рисунок являє собою подрібнений на подвійні та потрійні ноти патерн. Розвиток музичного матеріалу продовжується в ц. 41, на наш погляд, досягає своєї кульмінації, яка виражається в домінуванні імпровізаційного принципу музикування (*Додаток А, №7 г)*). Саме в цьому фрагменті концерту виконавці на всіх інструментах оркестру мають імпровізувати, хоча і в межах певних звуків та протягом визначеного часу (в нотах є вказівки: імпровізувати протягом чотирьох, п’яти чи десяти секунд). Колективна імпровізація включає в себе й такі виражальні засоби, як глісандо, а також зациклені такти – такти, що мають повторюватися певну кількість разів. Кількість глісандо в партіях різних інструментів створює ефект завивання вітру, ефект присутності чогось нефізичного, нематеріального. Такий епізод триває до цифри 45, де характер музики знову змінюється. Темп стає дуже повільним (Largo assai), а партії гобоя і кларнета насичені пасажами з дрібними тріолями 16-х, викладених за алеаторичним принципом. Далі, у ц. 46 ці пасажі виконуються також і в партії фортепіано. Перед ц. 47 є загальна фермата, після чого вступає соліст: звучить основна тема в гранично низькому регістрі, в дещо зміненому вигляді (тривалості є більш крупними та з’являється нота cis). При цьому в оркестрі багато тремоло. З ц. 50 відбувається зміна флейти на альтову. Звучить мелодія у діалозі з віолончеллю. Оркестровий програш, звучить альтова флейта, вона виконує численні патерни, ритмічний малюнок яких

постійно змінюється, жоден не повторюється. Партія соліста вкрай віртуозна. Наприклад, в ц. 51 флейта грає пасажі 32-ми тривалостями, при цьому соліст має використовувати штрих подвійного стакато, та ще й додати фрулато. Каденцію (з ц. 53) на альтовій флейті викладено вільно, матеріал розподілений на такти умовно, на початку стоїть позначка *senza metrum*. З одного боку, каденцію насичено пасажами, що мають продемонструвати віртуозність інструменту (призначення каденції класичного концерту). З іншого, – матеріал сконцентровано в межах трьох головних нот теми, що звучать у звичайній або в інверсійній послідовності. Незважаючи на іншу послідовність звуків, можна простежити все ж таки певну закономірність. До ц. 57 поступово вступають арфа та перкусійні інструменти, що виконують чисельні глісандо у висхідному напрямку (*Додаток А, №7 д))*. А з 57-ї цифри взагалі в оркестрі має створюватися лише шумовий ефект. Виконуються звуки, позбавлені звуковисотності. Наприкінці соліст декламує фразу «Скажіть, чи чарівна флейта?». В оркестрі в цей час дуже тихий нюанс у партії струнних. Та потім сам відповідає на це питання «Так, чарівна». Це все вказується диригентом і прописано по тактах у партитурі. Після задовільної відповіді концерт завершується (*Додаток А, №7 є))*.

Підкреслимо важливий для нашої концепції момент: інтерактивний компонент, що займає важливе місце у флейтовому концерті В. Рунчака, споріднений із філософським інтерпретувальним поняттям та принципом реконструкції як водночас деструкції і реконструкції, зруйнування та відновлення (саме так мислив Ж. Дерріда, вважаючи його характерним для постмодерного світовідчуття). М. Гайдеггер споріднене поняття «деструкція» спрямовував на виявлення «закритих» смислів філософських понять минулих епох, Ж. Дерріда – уявляв весь світ культури як нескінченний текст. Безмежна кількість внутрішньо-текстових зв’язків призводить до полісемантичності, нескінченного набору смислів у будь-якому тексті, до

його смислової невизначеності[128]. Стосовно концерту для флейти В. Рунчака, який сам автор позиціонує як музичне приношення В. А. Моцарту, ідея деконструкції (за Ж. Дерріда) може реалізуватися у переосмисленні музики Моцарта. Тепер, маючи досвід прослуховування музики композиторів сучасності, яким є В. Рунчак, слухач вже по-іншому, по-новому сприйматиме музику Моцарта. Слухач свідомо чи підсвідомо робить аналіз, вже враховуючи ті знання, якими виражальними засобами можна користуватися тепер, якою була музика в епоху Моцарта, і якою є зараз. Таким чином, метафорично можна висловити такий тезис: на першому етапі В. Рунчак вчився у Моцарта, а на другому етапі Моцарт вчиться у В. Рунчака; тобто музика концерту для флейти провокує до нових переосмислень музики минулого і виводу її на якісно новий рівень сприйняття, що є прикладом свідомої композиторської стратегії.

3.2 В. Єкимовський. «Місячна соната» та «Бранденбурзький концерт» (стратегія реінтерпретації)

В. Єкимовський як композитор-Homo Interpretatus є автором в чомусь унікального дослідження самого себе і своєї творчості – «Автомонографії» [228], в якій він намагається відрефлексувати шлях еволюції власного композиторського мислення. Узагальнюючи спостереження, можна відмітити, що його творчий стиль відрізняється тяжінням до експериментаторства та нових ідей. Цікаво, що всю власну творчість митець поділяє на «композиції» (які входять до основного списку й постулюють ідею новаторства) та «інші твори», в яких новаторські ідеї проявлені (з точки зору автора) недостатньо. Для нашого аналітичного підрозділу ми обрали два твори – «Місячна соната» (Композиція 60) та «Бранденбурзький концерт»

[128] Як зазначає Н. Автономова у вступі до книги Ж. Дерріда «Про граматологію», «В цілому деконструкція — це аналіз концептуальних опозицій, пошук “апорій”, моментів напруженості між логікою та риторикою, між тим, що текст “хоче сказати”, і тим, що він має означати. Текстові операції, що роблять як автор, так і читач, з’єднуються в незавершений рух, який відсилає і до самого себе, і до інших текстів: залишається тільки вчитися читати тексти по боках та між рядками, а саме там, де, як здається, нічого не написано, але насправді написано все головне для Дерріда» [209, с. 71].

(Композиція 28) –, які є яскравим прикладом стратегії реінтерпретації, коли за основу автор бере відомі твори попередніх композиторів та переосмислює їх, залишаючи при цьому загальну ідею чи концепцію.

У «Місячній сонаті» автор задіює основний концепт (матрицю) твору Л. Бетховена (*Додаток А, №8 а)*). З самого початку можна спостерігати певну збіжність із оригіналом. Композитор використовує арпеджовані пасажі, що повторюються з невеличкими відмінностями, таким чином, зберігається ефект монотонності та остинатності. Але стосовно ритму, в пасажах присутні квінтолі (тобто, нерівномірний ритм), що переходять у довгі тривалості (половинну з крапкою), в перших чотирьох тактах звучать нонакорди, а далі звучать лише два педальні звуки, причому нижня нота «ре» залишається без змін, а змінюються верхні звуки. Цікавими є також авторські визначення динаміки: *p+, p-, mf+*. Можливо, автор намагався звернути увагу на ледве чутні для сприйняття динамічні зміни, розширити спектр динамічної градації. У подальшому розвитку музичного матеріалу відбувається підвищення регістру та динаміки, тим самим збільшується драматизм. Також слід звернути увагу на часту зміну розміру: ¾, 2/4, 4/4, що дає посилання на сучасні музичні виражальні засоби.

Середній розділ демонструє типовий прийом у сучасному музичному композиторському письмі: автором окремо викладено складний синкопований ритм (верхній рядок), та окремо викладено акорди (нижні рядки), суттєва більшість із яких – кластери. Важливо також зауважити, що в цих акордах є задіяним майже весь діапазон фортепіано. Метроритм і такти в цьому епізоді відсутні. З одного боку, цей фрагмент додає до твору елемент імпровізаційності, з іншого, і ритм, і акорди є визначеними, але подані у дещо незвичній формі (*Додаток А, №8 б)*).

Далі проводиться коротка реприза, що звучить лише 15 тактів. За 6 тактів до кінця нижня басова нота змінюється. Стосовно стратегії реінтерпретації, у В. Єкимовського вона пов’язана перш за все з виокремленням хар*а*ктерного інтонаційного модусу: «Місячна соната» має

більш спокійний, колисковий характер, на відміну від концепції Бетховена, де разом зі спокійним настроєм присутні «інтонації заклику», «революційності» – пунктирний ритм. Композитор свідомо залучає «неавторську» назву бетховенського твору («місячна»), що надає йому можливість виокремити фактурний фрагмент, що уособлює основну ідею – «нічної» застиглості природи та душевного стану. Його присвята Дж. Гвіччарді – це присвята фотографії, портрету, а не живій людині (як це було у Бетховена), і це відбивається в загальному звучанні сонати.

У «Бранденбурзькому концерті»[129] спостерігаємо переміщення ідеї Й. С. Баха в новий контекст сучасного музикування. Концерт у трьох частинах написано для флейти, гобоя, скрипок principale, трьох скрипок (пультів), двох альтів, віолончелі, контрабасу e continuo.

Частину 1 (Allegro) написано в тональності e-moll. Розмір 6/8 збігається з першоджерелом. У цьому музичному матеріалі автор вдало користується принципами поліфонії, часто можна зустріти канони та секвенційні пасажі в партіях інструментів-солістів. Супровід – яскрава стилізація барочної музичної традиції: тріолі восьмими тривалостями, що проводяться в різні інтервали у різних інструментів – у квінту, сексту, септиму та октаву. В. Єкимовським також визначено в партитурі цифрований бас, що відсилає до барочної епохи. Від Й. С. Баха в цьому творі спостерігаються гамоподібні фігурації шістнадцятими, зберігається відчуття руху, пульсації. Але істотним новим компонентом у переосмисленні першоджерельного твору є постійна зміна розміру: 3/8, 7/8, 6/8, 4/8 , а також чергування дуольного та тріольного ритмів, згідно з манерою сучасного композиторського письма (наприклад, у творчості В. Рунчака цей компонент також є дуже важливим).

Також у партитурі В. Єкимовського можна помітити тональні відхилення, але вони є досить незначними. У цифрі 70 звучать зменшені акорди, а з третього такту починається маленька, протягом двох тактів, quasi cadenza у флейти та гобоя.

[129] Аналіз проведено за авторською партитурою.

Частина 2 (Adagio, h-moll, ¾) починається з соло гобоя, що звучить у манері повільних частин барочної музики, на фоні акомпанементу чвертними тривалостями в партіях струнної групи (*Додаток А, №8 в)*), але саме імпровізаційність виписано в більш сучасній манері (це відображається перш за все на ритміці та мелодиці). Зауважимо, що в першоджерельному творі Й. С. Баха також присутнє соло гобоя. Вертикаль у партитурі створено за допомогою класичних акордів. Перед двадцятою цифрою гобой грає каденцію з дрібними тривалостями та мелізматикою (в партитурі є примітка *quasi cadenza*).

Із ц. 20 до соло гобоя долучається скрипка і в наступному дуеті скрипки та гобою ще більше відчуваються «відлуння» після барокових часів. Є розмірність, рельєфність, взаємодія партій різних інструментів, але поліфонічних прийомів чи канонів немає, і сама дуетність звучить романтизовано. У цифрі 40 звучить каденція скрипки, яка потім переходить у дует із гобоєм: їхні партії насичено різноманітними прикрашаннями – трелями та нерівномірними ритмічними малюнками, після чого частина завершується.

Частина 3 (Allegro). Ритмічний малюнок і тональність фа мажор збігаються з першоджерелом. У цій частині присутні всі виражальні засоби, які мають відношення до стилізації музики Й. С. Баха. Це і секвенцій ні пасажі, і мелодичні фігурації, і цифрований бас, і акомпанемент – остинатні восьмі тривалості. Як і в Бранденбурзькому концерті Баха, у В. Єкимовського в партитурі також відбувається чергування соло – tutti. Весь матеріал викладено за тональним принципом, без кластерів і дисонансів.

Із нових привнесень автора слід відзначити знову-таки незвичні для барочної епохи розміри 5/4 та 7/8. Завершується Концерт tutti в усього оркестру, звучить основний у третій частині ритмічний малюнок.

Пошлемося на висновок П. Волкової про те, що «процес реінтерпретації постає перед нами, з одного боку, як вічне повернення до минулого, яке представлено даністю вихідного тексту, з іншого – як спрямованість до

майбутнього, яке орієнтується в реальності сьогодення» [125, с. 98]. Таким чином в обох творах ми бачимо не стільки стилізацію музики Баха та Бетховена, скільки *навмисну та постульовану композитором стратегію реінтерпретації* (яскравіше виражену в «Місячній сонаті»), завдяки чому твори В. Єкимовського дістають нове семантичне наповнення та завдають нових інтерпретувальних вимірів.

3.3 А. Жоліве. Музично-символістська інтерпретація біографії в ораторії «Істина про Жанну»

На нинішньому етапі розвитку музичної культури символізація зачіпає всі рівні музичної творчості: від мікроінтонації, норм мови, теми до жанру і стилю. В межах підрозділу звернемо увагу, наскільки тісно зближуються і перетинаються теорії музичного стилю та теорії музичного символу: з одного боку, символізація є специфікою стилю в музиці, якщо під ним розуміти авторський спосіб мовлення (висловлювання); з іншого – розвиток і перебудова теорії символу, яка описує нові смислові горизонти, неодмінно охоплює і стильові (стилістичні) явища.

Маловивчена у вітчизняному музикознавстві ораторія для солістів, хору і оркестру французького композитора А. Жоліве «Істина про Жанну» («Vérité de Jeanne»)[130] є показовою з точки зору заявленої проблематики. Образ Жанни Д'Арк представлено у двох значеннях: як домінанта стилю А. Жоліве в жанровій моделі ораторії і як музичний символ особливого роду.

Звернення композитора до теми Жанни, до її образу, символічного для Франції та французів, було зумовлено особливостями патріотизму композитора[131] та його музичного стилю. А. Жоліве – композитор сміливих

[130] Автор висловлює подяку М. П. Угрюмову, дійсному члену Асоціації Друзів Центру Жанни д'Арк у Орлеані, працями якого текст ораторії перекладено з французької мови, зроблено клавір, перекладено всі матеріали французьких дослідників щодо ораторії. Усі наведені цитати дано в перекладі з французької М. П. Угрюмова.

[131] 1956 року вся Франція як національне свято відзначала 500-річчя Процесу Реабілітації Жанни: з'являються перші серйозні наукові дослідження, на сцені Гранд-опера ставиться ораторія А. Онеґґера «Жанна на вогнищі», яку було екранізовано 1954 року. Саме до 500-річчя Процесу і було написано ораторію «Істина про Жанну» А. Жоліве. «Я прагнув показати здоров'я і могутність, міцність і надійність знову, які через століття відроджуються в народі та на землі Франції» – так визначив сам композитор ідею твору [803,

новаторських устремлінь, невтомний шукач нових музичних виражальних засобів (можна назвати тільки фортепіанний цикл «Мана», «космогонія» для симфонічного оркестру, «епіталаму» для 12-голосного вокального оркестру, концерт для «хвиль Мартено» з оркестром, «Три скарги солдата» і т. ін.). Але серед усього розмаїття його музики ораторія «Істина про Жанну» займає абсолютно унікальне місце. А. Жоліве з тих, для кого музика – «це гармонія життя, універсальний і магічний засіб, який лежить в основі духовного спілкування людей» [781, с. 13]. І духовне спілкування – не декларація: композитор найбільше пише для сучасників, намагається висловити єднання з ними – це його ідеал великого мистецтва, зверненого до людей.

Художній вимір. Задум ораторії не має прецедентів у історії музики: коротко документально відтворити в музиці хід Процесу Реабілітації в тому вигляді, в якому він ішов п'ять століть тому, показавши найважливіші моменти життя Жанни, як їх викладено в протоколі Другого Процесу. У творі 4 частини та Інтермедія. Центром І-ї частини є драматична сцена подій 7 листопада 1455 р. в Соборі Паризької Богоматері, де мати і брати Жанни були присутні при відкритті Процесу. ІІ частина присвячена свідченням про дитинство та подорожі в Шинон до дофіна Карла (майбутнього короля Франції). ІІІ частина – розповідь Дюнуа (командувача гарнізону обложеного Орлеана) про похід на Реймс (місце коронації Короля Франції Карла VII 17 липня 1429 р.). Після трьох частин, які насичені драматургічним розвитком, йде Інтермедія, присвячена свідченням брата Мартена Ладвеню про смерть Жанни. IV і остання частина відкривається «Прелюдією в формі процесу», а далі йде читання виправдувального вироку Архієпископом Руанським 7 липня 1456 року. Використовуючи протоколи судового процесу, А. Жоліве дає слово самій Історії та створює твір, який є «музичною біографією» Жанни. Подібно до того, що Жанна і Орлеанська Діва в свідомості всіх людей синоніми і драматургія ораторії вибудовується так, що ІІІ частина (Орлеан, розповідь про військові подвиги) стає її смисловим і структурним

с. 53].

центром, яскравою кульмінацією[132]. У першій половині ораторії зосереджені 17 із 19 персонажів і всіляко підкреслюється оперність музики (широке вживання оперних форм – арія, розповідь, ансамблі, хори, сцени наскрізного дії). Після ІІІ частини діють лише 2 персонажі та переважає тип монологу-розповіді. Композиція вибудовується в такий спосіб.

	Зміст	*Дійові особи*	*Форми*
1 частина	Відкриття Процесу Реабілітації 1455 р., Собор Паризької Богоматері	Хор («глас народу»): «І так було, і це є правильно». Ведучий; Великий Інквізитор Жан Бреаль; Король Карл VII, Калікст, Рішар Святий Матері-Церкви, Ізабель Роме, Жан і Пьер д'Арк	Арії, Аріозо Тріо Секстет Сцени
2 частина	Домремі (дитинство Жанни)	Ведучий Жан Ватере Манжет Жерарден д'Епіналь Жан де Новелонпон Жан д'Олон Хор	Дует, Розповіді-соло
3 частина	Орлеан (військові подвиги)	Ведучий Дюнуа Хор	Симф. епізод, розповідь
Інтермедія	Руан (процес обвинувачення і смерть)	Ведучий Брат Мартен Ладвеню	монолог

[132]Наявність структурної подібності в І і ІІІ частинах (прийом обрамлення), а також істотну відмінність трьох перших частин помічено М. Угрюмовим (зокрема, використання в них поезії XV століття).

Прелюдія в формі Процесу реабілітації		оркестр	фуга
Епілог	Вирок Реабілітації	Ведучий Архієпископ Руанський Хор	Монолог, фінальний гімн

Наявні чітка композиція та поєднання багатьох жанрових ознак. Якщо говорити про жанрово-стильові витоки ораторії, то слід назвати «драматичну легенду» «Засудження Фауста» і «драматичну симфонію» «Ромео і Юлія» Г. Берліоза, Восьму симфонію Г. Малера, а також великі жанри духовної музики – месу і Страсті. У випадку з ораторією А. Жоліве викликаються до життя асоціації зовсім іншого стилістичного порядку, показуючи глибинні зв'язки його музики з XVIII століттям. Прикладом слугує початок ораторії:

– після короткого і потужного вступу звучить тема хоралу і Ведучий урочисто проголошує: «*Тисяча чотириста сорок дев'ятий рік. Карл Сьомий увійшов у Руан*»;

– слідом звучить радісний секстет солістів «*Радості час настав. Франції слава! Вигнали ми англійців назавжди*».

Не викликає сумніву схожість із композиційним принципом бахівських «Пасіонів»: речитативний виклад подій із наступним емоційним їхнім коментуванням у закінченому музичному номері. Однак Ведучий – вже не бахівський Євангеліст, це якісно інший персонаж. Він – не читець і не оповідач, хоча і розповідає про події. Він і не дійова особа, хоча нерідко і стає таким (наприклад, як член Суду викликаючи обвинувачених, звертаючись із запитанням до свідків). Він – немов «живе» відразу в двох століттях, він – посередник між слухачами та дійством, він створює «ефект присутності» слухача в подіях, що відбуваються.

Незвичайність трактування сюжету, в якому поєднано два століття (XV – погляд із «минулого», коли події відбувались, і XX як погляд «з майбутнього»), спричинила за собою своєрідність форми, мови, драматургії, жанрового втілення. Оскільки 1455 року, під час Процесу, Жанни не було в

живих вже чверть століття, то і в ораторії героїня жодного разу не з'являється. Замість Жанни говорять її сучасники, лібрето – не літературний текст, а мова живих людей, слова, сказані про минуле, але звернені в майбутнє, слова, які додають «музичну біографію» Жанни. Її мати, брати, воєначальники, брат Мартен Ладвеню постають як різні матеріалізації єдиного символу, але не сам символ. Інакше кажучи, символ Жанни створюється через особистісні характеристики інших персоналій.

Фізичний вимір. А. Жоліве у своєму творі прагнув висловити «істину» про Жанну. У період створення ораторії композитор відвідував Домремі й немає сумніву, що це подорож залишила величезний слід, бо при рівній доказовості всіх свідчень, композитор віддає перевагу тим, де цитуються слова самої Жанни. За допомогою такого «подвійного цитування» (цитата в словах говорить, що є учасником Процесу, якого цитує А. Жоліве) композитор створює ореол святості Жанни – формально не надаючи їй слова, побічно малюючи її життя і смерть. Але дивно те, що в 2-й і 3-й частинах ораторії, саме в цих непрямих характеристиках, відбувається диво перетворення селянської дівчинки Жанет на Орлеанську Діву, Жанну Д'Арк.

Спочатку показано лише загальну обстановку – атмосферу її дитинства, невіддільного від простого і скромного життя селян у Домремі. Лейтмотивом 2-ї частини є проникліва мелодія дуету на вірші поетеси XV століття Крістін де Пізан, що відкриває дію цієї частини.

Спочатку свідчення свідків малюють невизначений, умовний образ звичайної дівчинки. Хоча, якщо вслухатись у музику, вона при всій близькості пісенним жанрам, все-таки не «простонародна», але поетична, витончена і вишукана. Тут передбачається свого роду «музичний підтекст»: не було ніколи звичайної «дівчинки Жанет», а спочатку була тільки Жанна д'Арк, але прокинулася вона лише тоді, коли пробив певний час – фатальний для Франції. Але «народність» Жанни композитор всіляко підкреслює: розповідь Жерердена д'Епіналя про рішення дівчини врятувати Францію йде на тлі «вокального оркестру» (термін А. Жоліве): солісти та хор a capella, що

доповнюють милозвучність оркестру в час появи слів від імені Жанни. Неважко здогадатися, що цей «оркестр» – мов би голос народу, його символ, духовна опора героїні. На його фоні вперше звучать слова Жанни, і щоб підкреслити значущість цього моменту, Жоліве знаходить особливу вокальну інтерпретацію – слова вимовляються говіркою, але в точному ритмі музики.

В розповіді лицаря Жана де Новелопона про зустріч із Жанною у Вокулері вербально-музичний текст Жанни стає іншим: в них звучить непохитна віра у свою місію: «Ніхто в світі не в силах повернути Королю королівство і отримає він допомогу лише від мене». До речі, ця тема знову звучить на фоні «вокального оркестру».

Наприкінці 2-ї частини виникає ще один музичний підтекст: перше звернення Жанни до дофіна Карла – не що інше, як трохи змінена ремінісценція аріозо Карла VII з I частини. Цей музичний підтекст, на перший погляд, неймовірний, але дуже точний: після Орлеана лише їй в усій Франції дано право підписуватися по-королівськи – одним ім'ям «Жанна».

У 3-й частині «музика Жанни» змінюється. В Орлеані вона вже не «посланниця Господня», а юна Діва-войовниця. Це відчувається в музиці всієї розповіді Дюнуа – активної, мужньої, батальної (в кращому значенні цього слова). І сама розповідь – наче дзеркальне відображення образу самої Жанни, хоча її справжні слова наведено всього один раз у кульмінаційному епізоді. Але цей гуркітливий, брязкітливий епізод, перенасичений ударними створює «ефект присутності» Орлеанської Діви: «*Потім, узявши прапор і свій меч, постала перед нами вона і грізний Діви вид в англійців вселив страх і трепет*».

Від епізоду до епізоду зростає образ Орлеанської Діви, досягаючи кульмінації в 3-й частині, що завершується святковим хоровим фіналом, славлять її другий подвиг (після звільнення Орлеана) – похід на Реймс і коронацію. Так образ Жанни в обох частинах ораторії вибудовується як триптих: селянська дівчинка – Божа посланниця – Орлеанська Діва. Але залишаються ще трагічні сторінки біографії – Руанський процес і страта.

Найяскравішим контрастом до музики перших трьох частин звучить Інтермедія – Розповідь Мартена Ладвеню про страту, втілений в унікальному поліфонічному дуеті баса і двох скрипок, виняткової виразності (особливо в другому розділі, де цей незвичайний «оркестр» зображує полум'я багаття, що розгоряється). Інтермедію завершує хором-реквієм (і тут не замовкає голос народу) в супроводі лише ударних, що переходять після закінчення співу в гуркіт («*Грім Небесний! Гнів Божий*!»).

Вінець музичної біографії Жанни (Епілог ораторії) – Гімн Процесу реабілітації наприкінці ораторії. Поступовий розвиток приводить до антифону, де урочисте звучання латинського тексту з 117 Псалма у солістів чергується вигуками хору, що співає основну тему «*Алілуя*».

Метафізичний вимір. Стиль ораторії органічно пов'язує багато європейських традицій музичної культури: в паритеті перебувають вокальність та інструменталізм, григоріанський спів і середньовічна монодія, поліфонія Ренесансу, народна пісня, романтична опера і атональність.

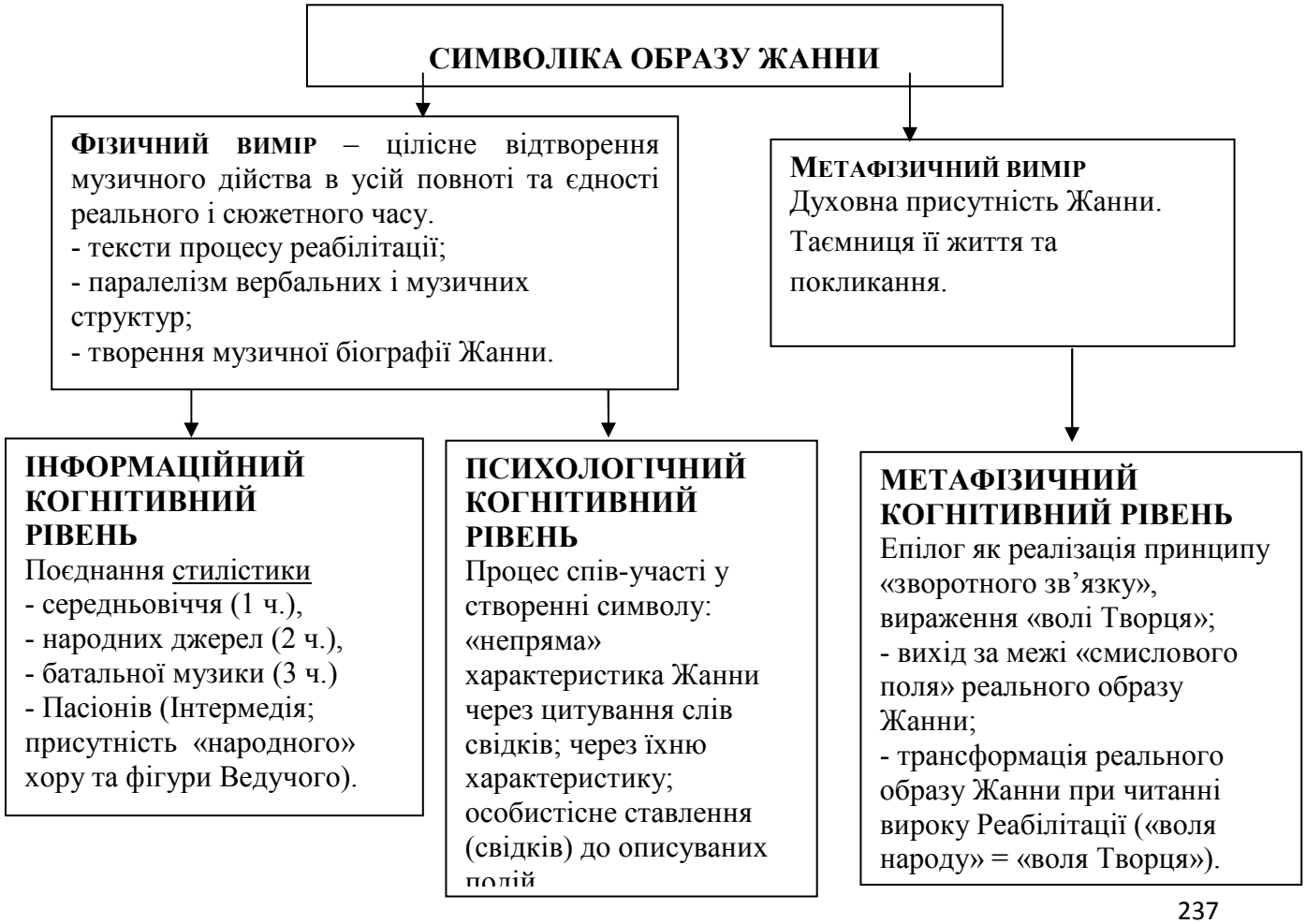
В ораторії немає головної дійової особи і, отже, всі герої епізодичні. Але кожен з них представляється слухачеві живою людиною, що має свій, неповторний характер. «Законспектований» у протоколах Процесу, кожен «розшифрований» музикою А. Жоліве. Зримо, як живі, постають в ораторії найбільші фігури тієї епохи – король Карл VII, Папа Римський Калікст III і ін. Заради вихваляння Жанни композитор звернувся до свідчень, які стали молитвою всіх тих, хто хотів би реабілітувати героїню. Епопея Святої Діви полонила багатьох композиторів. Наприклад, П. Чайковський в опері «Орлеанська Діва», А. Онеґґер в ораторії «Жанна на багатті» представляли її реально і в ролі головної героїні, вкладаючи в її уста слова та почуття реальної людини. Однак в ораторії А. Жоліве вона реально не з'являється перед слухачами. Її публічна відсутність лише підкреслює її присутність у світі «іншому». У цьому полягає морально-етичне звучання цієї першої музичної біографії про Жанну. Присутність «голосу народу Франції», демократизм мови, що означає для А. Жоліве спільність усіх перед єдиною

ідеєю, перед Богом, як у спільній молитві – все це встановлює у творі духовний і людський зв'язок між Орлеанською Дівою і сучасним слухачем. Цей зв'язок – метафізичний – *спів*-чуття, *спів*-причетність; словом, усе те, що привело до реабілітації Жанни.

Завершуючи аналіз образу Жанни д'Арк, зазначимо висновки щодо ролі символізації в ораторії А. Жоліве.

1. Акт творіння композитором символу Жанни диктується не логікою розвитку форм, жанрів і стилів. Символ виникає в єдності прихованої внутрішньої реальності музики (метафізичного виміру) і зовнішньої, чутної реальності музичного втілення (вимір фізичний). Ця єдність є рухомою, але саме вона дозволяє говорити про символ Жанни в ораторії А. Жоліве як про символ особливого роду – складну смислову структуру, що включає в себе нові горизонти, саме вона підтверджує єдність символу і стилю перед «обличчям» єдиного смислу.

2. Символіку образу Жанни структуровано на схемі:



3. Ті чи інші впізнаванні жанрово-стильові компоненти твору набувають символічного узагальнення: кожна зі складових трьох вимірів відкриває доступ до цілісності його сприйняття. І *проживання образу Жанни в процесі звучання музики* ораторії народжує для слухача непередаване відчуття єдності з героїнею та виконавцями, і, врешті-решт, – враження від Зустрічі – відкриття Іншого.

4.4. В. Бібік. Хроноартикуляціні стратегії (на прикладі ІІ зошиту циклу «34 циклу «Прелюдії та фуги» для фортепіано ор.16)

Відносно часу в музиці завжди виникатиме своєрідний колапс: вимірюючи його, ми змушені користуватися темпоральними характеристиками: час вимірюється тривалістю, тобто, по суті, час вимірюється часом. Тому ще в роздумах Августина є ідея про вимірювання часу не самого по собі, а нашим враженням і уявленням про нього, тобто через образи та символи. Аналізуючи програмні задуми композицій ХХ століття, що стосуються проблеми часу в музиці, можна виявити дві ідеї, нескінченні в своїх виявах: конструктивну та семантичну[133]. Виходячи з цього, можна намітити існування декількох рівнів музичного часу в творі:

- час як *реалізація*, практичне освоєння простору (рівень «фізичного» сприйняття);
- час як *образ* руху/нерухомості (рівень художнього сприйняття);
- час як *ідея*, уявлення про можливе (метафізичний рівень).

Процес творення композитором звукового образу світу однією з вагомих координат включає «хроноартикуляційну структуру» (за визначенням М. Аркадьєва). Зміст цього поняття в межах пропонованого дослідження розуміємо як *уяву творців музичного твору про час, і водночас відображеність, позначену в тексті (реалізацію цього уявлення)*. Саме

[133] Про це свідчить навіть поверховий аналіз назв творів композиторів ХХ ст.: «Хронохромія», «Міри часу», «Вимірювання часу і тиші», «Дослідження часу та руху», які мають на увазі конструктивну ідею; а «Погляд часу», «Вузлики часу», «Відлуння часу» – семантичну. Причому, в них використовується комплементарність зорово-слухових відчуттів, здатних створити як семантичний ряд, так і візуалізувати його в процесі різного роду мистецьких трансформацій.

хроноартикуляційні структури завдають алгоритм відтворення у виконавському процесі – у термінології пропонованого дослідження – **хроноартикуляційні стратегії**, завдяки яким відбувається осягнення концепцій часових вимірів твору слухачем.

Проілюструємо їхній пошук на декількох прикладі вибраних прелюдій і фуг з ІІ зошита циклу «34 прелюдії та фуги» для фортепіано ор. 16 Валентина Бібіка[134]. За словами однієї з перших виконавиць творів композитора, піаністки В. Лозової, В. Бібік – «філософ за стилем мислення та лірик за способом самовираження < … > він створив власний звуковий світ; в центрі його – Людина, що *Розмірковує.* Ця власна *особлива* точка зору на життя в творчості склалася у закінчену та впізнавану систему художніх принципів та прийомів – свій *стиль*» [374, с. 34]. Така впізнавана система складається з декількох констант, серед яких: філософічність мислення, що відбивається в музичній інтонації, формотворенні; монологічний тип висловлювання; медитативність, що відбивається на драматургічних рішеннях творів; поліфонічний хронотоп, який надає опусам композитора просторової глибини.

Завдання прикладу, який буде подано нижче, – продемонструвати зміст комунікативної стратегії на рівні виписаного композиторського тексту за такими параметрами: метроритм, фактура, композиція.

Обраний цикл забезпечений чіткими, детальними і зафіксованими в нотах вказівками автора, спрямованими на створення необхідного просторово-часового відчуття у слухача.

Прелюдія і фуга № 15. У прелюдії має смисл звернути увагу на теситурне розташування тонів: перший мі-дієз міститься в другій октаві, останній – у

134 Створенням цього «надциклу» (Т. Франтова) В. Бібік увійшов до плеяди найвпливовіших поліфоністів світу. Програмний цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано ор. 16 – блискуча конструкція, побудована на ідеї 17-тиступеневої тональності. Відхід від класичного трактування ладів-тональних взаємодій дав композитору благодатний грунт для використання всього колористичного спектра кожної з найдрібніших одиниць зву́чної матерії.

першій, що дає можливість говорити про інтонаційну арку (*Додаток А, №9 а))*.

У відношенні основної ритмо-інтонації *Прелюдії* автор виписав ремарку – «ритмічна імпровізація шістнадцятими» (її передбачено «всередині» довгих нот, виписані динамічні позначення cresc. і dim.)[135]. Ритмо-інтонація (розмір 4/4) структурує тематизм Прелюдії і зумовлює її розгортання (протяжність усього 15 тактів) і розосередженість. Чотириголосна фактура немов розріджена в просторі: тематичний осередок вступає в кожному з голосів по черзі, на різні метричні частки, в результаті чого по вертикалі утворюються дисонуючі пульсуючі співзвуччя, які інтервально розташовані на значній відстані одне від одного, що створює обсяг звучання. Умовно такий склад можна назвати «трансформована хоральність». Утворення цих співзвуч приводить до виникнення кластера в 12 – 13 тактах, які є тихою кульмінацією п'єси. У динамічному відношенні прелюдію витримано в тихій звучності (в основному *pp*). Є єдиний динамічний сплеск – *ff* в 8-му такті (зміна ладу на ноті мі бекар), що готувалося за допомогою позначення *cresc.* (починаючи з т. 5). Ця єдина кульмінація швидко йде на спад, буквально протягом 3-х чвертей, оскільки на 4-й уже виписано *p*.

Фугу (розмір 10/8), як і прелюдію, витримано в динамічних рамках *p – pp*, але в порівнянні з останньою вона досить розгорнута.

Тема починається з мі-дієз, що ще раз дає нам підстави для прийняття умовною тональністю для цього мікроциклу тональність Cis-dur (*Додаток А, №9 а))*. В рамках теми вдається виокремити акорд, який являє ту умовну тональність, в якій проводиться тема. У тональній організації прелюдії є атрибути розширеної тональності у вигляді епізодичного повтору звуків Cis-dur (рух мелодії по звуках мажорного секстакорду, епізодичний повтор мі-дієза). Однак гармонійний параметр зумовлений лінеарним, а не вертикальним фактором, до того ж відсутність тональних тяжінь створює

[135] Цей же прийом ритмічної пульсації використано в фузі, де він виявляється в матеріалі протискладення, до того ж у фузі автор виписав ремарку, в якій сказано, що ця фігура («імпровізація шістнадцятими») має бути виконана так само, як і в прелюдії.

атональний профіль гармонічної логіки фуги[136]. Тема включає в себе ритмічні формули з восьмих і шістнадцятих, організованих відповідно до заявленого розміру. Тема утворює мелодичну строфу, що включає умовно два структурні підрозділи – інтонаційне зерно та його подальше розгортання з частковим повтором фрагментів зерна, транспонованих на іншу висоту, з фрагментами перестановки вихідного порядку звуків. Теми типу розгортання – типова модель тем барокової фуги. Структуру теми визначає математичний принцип симетрії числа звуків – структурною «віссю» є звук сі малої октави, від якого в обидва боки вишиковуються 17 звуків – а 17 + 17 = 34, що обігрує загальне число прелюдій і фуг у циклі. В. Бібік дотримується регламенту барокової фуги – ця фуга двочастинна: в експозиційній частині звучать 4 проведення теми, одне з яких додаткове (відповідно до теорії фуги), у вільній частині, що включає репризу-коду – також усього 4 проведення теми. У коді відбувається «фактурна модуляція» (термін Г. Ігнатченка) з поліфонічного складу в гомофонно-гармонічний: кластер зі звуків теми у верхніх голосах і власне тема – в басу. Сама тема проводиться в деякій зміні – вона метрично «вирівнюється», оскільки тепер викладається восьмими, що створює враження того, що тема проводиться у збільшенні.

Прелюдія і фуга № 17. У *прелюдії* відсутній регламентований метр, унаслідок чого музичну тканину не розділено на такти. Єдиний випадок розмежування – це умовна тактова риска перед репризою. Тематизм прелюдії розосереджений, мелодичний матеріал спочатку виписано однорядково, переважає горизонтальна логіка (*Додаток А, №9 б)*).

Згодом простір розширюється за рахунок підключення другого нотоносця і відповідно, другого голосу, але теситура викладу залишається колишньою, змінюється лише її метрична складова – алгоритм вступу голосів.

[136]Наведемо можливі поняття, які могли б застосовуватися в аналізі творів такої гармонійної спрямованості. Так, А. Шенберг писав про так звані «бродячі акорди» та властивості «окремих автономних співзвуч завдяки своїй особливій структурі бути *поліваленттними*» [цит. за 123, с. 77], такі типи музичного викладу як «твердо» і «крихко» (що відносяться до сфери тематизму та формотворення). Можливо, саме такі поняття фіксують переосмислення композитором (у цьому разі – В. Бібіком) структурних, фактурних, гармонічних особливостей власних творів.

Композитор, розширюючи обсяг за рахунок додавання другого шару, в той же час наносить ці шари один на одного, створюючи новий звýчний простір. Звертає на себе увагу авторська вказівка щодо використання педалі. Композитор передбачає використання однієї педалі на всю прелюдію, без будь-яких підмін. У цій прелюдії це – визначальний фактор при виборі часу руху та просторовому слуханні розсіюваних гармоній.

Початкова тема фуги є конструкцією, під фразувальною лігою, що об'єднує довгі звуки – інтонаційні тематичні точки і більш дрібні (восьмі) тривалості – хроматичні звуки, які на загальній педалі створюють обертоновий звуковий шлейф (*Додаток А, №9 б)*).

Експозиція *фуги* включає в себе 4 проведення теми, і поступово відчуття часу стискається. У наступній побудові (інтермедія) – (чотириголосна естафетна імітація, в якій 2-й і 4-й голоси утворюють канон, а 1-й і 3-й – перерваний канон) спочатку не дає враження появи нової теми. Однак композитор слідом пропонує другий канон (з іншим малюнком вступу голосів), а потім і наступний розділ, в якому обидві теми (початкова і тема канону) поєднуються (тематизм інтермедії бере на себе функцію другої теми). Це підтверджується і подальшим розвитком – у третьому, четвертому та п'ятому розділах фуги теми поєднуються і, більш того, друга тема витісняє тематизм першої (спочатку досить протяжна́ тема з'являється в усіченому вигляді), а фінальна стрета є ритмічним «вирівнюванням» другої теми (*Додаток А, №9 б))*. Інтерес являє і закінчення фуги: тематизм укрупнюється (виписаний бревісами) – простір немов розсовує свої кордони і на органному басу звучать відлуння першої теми (*Додаток А, №9 б)*).

Хроноартикуляційна стратегія Прелюдії та фуги № 18 пов'язана з динамічним профілем циклу. Прелюдія починається з ***fff*** і через поступовий спад динамічної градації, що проходить через весь мікроцикл, приходить до завершення фуги на ***ppp*.** Динамічна шкала прелюдії: 1 такт – ***fff***, в 5 такті – перший спад до ***ff***, потім у 8 такті ***f***, в 16 такті – ***mf***, в 19 т. – ***mp***, і в 20-21 тактах – ***p***. В останньому такті фінальний кластер позначений ферматою, під

час якої триває динамічний спад. І в результаті фуга починається з нюансу ***pp*** (*Додаток А, №9 в)).* Динамічний план фуги не відзначається особливим різноманіттям динамічної звучності, тут панують рамки ***p*** і ***pp***, проте слід зазначити наявність якихось короткочасних динамічних сплесків-спалахів: у 48 такті від ***p*** стоїть вилка крещендування, яка в 52 такті приводить до нюансу ***mf***, після чого протягом трьох тактів відбувається зворотний спад до попереднього нюансу; в 66 такті з'являється ***f***, підготовлене ***cresc.*** протягом 7 тактів, а в 67 такті в нижньому голосі вступає тема з авторським зазначенням ***marcato*** на ***ff***, яка повністю проходить на відособленій динаміці (решта голосів зберігають тиху звучність) від ***ff*** через ***dim.*** до ***p*** і ***sotto voce***. У розділі, що з'являється після третьої інтермедії, знову виникають два спалахи – ***mp*** і ***mf***, але загальна динаміка залишається тихозвучною. Виходячи з цього, можна зробити припущення, що початок прелюдії є динамічною кульмінацією мікроциклу.

Фактура циклу загалом має хоральний склад, який досягається шляхом постійного використання затримань, вже закладених у викладі теми прелюдії та фуги. За рахунок цього нашарування затриманих голосів виникають сонорні комплекси «секундового» складу. Загальна тенденція фактури протягом мікроциклу – принцип дімінування, який найбільш виявляється в фузі. Мікроцикл обрамлений своєрідною метроритмічною аркою: прелюдію написано в розмірі п'яти половинних, а фуга – п'яти восьмих. Тематичні мотиви фуги закладено вже в прелюдії. По суті, тему фуги побудовано на одному звуці, й цю інтонацію композитор обігрує у прелюдії, таким чином готуючи виконавця і слухача до звучання теми фуги. Взаємопроникнення елементів прелюдії в фугу спостерігається і в тому, що кластери з нижніх голосів прелюдії виявляються в фузі, але вже в розрідженому вигляді. В загальному звучанні мікроциклу не чути звичного розмежування голосів, вони зливаються в одну сонорну пляму-комплекс. Але за рахунок того, що всередині цього комплексу йде постійна ритмічна пульсація – відчувається живий ритм, який і являє особливість цього мікроциклу.

Прелюдію і фугу № 19 виписано також поза тактовим регламентом. За фактурним рисунком прелюдій цикли № 18 і № 19 можна об'єднати в мікроцикл (*Додаток А, №9 г)*).

Розвиток музичного матеріалу будується на розширенні фактури до перетворення її на трирівневу «споруду», що також відбилося на нотному записі – він досягає трьох рядків, замість звичних двох. Таким чином ми маємо три шари: басовий шар – являє органний пункт, шар гармонічних співзвуч, і шар верхнього регістру, елементи якого здійснюють тремолювання, і виконують функцію фіксатора фактурного розвитку, фактурною кульмінацією. Але також слід зазначити, що два нижні шари утворюють між собою вертикаль.

Прелюдія хорального складу досить статична, розмірена, динаміка приглушена, в рамках ***p***. Єдині яскраві «сплески» – це *cresc.* від ***p*** до ***ff*** у елементів третього шару. Органний пункт, що триває протягом половини прелюдії, створює відчуття напруження, незавершеності. Особливо якщо розглядати приналежність прелюдії до певної тональності, то можна висловити припущення, що це Fis-dur. Тоді органний пункт, що стоїть на ноті до-дієз є домінантою, що ще раз підкреслює нестійкість басового шару.

У *Фузі* (як і в прелюдії) відсутня метро-ритмічна регламентація, хоча і є умовний розподіл на такти (*Додаток А, №9 г)*). Звертає на себе увагу лінеарність викладу матеріалу, підготовлена закінченням прелюдії. Фуга дуже розгорнута (і тема цієї фуги також найдовша в циклі).

Тема розвивається за допомогою використання її в інверсії, стретних проведень. Цікавою є знахідка композитора – відтворення принципу рівномірного «бігу» ритмічних часток (до речі, фугу написано в дуже швидкому темпі). Рівномірність переривається, по суті, лише наприкінці: на органному пункті (виписаному бревісами, як у закінченні фуги № 17) звучить тема в збільшенні (*Додаток А, №9 г)*).

Прелюдія і фуга № 24 – єдиний з II зошита мікроцикл, повністю витриманий у нижній, бас-теситурі та ремарці sotto voce (півголосом). У

ньому також об’єднано всі просторово-часові елементи, які були властиві попереднім прелюдіям-фугам (пуантилістичне письмо, ритмічна пульсація, виписане прискорення / уповільнення, елементи органного пункту, кластери, бревіси та беззвучна педаль).

Прелюдію написано повністю в басовому ключі, вона не має розміру, хоча і тактована. Композиторська вказівка sotto voce визначає її декламаційний характер плюс ще й за рахунок цілковитої відсутності педалі (*Додаток А, №9 д)*).

Повторення одних і тих же фігурацій в умовних «верхньому» та «нижньому» регістрах (оскільки теситуру все ж обмежено басовим звучанням), нехай і від різних «точок», не приносить яскравої характерної різноманітності, воно в способі інтонування видозмінених фігурацій, і в «проживанні» пауз, які поділяють їхні лінії. Стримана статика сповнена внутрішнього життя й визначає сакральний смисл цього тексту (що підкреслено розміреністю ритму та внутрішньою концентрованістю).

Фугу тактовано в розмірі 11/4, фактура пуантилістична (*Додаток А, №9 д)*).

Пуантилістичність відчувається і при викладі протискладення (виписано половинними та цілими тривалостями). Просторовий обсяг протискладення укладений у межі малої терції. В інтермедії виявляється один із принципів – ритмічна пульсація, яку композитор застосовував у фугах №№ 16; 17 і 18.

У цілому в фузі відсутній активний драматургічний «розворот», вона більш просторово-медитативна, що виражено як у фактурних рішеннях, так і в динамічних, і ритмічна пульсація тому підтвердження. Спокій, особлива немов «застигла» фактура, скорочення числа «подій» і при цьому – велика кількість звукових «плям», сонорних шарів, «мерехтіння “спалахких” звуків» (зі спостереження І. Васірук [108]) – засоби, що створюють таке незвичайне звучання фуги № 24, що завершує цикл «Напруження» (2-й зошит) макроциклу В. Бібіка «34 прелюдії і фуги».

Тут музичну тканину досить строго регламентовано композитором, і виконавцю залишається лише підкоритися тому, що зафіксовано в нотах. Безсумнівно, не можна випускати з уваги необхідність тембрового розмежування головних і «другорядних» ліній, дослухування звукового шлейфу, який дають довгі ноти, концентрації «німого» музичного матеріалу – пауз, а також побудови загальної цілісної картини.

Поданий аналіз дозволяє виявити такі хроноартикуляційні стратегії композиторського тексту.

1. *Формотворче* начало втілюється за рахунок використання прийому об'єднання п'єс мікроциклу через attacca (єдність просторово-часового континууму), що підкреслюється і взаємопроникненням інтонаційних елементів прелюдії та фуги в рамках міні- і макро-циклу (всі поліфонічні зошити є об'єднання мікроциклів). Виконавці творів В. Бібіка говорили про важливість «туше і педалі» [115, с. 178], що спрямовано на одну з головних ідей композитора – нового звучання рояля, його нових звуко-тембрових якостей, і як наслідок, нової звукообразності.

2. З точки зору *метроритму* – прелюдії (крім № 15) та фуги часто виписано без тактових позначень; всі фуги 2-го зошита мають принципово різні розміри («неповторюваність розмірів», за словами І. Васірук [108] – 18/8; 10/4; 15/8; 5/2; 11/4; 14/4; 15 / 16 і т. д.); активно використовуються ритмічні групи, «ритмічна імпровізація», ритмічна пульсація. Все це – ознаки нового розуміння та відчуття музичного часу виконавцем, часу «виконання» (або «часу споглядання», за визначенням Г. Орлова). Концентрація дрібних тривалостей всередині одного такту розширює психологічне сприйняття простору, змушуючи виконавця, «рухаючись» відповідно до метрономічних вказівок, цим простором заволодіти, розширити його саме до того обсягу та часу, які знадобляться для озвучування закладеного тематизму.

3. З точки зору *фактури* – основну увагу приділено роботі з регістрами: композитор то зближує їх, то навпаки, «розводить», концентрує, «вирівнює»,

нашаровує, використовуючи все регістрове багатство інструмента, тим самим створюючи складний і постійно мінливий просторовий обсяг. Крім регістрів відзначимо використання кластерів, бревісів, беззвучної педалі, полідинамічних вказівок – усе це спрямовано на створення певного та впізнаваного зв*у*чного образу фортепіано.

4. Результатом є *модельований* час (В. Мартинов). Зву́чний образ фортепіано В. Бібіка зумовив комплекс засобів досягнення цього образу, серед яких найважливішими є хроноартикуляційні стратегії. У зв'язку з цим композитор вдається до переосмислення простору та часу, їхньому новому співвідношенню та взаємодії. Він максимально розширює просторово-часове відчуття за рахунок особливого ставлення до звука та процесу його *звучання як події*, використання неквадратних розмірів, метроритмічних формул, комбінованої фактури, що впливає і на процес виконання, і на слухацьке сприйняття.

3.5 В. Птушкін – М. Ентін. Творення «інтерпретативного поля» у межах синтетичного тексту вистави

Творчість В. Птушкіна дає широке поле для інтерпретацій, зокрема, – з точки зору комунікативних стратегій. Так, композитор часто вдається до стратегії *тембрового переінтонування* (або авторедакцій) музики, створеної до театральних вистав (наприклад, сюїти з музики до комедій В. Шекспіра «Віндзорські пустунки», Мольєра «Міщанин у дворянстві», сюїта «Театральний калейдоскоп» тощо), що можна сформулювати як рису його індивідуального стилю.

Нижче йтиметься про стратегії творення музичної вистави. А саме – про спільну творчу роботу режисера Марка Ентіна і композитора Володимира Птушкіна, тобто ситуацію, коли сама спільна робота твориться в інтерпретувальній парадигмі.

У театралізованому дійстві часто важко сказати, що сподобалося більше – вибудуваність композиції, окремі фрагменти, артистичне виконання,

сценарій чи режисура, образотворчі засоби, декорації, костюми, музичне оформлення? У просторі вистави дії окремих незалежних постановочних груп і їх устремління перетворюються на єдину симфонію і створюється художнє ціле в усій єдності його внутрішніх зв'язків – інтерпретаційне поле.

Вистава незалежно від історичних, національних, жанрових та інших особливостей композиційно організовується з таких визначальних моментів художньої цілісності:

- сюжетно-драматичний лад як розвиток драматичної дії в певному сюжетно-фабульному напрямку (на підставі літературного твору або без нього);

- музичний лад в усій повноті свого вияву: від способів інтонаційного донесення тексту, звукошумових ефектів до музичного оформлення та вибудовуваної музичної драматургії.

Перші два параметри визначають часову цілісність, просторовій же сприяє сценографія як моделювання сценічного простору (декорації, костюми, світло, пластичні реалізації акторської гри, технічні можливості сцени і т. ін.).

Багато дослідників театру пов'язують явище художньої цілісності вистави насамперед із поглядами режисера, його мисленням, уявою, теоретичними та практичними висновками, тобто його здатністю об'єднати всі три заявлені вище параметри. Однак при розгляді музичного спектаклю абсолютно особливого статусу набуває постать композитора, без творчої співдружності з яким смислова цілісність стає часом неможливою.

За словами В. Птушкіна, який вважає, що «музика стає активним компонентом режисерської концепції» [315, с. 9], М. Ентін був виключно вимогливий до музичної сторони вистави. І перше правило, за яким він незмінно стежив, – щоб не було складнощів. Тобто одним із його основних орієнтирів був жанр пісні. Причому слова мали превалювати, він був до цього особливо вимогливий. І все ж таки саме музика та закони цілісності

музичної драматургії стали принциповим моментом його режисерських рішень.

М. Ентін[137], будучи сценаристом, режисером, драматургом у спільній роботі з В. Птушкіним знімав відомі суперечки про відмінність власне «музичного спектаклю» від «вистав із музикою». У його письмових анотаціях, книзі «Поговоримо?», книзі спогадів колег розосереджені думки, які вибудовують шляхи пошуку цілісності музично-драматичного спектаклю.

У його житті було також кілька спроб кінорежисури, але кіно так і не відбулося з різних причин. Проте, всі ці факти творчої біографії позначилися на режисерському почерку М. Ентіна, оскільки йому притаманні, наприклад, монтажний метод, відчуття «розкадрування» дії, що йде від кінематографічності мислення. Наслідком досить тривалої роботи в найрізноманітніших театрах стала поява в творчості М. Ентіна наскрізних тем. Такими стали «Маленький принц» А. Екзюпері та «Король Матеуш Перший» Януша Корчака. На них зупинимося трохи докладніше, тим більше, що деякі вистави написано у співтворчості з В. Птушкіним[138].

Уперше «Маленький принц» було задумано 1966 року в СІНТі. За словами самого режисера, це був «жорсткий і ніжний спектакль» [725, с. 11], в якому вперше з'явилася фігура Стрілочника – такого собі «без вини винуватого героя, якому все одно куди йти» – і написано тексти пісень. Вистава не відбулась, і, може, тому його ідея ще раз виникла через 20 років – харківський ТЮГ поставив п'єсу «Тобі до запитання» (за мотивами «Маленького Принца»). Зберігся лист, що його драматург написав композитору В. Птушкіну і в якому виклав своє бачення музичного

[137] Творча доля М. Ентіна пов'язана з декількома театральними центрами в Харкові, де він працював як сценарист і режисер. Ще в студентські роки (початок 60-х) брав участь у роботі СІНТу – легендарного університетського театру того часу, виявив себе як режисер на аматорській кіностудії «Юність» (під керівництвом Валерія Петросова). Із 1966 року працював на Харківському телебаченні редактором, 1970-го вступив до ВДІКу, а 1971 року організував «Райдугу», ТЮГ. Тривалий час працював М. Ентін у Харківському театрі юного глядача, ставив спектаклі в різних театрах країни.

[138] Спільна робота з В. Птушкіним налічує 6 спектаклів. Це музична фантазія «Величезний малюк Гулівер», спектакль Харківського театру російської драми ім. О. С. Пушкіна «Відпустка через поранення», спектаклі ТЮГу «Хрестики-нулики», «Слідство ведуть колобки», «Тобі до запита́ння» і спектакль для єврейського театру «Поїзд у нікуди».

оформлення цієї вистави. У контексті нашої теми є важливим навести витяги з цього листа: «Якщо поставити Екзюпері в чистому вигляді навіть за наявності найдосконаліших постановочних засобів, ця спроба могла бути приречена на провал. Сьогоднішні підлітки, на жаль, виховані нашим цинічним часом і вийти до них безпосередньо з розмовою про чистоту, духовність було б безнадійно. Тому спало на думку помістити дію в сьогоднішній звичайний старий двір і невипадково в першій пісні є точна адреса: «вулиця Свердлова»[139]. Отже, старий двір, упізнаваний старий двір, звичайні підлітки, нехороші й непогані, яких можна зустріти в кожному дворі. Начебто ні в що не вірять, начебто ні до чого не прагнуть, від нудьги вони займаються розіграшами, в міру кумедними, в міру жорстокими. І ось у такому звичайному дворі волею випадку потрапляє книга Екзюпері. Спочатку це привід для забави, книгу весело потрошать і, пустуючи, зображують по аркушиках персонажі. Але дивна річ, чим довше вони читають аркушики, чим менше кривляються, тим більше замислюються. [...] Інакше кажучи, перед нами – імпровізований спектакль-гра. На ходу імпровізується і музичний матеріал. Один із персонажів (Майкл Джексон) виставляє на підвіконня акустичні колонки і на саморобному синтезаторі імпровізує пісенні та оркестрові номери. Виходячи зі сказаного вище і визначається характер музики в цьому спектаклі. Музика має бути асоціативною, стилізованою (*підкреслено М. Ентіним*). Ось чому одна пісня схожа на народну частівку, друга на альпіністські пісні Візбора... Залишається додати, що характер музики в цілому змінюється по ходу вистави, як і ставлення підлітків до книги»[140].

Роботу до спектаклю «Тобі, до запита́ння» композитор В. Птушкін вважає дуже значною в своїй театральній творчості. Трансформація пісенного матеріалу, про яку говорив сценарист і режисер, вийшла дуже рельєфною: від хуліганських пісень на початку п'єси («Дрібниця різна», «Дівчатка і

[139] На вулиці Свердлова (нині – Полтавський Шлях) розташований харківський ТЮГ.
[140] Текст цього листа надано адресатом – народним артистом України, композитором В. Птушкіним.

хлопчики з вулиці Свердлова», «Дорожня») – до чудової фінальної пісні «Ах, яка часом тиша», а принагідно – серйозних за тематикою «Приручи мене, людино», «Лобове скло рознесло».

Музичний матеріал і режисерський задум становлять виключно музичну основу драматургії вистави: незважаючи на те, що тут присутня «полістилістика», еклектичність, характеристичність музичного матеріалу, основну роль відіграє трансформація пісенного тематизму та паритетна їхня супідрядність. Цілком очевидно, що М. Ентін задумував і те, й інше. До речі, якось дивно з першого варіанта вистави в другий (ТЮГівський) проникла і фігура Стрілочника, який трансформувався в «такого філософа при Міністерстві шляхів сполучення» [725, с. 55]. Так виявляється один із творчих методів М. Ентіна, що реалізовується в своєрідній *макроциклічності*.

У виставі «Тобі, до запита́ння» функцію своєрідної увертюри-інтродукції, тобто епізоду, який вводить у дію, її атмосферу та висловлює узагальнену ідею вистави, виконує пісня «Пробач, Антуане, пробач!» – алюзія-звернення і до самого Екзюпері, і до ідеї «Маленького принца», і до сучасності. Принцип «репризності» розкривається завдяки законам повторності та симетрії. Саме музичні закони (поява лейтмотивів, рефренів) надають спектаклю риси тричастинності, рондальності або інших форм. Серед вистав, режисерованих М. Ентіним можна згадати спектакль «Тіль» (текст Г. Горіна, музика Г. Гладкова), де пісні «Зла» і «Дорожня», що періодично з'являються, цементують структуру п'єси (за задумом режисера, саме на них має будуватися вся музична композиція). Інший приклад – той же спектакль «Тобі, до запита́ння», в якому читання повісті Екзюпері виступає як рефрен, а музичні номери стають різнохарактерними епізодами). Для створення атмосфери дії часто застосовується музична техніка варіаційності, подібна до кінематографічної (серія епізодів із корелятивними змінами мелодії).

Відносно творчості М. Ентіна можна говорити і про ще один виключно музичний прийом – ідеться про «квазіцикли» вистав, усередині яких є своя

динаміка[141]. Такий приклад повернення до одного і того ж матеріалу на новому рівні являє п'єса Я. Корчака «Король Матіуш Перший». Уперше її було поставлено як дипломний спектакль у дніпропетровському театрі юного глядача, вдруге – задумано для єврейського музичного театру як спектакль «Поїзд у нікуди» (музика В. Птушкіна). На жаль, вистава не відбулась (одна з причин – хвороба самого М. Ентіна), але задум його викладено автором абсолютно ясно: знову контрапункт часів (час фашистської окупації – історичний час Матіуша Першого), реального-нереального (казкові персонажі – і німці, вагон, що везе дітей до концтабору), національного-наднаціонального (музична партитура замислювалась як полінаціональна). М. Ентін не зраджує своїм усталеним вже принципам функцій музики:

- тут мав бути і контрапункт до дії (наприклад, пісенька «Коник» («Кузнечик») – дитяча, весела, сміхотлива, незважаючи на весь жах ситуації – незабаром дітей мали спалити в газовій камері);

- принцип циклу в циклі (у вагоні діти розігрують виставу «Король Матіуш Перший» зі стилізованою музикою);

- принцип акомпанементу до дії (збереглася «Молитва», яку дитячий хор співає під стукіт коліс).

Серед пісень слід особливо згадати «Колискову» – саме ця пісня, одна з небагатьох, написаних для цієї вистави, збереглась і стала втіленням його ідеї. В ній у концентрованому вигляді співіснують ідея інакомовності (божевільна мати співає пісню убитому синові) й інтонаційної ідентичності (хроматичні мотиви в мелодії).

Отже, проаналізувавши режисерську та сценарну творчість М. Ентіна, зробимо важливі висновки щодо позицій цілісності музичного спектаклю та виокремимо композиторські стратегії.

[141]До речі, дивним чином макроциклічність знайшла відображення вже після смерті М. Ентіна. Наприкінці вечора, присвяченого його пам'яті, вийшло, що пісня «Пробач, Антуане, пробач», виконана учасниками концерту, стала чіткою аналогією з закінченням п'єси «Тобі, до запита́ння»: там – прохання про прощення у Екзюпері, тут – у самого Ентіна.

По-перше, правомірне питання: які взагалі підстави художньої цілісності вистави як інтерпретаційного поля? Інакше кажучи, чи дана остання як об'єктивована якість художньої системи, чи ефект цілісності виникає в самій процедурі художнього сприйняття як результат художнього пізнання?

Для з'ясування суті того, що відбувається (в цьому разі, утворення та функціонування художньої цілісності) слід визнати твердження про те, що:

1. Художня цілісність спектаклю виступає перш за все як цілісність індивідуального буття.

2. Природа цілісності музичного спектаклю базується на постійному знятті дуалізму подієвого (інтонаційно-подієвого) потоку. З одного боку, безперервність, плинність, нероздільність останнього зумовлена законами театрального жанру і неподільністю ритмо-інтонаційного комплексу як «молекулярного ядра» будь-якої вистави. Але в процесі її розгортання в тимчасову форму завдяки дії принципів музичної драматургії суцільна плинність дістає осмислену дискретність – так виникають закони хвильової семантики, формотворення та смислової виразності.

Отже, розвиваючи класифікації П. Паві [527], який визначає функції музики до спектаклю, в спектаклях М. Ентіна можна відзначити такі інтерпретувальні стратегії.

1. *Коментуюча стратегія* базується на функції ілюстрації та створення атмосфери, яка відповідає драматичній ситуації. Така функція, і це цілком закономірно, превалює в музичних оформленнях вистав: музика відображає або підсилює атмосферу в п'єсі «Тобі, до запита́ння», «Поїзд у нікуди», особливий випадок *акомпанементу до дії* – в «непісенній» виставі «Слідство ведуть колобки» .

2. *Стратегія смислового доповнення* пов'язана з функцією *впізнавання*: створюючи мелодію, композитор вводить структуру лейтмотиву, викликає очікування мелодії та розмічає тематичний або драматургічний розвиток. До таких форм задіяння музики для драматичного театру звертається і В. Птушкін, який у методичному посібнику [315] висуває практико-

методичне обґрунтування функцій музики у драматичному театрі, яке перегукується з характеристиками тієї ж проблематики в дослідженні Ю. Козюренка. Більш наочно, як відзначають обидва автори, роль музики простежується та виявляється, коли музична п'єса або уривок із музичного твору глядач чує у виконанні самого героя. У цьому разі він виражає не тільки свій настрій, а й тим самим підкреслює свій темперамент «...рівень культури, національну, також соціальну приналежність» [312, с. 35]. Цей прийом *«сюжетної»* музики дуже поширений у театрально-драматичному мистецтві: пісня, інструментальний відрізок музичного твору або лаконічна музична інтонація у вигляді награвання у виконанні дійової особи дуже чітко її характеризує. Можна говорити і про принцип *контрапункту асоціацій* – своєрідного методу прихованого багатоголосся або предметної імітаційності, коли одне зображення (або реквізит) імітує інше.

3. *Стратегія смислового контрапункту* виходить із контрапунктичної функції – саме так впливають серйозні пісні в п'єсі «Тобі, до запита́ння», виконані підлітками після пустощів. Те, що є синтетичним похідним – виникнення контрапункту реального-нереального, контрапункту тимчасових ситуацій. Можна розширити таку функцію *імітаційністю* (як сполучення «тема-відповідь» у виставі «Тобі, до запита́ння» виникає пара «льотчик-хлопчик»[142]) і методом *поліфонії просторів* (за задумом М. Ентіна, деталі дворика мали трансформуватись у планети Сонячної системи, випадково підібрані в пісочниці дитячі іграшки – в реквізит вистави).

Позначені принципи не є власне специфічним атрибутом через фундаментальність і універсальність їхнього характеру. Але усе сказане підводить до з'ясування «механізмів» художньої та естетичної цілісності спектаклю. Й створення такої цілісності, звісно, режисерське рішення, та музика здатна розширити «інтерпретувальне поле» вистави та додати до смислової партитури нових вимірів.

[142] Наприкінці п'єси один із підлітків залазить на дах із метою полетіти і, роблячи крок у нікуди, завмирає. Фінал залишається відкритим, хоча явно передбачається доконана трагедія.

3.6 К. Штокхаузен. Перформативна та актуалізуюча стратегії

К. Штокхаузен – композитор, який завше озвучував стратегії власної творчості. Якщо виокремити основне, то найбільш цінними є перформативна, імплозійна та візуальна стратегії. Так, в більшості партитур К. Штокхаузен-композитор доволі чітко виписував дії виконавця, формуючи в своїх рекомендаціях «строгу» перформативність (в нашій термінології – різновид виконавської стратегії).

Нижче запропоновано аналіз однієї з таких виконавських партитур – *«Маленький Арлекін» для кларнета соло.*

Відомо, що твір написано для Сьюзан Стефенс, жінки композитора та кларнетисти, яка, за словами композитора, яскраво втілювала в життя всі його задуми, виконуючи навіть партії в операх [591] та стала першою виконавицею HARLEQIN (1975). Завдяки співпраці з С. Стефенс композитор задіяв у партитурах такі нові прийоми як глісандо, наспів під час гри, «озвучене» дихання, мікротони, шуми, хореографію, сценографію та ін.

Нас цікавитиме коментар для виконавців, що надрукований у партитурі як основа виконавської стратегії.

Перш за все, звернімо увагу на театральність задуму (кларнетист повинен бути в костюмі Арлекіна та перевтілюватися у різних «персонажів» – вчителя, мрійника, злодія.

По-друге, К. Штокхаузеном в цьому творі реалізовано ідею про те, що рух (пластичний параметр) впливає на тембр (акустичний параметр), що втілено у вигляді чіткої *перформативної візуалізуючої стратегії.*

По-третє, у явищі «просторової мелодії» виникають нові взаємини між музикантом та простором навколо нього. К. Штокхаузен, вважав, що «… у 999 людей із 1000 в суспільстві переважає візуальне начало у сприйнятті, і для них єдиний шлях – переводити дослідні дані чуттєвого сприйняття в зорові ряди» [537].

Зауважимо, що композитор, виражаючи власне ставлення до простору, унаочнює зв’язок між висотою звука та висотою положення тіла виконавця.

Для виконання «Маленького Арлекіна»[143] композитор надає рекомендації[144] щодо об'єднання звучання та рухів; наводимо вибрані з них:

1. На ферматах кларнет тримайте дуже високо.

4. На цих довгих звуках, починаючи зліва, дуже швидко махайте кларнетом угору та вниз, потім, починаючи згори поступово тоніть (із ritardando).

5. У кожній паузі застигайте у складному спіральному положенні, входьте в позу природно з попереднього руху, потім «погойдуйтесь», починаючи від дрібної амплітуди, закінчуючи більшою.

7. Ногу, в секції, де Арлекін виступає в роли педантичного вчителя, слід повчати як студента, стоячи рівно, при цьому тримаючи високо плечі. Так само в цій секції піднімайте палець угору, наче говорите: «Є ідея!».

8. Дивлячись на свої ноги, робіть здивований вираз обличчя.

9. Танцювати швидкі пасажі слід із поворотом праворуч, роблячи *accel*. і підводячи обличчя з кларнетом догори.

10. На довгих звуках обертайтеся на місці, ліворуч похитуючи кларнетом, опускайтеся вниз на ritardando.

11. Дихайте якомога рідше. Скрізь, де необхідно дихати, раптом зупиніться посеред рисунка, швидко й коротко погляньте навкруги – лукаво всміхніться й подивіться в залу. Дихайте в різних місцях всередині однакового матеріалу. Якщо можливо не більше 6 вдихів перед першою ферматою.

12. Існують два можливі кроки: 1) на повну ногу, 2) тупотливий (перша поява в секції «педантичний учитель»). Кроки слід виконувати з показом каблуків.

Все сказане укладається в ідею інструментального театру, в якому обидві лінії (звукова та перформативна) поєднані як текст і підтекст,

[143] «Маленький Арлекін» – друга редакція «Арлекіна» (1975), що включає в себе другу частину 6 розділу, що має назву «Танець Арлекіна». Аналіз здійснено за партитурою [817].

[144] Переклад здійснено Т. Демічевою в рамках магістерської роботи (2016) під керівництвом авторки дисертації.

розкриваючи й пояснюючи одна одну (партія ритмів виписана навіть окремою строчкою партитури, однак не обмежується тільки нею). Так, на початку п'єси Арлекін з'являється перед глядачами, виходячи з правої частини сцени коловими рухами під звук дуже довгої трелі та залишається лицем до публіки (але це не єдина позиція виконавця). В його виконанні звучать віртуозні пасажі, посередині яких, Арлекін б'є ногою об підлогу та ударяє по кларнету декілька разів. Ці пасажі супроводжуються опусканням і підведенням голови у відповідності з напрямом мелодичного руху. Тобто К. Штокхаузен прагне пояснити звуковий компонент мовою рухів тіла. Так, у т. 7 на ноті з акцентом під ферматою композитор вимагає від виконавця акцентування цього звука ногою (*Додаток А, №10*). Так само він виражає характерність динаміки заплющуванням (dim.) і розплющуванням (cres.) очей із повільним опусканням/підведенням ноги відповідно. Взагалі відбивання ритму ногою є вкрай важливим компонентом танцю, бо в кінці п'єси ритмічні сегменти немов витісняють мелодичні (п'єса закінчується тупотінням виконавця, під час якого він йде зі сцени). В кінці залишається одинокий звук.

В партитурі автор дає дуже точні вказівки з приводу розташування виконавця на сцені та характеру кроків («ходульні» кроки, стрибки по колу на кінчиках пальців). У виконанні участь беруть не тільки ноги, а й усе тіло. Зокрема, є вказівки автора, в яких він просить робити акцент не тільки грою на кларнеті, але задньою частиною свого тіла, яка має рухатися то ліворуч, то праворуч. Зі зміною темпу в розділі Langsamer автор дає наочний приклад руху по сцені (*Додаток А, №10*), у подальшому навіть у градусах (*Додаток А, №10, a tempo)*, або за конкретним малюнком (у формі спіралі, про що автор дає пояснення зображенням – *Додаток А, №10, продовження маршу)*.

Іншими словами, для цієї п'єси дуже важливою є перформативна стратегія виконавця, строго прописана композитором. Зокрема, у розділі з назвою *Zum Publikum* («До публіки», *Додаток А, №10)* виписані 10 рядків нотного тексту, які мають бути звернені до десяти різних людей. Під час

паузи Арлекін має вибрати із зали нову людину, до якої буде звернена його гра. При виконанні саме цей розділ є найбільш комунікативно-позначеним й має сприйматися як *безпосереднє спілкування* виконавця зі слухачами. При цьому композитор дозволяє варіювати довжину пауз між рядками і динаміку (*ad lib*.).

Отже, передовсім «Арлекін» – виконавський перформанс. Існує кілька запропонованих самим автором варіантів виконання, які передбачають розділення партитури (на виконавця та перформера), в якій виписано нотний текст, рухи, стан, напрями руху (мізансцени). З погляду на «строгу» перформативність і прагнення К. Штокхаузена деталізувати партитуру, цікавим є момент власне інтерпретації цього твору.

Стосовно першої виконавиці С. Стефенс існує аудіо запис, однак видання «Werk Nr 42 $\frac{1}{2}$ » містить шість її післяпрем'єрних фото, на яких відображені пози та рухи. Виконавиця ритмічно й вельми точно відтворює партитуру композитора (не дарма вона й зараз консультує молодих кларнетистів щодо її виконання). Увагу привертає розділ «До публіки», де вона грає пасажі в речитативній манері і досить швидкому темпі (паузи та фермати не тривалі, а от трелі подовжені).

У виконанні молодої талановитої швейцарської кларнетистки Emilie Duss[145], завдяки тому, що вона багато рухається сценою, паузи триваліші, вона взагалі додає трохи рухів та поводиться з власним тілом як з окремим персонажем (торкається його, карає, вмовляє, наказує). Перед розділом «До публіки» виконавиця немов би замислюється «що робити далі», оглядає слухачів, кожну фразу вона грає на новому місці (одну – навіть лежачи на підлозі, одну – стоячи спиною до слухачів), взагалі вільно переміщується між рядами, слухачами, кривляється, кокетує, комунікує зі стінами, кутами зали, тобто урізноманітнює дії, як не прописані композитором (поряд з

[145] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=SI2mdRaivGQ

обов'язковими). Взагалі сучасні виконавці веду себе при виконанні цього твору більш розкуто, сідають до публіки у крісла, більш вільно пересуваються сценою та залом, лягають, стрибають, додають посмішки, мімікрію (Diego Vásquez[146]), сидять на підлозі, грають через ногу (японська виконавиця Michiyo Suzuki[147]), ховаються за стіну, немов граються в хованки (Angelica Pianegonda[148]). Одним з відомих сучасних виконавців всього «Арлекіна» є Карел Доннал (Karel Dohnal, запис 2011)[149]. Він виявляє акторський та комедійний талант завдяки міміці, інтерактиву з публікою – додає поклони, сміх, беззвучну гру на інструменті тощо[150].

Результатом наведених прикладів є більш розгалужена *фактура твору,* що дійсно стає *виконавським феноменом* та включає, окрім композиторської організації простору, виконавську програму дій та (в якості обов'язкових в окремому фрагменті твору) *реакцію* слухача. *Виконавська драматургія* в повному смислі є (як позначалося нами в частині 1) *процесом подолання латентних (для слухача) смислів*, закладених в партитурі. В кожному окремому прикладі виконавець під час перформансу, надягаючи на себе маску Арлекіна, обирає екстравертну (блазнювання) або інтровертну (рефлексія) комунікативну стратегію, яка найповніше розкриває його власний діалог з твором.

Аналізуючи композиторський стиль К. Штокхаузена, можна стверджувати, що він взагалі прагнув свободи виконавців (стратегія гри, тотальної випадковості). Зокрема, при виконанні «Моментів» К. Штокхаузена для сопрано соло, 4-х хорових груп та 13 інструменталістів задано вільну послідовність трьох груп структур[151], що дозволяє скластися

---

[146] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=SbxSEKm8Azo&list=RDSbxSEKm8Azo&start_radio=1&t=0

[147] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=RdvKjeJ-4K0

[148] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=MTGuqXM09LM

[149] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=zFrfD-4PfCs

[150] Ще більш театралізованою є вистава «Маленький Арлекін» театр «Ташенопер» (Відень, реж. Карлос Падрісса, 2014), в якому розігрувалося дійство за участі акторів (однією з актрис була кларнетистка Мерве Кацокуглу).

[151] Неперевершене виконання з феєричною вокалісткою Мартиною Аройоо: Momente, per soprano, 4 gruppi vocali e 13 strumenti на аудіоресурсі: https://www.youtube.com/watch?v=iZES35Kcx-o (Martina Arroyo, soprano; Aloys Kontarsky, Hammondorgel; Alfons Kontarsky, Lowreyorgel; Kölner Rundfunkchor, Maestro del coro

відкритій формі твору; в п’єсі Zeitmasse for five woodwind instruments («Виміри часу» для п'яти дерев'яних духових) виконавці чергують фрагменти партій, що чітко виписані в партитурі, з так званими «каденціями» (ці фрагменти композитор додав пізніше до основного тексту, але вони є визначальними для виконання композиції)[152]; в Klavierstück XI піаніст повинен обрати власну послідовність груп (блискучий приклад – виконання П’єра-Лорана Емара[153]).

П’єса Zyklus («Цикл») для ударника (für einen Schlagzeuger), яка є комбінацією обов’язкових сегментів та тих, що варіюються (їх подано в дужках і вони можуть додаватися чи ні) яка є комбінацією обов’язкових сегментів та тих, що варіюються (їх подано в дужках і вони можуть додаватися чи ні), до того ж, вільним є напрямок руху тексту твору (приклад – у *Додакту А, №11)*. Zyklus К. Штокхаузена являє собою чи не найколоритніший приклад первня інтерпретативного виконавського мислення. Завдяки багатій палітрі ударних інструментів кожне виконання, по суті, *новий твір*. Варто порівняти, наприклад, два виконання[154], щоб почути напрочуд *різні* темброві та часові варіанти (13’ та 9’44’’).

Композиція «Stimmung» («Настрій») для шести вокалістів[155] містить виписані моделі для імпровізації (ритм, тривалість, рухи виконавця, тем брика, навіть склад[156]). По суті, твір є грою частот обертонів ноти *сі-бемоль* (композитор прагнув знайти їх якомога більше на одному статичному акорді, що звучить протягом твору з електронного пристрою). Для виконавців партитура – поле для інтерпретації. На листі формули позначені лише моменти (в квадратах) та вступ солістів (жирними лініями). Час співу соліста необмежений (до того, як група буде злагоджено співати обертон, по суті,

---

Herbert Schernus; Mitglieder des Kölner Rundfunk-Sinfonie-orchesters diretti da Karlheinz Stockhausen).

[152] Виконання за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Rr9zUyoBHBY

[153] Відео на ресурсі: https://www.youtube.com/watch?v=NxLMtP8ejKA. До речі, цікаво спостерігати як зачаровано слухачі концерту слідкують за виконанням та «випадковістю» композиції блискучого піаніста.

[154] Виконання за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=tM5b0PlZWxU та виконання Alexander Smith (https://www.youtube.com/watch?v=o9xxYJ8MzSs).

[155] Фрагмент нотного тексту (частина формули та одна з «моделей») – у *Додатку А, №12*. Фрагменти партитурзапозичені з сайту www.karlheinzstockhausen.org

[156] Композитор припускав заміну баса на баритон.

підкорившись звучанню моделі соліста). Інші виконавці можуть (за бажанням) або продовжувати соліста, або поступово змінювати власний спів, щоб відповідати наступній моделі (на партитурі – літера *T* в колі), додавати до звуку основного виконавця глісандо, паузувати. Співаки мають намагатися досягти гармонії (ідентичності) з тією «моделлю», що звучить зараз, але відчувати й втілювати спонтанність. Свобода виконання здається абсолютною, хоча композитор все ж таки в деяких випадках намагається обмежити виконавців (зокрема, у поясненнях до партитури вказує, що серія обертонів може трохи транспонуватися, але розходження звучанні обертонів не мають перебільшувати секунду).

Перформативність закладена композитором в тому що, за його задумом, співаки повинні сидіти босоніж та зі схрещеними ногами по колу, що є вкрай важливим. Композитор також вважав, що виконавці повинні звертатися до тих, хто репетирував з К. Штокхаузеном, тобто було сформовано певний виконавський еталон.

Цікавим прикладом композиторських стратегій є виконання «Es» зі збірки «Aus den sieben Tagen»[157]. У тексті до збірки композитор закликає кожного виконавця працювати над звукоутворенням, знаходячись немов би «всередині звуку» [707] та «…із впевненістю, що у вас є увесь час та увесь простір» [цит. за 793]. У супровідному тексті для музикантів композитор вказав таке: «Нічого не думайте. Зачекайте, поки ви повністю не заспокоїтеся самі / Коли ви досягли цього, починайте грати / Як тільки ви почнете думати, зупиніться і спробуйте знову відчути стан НЕ-ДУМКИ. Тоді продовжуй грати»[158] [цит. за 785]. У процесі однієї з дискусій щодо інтуїтивної музики

[157] Одне з достатньо відомих виконань «Es» – ансамблем «PTYX» (2011) за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ILDk5UP3MDc&feature=emb_logo&ab_channel=vnrpe

[158] Текст французькою:

Es (pour ensemble)
Ne pense RIEN
Attends jusqu'à ce que tu sois absolument calme en toi-même
Quand tu as atteint cela
commence à jouer
Aussitôt que tu commences à penser, arête
et essaie d'atteindre encore
l'état de NON-PENSEE Puis continue de jouer.

К. Штокхаузен зазначає, що «необхідно виключити будь-які можливі системи, що зазвичай використовуються у будь-яких різновидах імпровізації» [707]. Тобто, композитор був проти будь-яких кліше, що дозволяє назвати таку стратегію «стратегією тотальної випадковості». Композитор часто очікував від виконавців п'єс циклу миттєвої реакції на почутий матеріал. Так відбувається в опусі «Kurzwellen (Short Waves)» для 6 виконавців з радіоприймачами та живою електронікою (приклад процесуальної композицій), де музиканти реагують на те, що чують з радіоприймача[159]. Такі інтуїтивні реакції на спонтанний вербальний текст повинні бути у виконавців імпровізованої театральної п'єси «Oben und Unten», виконавці «Litaneі» та «Ankunft» мали перед собою щось на кшталт сценарного плану (тобто, партитура зведена до мінімуму). Взагалі виконавці повинні реагувати на те, що чують в даний момент, керуючись знаками «+», «-», «=» (гучніше, вище, швидше/тихіше, нижче, повільніше/на тому ж рівні. Цікаво, що ще коли К. Штокхаузен працював піаністом (1950-ті рр.), критики називали його «обдарованим незвичайною інтуїцією і чия творча гра, по суті, направлена на створення атмосфери й, таким чином, на створення зв'язку між публікою та виконавцями» [цит. за 785].

Цікавими є й інструкції, котрі композитор надає виконавцям «Aus den sieben Tagen». C. Bergstrøm-Nielsen [750] типологізує їх та називає, наприклад, метафорично-конкретні («Грай/співай якомога паралельно/синхронно з іншими»), метафорично-поетичні («нічний ліс з діалогами»), інструкції, що апелюють до індивідуальних відчуттів («зіграй вібрацію в ритмі ваших атомів», «грати вібрацію в ритмі ваших молекул»; «грати окремі звуки / з такою самовіддачею / поки не відчуєш тепло /, яке виходить від тебе»).

До того ж, композитор завжди висував вимоги до слухачів, які теж повинні були спонтанно знаходити рішення. Так, при першому виконанні

[159] Одне з виконань за участю самого композитора за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Zulj3qA9MSE&ab_channel=SebastianArsAcoustica

композиції Es слухачі заходили тоді, коли музика вже лунала, місця були зміщені й треба було сідати де прийдеться.

Приклад, в якому можна спостерігати декілька важливих для творчості К. Штокхаузена стратегій, є «Freude» для двох арф (з циклу «Звук 24 години», година №2)[160]. Так, тут можна говорити про синестезійність сприйняття. Адже відомо, що на обкладинках кожного часу композитором був обраний певний колір (№1 – глибокий фіолетово-синій[161], №2 – середній синій, №3 – бірюзово-блакитний й т. і., композитор навіть пропонував виконавцям вдягати одяг певного кольору). Крім того, після закінченні твору композитор обрав назву «Радість», керуючись власними відчуттями від опусу (і такі ж відчуття, за його думками, повинні бути у виконавців та слухачів). На це спрацьовує, зокрема, вокальна партія виконавців (вони проспівують-промовляють, а іноді шепотять латинською слова «Veni Creator Spiritus» – так званого гімну П'ятидесятниці – *Додаток А, №13*).

Цікавим для осягнення композиторських стратегій у творчості К. Штокхаузена є його відношення до слухачів. Так, він опікувався тим, щоб слухач не відчував себе як традиційний відвідувач концертів. Зокрема, він проектував (або фіксував к ідею) стільці на спеціальній платформі, яка б могла рухатися задля того, щоб «слухачі просторового твору мали можливість почути його з різних точок» [521, с. 19]. Або намагався «наповнити живою музикою, що лунала з динаміків, всі доступні приміщення: репетиційну кімнату, головний зал, фойє» [там само, с. 21] задля того, щоб створити ефект «концерта-прогулянки» та «форми відкритого дійства», й до того ж, наполягав, що відвідувачам повинно бути «цікаво з освітньої точки зору» [521, с. 23]. Такий підхід він реалізовував при виконанні опери «Світло. Сім днів тижня» («LICHT. Sieben Tage der Woche»). Зокрема, він прагнув, щоб антураж декорацій для слухачів відтворював те, з чим вона символізується (наприклад, фонтан – для опери «Понеділок», що

[160] Одне з виконань за посиланням:
https://www.youtube.com/watch?v=nFRxhuELb5A&ab_channel=FranzBannwart
[161] За шкалою Освальда.

пов’язана з водою). Або в кожній опері обов’язково є частини (Gruss та Abschied), під час звучання котрих слухачі приходять до зали та покидають її; під час 4 дії опери «Неділя» повинні були розпилятися сім ароматів (ймовірно, як «аналоги» семи солістів). Тобто, композитор прагнув слухацької активності, яка повинна була впливати на сприйняття твору.

Коли йдеться про виконання творів новітньої музики, де немає чітко закріпленої композитором структури, будь-яка виконавська версія не обов’язково є інваріантом для наступних виконавців. Так, Дж. Кейдж писав: «Функція виконавця у випадку з *Фортепіанної п'єсою XI* відрізняється від функції колориста і полягає в тому, щоб надати форму, продумавши, іншими словами, морфологію послідовності, смисловий зміст. Це неможливо зробити систематизованим методом: форма, що не оживлена безпосередністю, призводить до загибелі всіх інших елементів твору» [296, с. 45].

Крайній випадок – п’єса «Плюс-Мінус» К. Штокхаузена, для якої взагалі обирається відсутність виконавського інваріанту. В інтерв’ю журналу *Wire* композитор говорив: «Якщо робота (партитура) надрукована, це дає право людям виконувати її, але я все своє життя рекомендую виконавцям зв'язуватися зі мною, тому що партитура зазвичай не дає інформації про ідеальне виконання. Я вкладаю у виконання дуже багато й це відбито в партитурі. У виконавців виробилися сотні звичок, про які вони самі не знають. У моїй музиці це не проходить. В кінці фрази не потрібно робити димінуендо (зменшення сили звуку), якщо це спеціально не написано. Як тільки партитури роздані музикантам для виконання, ми починаємо репетиції і я роблю багато коригувань. Потрібно виконати (твір) 25 разів, поки мої коригування не припиняться. Коли я складаю композицію, присутній і виконавець. У всіх творах для інструменту-соло, з самого початку (роботи над композицією) я уявляю собі конкретного виконавця, за винятком п'єс для рояля (Klavierstucke I-XI, 1952-56). І хоча я і сам піаніст, я консультуюся у багатьох піаністів. Коригування – довгий нескінченний процес» [288].

Написаний в період спілкування зі своєю першою дружиною,

художницею М. Бауермейстер (яка проповідувала «мистецтво як пошук»), твір «Плюс-мінус» не містить вказівок на точний склад виконавців чи звуко-ритмічні сегменти, але все ж таки, за словами М. Переверзєвої, «підкорений організуючими числами» [533]. Головна ідея виражена через матрицю динамічної структури (накопичення та розсіювання матеріалу), бо композитор доводить думку про «контурність» авторського задуму, що дає певну свободу для виконавця. За словами А. Шнітке, «єдиним фактором, організованим композитором, є напрямок рухів за шкалою – самі ж якості, до яких шкала додається, заздалегідь невідомі» [704, с. 19].

«Індивідуальна модульна форма» (М. Переверзєва) твору підпорядкована принципам варіантності накладання сторінок партитури (їх 7) на сторінок символів (їх також 7), комбінації обираються виконавцями (приклад 1-ї стор. партитури – у *Додатку А, №14).* Студенти, для навчання яких композитор написав цей твір (1963), зробили кожен свою інструментальну версію; одним з перших виконавців на публіку (1964) став учень Штокхаузена К. Кардью, який виконав одну сторінку партитури, по одній сторінці виконували в різний час Ф. Ржевський, Елізабет Кляйн (для ф-но соло), М. Шарлотта Мурман (для віолончелі з Robot Opera), Ives Ensemble (2002), Ensemble ascolta (в версій Мінг Тцао, 2014) [162].

Отже, можна підсумувати, що стосовно творчості К. Штокхаузена *кожний* музикант стає адептом актуалізуючої стратегії і в певному сенсі – *першовиконавцем*.

3.7 Виконавський стиль як звучне світовідчуття

Задля виявлення параметрів виконавського стилю з точки зору звучного світовідчуття пропонуємо аналіз стилів двох музикантів, які відтворюють енергетику свого часу – Станіслава Нейгауза (фортепіано) та Володимира Доценка (гітара). В даному випадку цікаво спостерігати над стилем

[162] Одна з сучасних ансамблевих реалізацій (повна 7-сторінкова версія) – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=8uHJhW9UlK8.

виконавця Homo Interpretatus як увиразненням його цілісності та постульованих ціннісних орієнтацій. В. Маринчак зазначає: «Ціннісне відношення реалізується саме як *інтенція, що сталася* (курсив наш – *Ю. Н.*)» [413, с. 30]. Саме ціннісні орієнтири формують виконавську стратегію, а вона, в свою чергу, вливає на стиль як *спосіб буття особистості.*

3.7.1 Станіслав Нейгауз

Аналіз виконавського стилю Станіслава Нейгауза, запропонований нижче, побудований на позиціях, які сформульовані у пп. 2.3.2 щодо виконавської поетики.

Позиція 1. Виконавська поетика є художньою системою, в якій віддзеркалюється інтерпретувальне мислення музиканта. Реконструюючи творчий образ С. Нейгауза, позначаючи характерні риси його особистості, позначимо його *виконання як аналог поетичного висловлювання*. Його сучасники не раз називали його «поетом за фортепіано», писали про «сокровенність його виконавського висловлювання», про його внутрішній світ, «пронизаний поезією», про те, що він «не піаніст, а музикант-поет» і т. ін. Таким чином, поетичність натури стала домінантою виконавського стилю С. Нейгауза[163].

Поезія як особлива система образів і настроїв (унаслідок життєвих обставин спілкування з поетами, що оточували сім'ю Г. Нейгауза і Б. Пастернака) стала тією базою, на якій сформувалося світовідчуття С. Нейгауза, котрому були властиві особлива тендітність і витонченість, сприйняті піаністом і перенесені у власну творчість. Поезія як «сповідь душі» зумовила глибоко особистісний тон його виконавства, що залишав як відчуття потужної творчої волі, так і незахищеності, тендітності

[163] Поезією як формою висловлювання пройняті й літературні есе, написані для консерватóрської газети – насправді проекції поетичного світовідчуття, оскільки близькість літературного стилю С. Нейгауза до поетичного висловлювання пояснюється, на наш погляд, викладом думок у стилі довірчої бесіди з читачем, внаслідок чого створюється враження, що автор ділиться потаємними думками, глибоко особистими спостереженнями, своїм неповторним, особливим поглядом, ділиться частиною душі. Важливе спостереження щодо есе відноситься до сфери пошуку точного виразу, барви слова, що максимально передає думку. У виконавстві ця якість трансформується в пошук точної барви звука.

створюваного світу. Саме незахищеність породила неповторний звук С. Нейгауза.

У фільмі «Станіслав Нейгауз», який вирішено в ключі бесіди з глядачем, Віра Горностаєва (піаністка, професор Московської Державної консерваторії, учениця Г. Нейгауза) створює портрет музиканта «високої духовної культури, дивного благородства, чарівності, аристократизму та породи», але з внутрішньою тріщиною. Саме її існування пояснює, на думку оповідача, любов і унікальність виконання С. Нейгауза творів Шопена: «Він відчував у Шопена те, що дуже рідко можуть передати, – ностальгію, біль, який володів Шопеном усе життя, – він був близький йому і він передавав його у своїй грі». У цілому В. Горностаєва характеризує С. Нейгауза як «поета відхідної романтичної культури, який в XX-му столітті більше належав XIX-му» [604].

У багатьох спогадах містяться свідчення про те, що виконання С. Нейгауза залишало враження глибоко *особистого* висловлювання, щоразу виконання немов було грою-сповіддю. Отже, як дивовижне для своєї епохи романтичне *світовідчуття* трансформується в систему виконавської поетики С. Нейгауза, в його виконавське *звуковідчуття*?

На наш погляд, особливості його особистості й художнього світогляду по-особливому вплинули на такі елементи поетики – звук та інтонування, фактуру, rubato і виконавську драматургію. Ставлення до них є сталою для виконавської творчості Станіслава Нейгауза.

Позиція 2. Артикуляція – спосіб вимови мелосу (інтонування). Про неповторний звук С. Нейгауза пишуть практично всі, хто коли-небудь чув його: «Звук – основа поетичності його мистецтва, – читаємо у Є. Левітана. – Неповторна нейгаузівська інтонація пронизувала душу і серце. Здавалося часом, що рояль під його пальцями починав говорити» [490, с. 257][164]. Дослідник вказує на деякі специфічні риси звукової виразності. Серед них:

[164] Те ж пише А. Ніколаєва: «Звук Стасика говорив», «Дивовижне звучання інструмента, яке не можна передати словами, найтонша градація звучностей, дивовижна інтонаційна чутливість і правдивість» [490, с. 150], «Його теплий звук, щира і тонка гра змушувала забути про грубості повсякденного життя» [там само, с. 156]. Аналогічні висловлювання – у Б. Бородіна: звук був наповнений «живим теплом», краса звука була «живою і справжньою» [там само, с. 302].

Legato cantabile (цим прийомом, за словами Є Левітана, С. Нейгауз доводив, що на роялі можна співати; виникала ілюзія bel canto, виконувались епізоди, де відчувалася вокальна природа музики: Чайковський, Шуберт, Шуман, Брамс, Шопен та ін.).

Legato tenuto – вносить елемент більш підкресленого проголошення кожного звука, інтервалу. Ця манера, властива поетичній декламації, застосовувалася до окремих фрагментів музики Баха, Шопена, Мусоргського, Рахманінова, де мовленнєва декламація особливо відчутна.

Техніка leggiero – створювала витонченість, грацію, політ, чарівність звукового шелесту, якому С. Нейгауз надавав різне забарвлення: химерно-таємниче (як на початку 4 скерцо Ф. Шопена), рокіт морських хвиль (фінал 2 сонати О. Скрябіна), райдужний феєрверк фонтанів («Фонтани вілли д'Есте» Ф. Ліста).

Важливим є те, що для кожного композитора С. Нейгауз як би створював власний звуковий образ. Так, М. Лідський писав, що в шопенівських опусах у виконанні С. Нейгауза «звук немов оголений, тканина гранично виразна, інтонування гранично опукле – це дає найпотужнішу експресію, вираження найглибших і найсильніших почуттів» [490, с. 293]. Зокрема, Прелюдію № 9 ор.11 О. Скрябіна, зразок раннього стилю композитора, С. Нейгауз виконує насиченим, співучим, «віолончельним» звуком (абсолютно іншим, на відміну, наприклад, від 4-ої і 5-ої сонат)[165]. Характерною рисою виконання прелюдій К. Дебюссі є вибір легкого, польотного, прозорого звучання. У виконанні II частини сонати № 8 С. Прокоф'єва експресивне інтонування, найвишуканіша колористика гармонії, надзвичайно стрімке відчуття ритму – все це наближає звучання до стилів Дебюссі й Скрябіна. Перше, що звертає на себе увагу при знайомстві з інтерпретацією С. Нейгауза прелюдій Рахманінова (G-dur, Es-dur, D-dur, c-moll, f-moll) – це також повний, округлий, вагомий звук.

[165] Той же звукообраз відчувається у виконанні прелюдії № 10 ор. 11.

У С. Нейгауза відрізняється віртуозна техніка в творах різних композиторів. На наш погляд, у плані звука можна говорити про специфіку нейгаузівської віртуозності. Якщо у виконанні Дебюссі, Скрябіна (починаючи з сонати №№ 4-5) його віртуозність «пурхлива», нібито безтілесна, то опуси С. Рахманінова зіграні набагато більш щільним звуком, віртуозні пасажі проговорюються, не кажучи вже про інтонування мелодичної лінії, як у швидких, так і в повільних прелюдіях. Або, наприклад, у «Крейслеріані» Р. Шумана при загальному звуковому потоці відчувається прослуховування кожної ноти, чудова артикуляція, «точкове» звучання, перехід кожної ноти «звук у звук» – по суті інтонування пасажів (він навчав учнів шукати і реалізовувати мелодійний зміст пасажів).

Узагальнюючи власний досвід аналізу інтерпретації С. Нейгауза та його *звуковідчуття*, висловимо думку про те, що в його *виконавському інтонуванні* переважає вокальна природа. Це стосується зокрема виконання скрябінських і повільних рахманіновських прелюдій, а в прокоф'євських мініатюрах, як зазначає Б. Бородін, «фразування втрачало вокальну природу – ставало інтонаційним жестом, набувало хореографічної виразності» [490, с. 302].

Позиція 3. Темпоритм форми (хроновимірювальна структура). Сучасники С. Нейгауза говорили про його приголомшливе, неповторне *rubato*, для кожного з авторів – своє. Н. Гутман писала, що «при вільній імпровізаційній манері його (Станіслава Нейгауза) гри йому була властива найтонша деталізація. Його rubato здавалося спонтанним, але в дійсності воно було мільйон разів зважене і перевірене» [490, с. 123].

Прелюдія № 10 ор. 11 О. Скрябіна особливо цікава з точки зору відчуття С. Нейгаузом часу. Так, у цій прелюдії виконавець надзвичайно природно замість авторської вказівки ritenuto переходить на органічно відчуване ним accelerando, дещо суперечачи початковим авторським вказівкам, однак надаючи таким чином особливий смисл цьому фрагменту.

Можна відзначити й одну цікаву особливість інтерпретації прелюдії № 9 ор. 11. У 12 такті з кінця в мелодичній лінії, викладеній у партії лівої руки, С. Нейгауз додає ледь відчутний люфт, своєрідний «переривчастий подих» у висхідній інтонації після двох восьмих перед чвертю. Цей невловимий штрих додає своєрідності й витонченості всьому закінченню прелюдії та передбачає в цьому творі раннього періоду більш пізнього О. Скрябіна.

Цікаво, що у виконанні Концерту для фортепіано з оркестром ор. 20 О. Скрябіна відчувається вбудованість фортепіанної партії в загальну фактуру, підпорядкування її оркестровій партії, і, як результат – набагато менше використання піаністом rubato в порівнянні з сольною грою.

У рахманіновських прелюдіях rubato також менш відчутне, ніж у Скрябіна і не є для С. Нейгауза головною складовою його виконавської концепції.

Позиція 4. Топономіка (виконавське відтворення фактури). Багатоплановість звучання фортепіанної фактури твору – одна з видатних якостей Станіслава Нейгауза-піаніста. Основними «фактурними принципами» були:

- закон співвідношення, вирівнювання звучності в різних регістрах інструмента;

- самостійності ліній, барв і динаміки в загальній палітрі звучання – звідси нейгаузівська «багатоповерховість» у виконанні, та об'ємність звучання, яка підкорювала всіх слухачів.

На наш погляд, С. Нейгауз часто несподівано робить опуклими окремі фактурні лінії. Наприклад, протягом усієї Прелюдії № 9 ор. 11 О. Скрябіна створюється відчуття безперервної мелодичної течії. Навіть на початку, де перше речення викладене акордами, а друге – мелодично, виконавець обидва рази віддає перевагу мелодичному рельєфу верхнього голосу. І навпаки, в прелюдії Es-dur С. Рахманінова С. Нейгауз підкреслює саме гармонічний виклад.

У прелюдіях К. Дебюссі виконавець йде за авторським фразуванням, проте часто вирівнює шари фактури (найчастіше поліфонізованої в тексті)

при їхньому ясному розподілі завдяки різному тембровому забарвленню («Ворота Альгамбри»). С. Нейгауз, без сумніву, віддає пріоритет мелодичному первню, часто виявляючи та підкреслюючи монологічність висловлювання («Кроки на снігу»). Таким чином, на першому плані для виконавця стоїть мелодична якість інтонування як основа для створення звукообразу в контексті цілісного фактурного вирішення.

Що стосується виконавського відчуття С. Нейгаузом фактури творів С. Рахманінова, то вона менш диференційована (що, в першу чергу, пояснюється відмінністю композиторських стилів). Цікавою особливістю є загальна тенденція більшого розмежування фактурних шарів у повільних прелюдіях і, навпаки, їхнє зближення у швидких прелюдіях.

Позиція 5. Виконавська драматургія. Її аналіз в системі поетики С. Нейгауза дозволяє зв'язати воєдино всі елементи (звуковідчуття, простір-час виконання), виявити особливості втілення виконавцем «розгорнутої форми» (В. Медушевський), позначити вектор її розгортання.

До загальних рис виконавської драматургії можна віднести притаманну грі виконавцеві *баладність*. «Він ніби розповідав, – пише В. Стародубовський, – щиро ділячись, не повчаючи, не настирливо, а саме ділячись зі слухачем» [490, с. 138].

Ще однією драматургічною властивістю гри С. Нейгауза можна вважати *націленість і цілісність*. Син С. Нейгауза, Генріх, писав, що в його виконанні «воля автора та індивідуальність інтерпретатора зливаються в одне нерозривне ціле» [там само, с. 324]. Відзначимо, що, незважаючи, наприклад, на певну мозаїчність і уривчастість вражень, характерну для композиторського стилю К. Дебюссі, виконавець проводить кожну з прелюдій немов єдиною лінією («Феєрверк»). А також, на відміну від інших виконавців, що підкреслюють звукозображувальне, колористичне начало імпресіоністської музики, С. Нейгауз робить акцент на відтворення цілісного образу – вже прожитого, пережитого і переосмисленого, внаслідок чого виконання відчувається як «подія».

Ще більш гостро «подієвість» як особлива риса зустрічі слухача з виконанням С. Нейгауза відчувається у фільмі «Живий голос душі»[166], в якому режисер застосовує цікавий прийом злиття двох записів 2 скерцо Ф. Шопена різних років в один: першу частину скерцо подано записом 1956 року, а друга половина – запис 1979 року. В результаті цього симбіозу виходить іще одна, нова інтерпретація (хоча цей прийом має, скоріше, психологічний ефект).

Системне дослідження виконавської поетики Станіслава Нейгауза допомогло вловити неповторність його звуковідчуття як світовідчуття та дозволило виявити стійкі риси інтерпретувального мислення. Якщо спробувати зібрати воєдино всі елементи виконавської поетики як якості мислення, то її константами є:

- особливе ставлення до звука (туше), створення в кожному конкретному стилі; витончене, рафіноване звучання рояля, вишукане відчуття звукового образу, його колориту, звукової барви;

- переважно вокальна природа виконавського інтонування (в результаті чого глибокий контраст відчувається при зміні її на іншу сферу – інструментальну або «хореографічну»);

- наявність специфічних рис звукової виразності (за Є. Левітаном), серед яких – *legato cantabile* (як «спів на роялі»), legato tenuto (як мовленнєва виразність) і техніка leggiero (як колористична рояльна барва);

- інтонування віртуозних пасажів (виявлення їхнього мелодичного змісту);

- неповторне *rubato* – як живий подих музичної тканини – найважливіша складова виконавської концепції С. Нейгауза;

- *багатоплановість* («багатоповерховість») фортепіанної фактури фортепіанної фактури, що ґрунтується на законах вирівнювання звучності в різних регістрах інструмента і диференціюванні фактурних ліній;

[166] Це більш розгорнута документально-художня стрічка, яка містить спогади багатьох близьких людей із оточення С. Нейгауза: О. Ріхтер, Б. Ахмадуліної, Г. Нейгауз, М. Нейгауз, А. Мікітй, В. Воскобойникова, А. Золотова.

- *баладність* і *націленість* як загальні риси виконавської драматургії, що народжували унікальне відчуття від виконання С. Нейгауза – немов «народженого з-під пальців»;

- *виконання як Passion* – ключова якість виконавського звуковідчуття Станіслава Нейгауза і те дивовижне, приватне, особливе, що відчувалось усіма його сучасниками, які в унісон стверджують, що він «був не піаністом, але поетом». Те, що навіть крізь призму часу в слухача створюється відчуття *непроминущості* подієвості (виконання як подія).

3.7.2. Володимир Доценко

Нижче звернемося до стилю блискучого гітариста, педагога та керманича харківської гітарної школи на сучасному етапі Володимира Доценка. Основні параметри, за якими проводитиметься аналіз – виконавська культура, мислення, поетика, які формують постульовані стратегії творчості.

Формування *виконавської культури* увиразнюється в декількох етапах. По-перше, це отримання слухового та інтелектуального досвіду, який впливає на відчуття звуку, звуковидобування та, як результат, – звукоутворення та дозволяє музикантові напрацьовувати систему інтерпретаційних засад власної творчості. По-друге, це виявлення «активного інтонаційного мислення» (поняття Б. Яворського [729]) в процесі виконання.

Виконавську культуру В. Доценка, за словами самого музиканта, сформувало спілкування з видатними особистостями музичного світу: під час навчання у Москві доля звела його з піаністом О. Бошняковичем (з ним було зіграно концерт «Аранхуес»), Г. Рождественським, Т. Докшіцером, З. Долухановою, уроки яких він відвідував, А. Шнітке, Б. Покровським (під час творчих зустрічей), він слухав «живі» концерти С. Ріхтера, Е. Гілельса, Є. Мравінського, Є. Свєтланова, Н. Гутман, О. Кагана, Л. Бернстайна, Г. Шолті, І. Маркевича, О. Мессіана, Лео Брауера. Тоді ж склалися тісні творчі та дружні стосунки з А. Бардіною, В. Кузнєцовим (нині педагогом РАМ ім. Гнесіних), М. Комолятовим, М. Кошкіним, музику якого В. Доценко грає

й донині, гітарною династією Хлоповських[167]. Про деякі зустрічі читаємо в інтерв'ю: «Про Дієнса скажу, що це музикант найвищого рівня і найвищої культури. Для мене було одкровенням, як він виконує класику. Хосе Марія Гальярдо Дель Рей – композитор і виконавець, унікальний іспанець, справляє враження своєю потужною енергетикою, манерою гри. Він якось переплавив іспанський стиль фламенко, зробив його більш романтичним. Давид Павлович знає дев'ять мов, читає Шекспіра, Толстого, Ніцше в оригіналі. Звичайно, неповторний Дмитро Іларіонов, дуже цільна, гармонічна, невичерпна за творчою енергією особистість. Євгеній Гридюшко – на мій погляд, один із кращих педагогів у Європі, Аркадій Бурханов – людина гострого розуму, поліінструменталіст, а яке почуття гумору! Дуже теплі дружні відносини у мене з Сергієм Ільїним, Євгеном Алешніковим, Ігорем Шошиним, Олегом Копенковим, Ігорем Лонським, зустрічі з яким я чекаю цілий рік, аби поспілкуватися на Літній гітарній академії в Студеній Гуті» [219, с. 10]. Доречним буде вказати й на те, що майже зі всіма з перелічених особистостей гітарного світу В. Доценка пов'язувала творча дружба – прем'єри творів, їхня популяризація (щодо творчості Л. Брауера, М. Кошкіна, Р. Дієнса), спільні концерти, проекти, фестивалі тощо.

Однак найбільш значущий вплив на свою творчість В. Доценко відчуває від музики Лео Брауера, який є його кумиром протягом багатьох років, його навіть називають «брауеристом». За словами В. Доценка, «Брауер – найновіше у гітарі»[168]. Дійсно, він створив зовсім нову, таку, на перший погляд, незвичну, несхожу на те, що було раніше, гітарну мову, його творчість, така різна в кожний із періодів, завжди – приклад гітарного

[167] Пізніше встановилися творчі та дружні стосунки В. Доценка зі Штефаном Раком – гітаристом із українськими коренями, видатним композитором (з ним він зустрічався у Києві, Санкт-Петербурзі), Валерієм Живалевським – талановитим композитором, диригентом, викладачем (Білорусь), Євгеном Фінкельштейном – завідувачем кафедри гітари у Державній класичній академії ім. Маймоніда (Москва), Адамом Гіска – директором міжнародного конкурсу й фестивалю в Ольштені (Польща), Івоною Боджик – директором міжнародного конкурсу в м. Санок (Польща). Тих, із ким В. Доценко зустрічався під час творчих поїздок, без кого не можна уявити його становлення як музиканта, особистості, можна довго перелічувати, і це – знані постаті у гітарному світі: Л. Брауер, Р. Дієнс, Ш. Рак, Х. Кардоссо, П. Стайдл, Х. Дель-Рей, М. Пухоль, К. Маркіоне, А. Фангенхайм, Д. Павлович, К. Качоліс, Д. Перуа, А. Дезідеріо, М. Дилла, С. Руднєв, В. Козлов, А. Бурханов, О. Виницький, В. Харісов.

[168] З особистої бесіди з виконавцем.

інтелектуалізму. «Ранній Брауер, – вважає В. Доценко, – класичний за формою, але новатор за змістом, він чистий, світлий, первозданний» [там само, с. 11]. Це стосується таких творів, як «Креольска гуахіра», Фуга, «Сапатеадо», «Колискова», «Селянська музика» (для гітарного дуету), які є в репертуарі майстра. Зовсім інший – хіт «Один день у листопаді» – найулюбленіший «біс» гітариста. Окрема тема – авангардовий і пізній період. У виконанні В. Доценка пролунала прем'єра Елегійного концерту (№ 3) Л. Брауера (2001 р.), постійно звучить у концертах «Хвала танцю», «Кубинський пейзаж із дзвіночком», у виконанні гітарного оркестру (у 2017 р.) під орудою В. Доценка пролунав «Кубинський пейзаж» із румбою. За спостереженням Л. Шаповалової, «Емоційна забарвленість і національна характерність утворюють ту особистісну «струну», ту чуйність, душевність і відкритість, що є впізнаваними з першого же звука та становлять його професійний імідж» [685, с. 161]. Доля подарувала В. Доценку зустріч із композитором. Під час фестивалю в польському місті Тихи, де Л. Брауер виступав як диригент, він безпосередньо спілкувався з маестро. Потім, за пропозицією Олега Акимова, директора престижного в Європі гітарного фестивалю «Світ гітари», В. Доценко виступив із лекцією про творчість Л. Брауера (з власною ілюстрацією) – «Творчість Брауера як феномен гітарної музики XX ст.» за присутності самого композитора. От як це згадує В. Доценко: «У лекції я здійснив огляд всієї його творчості, детально зупинився на «Елегічному» концерті та мініатюрі "Один день у листопаді". Виступ мій вийшов незвичайним – це була лекція-спектакль-концерт. Брауер був вражений, він скочив із місця й побіг на сцену – почав грати на фортепіано фрагменти своїх творів, із чимось не погоджувався (наприклад, була дискусія про мотивну будову І частини концерту: він вважав, що це був мінімалізм, я з повагою намагався опонувати йому» [219, с. 11].

Окрім музики Брауера – завжди ключових номерів програм В. Доценка («Хвала танцю», Концерт для гітари з оркестром «Елегічний», етюди), – його репертуар включає декілька сольних програм від Баха до сучасних авторів, 5

концертів для гітари з оркестром (Л. Брауера, Х. Родріго, М. Костельнуово-Тедеско, І. Рехіна, концерт для дуету гітар і камерного оркестру Р. Дієнса).

Тобто, виконавська культура В. Доценка сформована під впливом творчості найрізніших стилів композиторів та виконавців, але в результаті утворилася як цілісна та самостійна стильова система.

Виконавське мислення увиразнюється в акцентуації інтелектуалізму, логіки чи емоційності, та системності, що обумовлює вибір репертуару та структуру виконавського тексту (у бартівському розумінні «від твору – до Тексту»).

Говорячи про В. Доценка – виконавця, Л. Шаповалова дає йому оцінку як митцю *концертуючого типу,* що є його професійним кредо протягом всіх років; *універсального типу* «... що поєднує творчу особистість, відтворює вже створене, і академічний стиль, прагне до об'єктивності і досягнення лише точного прочитання музичного тексту ...» [685, с. 164–165], креативного типу, що «творить музику засобами свого улюбленого інструмента» [там само, с. 163]. О. Кригін [336] у рамках дисертаційного дослідження назвав В. Доценка музикантом «сеговіївського типу».

І дійсно, В. Доценку однаково вдало вдається відтворити особистісно відчуту інтерпретацію різноманітного репертуару. Це стосується, наприклад, і творів бароко (у його репертуарі є «Чакона» Баха – твір, що став мірилом, ознакою «високої проби» для кожного гітариста). Багато років його «візитівкою» є «Астурія» Альбеніса, що кожний раз звучить із новою інтонацією. Окрема сторінка – твори Віла-Лобоса – Етюди, Прелюдії (зокрема, Прелюдія № 1 була першим номером, із яким В. Доценко виступав на концертній сцені). Коментуючи виконання В. Доценком творів Е. Віла-Лобоса, Л. Шаповалова зазначила, що «властивий композитору мініатюризм "вжився" у виконавську творчість В. Доценка як принцип мислення через створення яскравої, колористично насиченої, театральної асоціативності» [там само, с. 161]. Завжди актуальні у репертуарі виконавця твори М. де Фальї («Танець мірошника»), Х. Родріго (Вальси, Фантазії для

джентельмена, концерт «Аранхуес»), що поряд із улюбленим Е. Віла-Лобосом, І. Альбенісом «маніфестують творчий підхід В. Доценка до компонування репертуару, пріоритети та шкалу художніх цінностей» [там само, с. 169] і являють собою своєрідну «іспанську стильову домінанту»[169]. Але «іспанськість» – не єдине, що цікавить виконавця. Завжди колоритно та витончено звучать оригінальні мініатюри М. Кошкіна («Гра у солдатиків», «Ашер-вальс», «Парад»), Р. Дієнса (Саудад № 3), О. Віницького. Власний виконавський стиль впливає й на авангардову стилістику твору «Ловець мрії» Х. Накагави, «Дві історії для Патріка» М. Пасєчного тощо.

Виконавська поетика (артикуляція, хронотоп, тембровий слух, фактура).

Професор Київської консерваторії М. Лисенко у рецензії на сольний концерт В. Доценка у Національній філармонії відніс його до «еліти українських виконавців на народних інструментах» [370] і зазначив, що грі музиканта притаманна «непересічна віртуозність, яка вражає слухачів легкістю складної гітарної фактури, яскравою барвистістю, що створює у його грі своєрідну «темброву драматургію». Особливо запам'ятовується «"доценківське" вібрато, яке чудово імітує то віолончель, то скрипку» [там само]. Погоджуючись з автором, розширимо характеристику виконавської поетики В. Доценка.

Найважливіше – відчуття звучання гітари. Перша складова впізнаваного звуку гітари В. Доценка – його прискіпливе відношення до тембру інструменту, на якому він грає. Тембровий слух музиканта змушує його обрати той чи інший інструмент, що відповідає його уявленням про звучання на даний момент[170]. Обрання інструменту зумовлює не тільки темброву різнобарвність, що притаманна виконанню музиканта, а й специфіку його артикулювання. В процесі звукоутворення особливо привертає увагу артикуляція, що дозволяє виконавцеві урізноманітнювати звук та наближати

[169] Саме вона стає основою композиції CD «Барви».

[170] Авторці дослідження доводилось спостерігати процес обирання інструменту й засвідчимо, що для музиканта найважливішим є дійсно відповідність гітари внутрішнім виконавським *звуковідчуттям*.

його до виконуваних стилів. Зміст виконуваних В. Доценком творів звукоінтонований в аспекті створюваного їм зв*у*чного образу.

Безпосередньо в процесі виконання відчувається «активне інтонаційне мислення» (Б. Яворський). З точки зору слухача це дійсно цікава річ: спостерігати, як на сцені, тут-і-зараз відбувається формотворення. Гра В. Доценка – завше *інтелектуально-емоційний* процес Homo Interpretatus. Він, в свою чергу, впливає на виконавське втілення фактури твору (зокрема, в «Астурії» І. Альбеніса можна почути приховану поліфонію, що збагачує звуковий образ твору, в опусах Л. Брауера ним прослуховуються всі нюанси часопросторової форми, завдяки чому створюється багатошарова топоніміка виконання).

Важлива складова виконавської поетики музиканта – його артистизм. За визначенням І. Єргієва [234, с. 244], артистичний виконавський стиль поєднує такі складові, як характер гри, музичне мислення, що обумовлює «інтонаційно-художню техніку» сценічного втілення образів виконуваних творів. Стосовно виконання В. Доценка молодий критик М. Тягінова в одній із рецензій на концерт писала: «Слухати його – насолода! Шляхетність звука, ритм, виняткова чіткість і чистота інтонацій, бездоганність смаку, витончена майстерність і, звичайно, казкове багатство динамічних і колористичних відтінків – ось що особливо приваблює в його феєричній грі. А за всіма якостями віртуоза пломеніє глибоке почуття, що зігріває золотисте і соковите звучання і, власне, його формує…» [685, с. 165]. Не можна не погодитися з відгуком слухача, бо концет музиканта – творення простору *артистично-слухацької синергії.* Все вищезазначене складає систему інтерпретаційних засад виконавської творчості В. Доценка, музиканта, який в кожному виконанні створює особливий комунікативний простір спілкування.

Завдяки яким параметрам відбувається таке враження?

Усвідомлена «звукотворча воля» (або хроноартикуляційна статегія), що демонструє шлях від смисло-прочитання твору до смисло-народження у виконавській інтерпретації.

Постульовані загальні стратегії творчості. Як виконавець В. Доценко постійно розвивається, шукає нові шляхи, що збагачують його внутрішню самосвідомість і самореалізацію. Так, у нього був досвід опанування міді-гітарою та бажання через неї «донести до слухача невиявлений смисл музики Лео Брауера, а саме її деяку «психоделічність» і особливості звучання фактури, які акустична гітара розкрити не може в силу багатьох причин» [219, с. 13]. У 2016 р. актуалізувався досвід керування оркестром. Так, іще під час навчання він захопився диригуванням, диригував оркестром Чернівецької державної філармонії (виконання Симфонії № 5 Д. Шостаковича, 2003 р.), об'єднаним гітарним оркестром (фестиваль у Гомелі, 2017 р.). 2016 року здійснився перший виступ гітарного оркестру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (худ. керівник і диригент – В. Доценко)[171].

Надамо характеристику виконавського стилю В. Доценка через критерій **взаємовпливу світогляду та стилю.** Названі вище риси особистості утворюють певну систему. Притаманне В. Доценку світовідчуття обумовило специфіку музичного мислення, виражену через:

- систему музично-мовних ресурсів (виконавський тезаурус), серед яких найголовнішим є відчуття звука інструмента, який є константою у процесі переінтонування композиторських стилів, до яких він звертається як виконавець, увага до його тембру як визначної, константної матриці;

- інтелектуалізм, що обумовлює строгість щодо чистоти виконання і вимоги точного прочитання авторського тексту, почуття міри у всьому, що стосується виконання, певний перфекціонізм;

- виконавська енергетика, яка залучає слухача в процес виконання;

[171] Іде робота над напрацюванням і розширенням репертуару, але оркестр вже мав декілька виступів і схвальні відгуки у пресі: «У Великому залі ХНУМ всі могли почути, що вона (гітара) здатна повторити оксамитове звучання кларнета, зобразити холодне скляне стакато (як у найвищому регістрі фортепіано, але тільки ще прозоріше), їй під силу навіть віолончельні барви – томний, тягучий вібратор на нижніх струнах вражаюче відтворював атмосферу перед дощем у пейзажах Брауера. … "Як вдалося Вам досягти такої приголомшливої ритмічної злагодженості й багатства звучання студентського оркестру?", – запитували колеги у В. Доценка. "Просто дуже захотілося!", – відповів гітарист із диригентською паличкою в руках. Тільки музиканти можуть уявити, яка титанічна праця стоїть за цим «просто захотілося» [281].

- етична домінанта творчості, що дозволяє мобільним ознакам (стосовно виконуваних стилів) не заважати духовному підґрунтю, онтології виконавства.

Виконавське мислення, в якому відчувається прагнення до пропорційності та довершеності, дозволяє віднести В. Доценка до «аполонічного архетипу» (згідно з концепцією О. Катрич), взірцем класичного типу з домінантою статичної звукотворчої волі (згідно з концепцією К. Мартинсена), до інтелектуального типу (за визначенням Д. Рабиновича). Саме так виявляється ідея *«звуковідчуття як світовідчуття»,* висловлена В. Медушевським. Не можна сказати, що в творчій свідомості музиканта домінує інструментальний стиль (гітари), навпаки, позначимо його вихід за межі типового звучання інструмента (не випадково, пошуки привели В. Доценка до гри на гітарі Godin).

В. Доценко є не тільки виконавцем, але й диригентом та головою харківської школи академічного гітарного виконавства, ознаки котрої стійко пов’язані з домінантами виконавського стилю музиканта:

– *з точки зору виконавської специфіки* – відношення до звуку, культура звуковидобування та звукотворення, технічна довершеність, віртуозність, вишуканість, стильність; увиразнення стильових характеристик твору та виконання, «стильове» інтонування; стильова тембріка інструменту; укоріненість у глибині змісту твору; відчуття поліфонічної фактури гітарного твору; універсалізм щодо репертуару;

– *з точки зору виконавського мислення* – креативність як стратегічна його спрямованість творчості; продуктивність як спрямованість на результат, домінантність ознак інструменталізму, поліфонічності, оркестральності;

– *з точки зору виконавського процесу* – прагнення до універсалізму творчих проявів; поєднання кількох напрямів діяльності (виконавець, композитор, диригент); пріоритетність музикування (тобто Живого Тексту) а студійним записом.

Висновки до Розділу 3

У цьому розділі дослідницька увага була сконцентрована на аналізі комунікативних стратегій в межах індивідуального стилю відомих представників музичного мистецтва XX–XXI століть: композиторів і виконавців.

Так, у творчості В. Рунчака виокремлено декілька ключових стратегій:

– стратегія *несподіваності*, абсурду, що у свою чергу дозволяє скластися стратегії гри при виконанні творів автора;

– *імплозійна* 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.

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.

На прикладі ораторії А. Жоліве «Істина про Жанну» було проаналізовано 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, які знаходяться в ситуації «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 Протоколі 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.

На прикладі вибраних прелюдій та фуг з поліфонічного циклу В. Бібіка 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 свідома 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, 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); смислового *доповнення* (важлива в партитурах вистав, що додає смисл), смислового *контрапункту* (що вибудовує, за задумом режисера, «поліфонію просторів»).

Творчість К. Штокхаузена – завше вибір певних стратегій, серед яких особливо ми вирізнили перформативну, імплозійну, 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», «Моментах», 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 *строго 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: змучити 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. На прикладі творчості С. Нейгауза та В. Доценка було проаналізовано процес трансформації *світовідчуття* в систему виконавської поетики та звуковідчуття. Аналіз виконавського стилю С. Нейгауза призвів до висновків стосовно його виконання 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 можна виокремити «охоронну» комунікативну стратегію, яка центрує його творчість (з огляду на репертуар виконавця та його відношення до авторського тексту), а комунікативний стиль виконавця позначити як *інтровертний* (з огляду на «пассіонність» та внутрішню «подієвість» виконання, яка може відбуватися й для слухача).

При аналізі стилю В. Доценка ми звертали увагу на такі його домінанти, 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»[172].

Стиль творчості дійсно **є способом буття особистості:** увібравши ціннісні орієнтири, він поєднав незмінний академізм та нові підходи до виконавства. Серед комунікативних стратегій, притаманних музикантові, слід також вказати на «охоронну», але його комунікативний стиль є, скоріше, екстравертний. Це дозволяє В. Доценку, спілкуючись та експериментуючи, постійно розвиватися (в статусі Homo Interpretatus).

Таким чином, аналітичні спостереження над індивідуальними стилями дозволили зробити висновки стосовно ролі комунікативних стратегій, що здатні вплинути на формування стилю: **комунікативні стратегії є увиразненням ціннісних орієнтирів особистості, які сконцентровані в індивідуальному стилі її творчості.**

[172] Визначення Ж. Дедусенко [198].

РОЗДІЛ 4
КОМУНІКАТИВНІ СТРАТЕГІЇ HOMO INTERPRETATUS: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Е. Гуссерль вважав структуру людського досвіду уподібненою до обрію (Horizontstruktur). Досвід мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. вирізняється нескінченою *відкритістю* обріїв пізнання для всіх комунікантів – Homo Interpretatus. З огляду на це позначимо деякі різновиди комунікативних стратегій, котрі свідомо чи підсвідомо використовуються митцями – композиторами, виконавцями, режисерами, хореографами, музикознавцями.

Певна вибірковість прикладів, що наведено нижче, зумовлена принциповою неможливістю скласти повну картину комунікативних стратегій мистецтва Новітнього та Найновітнього часу. Але наведені відомі приклади зможуть окреслити *потенційність* мистецтва для суб'єктів нової комунікації. Перш за все, ми виходимо з позиції «довіри до інтерпретатора» (В. Дем'янков) та ідею простору культури як простору перевтілення (М. Мамардашвілі).

Зрозуміло, що для кожного різновиду діяльності можуть бути актуальними певні стратегії. Але є типи стратегій, що притаманні усім комунікантам. Тож, в межах розділу будуть розглянуті такі типи стратегій, як ідіоетнічна (на рівнях композиції й інтерпретації), стильової конвергенції та дивергенції, реконструкції, контонаційна, перформативна, інтегрувальна, когнітивна та «активна» слухацька стратегія.

4.1. Ідіоетнічна стратегія (творення національного образу світу в композиції та інтерпретації)

Проблема національної специфіки художньої творчості належить до числа основних і найбільш обговорюваних теоретичних питань мистецтвознавства.

Особливої актуальності осмислення проблеми національного як цілісного культурного феномена і різноманіття його виявів набуває в останні десятиліття, коли з наукових позицій активно розглядаються такі явища, як ментальний комплекс нації-етносу, форми та варіанти його реалізації в різних сферах культурної творчості нації. У мистецтвознавстві та філософії обговорюються такі категорії, як «національний образ світу», «національний стиль», «національна картина світу» і т. ін. Для пояснення інтерпретувальної сутності композиторського стилю ми обираємо поняття «ідіоетнічні стратегії» В. Дем'янкова, який вбачав їх, по-перше, «частиною національних традицій» [205, с. 312], а, по-друге, знаходив їх виявлення на рівнях «сприйняття-розуміння», традиціях описування «свого» та «чужого». Завдання підрозділу – у розробці теоретичних аспектів ідіоетнічних стратегій в межах інтерпретувального композиторського стилю в музиці. Єврейську культуру обрано спеціально, згідно з усталеною думкою про її інтерпретувальний внутрішній смисл (Г. Гачев). Так, дослідник вказує (серед іншого): «Основний наголос на вторинну творчість («євреї – незрівнянні інтерпретатори», «генії тлумачення, герменевтики»). Звідси одна з основних якостей – комбінаторика, перепоєднання, перетлумачення – «ось сфера вияву єврейського генія в Новий час» [148, с. 226].

Попередні зауваження. У сучасній науці побудова концепції менталітету провадиться в рамках загальногуманітарного дискурсу, що включає суспільну та індивідуальну самосвідомість, базові та похідні форми культури (національну філософію, мистецтво, науку та ін.), соціальні практики, що склалися. Ментальні структури, що складаються у свідомості суб'єктів, працюють як матриці, що виникають в роцесі спілкування через певну кількість повторень. Поняття, що відбивають образи та ідеї, слугують не тільки способом вираження знань про світ і людину, але і становлять основу поведінки, формують різні поведінкові стереотипи. Все це – вектори досліджень таких шкіл, як «психологія народів» (Лацарус), тямуща

психологія (Дільтей), соціологія[173]. У рамках вельми популярної в сучасній гуманітаристиці тямущої методології (дослідження Л. Гумільова [181], Е. Сміта [595], Г. Гачева [147], Л. Шкляра [702]) на противагу методології пояснювальної вважається, що кожне явище культури несе на собі відбиток образу світу тієї епохи й тієї культурної цілісності, до якої воно належить. Це дозволяє говорити про «дух культури» різних епох, її «внутрішні форми». Так, на думку Г. Гачева основою національної традиції слугує природний космос країни, яка формує національний характер і визначає склад мислення. Триєдина формула Космо-Психо-Логос, де кожен елемент перебуває «у взаємній відповідності та додатковості один до одного» [147, с. 451] виражає сутність національної цілісності, яка в процесі історії творить свою культуру. Називаючи якийсь «інваріант буття» [там само, с. 128] «національним образом світу» або «національною ментальністю», автор знаходить його відгомони в повсякденному житті, у філософії, науці та художній практиці тієї чи іншої країни. У Словнику соціальних термінів (2002) вказується, що ментальність – полісемантичне поняття для позначення глибинного рівня людського мислення, яке не обмежується сферою усвідомленого і більшою мірою виявляється несвідомо: «ментальність – це сукупність органічно сполучених у багато в чому, а подекуди – й у головному нерефлексовану, логічно не виявлену самобутню історичну, успадковану від попередників і повільно й непомітно для себе зміцнювану людьми відповідної епохи, структуру способів, стилів, манер, прийомів, навичок і процедур мислення, світовідчуття, світосприймання світоспоглядання» [448, с. 444–445][174].

[173] У етнопсихологічних дослідженнях феномена ментальності (особливо у вітчизняній традиції) чітко не сформульовано науково-обґрунтовану теорію національного характеру, хоча сучасні видання рясніють такими термінами як ментальність, національний характер, культурний стереотип і т. ін. Різноманітність наукових підходів до цього питання сходились у визнанні очевидності того факту, що «...етнопсихологічні риси та особливості етносу – явища історико-генетичного характеру» [702, с. 10]. У більш уточненому варіанті «mentalite» – це «бачення світу» і саме таке розуміння пропонує А. Гуревич [182], чиї дослідження присвячено розумінню самого феномена ментальності й логіки формування менталітету. За його словами, «ментальність означає щось спільне, що лежить в основі свідомого і несвідомого, логічного й емоційного, тобто глибинне і тому важко рефлексоване джерело мислення, ідеології та віри, почуттів і емоцій» [182, с. 82]. З точки зору функцій, ментальність «полягає у створенні фундаментальних матриць мислення і соціальної діяльності людини» [182, с. 89]. Це своєрідні «колективні автоматизми» (Ле Гофф), що лежать у сфері культурної свідомості.

[174] У цьому ж словнику автори говорять про автоматизми духовного життя, які виявляються поза

Національний стиль можна мислити як категорію, що вміщає в себе змістовність культурної традиції, яка історично розвивається через складну взаємодію з іншими культурами та виражає явні пріоритети в альтернативах «статичне-динамічне» і «своє-чуже». Згадаємо, що, за думкою В. Дем'янкова, сприйняття «свого vs чужого» включає й обов'язкову оцінку «чужого» [205, с. 312][175]. Також ученими сформульовано такі альтернативи, що утворюють різні рівні виявлення національного:

– динаміки – статики (за Л. Гумільовим) – на рівні ритмічних формул-архетипів;

– чоловічого – жіночого (за М. Бердяєвим) як таких, що визначають ментально-національну якість людських спільнот на рівні нації-етносу;

– музично-співочого – музично-рухового / танцювального у формуванні архетипів культури.

Вказані альтернативи (своє-чуже, статичне-динамічне, вокальне-танцювальне) знаходять своє втілення на різних рівнях музичного тексту (спрямовані на створення звукового образу) і пов'язані з системою комунікативних засобів, спільними для яких є найважливіші функції комунікації:

– *інформаційна*;

– *експресивна* (комунікативні засоби здатні висловлювати не тільки смислову, а й оцінну інформацію) і

– *прагматична* (оскільки засоби здатні передавати комунікативну настанову, яка дозволяє певним чином впливати на комуніканта і його адекватну реакцію).

У функціональному плані комунікативні засоби рівноправні, хоча і не рівноцінні. Але їхня функціональна спільність сприяє системності виявів стабільних інтерпретувальних координат стилю.

особистістю, що свідчить про те, що ментальність насамперед містить етичні цінності.

[175] «Чужою» вважається або життя нації, що віддалена у часі, або нація-сучасник, але з іншою мовною культурою.

Ідіоетнічна стратегія може бути пов'язана з обиранням титульного інструмента. Так, тембр скрипки в контексті музичного мистецтва ХХ століття навіть більшою мірою, ніж кларнет, реалізує «ментальну приналежність», виявляючи національну характерність і координуючи з національним єврейським образом світу, зокрема, з трагічною історією єврейського народу у ХХ столітті.

Наведемо яскравий приклад – імпровізацію «Нігун» Е. Блоха. Цей жанр – хасидський наспів без слів (ідиш: «nigunim on verter») – своєрідний вияв свободи у виборі форм молитовної поведінки. Передаваний усно, тоді як основні священні тексти транслюються з опорою на розвинену писемну традицію, він здатний вбирати в себе елементи, що з самого початку не призначалися для сакрального дійства. У нігунах зустрічаються мелодійні звороти пісень і танцювальної музики, що з неймовірною ретельністю втілюється в музиці Блóха[176].

Звернімося до імпровізації «Нігун» (друга частина сюїти «Baal Schem»)[177].

Дослідник Є. Хаздан [647] вказує, що ще одним надзвичайно значущим структурним елементом музичної мови ашкеназі виступає артикуляція, що розуміється як сукупність форм виконавської поведінки, «психологічно органічна реалізація певного інтонування в рамках певного музикування» (за І. Земцовським). «Ми можемо говорити, – пише Є. Хаздан, – про досить виражену єдність артикуляції словника в канторській, клезмерській, пісенній

[176]У розмовній мові цей термін поширюється також на особливу «інструментальну» манеру співу на склади (бом-бірі-бом, ярл-ді-рі-дай і т. ін.), безпосередньо пов'язану з жанром хасидського нігуна.). У своїй основній функції, в контексті обряду, нігун виконується голосом. Цілком очевидно відповідність більшості наспівів акустиці та фізіології вокальної музики: їхній амбітус рідко перевищує півтори октави, членування на фрази узгоджується з диханням і т. ін. Нерідко сама мелодія тією чи іншою мірою відчуває вплив слова – його інтонації, ритміки, іноді буває ілюстративною. У той же час чимало наспівів, які перейшли в хасидський репертуар із клезмерського. Вони зберігають інструментальну логіку мелодичного руху, специфічну ритміку, фразування, ознаки конкретних танцювальних жанрів. У мелодичній структурі пісень, нігунів, клезмерських мелодій досить часто співіснують риси тонального та модального мислення. Композиція звýчного нігуна вибудовується завдяки багаторазовому повторенню його основи. У цьому хасидські наспіви подібні до кабалістичних медитативних піснеспівів. Виникає при повторах ротація словесного тексту, перестановка окремих його фрагментів на кшталт традиційного для іудаїзму способу вивчення Священних книг: повернення до початку, повторення, пошук семантичних зв'язків. Монотонність, повторюваність музичних структур різного рівня – від окремих мотивів до цілих розділів і всього нігуна в цілому – як би підпорядковує тіло та свідомість тих, що співають.

[177]Написана за мотивами драматичної поеми у віршах «Натан Мудрий» Е. Лессінґа.

традиції і в хасидських мелодіях. Деякі прийоми орнаментації, що зустрічаються в нігунах, є невід'ємною частиною їхньої мелодичної лінії. При фіксації наспівів прикраси такого роду, як правило, виписують нотами. Однак значну частину мелізмів може бути віднесено до мікроорнаментики, оскільки існує на межі, що ледь перевищує поріг сприйняття відмінностей між сусідніми тонами за висотою і тривалістю. Для позначення таких прикрас у традиції існує всього кілька термінів: крехц, кнейч, квеч, дрейдл. Їхнє застосування не є регламентованим» [647, с. 19]. Слід відзначити, що інтонування нігунів – медитативний процес, який уподібнюється молитві й мислиться як рід містичного сходження душі до Бога. Це відбивається на артикуляції наспівів: відбувається трансформація основних параметрів звучання – тембру, гучності, темпу, орнаментики. Видозмінюється пластика рухів, з'являється ритмічний супровід (сплески, тупання), який надалі переростає в танець.

П'єсу «Нігун» Е. Блóха, що є по суті молитвою, слід виконувати як єврейську молитву, з душевним напруженням і стримуваною пристрастю. А. Волошина так узагальнює модус єврейської молитви: «Молитва в іудаїзмі має специфіку не тільки особистого, скільки «громадського» звернення, вона здійснюється як би від імені всього народу, і кожен, хто молиться, виступає перш за все як представник народу з усією його трагічною долею, про яку йдеться практично в кожній єврейській молитві. Тому молитва в іудаїзмі наповнена яскравими людськими емоціями (максимально близькими до їхнього життєвого прототипу), і завжди несе в собі плач, скаргу, переживання-страждання і заклик завжди пам'ятати про складну долю народу. Напевно, тому в камерно-інструментальній музиці єврейську молитву відображено досить широко в порівнянні з іншими завдяки своїй емоційності і драматичній розповідності. Крім того, тембр скрипки (як і інших струнно-смичкових інструментів), яка нерідко використовується в єврейській релігійній культурі, також викликає до життя широке коло творів

для струнних, які є, по суті, відображенням у музиці єврейської молитви» [128, с. 34]. Усі ці складові є в образному ладі «Нігун».

П'єсу написано в g-moll. Починається вона октавним унісоном у партії фортепіано (див. *Додаток А, №15 а)*). І відразу ж звертає на себе увагу гострий ритм (чверть із двома крапками – шістнадцята). Основний мотив подано у вигляді модусу «секунда – терція», який варіюватиметься надалі. Крім цього характерного ритму у вступі чутні хроматичні інтонації в басі, використання збільшеної секунди (*fis-es*).

Зі вступом скрипки починається основна тема, побудована у вигляді «хвилі» по звуках тонічного квартсекстакорду. Але яскравий квартовий хід, вольовий і значний, відразу розчиняється в секундових інтонаціях.

Після зміни розміру (2/4) починається епізод, який названо як подобу розмовному івриту: тривале розкручування однієї секундової інтонації, утримання в одному діапазоні, «кружляння» на одному місці і – раптовий зліт 32-ми та 16-ми імпровізаційного характеру і декламаційного складу.

Із попереднім контрастує тема наступного розділу (6/4): побудована на початковій квартовій інтонації (зміненій ритмічно) вона відзначається більш чіткою акцентністю. До речі, велика свобода і нерегламентованість спостерігається в партії фортепіано (в партії скрипки, незважаючи на появу тріолей, ритм усе ж таки більш вирівняний). Гострий пунктирний ритм, що нагадує модус вступу, з'являється ближче до кінця розділу в перекличках скрипки та фортепіано. В гармонії явно відчувається домінанта до соль мінору, але в наступній побудові (бекари у ключі) чути a-moll (причому як гармонійний, так і з підвищеним IV ступенем).

Ніжна тема наступного розділу (poco meno lento) – пісенна, в мелодії проникають інтонації секунди-терції та збільшеної секунди. Із ц. 8 знову починається розділ, немов застиглий на одному місці в зміні кругойдучих інтонацій. Розвиток приводить тему розділу до звучання в основній тональності – на кульмінації. Потім іде спад, знову доручене скрипці соло (і

знову декламаційні, імпровізаційні інтонації (нотний приклад – у *Додатку А, №15 б)*).

У репризі (tempo I) зникає висхідний квартовий хід, залишаються декламаційні інтонації (вони коротші), мотиви «кружляння». Наприкінці п'єси мелодія як би зависає (в гармонії – по суті домінатна, домінантовий органний пункт – також незавершеність і невирішеність).

Таким чином, цей твір яскраво презентує ментальні риси єврейської культури, що притаманні музиці Е. Блóха.

1. Він є програмним (прихована програма) і навіяний драмою Ґ. Лессінґа «Натан Мудрий». Незважаючи на романтичний тонус драми, в ній усе ж таки відчувається драматична колізія.

2. Також явно відчувається програмність жанрова. По суті це молитва і написано цей твір відповідно до канонів особливої єврейської молитви нігун (єврейські молитви вельми емоційні).

3. Серед основних засобів, які дозволяють виявити єврейське коріння цієї музики слід особливо назвати: тембр скрипки як сольного імпровізаційного інструмента, характерного для єврейської культури; використання в мелодії збільшених секунд; використання ритмічних особливостей їдишу (з характерним тривалим перебуванням в одному емоційному полі та розташуванням кульмінаційної зони ближче до кінця), жанр «нігун» зумовив речитативність мелодики (виражена і в підкресленій артикульованості) і повільне її розгортання, наявність елементів скандування, повторності мотивів, поєднання тонального та модального мислення. Все позначене вище є *проявом свідомої ідіоетнічної стратегії* композитора.

У порівняння наведемо приклад «Єврейської молитви» М. Кармінського (видана 1995 року), в якому також є яскраві вияви ідіоетнічної стратегії. Так, відкривається твір невеликим вільним (Lento con Liberta) вступом g-moll. Акцентоване *ре* другої октави, що починає спадний рух, немов це – плач усієї нації. Семантика плачу підкреслена пристрасним (на *forte*, дрібними і великими тривалостями, що чергуються) викладом, синкопованим,

пунктирним та тріольним ритмами, що передають граничне емоційне напруження. Національний колорит підкреслює четвертий підвищений ступінь, третя знижена і збільшені секунди (*b – cis; es – fis*). Завершується вступ на другому ступені, що затихає, ніби повис у повітрі. І як би з нічого, на *mp* починається Молитва. Серед типових ознак музичного викладу – арпеджовані форшлаги, часта (майже по тактова) зміна розміру, темпові відхилення (завдяки чому створюється відчуття живого неспокійного людського мовлення); у розвитку додаються подвійні ноти, повторювані мотиви (все це створює ефект емоційного стану благання, прохання). Рух на крещендо обривається, вірніше, «лине в небеса», на «ре» третьої октави. І знову з тиші, Allegretto Dolcissimo, вдвічі швидше починається середній розділ. У репризі інтонації першої частини звучать на дві октави вище, у третій і четвертій октавах; резонують подвійні ноти, підкреслені, акцентовані тривалості, стрімкий пасаж – усе це підсилює напруження, емоційне кипіння. Останні сім тактів молитви – своєрідна післямова. Тихо, світло і з Надією наприкінці п'єси звучать перші слова Молитви, символізуючи тим самим безперервність життя, де початок і кінець – стадії, що закономірно переходять одна в одну, етапи існування світу і людини.

Ще одна складова ідіоетнічної стратегії – *програмна*. Так, у творчості Е. Блóха є так званий «єврейський цикл» (до нього відносяться Псалми, Shelomo, «Ізраель», Три єврейські поеми, Baal Schem, Священна Служба, «Голос волаючого в пустелі»). Композитор писав, що він не використав справжні народні теми, але ішов за інстинктом, який відчував при читанні деяких частин Біблії, Псалмів і т. ін. Саме цю таїну і було перероджено в його музиці. В ній, як, мабуть, ні в якій іншій, органічно поєднуються рівні, що визначалися нами як структурний (інтонаційний), композиційно-драматургічний і семантичний (програмний), оскільки композитор постійно звертається до знакових фігур і сюжетів єврейської історії. Так, імпровізація «Baal Schem» названа ім'ям головного героя, якого прийнято називати Баал Шем Това – засновника найпотужнішого напрямку в іудаїзмі – хасидизму.

Ось чому у Блóха звучить музична інтерпретація хасидських притч – із їхньою філософською глибиною, поетичністю та наївністю водночас. Композиція «Нігун» – музика, навіяна драматичною поемою Ефраїма Лессінґа «Натан Мудрий», побудованою на давній легенді. У його сюїті «Три картини з хасидського життя» кожна з трьох частин відповідає одному зі священних днів єврейського календаря: Рош-Хашана, Йом-Кіпур і Сімхас-Тора.

Рапсодія для віолончелі та симфонічного оркестру Schelomo присвячена віолончелісту Хансу Кіндлеру, який і грав прем'єру 1917 року в Карнегі-холі. Е. Блох задумував Шеломо (Соломон) як роздум над жахливими сторінками Екклезіаста[178] і спочатку для голосу і оркестру. Незнання івриту обумовило призупинення роботи над твором, бо композитор вважав, що жодна європейська мова не могла повністю висловити сутність того, що він хотів передати. Зустріч з А. Барянським, голос віолончелі якого вразив митця, надихнула Блóха на нові пошуки і він задіяв ширяючий, нічим не обмежений голос віолончелі – голос Царя Соломона. Він закінчив твір за кілька тижнів, намагаючись відобразити страждання світу.

Вважається, що цей твір являє одну з вершин його ранньої творчості. Беручи жанр романтичної музики, він поставився до нього без формалізації, не будучи пов'язаним путами текстової імпровізації, але ідучи за своєю

[178] Наведемо початок: Слова наставника, Давидового сина, царя в Єрусалимі.
«Марнота марнот! – каже наставник. –
Марнота марнот! Все марне!»
Яка користь людині з усієї важкої праці,
яку вона виконує під сонцем?
Покоління відходить, і покоління приходить,
а земля залишається назавжди.
Сонце сходить, і сонце заходить
та поспішає до місця, звідки знову зійде.
Вітер віє на південь, а тоді по колу летить на північ.
Він кружляє і кружляє, вітер постійно рухається по колу.
Всі потоки течуть у море, але море не переповнюється.
Звідки потоки витікають, туди й вертаються, щоб знову текти.
Усе втомлює,
і всього цього неможливо описати.
Око не надивиться вдосталь,
і вухо не наслухається досхочу.
Що ставалося, те і ставатиметься,
що робилося, те й буде робитися знову,
немає нічого нового під сонцем. (Екклезіаст 1:2-9), переклад з Біблії нового світу.

уявою. Постать засновника Великого Храму дано в чергуванні епізодів і сцен та їхній калейдоскопічній послідовності. Віолончель, із її широким звучанням, то являє приклади чудового ліризму, то звучить речитативно, декламаційно, то надзвичайно драматично. Все це подає перевтілення Соломона в усій його славі. Віолончель звучить як його голос, що наповнюється в релігійній тиші: «Марнота марнот! – каже наставник. – Марнота марнот! Все марне!».

Оркестр грає всіма різноманітними тембровими та динамічними відтінками: від енергійного і прозорого гармонійного звучання до експресивних хвилеподібних наростань-спадів. Час від часу звучний голос віолончелі переважає над оркестром (побудованому на пульсації постійних ритмів). Віолончель має настільки чудово переконливу й емоційну владу над оркестром, усі рухи виразні, сольна партія має вокальні, а не інструментальні прообрази, глибоко з'єднані з Талмудичною прозою. Це виражається в паузах, частих повторах, стрибках на подвійну октаву, що знаходить аналогії, наприклад, у системі нескінченних епіграфів-повторень («і все – марнославство і досада духу»), в несподіваних змінах мелодійної думки, в частих емоційних crescendo, які раптово обриваються.

Цікаво інтерпретується композитором жанрове найменування – рапсодія. Найчастіше вона являє собою одночастинну п'єсу, в якій розробляються справжні народні або близькі до них теми. Найбільш характерною особливістю музичного змісту рапсодій є його близькість до образів народного мистецтва, яскраво і безпосередньо виражений колорит цих творів. Найчастіше рапсодія являє собою вільну за формою фантазію.

Оскільки Е. Блох стверджував, що у нього не було конкретної програми, він як би музично коментував Екклезіаста, то голос Соломона – це голос «рапсода», оповідача книги Екклезіаста, в той час як оркестр увиразнює світ, що оточує його, події життя. У той же самий час, оркестр ніби висловлює підтекст, внутрішню думку Соломона, в той час як інструмент соло іде за словами.

Коротко позначимо композиційно-драматургічні ознаки *Schelomo.* Рапсодія складається з трьох великих розділів із оркестровою кульмінацією в кожному з них. Хоча в усьому творі домінують дві основні теми (1 і 2 розділів), третя ж мислиться як резюме всього попереднього.

Перша тема – соло віолончелі з характерною орнаментикою, яка супроводжується рідкісними акордами в оркестрі, що спускаються разом із солістом інструментом у паралельному русі (*Додаток А, №15 в)*).

Яскраву мелодику подальшого оркестрового розділу побудовано на збільшених секундах. В оркестрі намічається траєкторія шістнадцятими і тридцять другими, яка додає напруженості, оскільки спуск сягає діапазону трьох октав. Розвиток приводить до ще більш експресивної Каденції віолончелі, також побудованої на підйомах-спадах (*Додаток А, №.15 г)*). Вона починається в низькому регістрі й містить кілька драматичних пауз перед заключним сходженням із глибин низького діапазону (побудованому на тріольному русі) на три октави і знову – спад.

Другий розділ барвисто подає оркестровий стиль Е. Блóха: тут зустрічаються паралельні акорди у челести, арфи; вельми характерним є безліч соло (трьох soli у скрипок, альт виконує соло, дерев'яні духові). Партія віолончелі значно перетворює цю тему, як би протиставляючи себе звучанню оркестру. Особливо в цьому розділі звертає на себе увагу рух паралельними октавами (який композитор часто використовує і як тематичний матеріал, і як супровід, і в контрапунктичних накладеннях до усної основної теми).

Що стосується «характерного ритму» Блóха (шістнадцята пунктиром – восьма), то в цьому розділі він часто використовується (наприклад, в унісон віолончелі й англійського ріжка). Мелодичний матеріал розвивається принципом ритмічного дроблення. У нескінченному протиставленні оркестру-соліста (оркестр усе більше як би «відповідає» все більш і більш динамізованій партії віолончелі, різні інструменти приєднуються з фрагментами різних тем). Усе це приводить до кульмінації – драматичної

зупинки (соло віолончелі) – пристрасного речитативу, який протистоїть мерехтливому тремоло гармонічних послідовностей у партії флейт.

Оркестрова кульмінація («потовщення» звучання, збільшення темпу) приводить до «танцювальної» теми першого розділу в партії віолончелі та ще однієї кульмінації – концентрації типово блóхівських прийомів, які визначають стилістику творів «єврейського циклу»: екзотично вишуканих тем, ритміки (зменшення тривалості на тематичному матеріалі, що повторюється, паралельні квінтолі, змінні метри) і гармоній. Наприкінці другого розділу оркестр звучить особливо яскраво (флейти, гобої, кларнети, скрипки грають октавними унісонами, в партії англійського ріжка контрастом іде рух шістнадцятими. Особливо цікаво виписано останню лінію динамічного наростання четвертними нотами паралельними зменшеними акордами. Оркестровий кульмінаційний момент закінчується розділом Quasi una Cadenza – майже «дикий» колаж швидкого руху шістнадцятими і тридцять другими. Ця каденція оркестру приводить безпосередньо в ще одну каденцію віолончелі соло – реприза другої каденції з першого розділу. Виникла тематична арка скріплює форму твору.

Слід сказати, що тема другого розділу – єдина справжня єврейська мелодія, використовувана в рапсодії (Kodosh Attoh). Оригінально тому можна трактувати діалог, який виникає при звучанні цієї теми в оркестрі з партією віолончелі, яка виконує другу тему Каденції з першого розділу. Виниклий контрапункт дійсно звучить діалогічно (Соломон-народ). До речі, відзначимо і характерний рух паралельними квартами, і досить агресивне звучання тембру віолончелі, посилене використанням нерегулярної ритміки (квінтолі, тріолі). Потім співвідношення змінюється. Можна навіть говорити про досить конфліктне поєднанні цих тем у розділі: «мілітаристське» звучання другої теми – і скаржливий «голос Соломона» в партії віолончелі (*Додаток А, №.15 г)).* Виникають стійкі програмні асоціації – немов голос Соломона намагається переконати народ, який чинить опір. Оркестр же ніби не чує «схлипів», продовжуючи наростання та ритмічно рівний рух. Віолончель

продовжує свою лінію, підводячи до основної кульмінації, в якій «крикучий» у верхньому регістрі звук інструмента соло пригнічується звучанням повного складу оркестру.

Таким чином, друга кульмінація рапсодії характеризується ієрархічним поданням тематичних фрагментів обох основних тем. Тема соло немов «заганяється» у верхній регістр, посилено хроматизується, їй властива різноманітна орнаментика. Здається, що розвиток ось-ось піде на спад, однак він починається знову і знову. І тільки в переході до третього розділу обидві теми поєднуються більш гармонійно.

Третій розділ (знову початковий темп) не має нового тематичного матеріалу, але видозмінює, трансформує попередній. Наприклад, «агресивне» звучання другої теми, властиве кульмінації другого розділу, зараз м'яко грається тремоло литавр. Соло віолончелі звучить досить похмуро і, до речі, тут єдиний раз у Рапсодії, Е. Блох використовує чвертьтоновість (*Додаток А, №.15 д))*. Плач віолончелі триває і триває, поки не вступає оркестр, досить мирно акомпануючи солістові рівним рухом 16-ми, що звучить у ремарці dolce. Другу тему можна чути все ще немов у відділенні (у звучанні гобоя), але звучання вже більш умиротворене. Віолончель, здається, немов уміщена у свій власний звуковий світ, її звучання просвітлюється, піднімається у верхній діапазон. Але «ідилія» довго не триває – знову в партії соліста швидкий і глибокий спад майже на три октави (немов «повернення до дійсності»). Після декількох епізодів, які нагадують теми, що вже звучали, досягається в заключний оркестровий кульмінаційний момент. Він простіший за будовою, але не менш масштабний, ніж два попередні. Деяка «нереальність» звучання, яка була властива початку третього розділу, драматизується. І завершиться твір у настрої глибокого відчаю. Такий характеристиці сприяє дещо напружена атмосфера послідовностей тремоло і ослаблення віолончелі та баса pizzicati. Наприкінці виникає майже пряма асоціація на заключну тираду з Екклезіаста: «Марнота марнот! Все марне!».

До речі, композитор зазначав, що Рапсодія – мало не єдиний його твір, який закінчується трагічно, без світлих барв. Хоча загальний тон змісту і програмний задум, безумовно, вимагав цього.

Якщо продовжити аналізувати прояви ідіоетнічної стратегії, можна згадати славнозвісний спектакль за книгою Шолом-Алейхема, який відомий у кількох театральних версіях (одна з найпопулярніших – спектакль «Поминальна молитва» за п'єсою Г. Горіна). Музика в цьому спектаклі виконує складну роль, включаючись у сценічні події, складаючи психологічний контрапункт дії (нагадаємо, що її написано композитором М. Глузом із використанням варіантів вільної імпровізації). Варто підкреслити музичні фрагменти, які супроводжують монологи, що в цьому випадку є фоном монологів. Йдеться про тембри кларнета і скрипки, звучання яких розцінюється як підтекст думок Тев'є. Особливо яскраво тембр скрипки звучить наприкінці п'єси. Поєднуючи в собі автентичну природу, поєднуючи інтонації плачу (збільшена секунда, підвищений 4-й ступінь), колискової, синагогальних наспівів і клезмерської традиції. У тому разі, коли цей монолог виконується скрипалем просто на сцені, це відсилає до традиції пурим-штилів XVI століття.

Цікавий і приклад музики до фільму «Список Шиндлера» / «Jewishtown» (1993) Дж. Вільямса. Незважаючи на те, що протягом фільму композитор усіляко переоркестровує основну тему, надаючи їй необхідної барви відповідно до сюжету фільму, її темброве забарвлення, що найбільш запам'ятовується, пов'язане зі скрипкою, яка виконує соло. Досить проста, нехитра, на початку фільму вона трепетно звучить на тлі струнних і арфи спочатку в середньому, потім у верхньому регістрі. Саме скрипка сприймається як «голос народу», голос його страждань. Особливо вражаюче соло скрипки звучить у сценах, коли Оскар Шиндлер прощається із врятованими ним євреями та від імені всіх євреїв дістає золоту каблучку з написом «Хто врятує одне життя – врятує весь світ». Друга не менш душепіднесена сцена – фінал фільму (наш час. Нащадки раніше врятованих

євреїв ушановують пам’ять померлого Шиндлера): на тлі майже статичного оркестру жалісливо й урочисто-сумно звучить скрипка (виконано І. Перлманом).

Підсумовуючи, визначимо, що ж становить предметність ідіоетнічної стратегії (формування національного іудейського образу світу) в композиторській (ширше – музичній) творчості?

1. Програмність задуму, безумовно, є однією з основних якостей. Вона може виявлятися на рівнях використання текстів, сюжетів, або бути прихованою (написаною «за мотивами»), або мати більш узагальнений характер (при використанні жанрової програмності – певних назв свят, традицій і т. ін.). Так, про узагальнену програмність ідеться в симфонії «Ізраель», Єврейській сюїті для скрипки і фортепіано, в Трьох єврейських поемах для оркестру і т. ін. Більш конкретизована програма властива творам «Шеломо» і «Нігун».

2. Найбільш поширеною в жанровому плані у професійному середовищі стала єврейська молитва, яка є своєрідним «прототиповим» еталоном іудейського світосприйняття. У різних творах дотримуються і канонів єврейської молитви (наприклад, яскрава емоційність, яка в музиці позначається в наявності драматичних хвиль, вибухів-кульмінацій і т. ін.). У творчості Е. Блóха є як пряме використання цього жанру («Нігун»), так і непрямі асоціативні зв’язки з ним. Серед інших жанрових найменувань, пов’язаних із єврейським чином світу, назвемо Псалми і синагогальну службу Аводат Хакодеш.

3. Серед основних засобів слід особливо назвати обирання тембру скрипки як сольного імпровізаційного інструмента, характерного для єврейської культури. Наприклад, у виставі «Поминальна молитва», саме тембр скрипки несе величезне смислове навантаження, особливо наприкінці, коли головний герой Тев’є говорить «Грай, скрипалю, грай» та актори йдуть під звуки імпровізаційного інструмента. Хоча музику до вистави написано композитором Михайлом Глузом, але він надає мелодії національної

характерності, виражаючи стан душі. Імпровізаційною постає скрипка і в «Нігуні», «Містичній поемі». Якщо поширити таке твердження і на інші струнні інструменти, то неможливо не вказати на вільно трактовану ритміку та імпровізаційність у партії віолончелі в рапсодії «Шеломо».

4. У музичній стилістиці творів практично обов'язковими стають такі компоненти.

У мелодії – наявність характерних для близькосхідної культури збільшених секунд, чвертьтонів (властивих мелодиці єврейських пісень), ладової модальності, рясної мелізматики. Все це подібне до єврейського скандування (характеру мовлення), хоча буквальні аналогії дуже рідкісні.

У ритмічному плані – використання ритмів єврейської мови, наслідування розмовної ідиш (у літературі є навіть поняття «ритм Блóха»), часта зміна метрів і темпу, повторність, велика свобода в ритмічному відношенні.

У царині гармонії – уникання використання традиційної пропорційності, використання контрапункту, паралельних інтервалів, стрічок акордів, недозволених акордів, унісонів для створення особливих акцентів.

Та все це дозволяє говорити про цілісність єврейського національного музичного образу світу при чіткій диференційованості комунікативних функцій.

Отже, при когнітивному підході у рамках інтерпретативної теорії музичної комунікації (мислення Homo Interpretatus) концепт «звуковий образ інструмента» дістав глибшу змістовну інтерпретацію та дозволив сформувати такий висновок: *ідіоентічна стратегія в межах композиторської та виконавської творчості є увиразненням національних традицій відтворення та розуміння «образу світу» як звýчного феномену.*

4.2. Стратегії стильової конвергенції та дивергенції в транскрипціях та автоінтерпретаціях (Скарлатті-Авісон, Скарлатті-Шостакович, Н. Паганіні-М. Скорик)

У XX-XXI ст. темброве переінтонування як принцип роботи з матеріалом та транскрипції (також аранжування, перекладення, авторедакції) як жанри композиторської творчості є досить розповсюдженими і навіть визначаються як «вид композиторської інтерпретації» (В. Москаленко [467], М. Борисенко [87; 88][179], А. Серебрянська [582][180]). Вважаємо, що всі названі жанри є виявом інтерпретувального мислення (в частці випадків – інтерпретувального стилю). Причому транскрипція, редакція іншою особою діє в системі «Інший-Я», автоінтерпретація (авторедакція, транскрипція власного твору, що виконані самим композитором) – в системі «Я-Я».

Відмінність підходу до власного або чужого тексту може визначатися стильовою конвергенцією (зближення стилів) або дивергенцією (їх розходження або відокремлення)[181]. Обрання того чи іншого методу залежить від комунікативної стратегії автора. Наприклад, у відомій п'єсі «Anamorfosi» для фортепіано С. Шарріно залучено стратегію стильової конвергенції, бо найцікавіше в ній – образ равелівської «Гри води», що спочатку руйнується, а потім знов з'являється з ілюзорної форми. Натомість стратегія стильової дивергенції – у його «Capriccio» для скрипки соло (алюзія на диявольську техніку Н. Паганіні та «модуляція» його техніки в умовах естетики звуку XX ст.).

Прикладом стильової конвергенції/дивергенції може слугувати «транскрипційна історія» щодо сонат Д. Скарлатті. Так, клавірні сонати цього композитора є визначним взірцем як з точки зору розвитку жанру, так і

[179] Так, авторка вважає, що в транскрипції «чужа» композиція є основою для інтерпретації змісту першоджерела та надає визначення через перенесення готового музичного матеріалу в нові мови звучання та «зміну первісного звукового образу шляхом модифікації (інтерпретації) у музичному тексті цілої низки змістовних параметрів: від тембру, фактури, ритму до мелодії, гармонії, форми» [87, с. 114].

[180] Питання тембрового переінтонування розроблялися в межах досліджень під керівництвом автора дисертації. Зокрема, явищем композиторської творчості з точки зору «тембрового переінтонування» названі авторедакції.

[181] Про стильову конвергенцію та дивергенцію пише Є. Назайкінський [482], для якого це є ознаками розвитку стилів.

розвитку стилю гри на клавесині. До того ж, вони демонструють еволюцію його стилю, хронотопічних та колористичних уявлень. Це відобразилося у фактурі творів, котрі іноді нагадують «згорнуті» партитури, та у пошуках нової динаміки. З точки зору фактурної організації (що визначає непересічну віртуозність творів) основними можна назвати наявність таких елементів:

- поліфонія (не строга), іноді – «ілюзорний» вступ голосів;
- широке задіювання регістрів, зокрема, крайніх;
- стрибки, подвійні ноти, октави;
- фактурні прийоми репетиції.

Це дозволяє дослідникам вбачати сонати quasi-партитурами[182], а композиторам – реалізовувати свій задум саме через партитурний виклад. Так, відомими є 12 Concerti Grossi (After Sonatas By Domenico Scarlatti) Чарльза Авісона (Charies Avison), зроблені ще у XVIII році (1744). Дивно, що сам Авісон зібрав концерти з частин різних сонат, але вражає витриманість стилю та тональної єдності кожного, хоча й звучання є дещо спрощеним, бо композитор вважав, що в сонатах Скарлатті є гармонічні «надлишки»[183]. Звісно, що сам композитор хотів та дотримався чистоти стилю викладення, орієнтуюись на стиль свого вчителя Ф. Джемініані, як пише Н. Андерсон[184], що наразі й вийшло. Обирання жанру Concerti Grossi, ймовірно, пов'язане з впевненістю Авісона, що концерт є найліпшим із жанрів, про що він пише у своїх «Essay on Musical Expression». Дивно, що у різноманітних рев'ю до дисків автори підкреслюють вдалий вибір інструментального складу та рекомендують для поціновувачів музичної творчості саме того періоду. Виходячи з цього, вбачаємо можливим назвати стратегію Ч. Авісона стратегією стильової конвергенції.

[182] Див., наприклад, дослідження Лабораторії музичної семантики (Уфа), зокрема, статі К. Мореїн (Рєпіної), яка пише й про протиставлення віртуозної партії solota мелодійної continuo, що надає аналогії з оркестровим викладом [465].
[183] Як відомо, він критикував багатьох композиторів своєї доби.
[184] Anderson Nicholas. Avison/Scarlatti 12 Concerti grossi. URL: https://www.gramophone.co.uk/review/avisonscarlatti-12-concerti-grossi

Партитурну стратегію (умовно назвемо її так) було залучено й композитором іншого часу – Д. Шостаковичем[185]. Відомі два його оркестрування сонат Д. Скарлатті (Pastorale та Capriccio) для складу духових та ударних (ор.17, 1928). Прем'єра відбулася 1928 року в залі Ленінградської філармонії, але розповсюдження аранжування дістало тільки із записом на платівці Г. Рождественського. Композитор надав звучанню сонат іншого тембрового виміру, що пов'язаний із інструментами більш пізнього періоду, хоча все ж таки композитор повністю зберігає мелодико-гармонічну структуру творів Скарлатті. Таким чином, по відношенню до сонат Д. Скарлатті ми позначили строгу партитурну стратегію (Ч. Авісон, принцип стильової конвергенції), темброве переінтонування для духового квінтету Д. Шостаковича дозволяє позначити в цій транскрипції вільну партитурну стратегію (принцип стильової дивергенції).

Зупинимося більш детально на прикладі транскрипції М. Скорика каприсів Н. Паганіні з точки зору стильової конвергенції/дивергенції.

М. Скорик є неперевершеним редактором-інтерпретатором різних творів інших авторів, серед яких – розшифрування п'єс старовинної Львівської табулатури, оркестрові редакції опер «Купало» А. Вахнянина та «Роксолана» Д. Січинського, редакція і оркестрування незакінченої опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень», серед його робіт – оркестрові транскрипції трьох п'єс М. Равеля («Нічні метелики», «Долина дзвонів», «Альборада, або Ранкова серенада блазня») з фортепіанного циклу «Відображення», його перу належать джазові транскрипції («Місячна соната» Л. Бетховена), де синтезуються дві стилістики, є випадки залучення до власного тезауруса оригінального музичного матеріалу іншого композитора (балет «Повернення Батерфляй») або повне перевтілення першоджерела (оркестрування «24 каприсів» Н. Паганіні). В. Задерацький вважав, що М. Скорик «є справжнім основоположником жанру оркестрової транскрипції в українській музиці» [240, с. 27].

[185] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=iBpgKnCxnlU

Останній твір викликав нашу дослідницьку увагу з точки зору вияву параметрів інтерпретувального мислення.

М. Скорик ввідчуває багатозначність, закладену в тембрі скрипки, тому «розшифрував» саме через звучання симфонічного оркестру і робить це через додавання фактурних елементів[186] або темброве переінтонування. У декількох аналітичних етюдах проаналізуємо стиль інтерпретаційного мислення композитора.

Каприс № 1 Andante (E-dur 2/4, прелюдія) виконує вступну функцію до всього циклу каприсів. Він містить два тематичні елементи, де першому доручено основну роль – це арпеджовані пасажі (Н. Паганіні створює легкий невимушений характер за рахунок руху 32-ми на spicc[187]). Другий, контрастний, – низхідний гамоподібний рух паралельними терціями – протягом усього каприса звучить у єдиному динамічному відтінку (на *f*). В середньому розділі утворюється чітка опозиція двох тематичних утворень, яка при монотембрі ясно вимальовується завдяки динаміці. Реприза зберігає парність чергування двох елементів при переважанні першого, що згладжує момент контрастності та підкреслює значення прелюдійності. Завершується перший каприс кодою, в якій на Т-му органному пункті звучить гармонійна фігурація наступних акордів, які чергують обігрування тоніки та низхідний ланцюжок секстакордів: T, $S_{6г}$, T, D_6, S_6, III_6, II_6, VII_6, T, VII_6^3, T, VII_6-^{3}, T.

М. Скорик зберігає образ каприса, посилюючи його легкість і політ засобами оркестру. Так, висхідний елемент одноголосної мелодії арпеджіо потовщується акордовим викладом квартету флейт із підкресленням C-lli, а низхідний рух «хвилі» М. Скорик доручає 2-м Arpe в сексту з підкресленням Silorimba. При такому інструментуванні виникає нерівноцінність звучання висхідного і низхідного руху з явним пріоритетом першого, що трохи змінює

[186] Зішлемося на думку Г. Ігнатченка щодо фактури як «сукупності основних та додаткових засобів музичного викладення» де «основні засоби – мелодія, гармонія, ритм; додаткові – тембр, артикуляція, агогіка, темп» [262, с. 12].

[187] При аналізі використовувалося видання 24 каприсів під редакцією Й. Фелда (J. Felda).

характер простого арпеджування V-no solo і акцентує увагу на спрямованості вгору, посилюючи польотність.

У ц. 1 групі засурдинених archi М. Скорик доручає лінію прихованого голосу й гармонізує його, при чому I V-ni утворюють дециму до основного голосу в Vc. Із 4-го такту підключається м'яка педаль 4-х Cor (також con sord). Тим часом archi рухаються gliss, пом'якшуючи лінію підголосків, а Sylorimba, навпаки, загострює її пунктирним ритмом при дублюванні прихованого басового голосу в Vc. Цікаво, що у Н. Паганіні цей матеріал звучить на ***f***, тут же більш м'яке звучання досягається використанням сурдин, незважаючи на досить велику кількість інструментів.

У ц. 2 відзначається досить різнопланове використання інструментів групи archi: в штрихах – зміни legato, staccato і spiccato; за фактурними функціями – педаль, мелодія з тематичним утворенням, підкреслення. Дещо ущільнюється кожна лінія фактури: флейти дублюються арфами, а педаль Cor – Vc і V-le, підкреслення C-lli + Sil в більш гострому ритмі (предиктова 32-а і ударна 8-а). Закінчується розділ ефектним висхідним gliss 2-х Arpe на *ff*.

Ц. 3 (середній розділ). Новий тріольний елемент, як і основний, доручений групі fiati, однак тепер середнім і низьким тембрів у різних поєднаннях: 2 Ob здубльовані на октаву нижче C.ingl і Fg; аналогічно Cl piccolo і Cl - II Cl і Fg. 1-й тематичний елемент зберігає первісне інструментування. Таким чином, М. Скорик по-своєму вирішує чітку «опозицію» двох елементів: контраст позначений не так різко за динамікою, в межах однієї тембрової групи.

Ц. 4 у М. Скорика – це кульмінаційний підхід до репризи. Вперше оркестрове вирішення подібно паганінієвському – в монотембровому варіанті, де вся група archi в щільному викладі проводить головний тематичний елемент на *ff*. Кульмінаційність посилено додаванням гармонічних «кістяків» у міді та тремоло Piatti.

У ц. 5 можна говорити про «темброву репризу» – збережений початковий склад і розподіл функцій, хоча тематична реприза починається в наступній

ц. 6. Динамічно її вирішено по-іншому, докорінно змінюючи p на *f* із відповідним арсеналом інструментів. Динамічну «опозицію» двох елементів, як і в середньому розділі, згладжено, однак цей принцип переноситься в ділянку коди (ц. 9). У ній стверджується основний елемент (відсутній у Н. Паганіні) із завершенням усього каприса на f tutti.

Як видно з аналізу, образну сферу I каприса втілено М. Скориком більш різнопланово і багато. Місцями згладжуючи контрасти, закладені Н. Паганіні, він чіткіше окреслив межі форми, тим самим виходячи за рамки спочатку передбачуваного жанру прелюдії. Приховану поліфонічність розкладено між різними за функціями інструментами і їхніми групами, а кода набуває синтезуючого значення.

Власне в аналізі виявлено деталі партитури, які найбільш яскраво демонструють оркестрову логіку М. Скорика *в ракурсі відтворення інтерпретаційного мислення*. Ці деталі часто приводили до змін стильових, жанрових і фактурних моментів (які ілюструють власне інструментальну логіку Н. Паганіні). Для інтерпретувального мислення М. Скорика, що яскраво відображаються в каприсах, виокремимо такі риси:

- наслідувальні моменти оригінального звучання народних інструментів, у першу чергу гуцульських (що в Каприсах виявляється як особливість точного розшифрування жанрових прообразів Н. Паганіні через їхнє тембральне втілення);

- яскраві колористичні та сонористичні моменти;

- чергування прозорих оркестрових розділів, пронизаних сольними лініями окремих інструментів, груп, із насиченими оркестровими епізодами;

- часту і несподівану зміну тембрів, яка диференційовано підкреслює особливості тематизму;

- велика роль ударності та, відповідно, особлива увага ударній групі інструментів;

- концертність як «тип мислення» (М. Копиця [318]).

Найцікавішим з точки зору переплетення різних стильових напрямків є звернення М. Скорика до джазової ударної установки. Завдяки цьому каприси набувають демократичної спрямованості. Однак, таким чином український композитор продовжує лінію Н. Паганіні, адже в багатьох каприсах на інтонаційному та жанровому рівнях можна знайти риси італійської народної музики, танцювальної та пісенної, що на той час робило каприси більш доступними для слухача. Слідом за Н. Паганіні, М. Скорик «осучаснює» каприси наявними в композиторському арсеналі засобами. Завдяки оркеструванню яскравіше позначено деякі структурні компоненти творів (посилюється репризність, підкреслюються цезури і т. ін.), а іноді обриси форми, навпаки, згладжуються, розмиваються. Загалом у цьому циклі М. Скорик утілив синтез основних тенденцій у галузі інструментування XX століття: вибір великого складу оркестру; збереження функцій оркестрових груп утілюють традиційний підхід, а розширення функції ударної групи (аж до появи самостійного фактурного шару) продовжують шляхи оновлення оркестрового мислення.

Якщо вийти за межі академічного мистецтва, то теж можна знайти приклади композиторських та виконавських комунікативних стратегій дивергенції/конвергенції. Так, стратегію стильової дивергенції залучено у випадках, коли в транскрипціях синтезовані вкрай різні стилі (прикладів у сучасному мистецтві багато, – альбом «Моцарт у Єгипті» («Mozart in Egypt» by various artists, and arranged by French musician Hughes de Courson[188]), транскрипція *Deep Purple* IX симфонії Л. ван Бетховена[189], «Картинки з виставки» М. Мусоргського у версії *Emerson, Lake & Palmer*[190] тощо).

Рок-гітарист Джиммі Пейдж, виконуючи Прелюдію №4 Ф. Шопена (на Arms Concert New York, 1983) залучає стратегію стильової дивергенції[191], як й аранжування хіту «Shine on You Crazy Diamond» Pink Floyd для оркестру

[188] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=FYokHv3c618
[189] Відоме соло Дж. Пейджа – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=h5Ld7jc2J54
[190] Запис 1970 о за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ZTU1eYjxNSg&t=1521s
[191] Sting and Stevie Wonder from Sting's 60th birthday concert. Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=QATICdf7b-0.

мандолін[192]. Натомість стратегію стильової конвергенції застосовує Стіві Вандер, виконуючи хіт Стінга «Fragile»[193]. Стратегією стильового контрасту позначено виконання Л. Паваротті та Дж. Брауном безсмертного хіта «It's A Man's Man's Man's World»[194] або виконання «The Thrill Is Gone» вкрай неочікуваним дуетом Л. Паваротті та B. B. King[195], виконання «O Sole Mio» Брайаном Адамсом та Лучано Паваротті[196].

Інший вимір інтерпретувальності ми вбачаємо у явищі автоінтерпретації. Достатньо розповсюджене в галузі філології (автоінтерпретацією є лінгвістичний зворот, який будується на перевисловлюванні власної думки після звороту «іншими словами»), в композиторській творчості автоінтерпретація може проявлятися на через авторедакції, інструментування (або фортепіанні перекладення) автором власних творів, залучення монограм, авто цитування тощо. Стратегія *автоінтерпретації* існує поряд зі стратегіями стильової конвергенції та дивергенції й пов'язана з феноменом автокомунікативності в творчості другої половини XX– початку XXI ст.

Корені автокомунікативності закладені в глибині духовних процесів людини, на що вказує С. Хоружий стосовно ісіхазму, підкреслюючи, що «ісіхастська практика реалізує певну закінчену антропологічну стратегію чи парадигму. <…> Духовна практика є холістична практика себе в своїх енергіях: *практика аутотрансформації, в котрій людина змінює "всього себе" (холізм)* (курсив наш – Ю.Н.)» [660, с. 114]. М. Бахтін в авторефлексії вбачав ідею іншого розуму як основи творчості: «Я-єдиний, – виходжу з себе, а всіх інших находжу – в цьому є глибока онтологічно-подієва різнозначність» [52, с. 53], Ю. Лотман [381] описує автокомунікативну систему як творчо-значущу. В лінгвістиці прийом автоінтерпретації, по суті,

[192] Диригент Prof. Boris Björn Bagger (Німеччина), запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=w8nZp-LWJss.
[193] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=FPjj8edvjgM.
[194] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=GaB9F3R9cIY.
[195] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=xE_NEO2UfBQ.
[196] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=5a0juQ0aeGI.

– «повторна експлікація смислу висловленого» [565, с. 109], причому філологи підкреслюють: те, що написано у другій частині (інтерпретанті) аппозитивної конструкції не є просто повторенням іншими словами, а являє собою саме мовленнєве й змістовне тлумачення.

Якщо у вербальних формах автоінтерпретація – прийом, що посилює розуміння читачем думок автора (а інколи – посилення ролі самого автора), то в музичній творчості цей прийом знаходить нові конотації. Г. Данузер в дослідженні «Metamusik» (щодо творчості XX ст.) ввів поняття Selbstbezüglichkeit (самореференція), Selbstreflexives Hören (рефлексивне слухання) [762].

Мистецтвознавці пов'язують автоінтерпретацію перш за все з композиторською практикою у таких формах.

1. Коли композитор вербалізує задуми власних творів, тлумачить їх, інколи завдає чітке «герменевтичне коло» власної творчості. Це настільки часті приклади, що над «композиторською авторефлексією» як феноменом творчості XX ст. розмірковує Н. Гуляницька [174, с. 10], К. Чепеленко називає авторефлексію інтенцією композиторського музикознавства, пов'язуючи її простір з системою «вербальних висловів різного жанрово-структурного змісту» [674, с. 112], а композитор В. Єкимовський [228] навіть створив жанр «автомонографії», в якій надав аналіз власної творчості, видано «авто археологію» творчості В. Мартинова [419].

2. До автоінтерпретації належить й залучення до своїх творів монограм (А. Берг, Е. Елгар, Д. Шостакович, А. Караманов, А. Шнітке, Р. Щедрін та ін.), автоцитувань. Прикладами є відомі твори Д. Шостаковича (Восьмий квартет, Соната для альта з цитатою з 14 симфонії, «Безсмертя», «Ніч» з вокального циклу на сл. Б. Мікеланджело[197]); А. Шнітке (наприклад, автоцитата танго з фільму «Агонія» в ч.5 «Рондо» Concerto Grosso №1, опері «Життя з ідіотом»); Ф. Пуленка (автоцитата теми траурного маршу з опери «Людський голос» в Сонаті для кларнета та фортепіано); В. Сильвестрова

[197] В романсі «Ніч» залучено тему X симфонії, в «Бессмерті» – тему з ранньогофортеіанного твору.

(автоцитата «Прощай, світе, прощай, тихий» з вокального циклу «Тихі пісні» в 4 ч. «Реквієму для Лариси»).

3. Автоінтерпретаційний сенс вбачаємо у прикладах, коли композитор переінтонує власні твори (авторедакції), що є доволі розповсюдженою практикою. Зокрема М. Равель створив до деяких своїх фортепіанних творів оркестрові варіанти («Античний менует», «Павана за померлою інфантою», «Човен в океані», «Альборада або ранкова серенада блазня», «Гробниця Куперена», «Хабанера» для двох фортепіано) або навпаки – (перекладення «Болеро» для фортепіано в 4 руки); відомими є «Десять п'єс-транскрипцій» з балета «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва; авторська обробка ІІ ч. Камерного концерту А. Берга (Адажіо для скрипки, кларнета і фортепіано); оркестрові версії Д. Шостаковича вокальних циклів на сл. М. Цветаєвої, Б. Мікеланджело; рання та пізня редакції Концерту №1 для фортепіано з оркестром С. Рахманінова, Сонати для кларнету та фаготу Ф. Пуленка, опери «Леді Макбет Мценського повіту Д. Шостаковича; Цікавим є приклад творчості А. Пярта, який часто вдається до тембрових пере інтонувань (йому належить 6 авторських версій твору «Summa», 18 авторських версій «Fratres», існують такі версії для творів «Solfeggio», «Psalom», «Pari intervallo», «Passacaglia»).

4. Ще однією формою автокомунікації (її називає К. Чепеленко [674]) є «феномен живої композиторської практики, наприклад, інструментальна імпровізація композитора, який творить (для себе) з приводу власних музичних ідей» [674, с. 119] (приклад – творчість В. Сильвестрова).

Взагалі, не мають великого значення причини, за якими композитори вдаються до тих чи інших автокомунікативних форм (відродження, створення варіанту з урахуванням завдань для іншого виконавця, спогади, рефлексія, виокремлення найбільш значущих для себе символів, тем, спогадів, або взагалі – метанойя стилю (повне переосмислення/перезавантаження), як це сталося в творчості В. Сильвестрова.

Таким чином, *автокомунікативна стратегія актуалізується як автоінтерпретація та рефлексія (за принципом подвоєння Я-образу) та або прояснює смисли (де-шифрує), або навпаки (за-шифровує), спонукаючи Іншого (виконавця, слухача) відшукати їх*.

4.3. Стратегія реконструкції та її сучасні моделі[198]

У концепті «стратегія» ми вбачаємо важливу ознаку сучасного творчого процесу: завдяки особливим комунікативним механізмам Людина, що інтерпретує, здатна змінити поле смислів у системі «текст-твір». Із цих позицій розглянемо одну з різновидів виконавських стратегій – реконструкції (автентичну або *HIP*-стратегію). Завданням підрозділу є аналіз тих змін, що торкнулися цієї стратегії протягом XX-XXI ст.

Автентичне (історично інформоване) виконавство – галузь музичного мистецтва, що є доволі розповсюдженою і базується на позиціях історично вірного способу інтерпретації. Залишаючи осторонь проблеми, що стосуються статусу самого напрямку (нескінченні дискусії щодо назви, доцільності, якісних результатів, форм сприйняття[199] тощо), сконцентруємо увагу на принципах, що формують власне виконавську *HIP*-стратегію.

В. Беньямін, розмірковуючи щодо репродукцій та кіно, вважав, що «унікальна цінність “справжнього” твору мистецтва заснована на ритуалі, в котрім він знаходив своє перше застосування» [66, с. 26]. До історично-інформованого виконавства цей посил має безпосереднє відношення.

Фундатором руху автентичного виконавства вважається А. Долмеч [769], конструктор копій старовинних інструментів, теоретик, автор праці «Виконання музики XVII – XVIII століття, за матеріалами сучасників». Його діяльність демонструє гармонійне співвідношення всіх складових автентизму: з 1890-х рр. він улаштовував концерти барокової музики, що мали суспільний резонанс, 1893 року створив першу лютню, 1894 року –

[198] Матеріал підрозділу надруковано у статті авторки дисертації, 2017 р. [496].
[199] Див., зокрема [555].

перший клавікорд, 1896 року – перший клавесин, 1919 року – першу блок-флейту. Найбільш ранні його записи старовинної музики відносяться до 1920 р., а в 1933 він записав «Добре темперований клавір» Й. С. Баха на клавікорді. Завдяки його діяльності історичне виконавство з Великої Британії швидко розповсюджувалося. Так, у 1901-1939 рр. «Товариство концертів на старовинних інструментах» існувало у Франції (серед організаторів – К. Сен-Санс, А. Казадезюс); у Німеччині ще 1905 р. таке товариство склалося завдяки ініціативі К. Деберайнера, який виконував сонату К. Фабеля на віолі да гамба, керував виконанням Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха у складі, що наближався до автентичного[200].

В. Ландовська – ще одна ключова особистість у відродженні клавесина у XX ст. (ширше – інтересу до старовинної музики). «... Дух виконання більше залежить від смаку, ніж від знаків, – писала вона, – але перш, ніж що-небудь вимовити, художник повинен ясно усвідомити, що саме він має намір висловити, щоб підпорядкувати виразність звуків виразності думки. Інтерпретатор зобов'язаний вникнути в усі ідеї композитора, для того, щоб відчути<....>всі тонкощі деталей» [355, с. 105]. Будучи автором праць з виконання старовинної музики XVI – XVIII ст. [356], вона її пропагувала, концертуючи країнами Європи та Америкою. З її точки зору, найбільш доцільним інструментом для відтворення бахівських творів є клавесин – інструмент, що відзначається тонкими градаціями, гострою, ясною звучністю.

Отже, у першій половині XX ст. стратегія реконструкції характеризувалася такими параметрами:

— з точки зору *інструментарію* з'являлися перші спроби копіювання старовинних інструментів, йшов пошук оригінальних інструментів, вивчалися висоти строїв, темперація тощо;

[200]Цікавим з точки зору дослідження автентичного руху є дослідження Jose Bowen [753], в якому автор надає характеристику ролі традицій у виконавській практиці.

— з точки зору *виражальних засобів* ішов відбір штрихів, опановувалися типи артикуляції, співвідносилися темпи та принципи динаміки;
— з точки зору *виконавських навичок* музикантами набувалося вміння розшифровувати цифрований бас, корегувати склади ансамблів, обирати кількість виконавців, включалося до обов'язкових навичок вміння імпровізувати та вірно розшифровувати орнаментику.

У другій половині XX ст. у діяльності таких музикантів, як Г. Леонхард, Н. Харнонкурт, Ф. Брюгген, брати Кейкен, Ф. Херревеге, Дж. Е. Гардінер, К. Хогвуд та багатьох інших виявився дещо інший підхід до інтерпретації творів XVII – XVIII ст. Він виразився у прагненні більш точного прочитання уртекстів, подальшому очищенні оригіналів від редакційних нашарувань (штрихи, динамічні вказівки, мелізматика тощо), відтворенні загублених фрагментів та деталей існуючих уртекстів. Серед найбільш відомих постатей автентичного напряму цього періоду слід назвати Н. Харнонкурта, який у своїх працях [652] узагальнив основні принципи виконавства. Так, серед основних принципів *артикуляції* – виконання дисонансу завжди з атакою, з акцентом, а розв'язання – тихіше та м'якше, трактування першої та третьої долей такту як сильних, другої та четвертої – як слабких, виконання злігованих, рівних за тривалостями нот із акцентованою першою та більш слабкими і тихими наступними, з різним штриховим наповненням усередині групи; виконання найбільш високого звука завжди з акцентом, тривалий звук мелодії завжди з акцентом, тривалу ноту після короткої – з більшою силою. В ієрархії цінностей автентичного виконання дослідник виявляє найбільш важливим власне сам твір, фантазію та натхнення виконавця, бо хоча з якою точністю адепт автентичності дотримувався правил, його старання зійдуть нанівець, якщо виконання буде позбавлене гнучкості й емоційного наповнення.

До музикантів, які строго дотримуються принципів автентизму, належить американський піаніст М. Білсон (Malkolm Bilson). Він підкреслює, що використання інструментів епохи Моцарта (мова йде про запис усіх

концертів композитора на історичних інструментах) не було самоціллю: «Вони були відправною точкою; але варто тільки почати їх використовувати – через інші інструменти приходиш до деякого відмінного шляху виконання музики. Все розпочинається зі звука, тому що саме через звук ми сприймаємо музику; але тут також мають значення ритм і фразування: дивлячись на моцартівське ділення на фрази, на його артикуляцію, на його позначення динаміки, скоро з'ясовуєш, що таким чином значно простіше реалізовувати ці вказівки, чим при використанні сучасних засобів, коли все веде у бік довгої легатної мелодійної лінії» [473]. Посилаючись на Тюрка, який опублікував 1789 року посібник гри на фортепіано, М. Білсон додає: «Але Тюрк також говорить, що кращим виконавцем буде той, хто більш глибоко вникне в самий зміст музики. І в цьому уся суть: природно, ви не будете великим актором тільки тому, що правильно вимовляєте свої рядки. Саме тут і таїться плутанина із поняттям історичного підходу: ми зовсім не заявляємо, що ми великі виконавці тільки внаслідок того, що дотримуємося деяких музичних правил, ревнісно віруючи в них» [473].

До речі, М. Білсон неодноразово брав участь у виконанні на сучасних інструментах, але, на його думку, кожне з цих виконань тією чи іншою мірою суперечить партитурам Моцарта, що має вияв, перш за все, у зайвій увазі до партії оркестру. Виконавці намагаються (або навіть вимушені в силу необхідності) «мініатюризувати» музику, тому що вони усвідомлюють: якщо вони почнуть грати повнішим звуком, то це звучатиме не так, як мусить. Тому таке виконання може відзначатися витонченістю, але занадто стриманими емоціями. При використанні ж інструментів того періоду, граючи яскраво, без необхідності стримувати енергію, досягається менш вихолощений і більше розкутий звуковий результат. Виходить інший динамічний діапазон і інша палітра, тому що ті інструменти менше були схожі один на одного. Приміром, відтінки звучання духових інструментів були менш однакові, інструменти мали характерніші тембри. Те ж саме стосується фортепіано XVIII століття. На думку М. Білсона, «… у будь-якого

фортепіано найбільш сильні баси, але сучасне фортепіано має в них звучання, що є надмірно важким. Таким чином, коли піаніст виконує Моцарта, він намагається пом'якшити звук. У результаті ж жвавість і енергія, вкладена Моцартом у басові голоси, стає більше згладженою; сила і звучність сучасного фортепіано в цьому регістрі не приводить до думки про можливість активного і рішучого підходу до виконання. У верхньому регістрі існує менше проблем, які не так помітні, проте тут існує відчутніша відмінність у різних голосах моцартівського фортепіано, відмінність між верхніми і басовими нотами. Сучасне фортепіано з його прекрасним однорідним звучанням в усіх регістрах прекрасно підходить іншій музиці, але в цьому випадку краде властиві музиці драматизм і різноманітність» [там само]. Ще одного важливого параметру у виконанні концертів на історичних інструментах вдається досягти абсолютно природно – балансу між солістом і оркестром. Особливість виконання М. Білсона концертів Моцарта полягає в тому, що виконавець грає з оркестром безперервно, виконуючи партію контінуо, що було традицією доби XVIII ст.: «Ідея полягає не в протиставленні фортепіано і оркестру, коли грає оркестр, потім грає фортепіано, а потім знову оркестр. Це те, що виходить у сучасних виконаннях і що не відповідає картині, яку б ми спостерігали у той час. Фортепіано має бути присутнім із самого початку, виходячи зі звучання оркестру як інструменту соло в подальшій розробці. Це невід'ємна особливість виконання» [473]. Відзначимо й іншу особливість творчого підходу М. Білсона – імпровізаційність, що властива моцартівським партитурам. Його ідея полягає в тому, що якщо Моцарт залишив такт для правої руки порожнім або з однією нотою серед стрімких арпеджіо, то, по можливості, він його заповнює. «Побачити це можна тільки в автографі партитури, оскільки навіть у кращих сучасних виданнях порожній такт заповнюється паузами, тоді як Моцарт цього не робить, – стверджує піаніст. – Автографи, написані, очевидно, зі значним поспіхом, проте неймовірно

повні, закінчені і свідчать про увагу до деталей; кожному піаністові, що виконує цю музику, варто подивитися» [там само].

Отже, М. Білсон демонструє наслідування традиції історичного виконавства та формування власне риси «автентичної виконавської стратегії». Таке ставлення можна почути й у виконанні А. Штайєра. Наприклад, у записі Сонати №10 В. А. Моцарта на піанофорте музиканту вдалося виключно точно адаптувати свою блискучу техніку до клавішного механізму старих фортепіано без системи подвійної репетиції. Його гра – відтворення манери віртуозів межі XVIII – XIX ст. (Клементі, Дусик, Крамер, Штейбельт).

В узгодженні з традицією, А. Штайєр у деяких фрагментах (особливо при повторенні) орнаментує нотний текст, додає вставні каденції (запис сонати № 11 В. А. Моцарта). В іншому записі А. Штайєр виконує твори композиторів доби Бароко на копії великого клавесину видатного німецького майстра І. Хасса (1734). Інструмент має лю́тневий (що імітує pizzicato смичкових) та звучні 16-футовиі регістри (на ньому можливо створити 59 регістрових комбінацій, більшість із них демонструє виконавець).

Окрім дотримування принципів автентичного виконавства, вагомою складовою формування нового погляду на автентичне виконавство є *принцип синтезування традицій*, притаманний багатьом сучасним виконавцям. Так, обґрунтованою є позиція видатного музиканта О. Любимова, який іще 1976 року заснував «Московський квартет бароко», котрий відтворював стиль докласичного звучання на сучасних, згодом – на старовинних інструментах. Важливо, що О. Любимов не вважає автентичну історичну позицію єдиною з можливих, оскільки будь-яка минула епоха, з її смаками, соціальними ідеалами, навіть акустичним середовищем, не може бути повторена в сучасності. У зв’язку з цим О. Любимов ставить питання не лише про відродження бароко як стилю, але і про прихід до «другого бароко». Однак його записи демонструють близькість принципам автентичного виконавства, а іноді – синтезують традиції академічного та автентичного напрямів. За

словами виконавця, «інструмент моцартівського часу завжди сам завдає характер інтерпретації» [393, с. 106], що підтверджується, зокрема, у відомому записі всіх сонат Моцарта на історичному фортепіано (звуковий образ XVIII ст. з його більш прозорим і швидкозатухаючим звуком), із нумерацією сонат у хронологічному порядку, з підкресленою класичною строгістю музичної драматургії, яскравими тематичними контрастами. Але в тій же статті музикант наполягає, що відчуває музику Моцарта багатопланово тому, що він є «людиною XX століття», яка «займається багато чим паралельно» [там само, с. 105] слух музиканта XX-XXI століття відкриває нові обрії пізнання творчості минулого.

До речі, не всі музиканти вважають звучність визначальним чинником історично вірного виконання. До таких належить, наприклад, П. Бадура-Скода, котрий вважає, що «… у зв'язку зі зміною нашого сприйняття звучності, з прагненням до більшої сили звука, до ширшого діапазону, ми не можемо грати на старовинних інструментах так, як грали в епоху класицизму» [37, с. 15]. Ймовірно, тому практично всі моцартівські твори він грає на сучасному фортепіано (виняток – записи Сонати F-dur KV533 у 1952 р., Сонати A-dur KV331, Фантазії та сонати c-moll KV475/457 у 1955 р. на хаммерклавірі А. Вальтера 1785 р.; сонат C-dur KV330, A-dur KV331, C-dur KV545 у 2013 р. на хаммерклавірі А. Вальтера 1790 р. Наприклад, саме враховуючи особливості піанофорте з його швидким звуковим згасанням, рухливі частини моцартівської Сонати C-dur KV 545 звучать на ньому більш природно. Проте, треба віддати належне виконавцю, який у повільній II частині, незважаючи на звук, що постійно обривається, майстерно виконує мелодії широкого дихання завдяки вмілому фразуванню, педалізації й тонкості інтонування. Найкращий для виконання Adagio темп, на думку П. Бадура-Скоди, є таким, коли восьма нота дорівнює 76 – 80 ударам у хвилину. На піанофорте він виконує другу частину ще повільніше (приблизно 66 – 68 ударів у хвилину).

Щоб досягти вірної звучності (звукового ідеалу), П. Бадура-Скода при виконанні на сучасному фортепіано використовує особливі артикуляційні, динамічні, темпові виражальні засоби. При прослуховуванні, наприклад, аудіозапису І частини Сонати C-dur KV330 В. А. Моцарта найбільш притягує слух темпова свобода та прискорення закінчення фраз. Особливо добре цю тенденцію чутно у звучанні побічної партії, де кожен двотакт несподівано рано перебивається наступним. До такого ефекту приводить, скоріше за все, виконання П. Бадура-Скодой артикуляційних ліг у лівій руці, що припускають скорочення останньої ноти з метою більшої розділеності мотивів. У трактуванні цієї сонати передусім захоплює досить вільне поводження з темпами. Так, у І-й частині піаніст трохи повільніше грає тему ГП і уповільнює темпи в розробці. У зв'язку з цим розробка (досить невелика) набуває рис фантазійности. Друга частина в його виконанні не має нальоту сентименталізму, піаніст грає її більш строго, а філігранно виписані пасажі демонструють «діамантовий стиль». Фінал виконаний піаністом у традиціях блискучих моцартівських фіналів. Таким чином, вважаємо, що у виконанні П. Бадури-Скоди набуває актуальності синтез принципів автентичного і академічного виконань. Використання сучасного фортепіано міняє звуковий вигляд твору. Проте піаніст компенсує це досить характерними артикуляційними і штриховими прийомами, що властиві музиці Моцарта, специфічною мелізматикою (детальніше виписаною) і коротшим фразуванням.

Такі тенденції мають місце й в інтерпретації інших виконавців – представників автентичного напряму. Наприклад, у виконанні Концерту C-dur Й. Гайдна (віолончель XVI ст., канадський оркестр «Tafelmusik», диригент Жанн Ламон, 1989 р.) нідерландський віолончеліст Аннер Білсма дотримується повільніших темпів (особливо це стосується І-ї частини), обирає характерно-загострений ритм, короткі вісімки, «легкий» смичок, імпровізує пасажну каденцію. Але, поряд із цими типовими якостями автентичного виконавства, він доволі часто використовує вібрато,

коментуючи це так: «Вібрато в цій музиці не має використовуватися безперервно. Я використовую вібрато в дисонуючих моментах (це виразні моменти і вони заслуговують невеликого акценту). Я гадаю, вібрато слід застосовувати, як трель, але потрібні чуткість і смак» [745]. Можна навести приклад виконання цього ж гайднівського концерту швейцарським віолончелістом Д. Сєвєріним. Його виконавському стилю (він є випускником Московської консерваторії) притаманний чуттєвий та співочий звук. Але після закінчення консерваторії старовинної музики у Швейцарії він став постійним учасником (із 1996 р.) таких колективів як «Автентик-квартет», Ансамбль старовинної музики м. Ліможа (Франція), Ансамбль старовинної музики «Солісти Швейцарії». За власними розмірковуваннями музиканта, посиленим пошуком вірних принципів виконання музики XVII-XVIII ст. його надихнув займатися «інтерпретаційний дискомфорт». Попри те, що у нього сучасна віолончель, він застосовує штрихові, звукові, стилістичні прийоми, властиві епосі, музика якої звучить. Для струнних інструментів акцент робиться, передусім, на вібрації лівою рукою. У одному з інтерв'ю музикант вказує: «Наші академічні музиканти звикли з початком звука починати й вібрацію. А в старовинній музиці багато уваги приділяється швидкості смичка, натиску впродовж однієї ноти, опори на долі в такті, артикуляції, імпровізації, орнаментації»[201]. Усе це добре простежується в його виконанні, якому властива простота і безпосередність, ясність викладу і багатство відтінків настроїв[202]. Темпи в І-й частині взято досить повільні, звучання віолончелі немов би зливалося зі звучанням оркестру. На особливу увагу заслуговує каденція – власна версія соліста: вона досить тривала, побудована на темах усієї частини, дуже чутні інтонації СП і ЗП. Разом із розвитком мотиву в ній є присутніми пасажі, фігурації. Тематичною є і

[201] З розмови професора Женевської консерваторії, віолончелиста Дениса Сєвєрина з авторкою.

[202] У Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревского в 2011-2012 рр. ним було здійснено цикл майстер-класів і концертів, результатом яких стало виконання з камерним оркестром двох віолончельних концертів Й. Гайдна за принципом «гри без диригента».

каденція II ч., в якій дістає своє продовження знайдений Гайдном прийом – «входження» в тему з довгої ноти.

Підсумуємо. В останній третині XX – на початку XXI ст. автентична виконавська стратегія характеризувалася певною трансформацією. Так, з точки зору *інструментарію* з'являється велика кількість хороших копій старовинних інструментів і реконструкцій, що дає змогу обирати інструмент задля дотримування якомога більшої близькості до оригіналу; з точки зору *виражальних засобів* відбулось уточнення більшості з них (відповідність індивідуальним стилям, напрямкам, школам); з точки зору *виконавства* з'являється можливість виконання у різних залах, що відповідали тій епосі, виконавській ситуації тощо.

Розробка стратегії реконструкції призвела до такого визначення:

Автентична виконавська стратегія (*HIP-стратегія, стратегія реконструкції*) *– процес відтворення акустичної форми твору, що відповідає* ***звукообразу віддаленої у часі музичної епохи*** *(завдяки комплексу хронотопічних умов музикування: інструмент, артикуляція, фразування, динаміка).*

HIP-стратегію (або стратегію реконструкції) завжди скеровано на твори певної історичної епохи, а щодо *роботи з обраним матеріалом,* то маємо констатувати досить суттєві зміни. Аналіз творчості представників автентичного напряму дозволяє припустити, що поступово протягом другої половини XX ст. дещо змінюються й основні принципи, закладені його засновниками. Важливою тенденцією сучасності є існування, поряд із чистим різновидом «автентичної виконавської стратегії» її мішаного типу (використання сучасного інструментарію, але гра за принципами автентичного виконавства).

Можемо констатувати, що починаючи з останньої третини XX ст., домінування «охоронної автентичної виконавської стратегії» не є таким наявним, бо завдяки процесам синтезу автентичної та академічної традицій набуває обертів «*актуалізуюча* автентична виконавська стратегія».

Об’єднуючим моментом є те, що автентична виконавська стратегія є, безперечно, частиною комунікативної поведінки або комунікативної взаємодії всіх її представників, які у будь-якому разі мають доволі чітку мету й стратегічний результат – відтворення в акустичній формі композиторського задуму.

Можемо стверджувати, що протягом століття статус «автентичної виконавської стратегії» змінюється: від *індивідуалізованої* (притаманної окремим представникам напрямку на початку ХХ ст.) вона стає *універсальною* і навіть соціальною, бо організовує досвід не тільки спільноти музикантів, але й формує свідомість цілого покоління.

4.4 Перформативна стратегія (на прикладі інтерпретації «Місячного П’єро» А. Шенберга)

Перформативність є актуальною стратегією сучасних виконавців, незалежно від того, до якого стильового напряму вони належать. Саме перформативність дає змогу академічному виконавцеві вийти за межі традиційної сценічної поведінки, а слухачеві – за межі сталих умов сприйняття. Зокрема, у *виконанні концерту для кларнета з оркестром «*Істинне почуття людини» *(«D'om le vrai sens») Кайї Сааріяхо / Kaija Anneli Saariaho, що написаний для Карі Кріїку /* Kari Kriikku *(2010) соліст посеред виконання йде до зали, сидить, стоїть, а наприкінці немов стає одним зі слухачів*[203].

У виконанні перформансу Ж. Грізе «Vortex Temporum» («Коловорот часу») критики позначали театральність процесів творення звуків: «... процес звукоутворення і звуковидобування – із скрипки, рояля, віолончелі, кларнета – у Жерара Грізе є настільки театральним, що його треба і чути, і *бачити* (курсив наш – Ю.Н.). У фіналі першої частини перформансу, наприклад, піаніст Жан-Люк Плувьє так артистично б’є рояль, вибиваючи з нього

[203] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=hU_G-EGWRsw.

істеричні співзвуччя, які різко обриваються, що вже один цей фрагмент тягне на окрему трагікомічну акцію по руйнуванню “тіла музики”» [154].

Перформативність вплинула на появу в ХХ ст. своєрідного явища «театру голосу». Його видатні представниці – згадувана Кеті Берберян (особливо відмітимо її власну композицію «Stripsody»[204], не кажучи про класику – виконання «Recital I for Cathy» Л. Беріо[205] – сценки, що була написана саме для співачки, блискучий колаж барокових, фольклорних, класичних та сучасних вокальних творів. До видатних співачок нашого часу належить й Мітіко Хіраяма, перша виконавиця творів Дж. Шелсі[206], яка сформувала й певну стратегію саунд-перформансу, який включає «брудні» ноти, хрипи, – дійсний «театр голосу».

Поширеність перформативної стратегії в сучасному виконавстві зумовлена тим, що вона дає можливість комунікації з глядачами й на це націлена. Так, на фестивалі сучасної музики Kharkiv Contemporary пролунав твір В. Рунчака, який можна віднести до строгої перформативної стратегії, хоча вона закладена автором твору. Йдеться про «*HomoLudens* V» (інтерв’ю з заїкою або 10 хвилин «в трубу») для труби (2002), в якому виконавець різноманітною грою на трубі (яка включає вимову, голосовий «театр»), має зображувати людину, що заїкається. У фіналі виконавець з великим зусиллям вимовляє ім’я автора і назву п’єси[207]. Композитор у розмові з автором дисертації наголошував на тому, що епатажність та візуалізація не є самоціллю, важливіше включити слухачів в інтерпретаційне коло.

На фестивалі «Дні нової музики. Харків» (2013) у виконанні Сергія Горкуши (гітара) пролунала мікро-опера для гітариста соло Р. Кемерона-

[204] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM

[205] Luciano Berio – Cathy Berberian – Recital 1 For Cathy. BMG Classics – 09026 62540 2, RCA Victor Gold Seal – 09026 62540 2. CD.1995.

[206] Вона є найвідомішою та неперевершеною виконавицею всього циклу «Canti del Capricorno» Дж. Шелсі. Один з номерів у записі 2013 р. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=86Ae0SexqKc.

[207] Нагадаємо, що у В. Рунчака є твори, в яких закладено й вільну перформативнустратегію (зокрема, «Музичка для маршрутки Пекін — Київ (конса)» для саксофона і фонограми, в якій соліст виходить в залу та збирає гроші у слухачів немов у пасажирів; у творі «Дуелі» (1998, квадромузика № 3 для духових інструментів та інших музикантів оркестру) деякі виконавці стають слухачами, сідають в залу, розмовляють, читають газети, аплодують.

Вульфа «Heretic» («Єретик», 1994/rev.2005). Композитор часто залучає елементи театральності, тяжіє до жанру мікроопери, яку досить розвинув у своїй творчості. Мікро-опера «Єретик»[208] містить елементи строгої перформативної стратегії, якої дотримувався виконавець. Ідея твору (у основі якого – роман Артура Мейчена «Пагорб мрій», де герой-одинак Люціан не сприймає суспільство, а воно не сприймає його) полягає у постійному зверненні до слухачів (він повинен вивести їх з «зони комфорту»): «Я хочу розповісти, що тут коїться[209]» («I want to tell you what's going on here»), «Та ти не хочеш знати» («You don't want to know»), він швидко рухається серед публіки, сподіваючись на довіру.

Інший «співрозмовник» героя – він сам, тому частими є інтроспективні фрази на кшталт: «Краса і досконалість – ми мали їх відчуття, яке пізніше втратити? Чи може мистецтво бути шляхом до відновлення цього відчуття?». В результаті пошуків виконавець символічно знаходить гітару і з цього моменту звучання інструменту поєднане з вдиханнями, видиханням, шепотом, декламацією, вигуками, перкусійними ефектами (фрагменти партитури – у *Додатку А, №16*).

Інколи інтроспективний стан переважає і гітарист має розмовляти з собою, немов (так замислив композитор) розмовляють дві особи, зі своїм відображенням в уявному дзеркалі, що яскраво продемонстрував С. Горкуша. Протягом твору перформативний елемент підсилюється, спостерігається багатоплановість театралізації партії соліста: виконавець-герой намагається відшукати уявних персонажів (він бере стілець і сідає дуже близько до когось з публіки, втягуючи обрану людину у процес виконання), розмовляє з гітарою, намагається піти зі сцени, замикається в собі.

Складність виконання, за словами С. Горкуши та Р. Кемерона-Вульфа полягає у поєднанні комплексу традиційних засобів гітарної виразності, що є

[208] Аналіз даного твору предаставлений у магістерській роботі [162], виконаній під керівництвом автора дисертації. Музикант здійснив її прем'єру (2012), виконував її декілька разів на фестивалях «Два дні – дві ночі нової музики» (м. Одеса, 2014), авторських концертах (Харків, Санкт-Петербург, Москва), в рамках проекту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (Київ, 2015).

[209] Перекладено С. Горкушей в рамках роботи над виконанням.

характерними для XX сторіччя (відносна звуковисотність, тембральна поліфонія, перкусійні ефекти) з складною візуально-перформативною партитурою (візуалізація звуку, візуальне відтворення імітації гри, вокальна партія гітариста, його театралізована гра та конфронтаційна комунікація зі слухачем тощо), що в сукупності повинно донести основну ідею твору про одиноцтво і неможливості досягти порозуміння з Іншим.

Інколи *пластична* стратегія стає основою нового перформативно-музичного твору, як в балетах «хореографа музики» А. Т. де Кеєрсмакер (на музику Б. Бартока, А. Шенберга, Ж. Грізе, С. Райха, Я. Ксенакіса, Дж. Кейджа), яка вбачала в танцювальному тексті «двосторонній рух» [583] та партнерство (а не ілюстрацію одного виду мистецтва іншим). Вона воліла зробити музику композиторів, над якою працювала, видимою для слухачів, намагаючись допомогти слухачеві віднайти закладені композитором смисли. Аналогічні ідеї – в балетах француза Тьєррі Маландайна (Thierry Malandain) на музику К. Шимановського та К. Штокхаузена (1986)[210], також – С. Райха, Б. Бріттена, С. Прокоф'єва, І. Стравінського, авангардові хореографія Мерса Каннінгема (на музику Дж. Кейджа); інтерпретації вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта англійським співаком Саймоном Кінлісайдом з хореографічною композицією Тріші Браун (блискуча поліфонія романтичної музики та сучасної хореографії, 2002). Можна пригадати непоодинокі сучасні приклади перформансів за творами Дж. Кейджа, зокрема, – своєрідну «просторову виставу» повної версії Song Books ансамблем Maulwerker, яку він реалізував на замовлення Theater Bielefeld[211]. До речі, керівник ансамблю «Christian Kesten» у 2005–2008 рр. втілив тематичну серію, пов'язану з перформативністю (наприклад, «вірші для ніг / *poeme für füße»*, «переклади / *translationen*», «крики / «*Halt's Maul», «*цифри та кола / *numbers & circles» та* ін.), руйнуючи уявлення про академічний хореографічний виступ, поєднуючи його з візуальною концепцією простору. Окрема тема –

[210] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=U7QhlnqMoC0.
[211] Фрагменти відео 2001 р. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=z2kfB_0wp54.

стратегії творчості М. Монк, яка теж *в*-тілювала звучання музики в конкретні рухи тіла. «Зараз я не уявляю свій голос без свого тіла», – говорить музикантка [759].

В описаних (та подібних) версіях виконавець, по суті, вибудовує для слухача відчуття «присутності» (Х. У. Гумбрехт), що є важливою ознакою сьогодення.

Нижче розглянемо *пластично-перформативну стратегію*, яка не була прописана композитором, але твір виявився настільки багатим символічно та складним, що протягом сторіччя виникали несподівані його версії. Йдеться про «Місячного П'єро» Арнольда Шенберга.

На початку XXI ст. стосовно оцінки названого циклу А. Шенберга не може бути двох думок: цикл, написаний у 1912 р., став чи не першим в історії музики XX ст. концептуальним твором і є квінтесенцією наступних відкриттів. Так, в ньому:

- максимально зведено нанівець романтичне та поетичне в образі П'єро (ці смисли мало цікавили композитора), цикл, по-суті, віддзеркалює нову поетику XX ст., що передано у тексті А. Жиро та перекладі Е. О. Хартлебена (навіть «романтичні» назви деяких частин – №№1, 5, 15, 21 – за змістом зовсім неромантичні);

- започатковано техніку *Sprechstimme*, на базі якої народилися новації К. Штокхаузена, Д. Куртага, П. Булеза;

- віднайдено нову форму циклу (три на сім віршів, три хвилі сюжету), хоча твір є прямим продовженням традиції романтичних вокальних циклів (він є цільним та об'єднаний ідеями мрії), до того ж існують інтонаційні та сюжетні зв'язки, прийом *attacca* між частинами, концептуалізовано значення пауз, що впливає на цільність задуму;

- цикл є увиразненням атональної концепції композитора;

- генетично цикл є пролегоменом до явища інструментального театру, більш розповсюдженого у другій половині XX ст. (інструментальний ансамбль доволі рідко звучить разом, в кожній частині підібраний свій склад,

який не повторюється, кожний інструмент є віддзеркаленням персонажів, яких він супроводжує, і самих себе: партитура містить пари кларнета та бас-кларнета, флейти і флейти пікколо, скрипки та альта. Віолончель, за деякими спостереженнями, є уособленням *alter ego* композитора);

- з точки зору змісту твір є екзистенціальним, смисл – багатошаровим, бо герої твору – вічні образи П'єро, Коломбіни, Арлекіна – втілюють ідеї метафізики Любові та Смерті, Самотності, плинності, логічності та беззмістовності Життя й водночас є масками, спостерігачами за життям.

Названі смисли твору А. Шенберга (та інші, про які йдеться у багатьох дослідженнях творчості композитора) відкривають його безмежне інтерпретаційне поле. Але парадокс в тому, що цикл з першого виконання був неоднозначно сприйнятий публікою. Безумовно, складний він і для виконавця партії *Sprechstimme*. У передмові до нотного видання композитор особливо наголошував на цій манері, говорячи, що виконавець має перетворити свою партію в Sprechmelodie – «мовленнєву мелодію»; застерігав як від співучого виконання, так і «реалістично-натурального мовлення».

Н. Власова [123] вказує, що манеру *Sprechstimme* А. Шенберг відстоював при всіх виконаннях «Місячного П'єро», інколи свідомо менше звертаючи уваги на точність інтонування – на користь виразності змісту. До того ж композитор наполягав, що виконавець повинен орієнтуватися на музику, а не на смисл слів, тобто відшукувати іманентно-музичні сенси й не додавати того, чого немає в тексті. Але сталося так, що навіть інтерпретацією під орудою автора (відомий запис 1940 р., партія *Sprechstimme* – Е. Стідрі-Вагнер) композитор був незадоволений. Слухачів спочатку відштовхувала складність і подекуди незрозумілість закладеного змісту твору.

У другій половині XX – на початку XXI ст. з'явились нові інтерпретації, причому цікавим є посилення імпровізаційного[212], візуального, пластичного

[212] В одному з виконань під орудою Konstantia Gourzi (speaking voice – Stella Doufexis) включено фортепіанні імпровізації Maria Baptist (див. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=KsIATAaR-X0).

та театрального компонентів, що цікавить нас на предмет перформативної стратегії. Так, вільна перформативна стратегія залучена в інтерпретації «Місячного П'єро» у постановці Глена Тетлі, що являє собою балет (1962), який поєднує класичну та модерну хореографію. Одним з видатних виконавців балетної ролі П'єро був Рудольф Нурєєв, який, за словами хореографа, мав інстинкт до «сучасного відчуття танцю» [цит. за 218, с. 178][213] (вперше виступив у 1976 р., Копенгаген, потім часто виконував балет з різними трупами). Фрагменти існуючого відео[214] дають можливість відчути геніальність цієї пластичної інтерпретації. Його тендітний П'єро пересувається по металевій конструкції, яка стоїть в центрі сцени. Вона стала обмеженням життєвого світу головного героя, а драматичний талант та зламана пластика тіла (щось посереднє між танцем та пластичним етюдом) дозволила максимально оголити його почуття. А. Дольфюс наводить фрагмент рецензії на паризьку виставу: «Нурєєв – дивно правдоподібний П'єро, у якого розриви на душі і на серці видно крізь розломи тіла. Його жести потопаючого, що залишаються без відповіді, несуть патетику, підвладну тільки великим артисту» [цит. за 218, с. 179]. Тож балет свого часу відкрив новий простір для інтерпретації вокального циклу[215]. Кожного разу режисер (або диригент, постановник) залучав засоби того часу, в який було створено версію (зокрема, засоби театру, кінематографії).

Одна з декількох відомих інтерпретацій П. Булеза (1961, 1977, 1997) – фільм 1999 р. з А. Сілья (A. Silja, партія *Sprechstimme*) та Ensemble InterContemporain[216]. Перед глядачем розгортається дійство, яке є спогадами старої актриси. Під час виконання (в кадрі дія відбувається за брамою у

[213] До речі, це не була перша пластична інтерпретація музики А. Шенберга (у 1969 р. він танцював балет «Пеллеас» на музику А. Шенберга, хореографія Р. Петі). Натхненними були й балети на музику І. Ставінського, Г. Малера, Б. Бартока, О. Скрябіна, К. Штокхаузена.

[214] Відео 1977 р. за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=GJh0GVq_cNY.

[215] У Г. Тетлі вистава йшла під запис, у відновленій виставі театру «Глазго» (2014) пластичні рухи йдуть у паралель з партією *Sprechstimme*.

[216] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=N-zW10__i4M. Також виконання відбулося в Екс-ан-Провансі (2003)

вигляді решітки, немов у в'язниці) вона накладає на себе грим, спілкується з мавпою (її виконання – алюзія на мавпине кривляння), з музикантами ансамблю, пересувається сценою, робить манікюр, поступово перевдягається у костюм Арлекіна, власне *стає* ним[217]. Наприкінці останнього номера («*О, аромат далеких років*»), коли актриса немов засинає, відкривається завіса, і на задньому плані видно акторів, дивних тварин та чудернацьких істот (з підсвідомості актриси), диригент будить її і вона опиняється *перед* світом (брама нарешті піддіймається). В пропонованій інтерпретації мова йде про візуальну перформативну стратегію в обмеженому просторі, але все ж таки головна виконавиця, перш за все, – актриса. У виконанні А. Сілья перформативний аспект виконання *переважає* над мовленнєвим (до того ж, вона виконує свою партію інтонаційно точно), акцент зроблено на театралізацію виконавського процесу та ремінісценцію, що додало твору А. Шенберга часової багатомірності. Подібний принцип залучення вільної перформативної стратегії, коли головна виконавиця театралізує внутрішній смисл тексту, спостерігаємо в постановці Israeli Chamber Project (Soprano – Hila Baggio, 2016)[218]. На сцені – скупий набір предметів – лавочка, сходи, парасолька, котрі стають «співрозмовниками» головної героїні, підкреслюючи трагічність сюжету (в кінці останнього номеру, коли світло вимикається, героїня чи засинає, чи помирає).

Ще більш цікавим прикладом є *візуальна інтерпретація* О. Херманна, фільм якого «Одна ніч, одне життя» (A firm of Schoenberg's Pierrot Lunaire by Oliver Herrmann. Sung by Christine Schäfer and with Pierre Boulez, 1999) П. Волкова [126] називає реінтерпретацією, а Е. Вибиванець – «прикладом медіамузичного жанру» [130]. З точки зору вільної перформативної стратегії К. Шефер «грає від імені П'єро» [там само] (вираз Е. Вибаванець), надягаючи різні маски, дивлячись у власні відображення. Простір

[217] На відміну від першої виконавиці А. Цеми, яка співала/розповідала про нього.
[218] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=eH7OnSOHBWg&feature=emb_logo.

кінофільму зумовлює постійний рух головної героїні, формування якогось віртуального життя. Але це не простір перевтілень. На початку фільму героїня йде довгим порожнім коридором, який протягом всього фільму стає символом життєвого шляху (структурно майже завжди одна кімната пов'язана з одним номером циклу). Коридор – символ її руху всередину себе, до власних страхів. Екзистенційна ідея режисера побудована на майже абсолютній незалежності текстів на візуального ряду, що підкреслює ідею композитора завжди відштовхуватися від музики, ніколи – від смислу слів.

Театралізація пов'язана з багатим сюрреалістичним візуальним рядом: кадри мегаполісу, пустої кімнати, холодильнику з м'ясом, тарганів, натовпу змінюють, але сама К. Шефер не виявляє майже ніяких емоцій. Амплуа спостерігача за навколишнім світом інколи порушується: героїня «помножується» і стає героїнею роликів: співає на сцені, палить з пістолета, знімається в еротичному сюжеті, навіть стає вбивцею, зіштовхнувши власного двійника з хмарочосу. Її шлях до себе закінчується досить очікувано: вона просто повертається спиною до всього світу, знову спостерігаючи життя за великим вікном. Безумовно, візуальний текст О. Херрмана – вільна інтерпретація безсмертного творіння А. Шенберга, але вона, залучаючи новітні можливості медіа та кіно, викриває й новітні шляхи до осмислення цього твору.

Концепцію паралельного світу, який розкривається через пластичну комунікацію, застосовано у версії «Місячного П'єро», представлену в межах фестивалю нової музики «#Impreza», який проходив у 2017 році в Харківській філармонії. Ця концепція презентована на концерті 1 березня, належить авторці дисертації та реалізована ансамблем молодих музикантів (диригент – С. Горкуша; партія *Sprechstimme* – Яна Каушнян) та Анною Боровською, яка виконала хореографічну імпровізацію.

Ідея полягала в тому, щоб вибудувати для слухачів (до речі, в Харкові цикл ніколи не виконувався) абстрактний візуальний ряд, для чого було використано засоби театру тіней. До речі, у першому варіанті тіньовий театр

повинен був створювати чоловік-актор, який мав додати до внутрішнього сюжету циклу агресивності та брутальності. Але в остаточному варіанті, що й був презентований, пластичну композицію виконувала жінка. Танцівниці було запропоновано обрати декілька номерів циклу та створити «танці» за екраном. Унікальність ситуації полягала в тому, що хореограф – талановита виконавиця та тренер танців у сучасних стилях (бачада, самба, contemporary, twerk, хастл, реггетон). Її пластика виявилася вкрай контрастною стилістиці твору А. Шенберга, але надзвичайно наближеною до сучасного слухача. Виконавиця віднеслась до власної ролі з належною серйозністю. Вона декілька разів прослухала цикл та обрала номери 2 («Коломбіна»), 3 («Денді»), 5 («Вальс Шопена»), 8 («Ніч»), 12 («Пісня про шибеницю»), 14 («Хрести»), 20 («Повернення на батьківщину»), 21 («О, аромат далеких років»). Власне, А. Боровська, використовуючи лише пластику тіла та деякий танцювальний інструментарій (батоги, кисті, шлейф, сокири), вибудувала сюжетну лінію та викрила жіночість та тендітність шенбергівського героя. На останніх звуках циклу танцівниця віддалялася від екрану, що спричинило доволі сильний ефект поступового «розмивання» силуету та «розчинення» у просторі світла. Так поступово зникає під вантажем трагічного світосприйняття особистісне відчуття головного героя. Внутрішня свобода і темперамент, стримано-еротичний рух і запальність, розкутість, відвертість, іноді зухвалість А. Боровської сформували новий образ П’єро, який «жив» окремо від виконавиці *Sprechstimme* Я. Каушнян, був «внутрішньою людиною».

Для вільної перформативної стратегії, представленої в пропонованій інтерпретації «Місячного П’єро», акцент було зроблено на мові пластичного театру, що є універсальною та зрозумілою всім (незалежно від віку чи освіти слухача). Важливим стало й те, що танок був, по суті, імпровізаційним, що, з одного боку, контрастувало чіткій організації партитури, а з іншого – фігура за екраном спонтанно виявляла сутнісні прояви душі головного героя.

Пластика тіла (пози, рухи, танок) здатна на невербальному рівні розкодувати досить складні смисли, що й відбулося в момент виконання.

Після прем'єри слухачі наводили свої враження, серед яких були такі: «Її танець немов викривав мою підсвідомість», «Це була якась паралельна інтерпретація, яка створювала інший світ життя П'єро»; «Я сприймав фігуру за екраном інколи – як втілення Душі П'єро, інколи – як втілення його страхів, а інколи – як його думки, що знаходяться поза межами поетичних строк»; «Взагалі цей твір говорить нам про важливість кожної людини на планеті. Тінь П'єро – це той не до кінця пізнавальний *Інший* (в філософському сенсі слова), якого ми я маю відкрити в собі, щоб залишатися Людиною»; «Танцівниця за екраном розшифрувала для мене скриті сенси цього твору, я його сприйняв як найсучасніший з найсучасніших в сьогоденному репертуарі»[219].

Отже, підсумуємо. Для А. Шенберга завжди важливою була зрозумілість (Faßlichkeit) твору. Саме на це – відкрити сенси «Місячного П'єро» для сучасного слухача – й направлені всі наведені вище стратегії виконавців, зокрема, перформативна.

4.5. Інтегрувальна стратегія (В. А. Моцарт-К. Джаррет; А. Копленд-Б. Гудмен, В. Золотухін-В. Чуріков)

Інтегрувальна виконавська стратегія завжди залучається, коли взаємодіють різні виконавські манери. Наприклад, виконавцю звучного твору притаманна кардинально інша стильова система; виконавський стиль відділений від композиторського за часом, або виконавець «пристосовує» свій стиль до стилістики виконуваного твору, результатом чого стає *«зустрічний текст»*.

Так, до інтегрувальної стратегії вдається П. де Лусія при виконанні концерту «Аранхуес» Х. Родріго, Ч. Корріа при виконанні фортепіанних концертів В. А. Моцарта. Інтегрувальною є й стратегія відомої співачки Кеті

[219] З бесід авторки дисертації зі слухачами та виконавцями.

Берберян при виконанні композицій групи «The Beatles»: в іронічному альбомі «Beatles Arias for special fans» (1967) синтезовано оперну манеру співу, стилістику рок-групи та барокову стилістику, звучання клавесину або органу та струнного або духового квартету, завдяки чому повністю перетворюються такі хіти як «Michelle», «Yesterday», «Girl», «I want to Hold Your Hand», Yellow Submarine та ін.). Інтегрувальною виявилася стратегія знаної виконавиці новітньої музики Наталі Пшеничникової «Код Шелсі» (Харків, 2015)[220]. В одному акустичному тексті (до речі, концерт відбувся в Харківському католицькому соборі Успіння Пресвятої Діви Марії) були поєднані твори Хільдегарди фон Бінген та Дж. Шелсі, вірменські старовинні наспіви, твори А. Корсун та С. Губайдуліної. Інтегративною є й стратегія М. Наймана в його роботі з бароковою стилістикою (фільм «Контракт рисовальщика») та у звучанні «Michael Nyman Band», де середньовічні інструменти знаходяться поряд з сучасними, що впливає на обробки, що складають репертуар ансамблю. Цікавим прикладом поєднання абсолютно різних виконавських стилістик є крос-культурний альбом «Синє озеро» А. Чайковської (2019). Український спів (та фольклорні пісенні джерела) контрастують тут з академічними інструментами (труба, контрабас) та зі скупою пластикою японської танцівниці Ауа, нотована музика – з імпровізаційною. Інтегрувальна стратегія розкриває внутрішній зміст обраних пісень, збагачуючи їх смислами, що закладені в танцювальному перфформенсі.

Наведемо декілька більш докладних прикладів.

Американський джазовий піаніст, імпровізатор Кіт Джарретт, виконуючи фортепіанний концерт В. А. Моцарта A-dur, № 23 (К. 488), інтегрує в академічну манеру виконання власні джазові настанови, хоча академічна манера переважає. Так, у першій частині:

− темп дуже стриманий, темпові відхилення помірні, в рамках стилю;

[220] Про усвідомленість такого підходу – поєднання старовинного та найсучаснішого – виконавиця розповіла авторці під час інтерв'ю.

− звук рояльний, «полегшений», «сріблястий», при прослуховуванні Першої частини виникає відчуття клавікордного звучання;

− динамічні контрасти не виражені гостро (динаміка в межах *ppp – mf)*;

− артикуляція ясна, всі пасажі хоч і виконані штрихом non legato, але акустично сприймаются легатно.

У цілому, Перша частина складає враження спокійної оповіді. Такий ефект досягається за рахунок помірного темпу та вокалізації пасажів, а також їхнього виразного інтонування. Наприкінці Першої частини, всупереч очікуванням слухача, піаніст виконує традиційну каденцію. Другу частину піаніст виконує в середньому темпі, без перебільшених сповільнень, педалізація досить скупа. В цій частині музикант виявляє імпровізаторську майстерність − акуратно прикрашає авторський текст мелізмами. Третя частина виконується в дусі Першої частини, але з більшою динамізацією та с контрастними співставленнями. Основний штрих non legato, staccato. Фактура філігранно збалансована. Навіть у динамічному відтінку *forte* не втрачає своєї прозорості. Тому в даному прикладі інтегрувальної стратегії для джазового музиканта *обраним матеріалом* є академічний композиторський текст, в *роботі з ним* спостерігається перевага академічної манери виконання (джазова манера актуалізована переважно у другій частині).

Стосовно Концерту для кларнета, арфи, фортепіано та струнного оркестру А. Копленда відомо багато виконань. Серед найяскравіших – виконання Стенлі Друкера з оркестром Нью-Йоркської філармонії (диригент Леонард Бернстайн); Міленка Стефановича з Бєлградським філармонічним оркестром (диригент Аарон Копленд, 2 червня, 1961); Річарда Штольцмана з Лондонським симфонічним оркестром (диригент Майкл Тілсон Томас); Поля Мейєра з Англійським камерним оркестром; Сабіни Маєр із симфонічним Bamberger-оркестром і багато інших. Нижче аналізується виконання відомого

американського кларнетиста українського походження, «короля свінгу» Бенні Ґудмена (Benjamin David «Benny» Goodman, США)[221].

Особлива історія пов'язує цього музиканта з виконанням написаного для нього концертом А. Копленда. Його перше публічне виконання відбулося з симфонічним оркестром NBC (диригент Ф. Райтер, 6 листопада 1950 р.). Існують і більш пізні записи: з оркестром NBC п / к А. Тосканіні (6 лютого 1951 р., Нью-Йорк, Карнегі-Хол) і запис із самим А. Коплендом і Колумбійським симфонічним оркестром (1966). Відомо (свідчення А. Копленда і самого Б. Ґудмена), що кларнетист побоювався труднощів (особливо в коді концерту і вносив кілька редакційних змін, що не порушило основ руху цієї музики).

Бенні Ґудмен блискуче виконує Концерт, з'єднавши класичну композицію твору зі своєю джазовою манерою виконання, хоча саме це виконання звучить дещо більш академічно, ніж інші. На початку повільної частини I частини кларнетист особливо виконує довгі тягучі ноти. Оркестр під керуванням А. Копленда звучить барвисто, особливо чутні підголоски (наприклад, у репризі I-ї частини – виразний підголосок у скрипок, т. 35). Композитор досить м'яко намагається передати і зміну метра (з т. 65 – постійна і швидка зміна метра). Відносно тембрової барви відзначимо звучання арфи, яке в цьому записі (нагадаємо, що вважається класичним) в цілому приглушене, арфа стає уособленням пейзажності.

Особливий інтерес, звичайно ж, сконцентровано на Каденції. Вище зазначалося, що вже на її початку ще чути відлуння теми I-ї частини, а й інтонації, що передують другій частині. Б. Ґудмен дає досить різкий контраст

[221] Бенні Ґудмен очолив цілий джазовий напрямок: без нього немислимі певні етапи в історії джазу, в його виконанні і кларнет, і звучання оркестру засяяли новими барвами. Але популярність його була пов'язана не тільки з джазом, а й з академічною музикою, з класичним репертуаром, що дозволяє нам виокремити в його творчості власне *інтегрувальну* стратегію як основну. Зокрема, для музиканта створені Соната для кларнета і фортепіано (1939) і Концерт для кларнета з оркестром (1947) П. Хіндеміта. Б. Барток написав «Контрасти» для кларнета, скрипки і фортепіано (1938), І. Стравінський – «Ebony concerto» («Чорний концерт») для кларнета і джазового інструментального ансамблю (1945). 1941 року оркестр Бенні Ґудмена в особливому ґудменівському аранжуванні зіграв 24-й Каприс Нікколо Паганіні, в якому кларнетист досить тактовно підійшов до теми Паганіні, показавши імпровізаційне ставлення до цього музичного матеріалу.

між ними, підкреслює регістри кларнета і «перепади» між ними. Танцювальні теми в каденції у нього звучать на легато.

При вступі фортепіано (2-й розділ) створюється майже фантастичне звучання оркестру. Ще однією особливістю запису назвемо те, що Копленд-диригент дає підкреслено чіткий метр. У темі вступу соліста Б. Ґудмен дещо перебільшено акцентує слабкі частки, що цілком можна порівняти з його джазовим трактуванням ритму (т. 150). Завдяки ритмічним переакцентуванням оркестрова тканина поліфонізується, і це добре чутно в цьому записі. Складність партитури полягає в перекиданні голосів (фортепіано – кларнет – скрипки – кларнет), що створює постійну зміну руху.

Особливо цікавий епізод – дует кларнет-фортепіано (т.5 після ц. 210). При тому, що в обох партіях однаковий метр, створюється відчуття розбіжності (кларнетист немов трохи відтягує слабкі частки). Рефрен (1 т. до ц. 240) характеризується розробковим характером (його прикмети – «рвана» мелодія в сольній партії, що переривається паузами).

Вдало побудована кульмінація другого епізоду: з т. 270 (синкопований епізод) аж до т. 295 в зоні кульмінації відчутні переклички усієї оркестрової групи та кларнетових «сплесків», а з т. 297 починається своєрідна кульмінація джазових ритмів, синкопування, свінгування. На наш погляд, саме цей, найбільш джазовий за стилістикою епізод концерту, Б. Ґудмен грає досить академічно. Хоча закінчення (останній «злітни́й» пасаж) звучить по-джазовому вельми ефектно.

Щодо виконавської стратегії, яку ми характеризуємо як *інтегрувальну,* то маємо думку, що кларнет Б. Ґудмена в цьому концерті звучить обережніше, ніж це можна було б припустити, знаючи про джазовий досвід музиканта. З точки зору *обраного матеріалу* Концерт А. Копленда презентує ідею синтезу, і у записі з А. Коплендом збережено і витримано шуканий композитором американський стиль як музики, так і виконання.

Щодо *роботи з матеріалом* – кларнетист балансує між академічною та джазовою стилістикою. Властива йому інтенсивна манера виконання,

темперамент, застосування різних прийомів інтонування, бездоганне володіння технікою, красивим і різноманітним звуком зробили виконання концерту А. Копленда Бенні Ґудменом одним із кращих й по нині.

В. Золотухін-В. Чуріков. Концерт-поема для саксофону з оркестром

Творчість харківського композитора Володимира Золотухіна[222] в жанрах естрадно-джазового напрямку (симфоджаз) – яскрава сторінка української музики другої половини XX століття. Домінантами його творчого стилю є:

- симфонізм («домінуюче першоджерело», за концепцією О. Рощенко);

- концертність, що визначає індивідуальність трактування виражальних засобів;

- прагнення до стильового синтезу.

Концерт для саксофона і естрадно-симфонічного оркестру був написаний 1983 року, він утілює в собі риси напрямку симфоджазу[223]. Концерт вперше виконано Віктором Чуріковим, із яким записано платівку та видано ноти (виконавська редакція сольної партії)[224]. Це виконання, на нашу думку, ярко презентує власне інтегрувальну стратегію. Розглянемо параметри синтезу, що знаходять своє відображення у виконанні.

1 розділ. *Allegro moderat*[225]. Починається концерт фігураціями арфи, на її звучання нашаровуються фігурації флейти і, нарешті, в т. 3 після ц. 1 з'являється характерне звучання джазового оркестру – синкопа у низьких мідних духових (плюс бас-гітара) і фігурації у духових інструментів. Основна тема струнних супроводжувана синкоповані ритмами (збивання басів; ц. 2); потім з'являється «пульс» фортепіано (акорди secco; ц. 3). На їхньому фоні звучить акцентована синкопа в партії басів (специфічний тембр

[222]У 1993 – 1998 роках В. Золотухін очолював Харківську організацію НСКУ, до 2010 року – був завідувачем кафедри композиції ХДІМ ім. І. П. Котляревського.

[223]Стилістика естрадно-симфонічної музики В. Золотухіна сформувалася не відразу і була пов'язана з театральними та пісенними жанрами. Творчості композитора властива концепційність, масштабність задуму, цілеспрямованість, використання прийомів біт і рок-музики.

[224]В інтерв'ю В. Чуриков, розповідаючи про спільну роботу з композитором, зазначив, що той довірив йому виписати імпровізації, тому редакція клавіру містить чвертьтони, вказівки джазових прийомів, фразування тощо. Авторський варіант сольної партії (приклади у *Додатку А №17*) надано авторці дослідження виконавцем.

[225]Форма Концерту – злитно-циклічна.

цього мотиву – група мідних за участю бас-гітари – типовий джаз-бендовий прийом). Типовий розподіл груп, переключення між струнними та мідними духовими, паралельні синкоповані тризвуку – все це яскраво характеризує специфіку оркестрового синтезу (симфонічного та джазового).

З ц. 6 вступає саксофон (*Додаток А, №17 а)*. Композитор виписує позначення non metrum і quasi trembita. Початок соло презентує не тільки джазові елементи (глісандо, вільний метр), але і синтез на тембровому рівні – наслідування саксофона трембіті (початок ц. 6). Експонування теми саксофона являє глибокий синтез вокальної, мовленнєвої та інструментальної семантики (ц. 7) і презентує стійкі риси джазової стилістики: свінг, тембрика, сила атаки звука, специфіка вібрато, інтонування, ефект «випередження» метричної пульсації). У виконанні В. Чурікова імпровізаційність відразу чується як основна якість інтонаційного розвитку. Крім того, супроводжувальна функція оркестру (лише окремі акорди) дає право говорити про те, що композитор мислить цей вступ як *каденцію соліста*.

Цікавим є діалог саксофона та фортепіано (фортепіано вступає з позначення Calando і супроводжує при легкій підтримці групи струнних партію саксофона аж до ц. 8). Характерним є те, що виконавець відразу демонструє поєднання академічної та джазової інтонації: наприклад, на початку ц. 7 звук більш академічний, з другої половини такту – включаються прийоми вібрато і типові «під'їзди» до основного звука.

Оркестрові розділи (з ц. 8 та з ц.13) характеризуються зміною темпу та ритму. У плані тематизму з'являється важлива в подальшому розвитку інтонація висхідної секунди, в процесі розвитку чутні синкоповані стрибки (переходи з регістра в регістр), постійно використовується вібрато, нетемперовані глісандо. Розділ з ц. 13 характеризується великим контрастом використовуваної стилістики – різким переходом і поєднанням груп оркестру (особливо вирізняється соло труби, яке звучить на тлі партії фортепіано). Цей розділ – кульмінаційний (на що вказує концентрація гучнісної динаміки, потужне звучання оркестру). Він завершує перший розділ злито-циклічної

форми і цілісність, органічність цього підрозділу підтверджує поява фігурацій у арфи, віброфона і фортепіано (ц. 15), які повертають нас до початку Концерту.

Стилістика *Andante* (ц. 16) – блюзова (характерний повільний темп, секундові інтонації, ритмічна пульсація супроводу та синкопований ритм у соло саксофона і баса). Незважаючи на те, що ритм виписаний композитором, виконавець грає дуже вільно, зберігаючи стиль викладу. На початку теми цього розділу використано середній регістр саксофона, але в розвитку з'являється все більш високий регістр і експресивний тембр.

Із ц. 18 (*Додаток А, №17 б))* починається розвивальний розділ цієї частини: тема звучить в оркестрі, у соліста – розробка інтонації (7 т. після ц.18). У процесі розвитку композитор акцентує то джазове, то академічне звучання інструменту. Так, у ц. 19 з'являється дивне за прозорістю та ніжністю звучання флейти (із т. 2 після ц. 19, 5 т. до ц. 20), хоча джазові елементи все одно залишаються – у блюзовій пульсації партії бас-гітари).

Стилістичний контраст – у поєднанні звучання скрипок і віброфона (т. 9 після ц. 19). Із ц. 20 починається видозмінена реприза всього розділу Andante (що виконує функцію повільної частини). Звучання немов розчиняється і без переходу (хоч і на *ppp*) включається басова група ударних, починаючи третій і останній великий розділ форми концерту.

Allegro vivo – найбільш віртуозний і «джазовий» розділ. Тут використано найяскравіші барви джазової стилістики: класичні прийоми «баса, що гуляє» піцикатно (walking bass), особливі звуковидобування ударної установки, пульсація в партії бас-гітари, фортепіанні та мідні блок-акорди, сурдини, глісандо, вібрато, свінгування (наприклад, в ц. 45 автором виписано ремарку – swing). У партії саксофона в цьому розділі є повністю імпровізаційний епізод (у клавірі виписано цифрування – з т. 8 після ц. 30, також – 5 т. до ц. 38 – *Додаток А, №17 в)*), а також безліч нетемперованих глісандо, мелізматика, глісандо на стакато (т. 3 після ц. 35). Імпровізаційність виявляється і в Каденції соліста (4 т. до ц. 45) – кульмінаційному розділі

Концерту (виписана поза метром); в коді (ц. 49), яка презентує не віртуозність, а немов «розчинення» тембру саксофона у звучанні оркестру (*Додаток А, №17 г)*). Не випадково останні звуки партії саксофона звучать, як би зникаючи.

Резюмуємо. Ідея жанрового синтезу в Концерті-поемі В. Золотухіна виявляється на рівнях:

– композиції (взаємодія тричастинної і поемної форми, що презентує одночастинність і злито-циклічність);

– оркестрування (з'єднання симфонічного оркестру і біг-бенду. До речі, з оркестру виключено саксофони);

– жанрової структури – поєднання поеми та двох типів концерту – для оркестру та для соліста з оркестром (відзначимо величезну роль оркестрових епізодів: саме вони презентують стилістику симфоджазу, саме їм композитор довірив усі кульмінації в Концерті).

Виконавську стратегію (у проаналізованому прикладі – В. Чурікова) визначено як інтегрувальну. Спричинена стилістикою композиторського тексту (*обраний матеріал* надавав певну свободу виконавцю), вона зумовила кореляцію композиторських і виконавських засобів: включення до музичного матеріалу концерту арсеналу джазового музикування – прийомів глісандування, «випереджаючого» синкопування, вібрато, нетемперованої мелізматики і т. ін.). Тож за принципом роботи з матеріалом у виконанні В. Чурікова можна виявити шукану свободу.

Наведені приклади уможливили уточнення дефініції:

Інтегрувальна стратегія – процес живого звучання, при якому потенційність первісного (композиторського або виконавського) тексту розкривається за рахунок експансії власне ***виконавської поетики*** *(що обізнаний слухач впізнає як* ***«зустрічний текст»****).*

4.6 Когнітивна дослідницька стратегія (на матеріалі творчості П. Чайковського)

В цьому розділі ми звернемося до дослідницької стратегії, а саме когнітивної, для осягнення дослідником-Homo Interpretatus творчості П. Чайковського, чиї твори відкривають для себе нові покоління слухачів. Цілком природно, що кожний наступний виконавець і слухач реалізують власний досвід сприйняття та розуміння цієї музики. Йдеться про духовний досвід – особливу категорію пізнання музики, що не залежить від історичного часу, жанру, тематики, мови та стилістики. Саме духовний досвід дозволяє відкрити в музичному творі (поряд із історичною перспективою) онтологічну вертикаль, яка може докорінно змінювати духовний смисл твору Чайковського для сучасного слухача та виконавця.

Перш за все, виокремимо свідому *парність,* яка характеризує образний світ музики композитора. Згідно з Е. Левінасом [361], який концептуалізує Іншого (Бог, смерть), Буття-по-той-бік-смерті – це Прийдешнє, яке не виключає, а включає в себе смерть, іде за нею. Порівняємо ту ж думку в інтерпретації сучасного філософа А. Шуфріна: «Погляд Іншого – це мій погляд, звернений назад перспективою горизонту Іншого. Я бачу поглядом Іншого» [714, с. 139]. І дійсно, можна вгледіти, що Онєгін для Тетяни – Інший, горизонт її *Я*, її *любові*; Графиня для Германа – Інший, горизонт його *пристрасті та смерті*; Водемон для Іоланти – Інший, горизонт її *життя*; Небесні голоси для Іоанни? – Інший, горизонт її *подвигу*[226]. Ще раз звернемося до сучасної філософії: «Інший – не той, хто дивиться на тебе, це той, хто добудовує тебе до завершеного цілого», – пише Ф. Гиренок [157, с. 31].

Що ж продовжує відкривати нам музика Чайковського? По-перше, цілісність внутрішнього світовідчуття через відкриття себе в Іншому, а по-друге, його творчість є першою серед духовних рефлексій наступного XX

[226]Див. дослідження Н. Варавкіної-Тарасової, в якому з точки зору духовного змісту аналізується, зокрема, опера «Орлеанська діва». Так, автор визначає духовний смисл «жанрової канви» арії Іоанни № 7 як «літургічний: канон покаяння» [106, с. 9].

століття завдяки своїй «моментальній унікальності»[227]: щось, схоплюване слухачем на рівні інтонаційно-емоційному, поступово, рік за роком, розкривається вглиб смислової сутності, приводячи до відкриття творчості як *духовної реальності*.

Ю. Холопов [656] наголошує, що «осягнення» (поняття О. Лосєва) не є завжди досвідом тлумачення. Адекватне сприйняття (в умовах запису чи концерту) – одне коло сприйняття-розуміння творчості Чайковського. Але іноді його межі для сучасного молодого музиканта замалі. В концепті «осягнення» ми вбачаємо когнітивну цінність. Не випадково, Ю. Холопов пропонує особливий термін, який відбив би сутність «пізнання музичного буття-творчості» через словотвір «*ємство*» («ятіє»). Ємство як пізнання – ключовий момент осягнення творчості П. Чайковського. Висловимо впевненість, що це пізнання для сучасного музиканта рухається від *семантизуючого*[228] до *когнітивного* розуміння.

Семантичне декодування і «зняття» смислових шарів щодо інтерпретації творчості П. Чайковського досі актуальні й можуть становити основу адекватної авторському задуму версії. Наприклад, так сталось у польській постановці опери «Євгеній Онєгін» (Варшава, 2011, режисер – Маріуш Трелінський / Mariusz Treliński)[229]. Основний ключ в цій інтерпретації «Онєгіна» – герменевтичний, а основний образ – вигнання з раю. Онєгін приречений на вічне блукання, оскільки одного разу, маючи можливість доторкнутися до любові та дружби, маючи шанс на повноцінне життя, знехтував ними.

---

[227]Зкористуємося аналогією, яку навела О. Сєдокова в лекції про О. Пушкіна: «Ми не знайдемо простих продовжувачів Данте, в італійській поезії їх просто немає, навпаки, відразу ж у наступному поколінні виникає полеміка Петрарки з Данте і так далі. І ті, хто звертаються до Данте, знову ж створюють якусь свою версію, яка не дуже схожа, або зовсім не схожа на дантівську. Те ж саме і з Гете. Це "моментальна унікальність", перша особа, яка залишається як би на Небесах. "Пролог на небесах", кажучи по-гетевськи, а далі дія починається вже на землі» [580]. Те ж можна сказати і про П. Чайковського: унікальність його творчості полягає в редукуванні смислу, який розкривається в кожному новому прочитанні (мається на увазі гуссерлівське розуміння редукування смислу: «Феноменологічна редукція відкриває феномени дійсно внутрішнього досвіду» [188, с.14].

[228]Семантизуюче розуміння (щодо художнього тексту) – здатність людини здійснювати декодування знаків.

[229]Перегляд відео є можливим на ресурсі: : https://www.youtube.com/watch?v=dHfhP7Sljxc.

М. Трелінський вирішив ввести в оперу фігуру оповідача (він є і у Пушкіна) – як символ Іншого, який іще більше підкреслює самотність і вигнання головного героя. Показ мод на початку третього акту символізує не тільки порожнечу сучасного світу, але і являє собою «декорацію», фон для основного діалогу. Обраний режисером міф стає, по суті, мостом, що з'єднує окремі оперні сцени: він створює глибину, підсилює трагічність подій[230].

На відміну від нього, когнітивне розуміння ми співвідносимо із досвідом сприйняття-осмислення художнього тексту та активним вибудовуванням нового смислу. Когнітивне розуміння формує й когнітивну стратегію – стійку систему ціннісних орієнтирів творчості. Саме на когнітивне розуміння спрямовані кращі інтерпретації творчості П. Чайковського, саме когнітивне розуміння вибудовує ціннісно-смислову вертикаль духовного знання, а когнітивна стратегія реалізується через «учасність» (термін М. Бахтіна) в цьому процесі всіх комунікантів (виконавця і слухача). Наш висновок: тільки так можна зараз відчувати музику П. Чайковського, тільки така інтерпретація неминуче звернена до Іншого, побудована на *виході до Іншого* (в левінасівському розумінні), здатна не просто сподобатися слухачеві, а *перетворити його*. Відомо, що композитор як вогню боявся сентиментальності. Сучасна інтерпретація його музики вимагає глибокого проникнення в духовний світ композитора, до нього можливим є тільки *сходження* (Н. Бекетова).

Звернімося до глибоких інтерпретаторів творчості П. Чайковського – М. Плетньова і Є. Колобова. М. Плетньов у нечастих інтерв'ю звертав увагу: «Кожна нота має відношення до того, що відбувається. І якщо є якийсь рух душевний, його відображено в музиці» [476]. Саме осягненням «порухів душі» пояснюються зміни, які виконавець здійснює безпосередньо з текстом – перестановки всередині збірки п'єс «Дитячого альбому»[231], транскрипції номерів концертної сюїти «Лускунчик». Однак справа зовсім не в текстових

[230]Про інші постановки «Євгенія Онєгіна» див. у статті Л. Баяхунової [60]..
[231]Він був першим виконавцем, який відродив неопубліковану версію збірки. Див. [12].

змінах – його трактування творів П. Чайковського подібні до одкровення – саме так сприймається діалогічність «Осінньої пісні», парадокс висхідної інтонації на низхідному русі в Adagio з сюїти «Лускунчик». Про осягнення-сходження М. Плетньовим глибини стилю П. Чайковського сказала В. Горностаєва: «У нього є дар – бачити і висвітлювати те, що раніше було в тіні. Так сталося, наприклад, із фортепіанним Чайковським. <...>. Своїм виконанням Плетньов подарував цю музику слухачам!» [163, с. 115]. Акустично це виражається в корективах авторського тексту: застосуванні більш стриманих темпів, переосмисленні ліг, укрупненні мотивів, поліфонічному коригуванні фактури (виразне виявлення початку і закінчення мотиву), русі до кульмінації-вершини та подальшому спаді-«видиху». Когнітивна цінність інтерпретацій М. Плетньова – в новому, приграничному баченні смислової глибини музики Чайковського, спрямованому і в «минуле» століття, і в сучасність.

Ще один хрестоматійний приклад когнітивного розуміння – постановка опери «Євгеній Онєгін» Є. Колобова. В інтерв'ю диригент говорив: «Для мене це не ліричний спектакль, а суто трагічний. "О, смерть, о, смерть, иду искать тебя!" – остання фраза Онєгіна в первинному варіанті партитури П. Чайковського та в нашому спектаклі». І далі: «Опера "Євгеній Онєгін" по суті своїй – трагедія. В усякому разі я так цю оперу чую, так її відчуваю. Тому для мене цей спектакль – як би Дуель з великої літери: Онєгіна і Ленського, Ленського і Ольги, Онєгіна і Тетяни, Тетяни і Греміна»[232]. Через кілька років у одній із рецензій було написано, що «Євген Колобов у вражаючій експресії трактування передбачає багато відкриттів випущеного десять років по тому у Великому театрі "Євгенія Онєгіна" Дмитра Чернякова. Механізм партитури розібраний до останнього гвинтика і зібраний заново так, що у публіки виникає відчуття, ніби оперу Чайковського вона чує вперше – ніби не було всієї попередньої її вікової виконавської історії, ніби

[232]Див. інтерв'ю про створення спектаклю [225], а також у статтю О. Мерзлікіної [450].

“Онєгін” не ставав жертвою “великого стилю”, втіленого в легендарній постановці Бориса Покровського і Петра Вільямса в Большому театрі» [226].

Унікальним є хронотоп вистави Д. Чернякова «Євгеній Онєгін»[233]. Начебто все йде по сюжету, але є стійке відчуття, що події перенесено до сьогодення. Бо самотність Тетяни – подібна «самотності в мережі», коли в тебе багато віртуальних друзів і жодного справжнього, а монолог Ленського перед дуеллю перетворюється на діалог з випадковим слухачем (який подібний до розмови з попутником). Самотність героя підкреслено фоном (дім Ларіних прокидається, йде звичне життя, Ольга шукає та знаходить загублену сережку, вдягає її і не помічає відчаю та зізнання людини, яка її любить). Власне й дуель стається на очах у всіх – символ того, як потаємне життя людини часто виноситься у публічний простір. Цікавим є рішення винести сумління Тетяни щодо Онєгіна в останній сцені як розмову героїні з чоловіком (Гремін), який допомагає їй прийняти важливе рішення.

Підсумуємо: аналіз когнітивних рівнів щодо творчості П. Чайковського актуалізує концепт «духовний реалізм». У цьому смислі глибокою є думка В. Медушевського [441]: Чайковський – композитор об’єктивного складу (об’єктивний як онтологічний). Аналізуючи критику М. Римського-Корсакова на останні дев’ять тактів «Франчески», він пише: «… У Чайковського основна ідея не в правильній розстановці контрастів. У нього інші наміри: потрясти не уяву, а душу» [441, с. 9]. І далі: «творчий метод Чайковського – метод духовного реалізму. Духовного – бо дух є богоспрямовна сила життя, звернена до джерела. Реалізму – бо запитування про смисл і сама презумпція смислу можлива тільки перед лицем Божим» [там само, с. 12–13]. І як висновок: «Музика Чайковського тільки здається душевною, а в глибині, по суті, – завжди піднесена і духовна, завжди потаємно-добрим рухом підносить серця слухачів до небесної краси» [там само, с. 14]. Внутрішня реальність творів П. Чайковського є неможливою

[233]Запис вистави за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=L44zxn6psq4&fbclid=IwAR145Af7xTw72PaAjvgD0-Yjrrc2oBFqAcnnd_EiRsiEGBk1yqgvUFf3bYM&app=desktop

поза вибудовуванням відносин із Іншим: досвід інтерпретології, що вивчає специфіку інтерпретуючого мислення, ставить виконавця в ситуацію «внутрішнього подвигу» (за В. Медушевским), зусилля подолання, мета якого – об'єктивувати духовну реальність *зустрічі з Іншим*. Такий когнітивний досвід зустрічі структурує дзеркальну відповідність двох векторів комунікації – міжособистісної (горизонтальної) і Боголюдської (вертикальної), формуючи онтосеміотичний трикутник (поняття В. Медушевського).

Аналітичні спостереження дозволяють досліднику з'ясувати когнітивну цінність творчості П. Чайковського через єдність трьох вимірів.

1. Акустичний (акустична реальність) – звукова форма, естетичне переживання в час безпосереднього звучання (виконання) твору. Щодо інтерпретації творчості П. Чайковського цей вимір відзначається постійністю.

2. Герменевтичний (семантична реальність) – наступний, більш глибинний шар творів П. Чайковського. Аналіз усіляких інтерпретацій дозволяє стверджувати, що його творчість – досі відкритий текст.

3. Онтологічний (духовна реальність) – продукує синергійну природу спілкування в комунікативній ланці «виконавець – слухач» і когнітивну сутність процесу осягнення музичної творчості.

Динаміка міжособистісних відносин веде до актуалізації *ціннісної семантики* (поняття філолога В. Маринчака) як категорії дослідницького мислення. Так творчість П. Чайковського постає як творчість-enigma (відкрита процесу осягнення) та актуалізується як мистецтво епохи *proto-* (вислів М. Епштейна) не завершенням, а початком нового.

4.7 Контонація як стратегія сучасної музичної творчості (в системі "композитор-виконавець-слухач")

Завдання підрозділу – напрацювати можливості концепту «контонація» як аналітичного інструменту з точки зору комунікативних стратегій Людини,

що інтерпретує. В межах пропонованої теорії ми, виявляючи провідну роль особистості Homo Interpretatus, позначимо контонаційну стратегію у композиції, виконавстві, слуханні з урахуванням акустичного, психологічного й семіотичного параметрів контонації.

Контонаційна композиторська стратегія. Проілюструємо її на прикладі твору «4′ 33″» Дж. Кейджа для вільного складу. Твір складається з трьох частин: вступ – 30 секунд тиші, основна частина – 2 хвилини 23 секунди тиші й закінчення – 40 секунд іще більшої тиші. Комунікативна ситуація являє собою «комунікативний вакуум», в якому повинна відбуватися подія спів-слухання. Контонаційність тут реалізується:

- на рівні ідеї,
- як властивість тексту,
- як здатність мислення Homo Interpretatus, зокрема як виконавська стратегія.

Семіотичний параметр контонації увиразнений в ситуації мовчання. Тиша у цьому творі, як відомо, річ доволі умовна, свого роду «значуще мовчання» (Л. Вітгенштейн), «духовна практика» (С. Хоружий [661]), мовчання, спрямоване на Іншого, що дає йому можливість виразитися. По суті, тут можна говорити про за діяння механізмів «стратегій інтерпретації умовчання» (В. Дем'янков) для слухачів, котрі корелюють зі стратегіями «умовчування» для композитора і виконавця.

Згадаємо слова В. Мартинова: «"Людина мовець" повністю віджила. Всі ресурси, пов'язані з говорінням, зі словом, вичерпано. Наступний ступінь — Нове Мовчання. Це даність і цивілізаційна, і антропологічна. Останні слова «Логіко-філософського трактату» Людвіга Вітгенштейна: "Про що неможливо говорити, про те слід мовчати"» [122].

Психологічний параметр контонації виявляється через можливість слухача брати участь у створенні опусу своєрідним способом. Авангардове рішення Кейджа полягало в тому, що автор «4′ 33″» змушує аудиторію

прислухатися до звуків навколишнього середовища і, тим самим, приходити в гармонію з нею (онтологія та екзистенція мовчання).

Контонаційність як стратегія виконання полягає саме в організації мовчання. Д. Тюдор (перший виконавець) залучає декілька театралізованих рухів (дістає та надягає окуляри, вмикає таймер, закриває та підіймає кришку роялю, підіймає на опускає руки тощо). Тобто виникає паралельний перформативний твір виконавця. Увага та реакція слухачів (на відомому запису 1952 р.) проходить декілька етапів: від інтересу до здивування, роздратування, обурення і знову – до інтересу

Оркестрова версія вибудовується по-іншому. На прикладі виконання BBC Symphony Orchestra або K2Orch (диригент – Yusuke Ichihara)[234] можна спостерігати як твориться виконавсько-слухацький простір. Перш за все, контонаційність має виникати між самими музикантами. Їхні пози, звуки, рухи створюють своєрідну контонаційну драматургію (особливо важливими є рухи диригента, який жестами відзначає початок та кінець частин твору, а покашлювання оркестрантів позначають «антракти» між частинами). За задумом композитора, кожен шерех, шепіт, звук з зали має значення, їхнє поєднання створює неповторність кожної інтерпретації. В оркестровій же версії можна спостерігати як з тиші дійсно народжується синергія.

Цікавий приклад *контонаційності як тембрової якості музичного тексту* – «Колискова» Миколи Корндорфа (1984) для двох фортепіано. Створена як фортепіанна версія композиції «Con sordino» (1984) для струнних і клавесина, в новій тембровій версії вона здобула іншу виразність. Семантика жанру задає тон просвітленої споглядальності (семантичний параметр контонації), але ключове при сприйнятті «Колискової» – тембр двох фортепіано, у співзвуччі яких інтонування поступається контонуванню (психологічний параметр). Завдяки цьому створюється образ тиші, покою, світу, спокою, в який протягом всього звучання п’єси немов би поринає слухач.

[234] Виконання за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Oh-o3udImy8&ab_channel=K2Orch

Ще один цікавий приклад з творчості М. Корндорфа – «Танок в металі на честь Джона Кейджа» для одного перкусіоніста (1986). Не дивлячись на явну епатажність та перформативність (на сцені має бути велика кількість інструментів, серед яких є й звичайні пательні, ключі та ін.; виконавець повинен бути в спеціальному костюмі, перевдягати головне вбрання під час виконання, специфічно рухатися, в ритмах магічного танцю) основа твору – чиста контонаційність. Як й у «Construction (In Metal)» Дж. Кейджа (твір, який, можливо, слугував прообразом) тут йде пошук тембрових барв. Власне виконавець постійно протягом 14 хвилин знаходиться у коридорі звучань (саме таке розташування позначено в партитурі), створюючи дійсно стереофонічний простір звуків/відзвуків та прокладаючи (у фізичному сенсі) шлях від високих звуків до найнижчих. Особливо вражає закінчення твору (*Додаток А, №20*), коли виконавець після гучних ударів гонгу залишає залу, а простір ще повинен вібрувати, не надаючи слухачеві можливості вийти з цього магічного дійства.

«Allegro Sostenuto» Х. Лахенманна (для кларнета, віолончелі та фортепіано (1986-1988)[235] побудовано на ефекті резонансу, тому найголовніше для виконавців – буди скоординованими один з одним, а для слухачів – вміти слухати як затихає та гучніє звук інструмента, координувати тембри, вміти розрізняти звук та його відзвук, слухати паузи. Тож, завдяки контонаційній стратегії композиторові вдається переорієнтувати виконавців та слухачів на сприйняття подій, що відбуваються в самому звуці.

Приклад контонаційності як фактурного принципу спостерігаємо в «Молінні про чашу» для фортепіано О. Щетинського. Акустичний параметр контонації заданий обраним середньо-верхнім регістром. Семіотичний параметр обумовлений тим, що композитор хотів не тільки відтворити емоційний контекст молитви, але, перш за все, знайти свій музичний еквівалент. Два тематичних елементи, що є носіями образу молитви, стають

[235] Одне з виконань – за посиланням:
https://www.youtube.com/watch?v=9cAsnmjaxTM&ab_channel=mdiensemble

основою для подвійних варіацій. Перший – витримані акорди, що нагадують «тихі» колоколи. Другий являє собою мелодійну лінію, в основному одноголосну – як образ врівноваженого та зосередженого на внутрішній молитві хорового співу. Середня частина п'єси, більш емоційно насичена, поліфонічно поєднує обидва елементи. Психологічний параметр контонації пов'язаний з доволі аскетичною фактурою крайніх частин, яка сприяє стану зосередженості та молитовності.

Твір «Мерехтіння» («Schimmering») О. Ґрінберга для струнного квартету (1991) містить ідею рухливого простору, що вібрує. Акустична партитура створюється та знов розсипається на тисячі фрагментів, плине, видозмінюється і структурується, завдячуючи *динамічній* функції фактури та системі специфічних прийомів гри. Творення часопростору (як хронотопу) відбувається завдяки залученню різноманітних прийомів гри, що відповідають семантичному параметру конто націй – (vibrato, pizz., glissando, tremolo, удари по різних частинах інструментів подушечкою пальця, пальцем, відкритою долонею, головкою гвинта смичка, смичком, древком смичка[236]), а також концептуальності паузування, сонорної та пуантилістичної технік (фрагменти партитури – у *Додатку А, №17*). Контонаційність, що закладена в музичному тексті «Мерехтінь», зумовлює просторово-формотворчі параметри цього твору та обумовлює хиткість розподілу звукової матерії на «зву́чну»–«не-зву́чну» (за визначенням М. Аркадьєва).

Взагалі квартет «Schimmering» О. Грінберга – це вдалий приклад композиторської стратегії *контонування на рівні ідеї*, яка задіює у творчий процес всіх комунікантів (й виконавців, й слухачів) завдяки активному процесу спів-слухання. За словами І. Маціївського, пріоритетність інструменталізму виявляється в тому, що саме тут «об'єктивно синтезується звучання х жестами, кінетикою тіла, форм–ється єдність, нерозривність

[236] Перелік прийомів надано автором на 1 сторінці партитури.

аудіовізуального каналу музичної комунікації, сухання та бачення при її сприйнятті» [427, с. 18].

Твір Олександра Гугеля «Cursus temporis» (2004) для фортепіано являє собою почергове сходження двох голосів із верхнього регістру в нижній у повільному темпі. Ідея дуже проста, проте в ній сконцентровано найважливіші для музики ХХ століття концепти. Про такі твори Л. Кириліна пише, що в них істотно змінюється іманентна логіка формо- і змістоутворення, бо не важливо коли він починається й коли закінчиться. «...Твір («Атмосфери» К. Лігетті – *Ю. Н.*), – пише авторка, – вже не починається, а виникає або поступово прояснюється для слуху з прародительки-тиші; в ньому більше немає дійових осіб, а є вбране у звуки самодостатнє буття, руху якого наше сприйняття, безсумнівно, надає якогось смислу, однак цей смисл не прив'язаний до певної архітектоніки і не вичерпує себе наприкінці твору, та й кінця як такого часом немає – є віддаляння, завмирання, витанення» [301, с. 120].

Завдяки стратегії контонування «Cursus temporis» стає зразком метафізичного рівня сприйняття часу, коли момент розтягується, в ньому немає послідовності дій, що ведуть до нового результату і т. і. У зв'язку з монотемпоральністю цей образ реалізує одномоментність часу-ідеї, часу-реалізації та часу-сприйняття[237]. «Давно пора дозволити звукам з'являтися у часі незалежно від такту, щоб продемонструвати усвідомлення в музиці необхідність часу» [297, с. 56] – ця фраза Дж. Кейджа акумулює трансценденцію композиторської часової концепції.

Виконання твору самим автором ілюструє ідею єдності функцій в одному суб'єкті творчості. Безумовно, у процесі виконавства відчувається монотемпоральність, і в зв'язку з цим певний образ часу (його інтерпретація автором) докорінно змінює комунікативну структуру, що склалася.

Композиторсько-виконавська контонаційна стратегія. Проаналізуємо її прояв на прикладі виконавських рішень контонаційності у творчості

[237] Нотний приклад (початок та кінець) – у *Додатку А, №18*.

В. Сильвестрова (у його власних інтерпретаціях). Слід сказати, що сам композитор неодноразово висловлювався стосовно власного стилю (зокрема, так званого «слабкого стилю») й завжди підкреслював те, що виконавець повинен бути провідником волі автора. Й найголовніше це стосується моментів звуку (sotto voce), тембрики інструменту (або голосу) та власне виконавської драматургії (медитативного типу). Цікаво, що ще до зміни власного стилю В. Сильвестров-виконавець часто залучає педаль та напівпедаль, м'яку атаку звуку (Allegretto з циклу «Знаки») демонструє колористичний рояль (визвучування верхнього регістру при виконанні «Музики в сріблястих тонах), превалювання динамічного відтінку *pp* (Andante з циклу «Знаки»). Вже в «Кіч-музиці» вимагання тихого та ніжного звучання зафіксовано в тексті, код споглядання прочитується в циклі «Постлюдії».

Пізня творчість В. Сильвестрова слугує ще й прикладом автоінтерпретації (його багаточисленні «квазіімпровізації», які стають творами-миттєвостями (записані нотами), але при цьому важливою залишається саме їхня рефлексивна компонента (зокрема «Два миттєвих вальси», op.247, 2015; «3 хоку», 2008 та ін.). Саме посилення контонаційності на рівнях композиції та виконання з 2000-х років призводить до суцільної метанойї стилю композитора. Так, особливого значення набувають паузи, які *В*. Сильвестров вважає теж «звуком»: «…це не просто тиша, в різному контексті вона має свій характер і може навіть вступати в діалог з іншими звуками» [584, с.83]. Зокрема, майже всім багателям притаманна градація динаміки від *ppp* до *mp* та мікроагогіка, навіть у межах одного такту, про що вказано у передмові до видання[238] та яскраво чутно в інтерпретації композитора. Так, Багатель op.1 № 1 виконується прозорим звуком, приглушене звучання притаманне виконанню Багателі op.1 №2, споглядальність – Багателі op.1 №3, напівпедаль моделює звуковий простір «Колискової» (op.2 №1), агогічна гнучкість в цілому притаманна авторській

[238] Valentin Silvestrov. Bagatellen. Für Klavier. Opus 1-5 (2005–2006). M.P. Belaieff Mainz. 54 p.

версії виконання ор.1 та ор. 2. Відчуттю недомовленості сприяє й закінчення серединних п'єс циклів багателей нестійкими гармоніями (немов би на півслові), що змушує слухачів очікувати продовження, прислухаючись до власного внутрішнього простору (тим більше, що композитор мислить твори всередині циклу виконаними attacca).

Якщо вийти за межі багательного стилю, то контонування як *свідома стратегія творчого процесу* увиразнюється у таких домінантах творів[239], як:

- постійна «малопомітна зміна темпу» («Два миттєвих вальса» ор.247, 2015, №1; «Однозвучно гремит колокольчик», присвята А. Пярту, 2011; «Три пісні на слова А. Фета», 2011; «Дві пісні, присвята Л. Бондаренко», 2010), ritenuto на паузах («Три хокку», 2008),;

-відзвуки попередньої педалі («Два миттєвих вальса», №1; «Три хокку», «Три пісні на слова А.Фета»; «Голоси» з циклу «Чотири пісні», 2006);

- різна динаміка в партіях рук («Два миттєвих вальса», №2);

-неглибока педаль («Два миттєвих вальса», №2);

-незмінна (протягом досить тривалого фрагменту) педаль («Дві пісні на сл. О. Седакової, 2011; «Три хокку»).

У двох мініатюрах 2004 року одна (вальс), називається «простір пам'яті», друга – «Колискова» – «простір часу». Метафізичність цієї просторовості створена композитором завдяки великим внутрітактовим та міжтактовим паузам, які дають можливість почути тишу, а також довге «дослуховування» останніх звуків творів. По суті, саме контонаційність як *властивість виконання* (це приклад «опросторення» часу) і дає можливість Людині, *що Інтерпретує*, бути виконавцем, який адекватно втілює задум автора. Інтерпретація самого В. Сильвестрова надає бездоганний приклад такого втілення.

Контонаційна виконавська стратегія. Наступний приклад містить вказівку на зміну комунікативної ситуації в творчості французького мінімаліста Ш. Палестина, що використовує у своїх творах (на органі,

[239] Деякі фрагменти названих творів у *Додатку А, № 19.*

фортепіано, дзвонах) обертоновий ряд. Майже з початку своєї творчості (1960-ті роки) він шукав *свій* звук («golden sound», за визначенням самого композитора). У нечисленних інтерв'ю композитор, по суті, вказує на переміщення «подієвості» у простір інструмента: «Іноді люди кажуть, що чують дуже мало в музиці, інші люди кажуть, що чують дуже багато в моїй музиці. Важливим є інше: ви думаєте, що чуєте *когось* (виділено нами – *Ю. Н.*), що грає неймовірні мелодії, гармонії та ритми на органі, але це не так! Це – орган, який грає як би сам себе! Водночас і я опиняюсь усередині зву́чного простору. Я і він – єдині» [755]. Такі висловлювання, актуальні щодо композицій мінімалістичного, сонорного типу, підтверджують специфічність нових фактурних форм, в яких особливого значення набувають ледь помітні деталі, резонансні ефекти, насичення простору звуками навколишнього середовища і т. ін. Власне, проникнення в мікросвіт звука спричинили зміни фактури самого звука[240], що і демонструє повною мірою творчість Ш. Палестина (зокрема, в «Strumming Music», 1979*;* «Continuous Sound Forms», 2000; «Music For Big Ears», 2003 та ін.). В одному з інтерв'ю митець зазначив: «Як Ротко та Стілл знайшли в живопису, я хотів знайти в звуці поле, що залите кольором, храм кольору, святилище кольору, нескінчений звук» [цит. за 816].

Його творчість (як композиторська, так й виконавська) уявляється як реалізація смислового поля, розуміння якого виникає завдяки обраній контонаційній комунікативній стратегії. Ш. Палестин одночасно виявляє кілька своїх функцій: Людина, *що музикує* (презентує власний твір), *що контонує* (розрахунок на «перебування» всередині звукового потоку), *що артикулює* (композитор є виконавець на фортепіано, органі та дзвонах) й *що інтерпретує* («фактуру звука»).

Контонаційність може бути виявлена в перформативних практиках неакадемічного напрямку мистецтва (зокрема, при поєднанні фольклорного

[240]Схожі пошуки зміни «фактури слова» відбувалися в авангардній поезії на початку XX ст.

співу у живій обробці електронікою), що надає можливість «спів-слухання» двох різних інтонаційних систем.

Наведені вище окремі приклади дозволяють вважати контонацію ще й прикладом *слухацької стратегії*. У розвиток ідеї І. Мацієвського, ми розрізняли її на рівнях композиторського задуму та виконання. Але на рівнях сприйняття контонування інколи стає навіть більш важливим актом. Без активної практики спів-слухання/контонування неможливо усвідомити множинність слухових шляхів К. Штокхаузена, уявити адекватне сприйняття просторових пластів творів О. Мессіана, акустичні простори Ж. Грізе, Д. Куртага, концепцію «звукових карт» С. Шарріно, Я. Ксенакіса, для творчості якого важливим є структурування твору безпосередньо в процесі його сприйняття; чи не найяскравіші приклади – творчість Е. Вареза, Ф. Гласса, А. Пярта, Ж. Грізе, Д. Лігеті, твори саунд-арту[241], деякі опери, створені формацією NovaOpera (Україна) та ін.

Тож, по відношенню до контонації можна виокремити евристичну функцію, коли композиторський та виконавський тексти спрямовані на механізми активізації не тільки розумової діяльності, а й активізують слухацьку увагу, змушують виходити за межі поточного сприйняття задля сумісної діяльності спів-слухання як спів-творчості.

Отже, ясно, що ідею контонації, заявлену в контексті традиційної культури, може бути спроектовано на структуру академічної музики Новітнього часу, в тому числі – сприяти аналізу фактурної організації[242]. Тож, саме за допомогою контонації та комунікативної стратегії як особливих механізмів комунікації Людина, що Інтерпретує (композитор, виконавець, слухач), може змінити поле смислу, що виникає на рівнях «текст-твір». Механізми контонації актуалізують пізнавчу сутність музичного досвіду

[241] Докладніше про слухацькі «дії» в мистецтві саунд-арту див. [783].
[242] До речі, це яскраво має вияв у супербагатоголосних творах (наприклад: Ю. Каспаров. «Повітряні замки» для 24 флейт; «Групи» К. Штокхаузена та ін.).

(«пізнай себе») та фіксують відкритість як онтологічну сутнісну характеристику творчої свідомості Новітнього часу.

4.8. «Активна» слухацька стратегія (на прикладі репрезентації «Історія Солдата» І. Стравінського на фестивалі #Impreza-2018)

Активність слухача, його безпосередня участь у процесі творення композиції – надбання мистецтва XX століття. Перформанси, хеппенінги, інтуїтивна музика, live art, event art та багато іншого – все це не просто посилює роль реципієнта, а докорінно змінює її. Відтворення *спільного* енергетичного поля, інтеракція між виконавцями та слухачами (Е. Фішер-Ліхте), співучасть, «розуміння зробленим, а не розуміння зробленого» (М. Мамардашвілі), *синергійність спілкування* є метою різних перформативних практик, естетики non finito та open form XX ст. Згадаємо класифікацію стратегії слухацької поведінки Ф. Делаланде [764] – таксономічна, образна та емфатична: дві з них пов'язані саме з активною залученістю слухача у процес сприйняття. Отже, адекватність розуміння входить в цілісну смислову структуру інтерпретації (згідно Е. Бетті, В. Медушевському). Завдячуючи слухачеві, який здатен на **нелінійність мислення**, на перевтілення власного досвіду, створюється відкрита *синергійна комунікативна система сучасного мистецтва*.

Стратегія, яку ми визначили як «активну присутність», головною ознакою має все ж таки не тільки реакцію / переживання / переосмислення, але й моделювання нового простору. Її функції власне *когнітивні.* Саме таке переосмислення властиве музично-сценічній версії твору І. Стравінського «Казка про збіглого солдата та чорта, що грається, читається і танцюється», що була презентована на фестивалі нової музики «#Impreza» (Харківська філармонія, концерт в межах проекту #Imptreza, 25 лютого 2018 р.).

В. Кремінський вбачав одним з найголовніших в герменевтичному прочитанні тексту «прагнення шокувати потенційного читача сміливістю й "оригінальністю" інтерпретацій» [335]. На сцені Харківської філармонії було

представлено фактично *нову* версію завдяки участі поета Сергія Жадана, тембровому переінтонуванню партитури інструментальним тріо львівських музикантів (Лідія Футорська – скрипка, Сергій Хоровець – кнопковий акордеон, Божена Корчинська – хроматична сопілка) та відеоряду режисерки Кіри Малініної.

Композитор багато та з задоволенням розповідав про задум та втілення «Історії солдата», зокрема, в діалогах з Р. Крафтом. По-перше, це мав бути театральний твір («драматична вистава для пересувного театру»), про що свідчить авторська вказівка – балетна пантоміма, «що читається, грається і танцюється» і могла ставитися навіть під відкритим небом на площі.

По-друге, інструментальний склад повинен бути «достатньо малим», щоб можна було легко пересуватися (твір виконувався під час поїздки Швейцарією). До того ж, композитор планував візуально розділити сцену: на одній стороні має бути читець, на іншій – невеликий оркестр[243]. Стравінського приваблювала ідея того, що слухач може бачити оркестрантів під час вистави. По-третє, композитор прагнув, щоб п'єса сприймалася *поза часом та конкретним простором* (відносилась «до будь-якої епохи і разом з тим до 1918 р., до багатьох національностей і ні до одної окремо» [263, с. 158]). Персонажі – Солдат, Чорт, Принцеса – умовно-міфічно-казкові, тому історія про продаж власної душі, почуття, які в ній виражені, мораль є загальнолюдськими настільки, що можуть відноситися до будь-якої нації.

По-четверте, композитор заохочував постановників до використання локального колориту (вербальних «локалізмів», зміни назв місцевостей в тексті Читця «в залежності від місця, де йшла вистава», костюмів).

По-п'яте, ролі Читця та Танцівника (вони з'явилися трохи пізніше) повинні були бути посередницькими між артистами та публікою (тобто,

[243] Композитор, авжеж, відчував скрутність як в грошах, так й в інструментах, але, за його словами, це ніяк його не обмежувало, «оскільки мої музичні ідеї тоді вже були спрямовані в бік стилю інструментальних соло» [263, с. 159]. Нагадаємо, що він був у захваті від «інструментальної сторони» шенбергівського «Місячного П'єро», коли вперше почув його у живому виконанні та був впевнений, що за такою поліфонічною структурою, якою є партитура шедевру А. Шенберга, – майбутнє. До того ж, він склав ансамбль в «Історії солдата» (скрипка, контрабас, кларнет, фагот, пістон, фанфара, барабан) як схожий на джазовий і з подібними функціями.

арбітрами комунікації): «Роль оповідача переслідувала подвійну мету: він є ілюзіоністом-перекладачем між діючими особами і разом з тим коментатором-посередником між сценою і публікою. Однак введення оповідача в дію п'єси було більш пізньою вигадкою, ідеєю, запозиченою у Піранделло. Роль танцюриста також була придумана пізніше. Ми боялися, що п'єса без танцю буде здаватися одноманітною» [263, с. 158].

На нашу думку, композитор заклав в концепцію «Історії» шукану *мобільність форми втілення,* тому цей твір є таким популярним для найрізноманітніших інтерпретацій. Так вийшло, що від часів першої вистави «Історія солдата» зазнала безліч варіантів втілення. На прем'єрі (Лозанна, 28 вересня 1918 р.), яка стала, за словами композитора, «світським заходом»[244], солдат був «одягнений в форму рядового швейцарської армії 1918 р.», а костюм і деякі артефакти сцени додавали антуражу часу 1830 р. «Наш солдат в 1918 р., – говорить І. Стравінський, – дуже виразно сприймався як жертва тодішнього світового конфлікту, незважаючи на нейтральність сюжету» [263, с. 158]. Але прем'єрна версія не стала еталоном. На початку 1920-х рр. «Історію солдата» поставив С. Дягілев. За спогадами І. Стравінського, «його план був ексцентричний. Танцівники повинні були ходити по сцені, несучи анонси на зразок американських ходячих пікетників або "сендвічменів", як їх називають» [там само, с. 106].

Починаючи з кінця 1920-х років «Історія Солдата» неодноразово ставилася як балет; існують також сюїта для камерного оркестру, перекладення для тріо. За мотивами твору знято мультиплікаційні фільми (майже повна версія – реж. R. O. Blechman, студія PBS, США, 1984 р., «A Soldiers Tale» з анімацією YeastCulture).

Сучасні виконання відбуваються як класичний «інструментальний театр» (з партією Читця), або до вистави залучають відомих людей (є версія

[244] Спектакль, як писав І. Стравінський, «мав серйозний успіх» [263, с. 161], але пройшов лише один раз (з причини епідемії іспанки та закриття всіх концертних майданчиків). Першу виставу (мізансцени) композитор розробив разом з Ш. Рамю / C. F. Ramuz (автор лібрето), а режисерами стали Г. та Л. Пітоєви (які водночас були й акторами).

2017 р., в якій роль Солдата виконує співак Андрій Макаревич, а роль Читця – Володимир Познер; дуже часто читець – відомий актор або актриса[245]); або слухачам представлено театралізовану версію (де всі мізансцени розігруються акторами), або версію з додаванням монтажу кінокадрів, мультімедіа, пластичної композиції, поп-арту[246]. Отже, майже кожна сучасна інтерпретація – спроба розповісти «вічний» сюжет в інтер'єрі сьогодення.

Версія, запропонована слухачам фестивалю #Impreza-2018, теж суцільно відрізнялася від інших. Ідея полягала в повному «переписуванні» сюжету твору та в поєднанні незвичної транскрипції оригінального музичного тексту (звучання тріо скрипки-баяна та сопілки) й алегоричних (або жорстко правдивих) текстів відомого українського поета, «голосу» нашого часу Сергія Жадана. Власне, повністю було вилучено «казковість» розповіді Читця, і, по суті, надано новий сюжет: так по-сучасному відчув музику І. Стравінського С. Жадан[247]. Оригінальна інструментальна версія (авторська транскрипція С. Хоровця) наслідувала ідею «поліфонії інструментальних соло» (яка була такою близькою композитору). Однак *стратегія тембрового переінтонування* завдала урізноманітнення функцій кожного музиканта в цій абсолютно незвичній тембровій версії. Якщо скрипка в цілому зберігала ті функції, що були закладені композитором (нагадаємо, що цей інструмент «втілює» душу Солдата), то функції духових та барабанів були розподілені між хроматичною сопілкою (інколи грала й на ударних) та баяном (інструмент, який може замінювати цілий оркестр).

Міждисциплінарність концепції вистави підкреслив й відеоряд, в якому відображено реальні кадри війни, змонтований режисеркою Кірою Малініною (Харків). Стосовно свого задуму вона зазначила: «Для мене ця

[245] Існує версія, де Солдатом є Р. Нурєєв (1977), є версія з фронтменом «Pink Floyd»Roger Waters (2018), який читає за всіх персонажів.

[246] Одне з академічних фестивальних відео – за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=qh7sBAUd3hI (Butler ArtsFest); «кінематографічна» версія, в якій навіть розділені ролі Чорта та його голосу, Солдата та його Душі, за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=zhEs4A293pM; вистава, де драма між Солдатом та Чортом розвивається в просторі пластичної композиції – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=O_4RCxLm17M

[247] До речі, поетові спочатку було запропоновано бути Читцем (тобто прочитати у власній манері) український переклад тексту, але С. Жадан запропонував власний сюжет.

робота була в певному сенсі викликом: як знайти живий зв'язок між "Історією солдата" Стравінського і текстами Жадана? Між ними століття різниці, які між ними можуть бути точки дотику? Це й стало єдиною метою: зрозуміти, про що може бути цей зв'язок тут і зараз. Вивчаючи той час, коли був написаний твір Стравінського, я намагалася зрозуміти, чому в певній точці свого життя, 1917 році він вибрав цю казку? Той смутний революційний час через відчуття невідомості та крихкості світу для мене істотним чином заримувався з теперішнім часом»[248]. В деяких моментах на кадрах з'являвся оригінальний текст «Історії Солдата» – як алегорія до того, що відбувається «тут-і-тепер». Паралелізм поетик (Рамю-Жадана) виявив особливий «нерв» звучання твору.

Дія починалася в повній темряві: на фоні імпровізованого вступу сопілки та тихого шуму міхів баяну звучав вірш «Вуду в домашніх умовах» («Так вони підійшли до цієї ночі») – про необхідність пам'яті про тих, хто вже пішов і про відношення до смерті («*я не боюся того, що буде, я надто добре пам'ятаю те, що було*»). Ще один вірш зі збірки «Антена» («Що це стікає кров'ю? Це антена…») увів узагальнений образ зла («*і сатана засинає під ранок у своїй машині, але не перемикає, не перемикає каналів*».). Вірші створили пролог до дії та завдали *особистісний простір* спілкування артистів та публіки («…*все починається тобою, все тобою закінчується*…»).

Далі абсолютним контрастом вривається «Марш» (№1), на тлі якого ритмізовано читається вірш «Дихає ночі теплий звіринець», який вводить «казкову» алегорію, дуже співзвучну музиці. Але у віршах С. Жадана ніколи немає пустих алегоричних прийомів – вони завжди модулюють у сучасний світ («…Чистить зброю молодий піхотинець, чистить зброю, вбиває години»). Ритмізація, до речі, закладена у партитуру та позначена композитором.

[248] З інтерв'ю з режисеркою.

Марш з ритмізацією поета звучить оптимістично («…*Смерть, як щеня, не відходить від нього. Дивні діла, дивні, господні»*). Далі – знов музична пауза, і в тиші – вірш, що переводить до сьогодення:

Солдатське взуття – саме для цих кам'яних доріг.
Господь двадцять років тебе муштрував та беріг,
тримав тебе в казармах, у піхотних військах,
вчив на своїх помилках – на біблії й на казках.

У вірші поет торкається тем Душі та Смерті Солдата («*Чуєш, щось торкається серця? Це коріння трави. Земля міняє хімічний склад від того, що в неї лягаєте ви*»). Поет немов завдає кінець історії, яка ще тільки розгорнеться перед слухачем («*Кожне життя – неймовірно складне – завершує смерть – дивовижно проста*»).

Наступний блок – умовна «пастораль». На початку дует скрипки (імпровізація на тривожні мотиви партитури першої сцени, коли Солдат вперше дістає скрипку) та поезії («Знайомий пішов добровольцем…») перетворюється внутрішній діалог умовного героя («*Ось він сидить цілими днями на ліжку й слухає бісів у своїй голові*»).

Майже без паузи музиканти виконують оригінальну першу сцену («пісенька на березі струмка»), на екрані – паралельний світ та перші кадри війни. Контраст між пасторальною, трохи зухвалою та темброво яскравою музикою (особливо вирізняють соло скрипки та сопілки й тривожне остинато скрипки) та мовчазними кадрами війни дозволили слухачеві осягнути внутрішнє двосвіття, в якому щодня опиняється кожна людина.

Після цього відповіддю прозвучав в повній тиші вірш «І хотілося б дякувати за можливість не відповідати…», який завершується рядками:

Дякувати за те, що раптом не ставало відваги,
за те, що навіть не спадало на думку все забути,
за те, на що ніколи не вистачало уваги,
і за те, на що не було шкода вогню та отрути.

Дякувати за надрізи сміху – ламкого, нічного,

дякувати за мовчання рослинну тяглість,

за готовність іти до кінця, аби не оминути нічого,

за готовність віддати все, аби нічого не сталось.

В тишу, що аж дзвеніла під час звучання цього вірша, поступово й майже беззвучно проникає імпровізація скрипки. Вона немов імітує тихий скрегіт заліза, резонуючи з кадрами потягу на екрані та виписаним оригінальним текстом Ш. Рамю – пропозицією від Чорта Солдатові обміняти чарівну книгу на скрипку. Продати Душу. І знов – жорстка відповідь крізь часи – вірш «*Фінанси – повітря, яким ми дихаємо*» про те, що все на світі має свою ціну:

Ми знаємо ціну твоєму минулому.

Ми знаємо ціну твоєму голосу,

який ти тримаєш при собі, ніби столове срібло.

Ми знаємо ціну всім твоїм сумнівам.

Ми знаємо ціну всій твоїй злості.

Те, що головний герой цього дійства зробив нелегкий вибір (як зробив це Солдат І. Стравінського) – підкреслено наступними рядками-закликом зі збірки «Тамплієри» (читалося жорстким голосом під акомпанемент грюкотіння, що видає баян, який перетворюється на ударний інструмент):

Кидай мертвих за борт, кидай мертвих за борт.

Пускай під воду холодні тіла, замотані в шовк.

Мертві не знають клопоту, не знають турбот.

Зшивай роздертих, видовжуй рваний шов.

Шок від останніх строк вірша («*Той, хто добуде тут до кінця, — залишиться сам. Краще йому не бачити те, що він бачитиме уві сні*») врівноважується відчуттям розпачу та більш «плинним» звучанням рядків наступного вірша «Я чекав, коли закінчиться це тепло» (під супровід колективної імпровізації ансамблю):

А ось коли воно закінчилось і попереду тільки зима,

і щоби обійти її — потрібні роки,

я зупиняюсь і думаю, що мене тут трима,

що мене зупиняє дотиками руки?

Питання, якими пронизані майже всі обрані для вистави вірші, зависають у повітрі, на них майже неможливо відповісти. Відповіддю є наступна сцена, побудована на музиці третьої сцени партитури («Пісенька на березі струмка»), що робить велику арку до початку вистави. До того ж, ситуативно власне під цю музику Солдат, лишаючись скрипки, починає свій шлях до пекла).

Процес сумнівів, що долаються, та відповідей, що не врівноважують, відображено в рядках віршу «Ось я лишаю зброю й починаю повзти»:

Що в твоїм серці, країно, що в твоїй голові?

Я навіть не знаю з яких кольорів зшиваються наші стяги.

Біси стоять при мені – недовірливі і живі,

і дорікають мені словами моєї присяги.

Сенс цієї поезії – в надії – підкреслюється наступними віршами «Ще нічого не втрачено» і «Прийде весна».

Алегоричні співставлення й надалі структурували виставу. Так, паралеллю до музики шостої сцени («Куплети чорта») став вірш «Другий рік місто косить чума»; до ансамблевої «просторово-шумової» імпровізації – прозаїчний текст «Ей ви, всі, хто зібрався тут цього вечора, коли легко згадуються імена тих, кого ми не змогли захистити…»; до музики другої сцени («Маленький концерт») – охоплені вогнем будинки, кадри воєнних дій. Тому так вражаюче прозвучала частина «Танго» з третьої сцени частини II, чимось нагадуючи за силою впливу відоме Танго з «Історії доктора Іоганна Фаустуса» А. Шнітке (в обох випадках стався ефект «зниження»).

Взагалі вся сцена танців (третя сцена частини II), що в оригінальній партитурі І. Стравінського (ще Вальс та Регтайм) ілюструє похід Солдата до Принцеси, її зцілення та спробу пошуку любові, увірвалася у виставу нестримним потоком зухвалих звуків та відчайдушних рухів – як приклад життя, що існує в паралель до життя з болем. Вплив на слухачів цього суто

музичного блоку підсилено за рахунок наступного вірша, що читається в повній темряві: «А зараз я розповім тобі як зустрічався з дияволом», в якому знову відчувається надія:

Але мене завжди рятувала твоя увага,
тримала твоєї любові липнева спрага,
боронили твої дерева, що снігом покрилися,
наповнювала теплом родимок твоїх кирилиця.

Вірш перегукується з музикою четвертої сцени («Пляска чорта») з оригінальним текстом, виведеним на екран (чорт насилає на Солдата прокляття), та кадрами війни. Все, що відбувається, нагадує суцільну фантасмагорію, після якої катарсисом звучить «Маленький хорал» за наступною ансамблевою імпровізацією на його тему (з піднесеним віршем «Як ми будували свої доми» та пронизливими рядками «Батьківщина – це там, де тебе розуміють, коли ти говориш вві сні»). Соло ударних завершує заключний музичний номер («Триумфальный марш чорта»), але він не є закінченням вистави.

К. Малініна відмічала, що ніяк не могла примиритися з фіналом, який закладено композитором в оригіналі: «Чому солдат, навіть обдуривши самого чорта, все одно вирушає в пекло. Це занадто безвихідно»[249]. Тому останніми є дивні рядки віршу «Зате я знаю тепер, говорить він, яка війна»:

Так і є:
війна – ніяка,
про неї так і говорять –
без прикметників.
Як ти себе почував?
Ніяк
Як до тебе ставились?
Ніяк.
Як ти про це говориш?
Ніяк.
Як нам тепер із усім цим жити?

[249] З інтерв'ю з авторкою.

Підсумуємо. Для слухача **текст** вистави «Історія Солдата» складався процесі сприйняття *як перформативний феномен* (тобто творився в реальному часі); **форма** виникла як симультанне явище, структурування подій, фіксованих під час сприйняття; **драматургія** відбувалася як *можливість статися події всередині себе* (емоційна імплозія); а **функція** комунікації (за визначенням Р. Якобсона) спрацювала виключно як *емотивна* (направлена на безпосереднє вираження власного відношення до події).

Саме тому, що пропонована версія «Історії солдата» І. Стравінського набула сучасного звучання, стало абсолютно ясно, наскільки вічною є відображена в ній колізія. Сенс історії, що описана композитором – не вір Сатані; історії, що описана С. Жаданом – прислухайся до демонів у собі, не давай їм знищити тебе. І концепція «історії солдата» у війні, яка триває в Україні з 2014 р., відгукнулася в серці кожного слухача: «*Три роки ми говоримо про війну. Навчились говорити про власне минуле, враховуючи війну. Навчились будувати свої плани, з огляду на війну*»[250].

Поезія Сергія Жадана відбиває ритм сердець українців, які відчувають війну як власну біль. Як сказав один зі слухачів, «…вона стала не тільки формою часу, а й геометрією простору. Феномен його творчості – в тому, що кожен отримує ті сенси, що прагнув почути. Він точно знає, кому краще вдаються приголосні, а кому голосні»[251]… На таку реакцію слухача й розраховували автори цієї вистави. Зокрема, К. Малініна зазначила: «Будучи в Харкові, який знаходиться не так далеко від смуги бойових дій, мені було важливо звернути увагу на цю точку часу-простору, в якій знаходиться глядач, протягнути зв'язок до того, що трапилася сто років тому і через музику та тексти побачити всю картину цілком. І єдиним видимим виходом для мене став глядач, діалог з ним (як би дивно це не звучало). Мені хотілося знайти відповідь, але, виконавши всю роботу, я зрозуміла, що можу тільки

[250] Зі збірки «Антена».
[251] З інтерв'ю авторки зі слухачами після концерту.

запитати у тих, хто прийде в зал: а що ви думаєте? Що відчуваєте? Де ви зараз по відношенню до цієї повторюваної історії?»[252].

Типовий фольклорний сюжет виявився не тільки близьким до сьогоднішнього дня, а ще й *особистісно відчутим*. Тож, стосовно слухача вбачаємо реалізацію імплозійної стратегії. Версію, яка народилася, можна вважати спеціальним дослідженням, яке провів стосовно себе кожний слухач, кожен відчув на собі строчки: «ще все залежить від нас, від нашої пам'яті, від любові всередині нас»[253]. Твір І. Стравінського став приводом задуматися про війну й тих, хто воює, про себе та власне відношення до подій, про життя у «викривленій реальності», бо «все починається тобою, все тобою закінчується»[254]. У І. Стравінського Солдат – особа, яка узагальнює ситуацію боротьби, що може вестися як ззовні, так і всередині – боротьбі із собою. Вона – дійсно поза часом та простором, як і твір композитора, який виявився здатним перетинати будь-які кордони. Дія твору завдяки поезії С. Жадана та звучанню української хроматичної сопілки набула конкретного історичного та часового контексту (російсько-українська війна), що триває на Сході), а нова музично-сценічна версія твору перетворилася на інтерактивний *простір розмови*, діалог про війну, смерть та життя. Розмову, в якій немає кінця…

На закінчені підрозділу наведемо декілька прикладів творів, де активність слухача закладена в концепцію. Деякі з них вже були наведені на сторінках дослідження (твори Дж. Кейджа, open form Е. Брауна, К. Штокхаузена, Л. Беріо, М. Фелдмана, «The Riot of Spring» Д. Курляндського). Безумовно, перелік цим не обмежується. Можна згадати виконання «November 1952» Е. Брауна Southland Ensemble, в якому музиканти розташовані по периметру зали, завдяки чому є ефект занурення слухачів у звучання (реалізована ідея просторовості та єдиного виконавсько-слухацького хронотопу)[255], створення графічних партитур (Pierre Carré для

[252] З інтерв'ю з авторкою.
[253] Збірка «Господь симпатизує аутсайдерам», вірш «Ще нічого не втрачено».
[254] Збірка «Господь симпатизує аутсайдерам», вірш «Вуду в домашніх умовах».
[255] Запис за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ARpyrP404aQ

«Pithoprakta» Я. Ксенакіса, візуалізація Райнером Вехингером «Artikulation» Дж. Лігеті, інша «музика для очей» М. Кагеля, Л. Беріо, К. Штокхаузена, М. Фелдмана, Дж. Кейджа, аудіовізуальний перформанс «SYN-phon» Кандаса Сизмана / Candaş Şişman, композиція якого візуалізує для слухача мистецтво як вільне поле спілкування[256]). Також докорінно змінила традицію спів-слухання конкретна музика (*musique concrète*), зокрема, Х. Лахенмана.

Не дивлячись на те, що Дж. Кейдж, за словами авторів посібника з музичної культури США XX ст. «… займає позицію людини, що споглядає, а не діє» [273, с. 288], для багатьох його композицій властива активна участь не тільки виконавців (учасників перформансів), але й слухачів. Він, як й К. Штокхаузен, мріяв про слухача, який би був рівноцінним композитору й виконавцю (зокрема, саме на такій ідеї будуються його хепенінги).

Сучасні виконання його «Living Room Music» націлені на те, щоб слухачі *відчували себе «як вдома»* та ще й такими, хто здатен відтворити партитуру композитора, бо використовуються звичайні предмети побуту. Дійсно, при такій поведінці (учасники виконання одягнені в домашню одежу, свистять, читають газети, перемовляються, працюють на комп'ютері, п'ють вино та їдять печиво, тобто ведуть себе вдавано вільно) панує невимушена атмосфера і слухачі максимально включені в інтерпретувальний простір[257].

Згадаємо й відомий перформанс 1952 року Кейджа-Каннінгема-Раушенберга-Тюдора, де присутність слухачів, які сиділи з білими чашками по лініям прямокутника, була обов'язковою складовою дійства; візуально-акустичні перформанси Дж. Маклоу, в яких слухачі є (поряд з виконавцями) винахідниками звуків, шумів, світлових рішень.

Композиція Дж. Кейджа «Water Walk»[258] – суцільна магія виконавця, який маневрує між роялем, глечиком з водою, залізною трубою, ванною,

[256] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=oVtX_CD3jaY.

[257] Відео концертного виконання 2017 р. у McKnight Hall за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=Z4FI60rwa64; виконання на Stift Festival '13 – за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=UP-M7WH-UIs.

[258] Відео з виконанням самого Дж. Кейджа за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWYe.

відключеними радіоприймачами, робить багато чого: подрібнює лід, кип'ятить воду, «ловить» рибу, поливає троянди, грає на роялі (один кластер), п'є пиво – тобто «малює» перед слухачами трохи хаотичний шлях води. Слухач при цьому трохи збентежений, бо йому цікаво, але не завжди він знає як реагувати (тому чути нервовий сміх з глядацької зали). Сенс такої активної слухацької *спів*участі – у відчуванні змін всередині себе.

Формула «слухач/глядач=композитор» використана й у фільмі М. Кагеля абсурдисьському «Ludvig van» (1969/1970). Вже в 1-й частині[259] можна побачити таку зйомку, ніби-то сам глядач йде місцями, де жив Л. ван Бетховен (знято тільки ноги). Тож, будь-хто перетворюється на композитора, який відвідує свою домівку. Особливо такому саме сприйняттю («Інший=Я») сприяє квазідокументальний стиль.

У розвиток ідеї М. Маклюена про імплозію як вибух, що спрямований усередину, можна виокремити *імплозійну стратегію*, яка призводить до шоку як ґрунту переосмислення, переродження. Така позиція підтверджує дію евристичної функції мистецтва (за В. Медушевським) – спрямованість музики на *механізми активізації уваги*, розумової діяльності, при цьому неослабний інтерес до твору зберігається не тільки в процесі слухання, а й виходить за рамки поточного сприйняття, викликає бажання повторно прослухати твір, розібратися в ньому.

Специфіку активності Homo Interpretatus у слухацькій практиці проілюструємо на прикладі досвіду синестетичного слухання[260] – особливої *форми активного слухацького акту*. Йдеться про створення так званого «динамічного музичного світложивопису» (автор поняття – Ю. Правдюк, Харків)[261]. Алгоритм його творення начебто схожий на традиційну

[259] Відео за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=lqqMyX3ysnA&ab_channel=felipeaca

[260] Ж. Грізе [169] розділяє аналітичне та синтетичне слухання; В. Медушевський [436] – аналітичне та синкретичне сприйняття подвійності музичної форми; в декількох виданнях з музичної психології описані також синтетичний підхід до музичного сприйняття; у дисертації К. Лозенко, виконаної під орудою авторrb монографії визначено поняття «синестетичне слухання»: (див.: Лозенко Е. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX–начала XXI в.: 17.00.03; Харьковский нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 264 с.).

[261] В Харкові і з 1969 р. існувала «Зала музичного світложивопису, в репертуарі котрого існувало більш ніж 100 аудіовізуальних творів до музики Моцарта, Бетховена, Вагнера, Берліоза, Чайковського, Шостаковича,

комунікативну тріаду: композиторський твір інтерпретується виконавцями (із залученням візуальних засобів), слухач сприймає синтетичний артефакт. Але наразі це поверховий погляд на питання. Наразі саме слухацький досвід того, хто створює твір уможливлює появу, по суті, твору нового типу. У процесі роботи над картиною динамічного музичного світложивопису виконавець відтворює комунікативний процес в іншій послідовності та якості: спочатку він – *слухач*; потім – *співець-творець;* і наостанок – *виконавець*. Таким чином, *направлене* про*слух*овування задіює творчий потенціал і стає специфічною *стратегією*, націленою на обов'язкове *творення*[262]. Такий досвід демонструє можливість синестетичного слухання як *креативної здібності* людини. Фактично, направлене та активне слухання у наведенному прикладі виконує емпатійну функцію – створюючи, за допомогою синестетичних асоціацій, власну звукову модель музичного твору, реципієнт «пропускає через себе» музичну тканину, о-своюючи (роблячи своїм) музичний твір, стаючи його співавтором.

Розвиваючи ідею активної слухацької стратегії, скористаємося й поняттям «тмесіс» (Р. Барт), що відбиває специфіку фрагментарності сприйняття (коли читач пропускає певні фрагменти тексту, концентруючись на найбільш цікавих). Наслідуючи ідею Р. Барта, вважаємо «тмесіс» однією з активних слухацьких стратегій музичного сприйняття. Особливо актуальною вона є для хепенінгів чи енвайроментів, але можна пригадати й експерименти з слухацьким контентом формації сучасної академічної музики «NovaOpera» (наприклад, соноперу «Непрості» за твором Т. Прохаська, де слухачі в залі лежали на матах та серед вистави могли спати), вистави Р. Вільямса (зокрема, його «KA MOUNTain and GUARDenia Terrace: a story about a family

---

Сен-Санса, Прокоф'єва. Нині існує Театр-студія динамічного музичного світложивопису, в якій за допомогою спеціальної установки створюються артефакти нового мистецтва – картини динамічного світложивопису, яка, за словами автора цього напрямку, «щоразу відтворюється в артистичному акті, як і музика» [805, с. 379].

[262] В синестетичних практикумах, що проводилися на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського такі *прослуховування* було задіяно для симультанного схоплювання гештальту сонорного звучання.

and some people changing», 1972 триває 7 днів[263]), твір Дж. Кейджа «As Slow As Possible»/»Якомога повільніше» (в котрому зміна акорду відбувається раз на сім років, існують півторарічні паузи) та ін.

Отже, підсумуємо: будь-яка інтерактивна практика – практична реалізація «нескінченої потреби в Іншому» (Е. Левінас) і саме тому композиторам та виконавцям потрібен *активний слухач*.

4.9. Комунікативні стратегії в міжмедіальному просторі. Homo Interpretatus у культурі *proto-*

В теорії комунікації медіальність (англ. – mediality) є одним з комунікаційних каналів. Сучасна культура, по-перше, демонструє ускладнення форм медіальності, а, по-друге, їхню активну взаємодію. Філософ І. Інішев запропонував модель медіальності як інтерпретацію феноменологічної герменевтики та як «структуру комунікативного досвіду» [268, с. 6]. Тож, міжмедіальний комунікативний простір – концентрація різних досвідів комунікантів, що породжує нову поетику.

Завдання підрозділу – окреслити деякі комунікативні стратегії, що виникають на межі мистецтв.

Зокрема, у сучасній мистецькій практиці особливо актуальною є *стратегія візуалізації*. Її розповсюдження пов'язане з домінантністю «візуального мислення» (Р. Арнхейм [32]) в новому мистецтві. Музика збагатилася такими візуальними технічними засобами впливу на аудиторію, як гра світла, димові ефекти; акробатичні трюки; костюми – все це є важливим компонентом комунікації. Навантаження на візуальний канал сприйняття інформації настільки велике, що в результаті ми часом не «слухаємо» музику, а «дивимося» її, що призвело до формування досвіду «нової візуальності» (М. Хренов [663]). Цей досвід актуалізує такі принципи сприйняття, як монтажність, мозаїчність та активізує власне інтенцію

[263] В буклеті до цієї події режисер вказував, що хотів, щоб хід «природного часу» переривався «надприродним часом» [806].

реципієнта. Так, можна згадати скульптора Дарія Хулеа (Румунія), скульптури якого, що вироблені з проволоки, є немов незакінченими, відкритими у простір, завдяки чому всі, хто на них дивиться, повинні *домислити* арт-об'єкт.

Візуалізація стає важливою для багатьох композиторських концепцій (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, Я. Ксенакіс, М. Фелдман, Ж. Грізе, В. Рунчак та багато інших), в яких актуальним є власне принцип розташування виконавців, їхнє переміщення у просторі, атрибутика. Можна пригадати «Акустичні простори» Ж. Грізе, де постійна зміна ансамблів виконавців реалізує ідею всесвіту, що постійно розширюється. Стратегія візуалізація звуку притаманна творчості С. Шарріно, візуальні ефекти є в творах Я. Ксенакіса (зокрема, «Metastasis»), окремим різновидом такої візуалізації є графічні партитури, що створюються до найрізноманітніших творів (від барокових до сучасних).

При виконанні доволі часто залучається світло-кольоровий або графічний перформанс, без чого інтерпретація взагалі не мислиться, як, наприклад, у виконанні феєричним молодим кларнетистом Мартіном Фростом Концерту Андерса Хіллборга (A. HIllborg) для кларнету з оркестром[264]. В цій версії залучено не тільки театралізацію (в певний момент кларнетист надягає маску), рухи тіла, своєрідна магічна «гра» з інструментом, магічний «танок», рухи сценою (не тільки соліста, а й ще двох виконавців), але надважливим є світлове рішення (затемнення, використання конкретних відтінків світла – темно-синіх для I та III частин, червоних – для II та фіналу). Також має значення боротьба темряви та світла: в III ч. відчувається поступове домінування білого світла – як символ просвітління, коли виконавець знімає маску, як пелену з очей, але потім знов надягає її та продовжує грати в царині багряно-червоного світла. Кінцеві туттійні акорди підкреслено снопами світла, а, насамкінець, виконавець робить такий жест,

[264] Запис з Orchestra Royal Stockholm Philharmonic за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=yhOo0wvambw.

немов задуває свічку, – і все, що прозвучало, стає примарою та перетворюється на спогад.

Неймовірним є й приклад відео версії з фантастичним виконанням М. Фростом Концерту для кларнета з оркестром «Peacock Tales»[265] А. Хіллборга. Кларнетист грає на колінах, танцює та мімікрує, у процес залучено перевдягання (за контрастом чорний/білий костюми) та «партія світла», прописана в партитурі (контраст світла/темряви), монтаж та «накладання кадрів» (коли наприкінці біла і чорна постаті виконавця зливаються в одне – біла сторона людини перемогла).

Свідомою стратегією, що поглиблює віднайдені смисли класичного твору, може ставати *театралізація*. Яскравий приклад – запис вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта Ian Bostridge and Julius Drake (2007) – справжній фільм, де важливим є не тільки бездоганне виконання, а й кольорове та світлове рішення, антураж порожнього та занедбаного дому, скупі рухи співака, тіні на стінах (все допомагає створити відчуття душевної спустошеності, глибокої самотності та порожнечі). Театралізацію *закладено й у* виконання фортепіанного дуету Грега Андерсона та Елізабет Джой Ро (США), відомого своїми театралізованими інтерпретаціями творів Моцарта, Бізе, Пьяццолли. Наприклад, «Oblivion» А. Пьяццолли – відеокліп, в якому головними героями є руки виконавців, саме між ними спалахують почуття, які розкриваються в музиці. Композиція «Billie Jean» М. Джексона виконується в чорних окулярах, простір максимально рухливий, що співзвучно образу співака. Цікавою є ідея кліпу фантазії на баладу «Лісовий цар» Ф. Шуберта: виконавці знаходяться в порожній залі, де стоять деки роялів, сам рояль постійно відсувається вперед і виконавці змушені постійно наздоганяти його (як і герой балади намагається встигнути врятувати дитину). Червона сукня при загальній чорно-білій кольоровій гамі стає багряною плямою та символом трагедії (ефект посилено краплями крові, що

[265] Фільм 2003 р. (Kompis Musk & Bid) зі Шведським радіооркестром, який й замовив цей твір, за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=R3VuXZCRcSA. Хореограф – David Dalmo.

падають на клавіші та зникнення пальців рук між клавішами в фіналі фантазії).

У міжмедіальних проєктах, пов'язаних з інтерактивними практиками, залучена *синестезійна* стратегія. Так, можна згадати фестиваль «Ars electronica NOHlab», для якого було створено відомий аудіовізуальний перформанс «Deep Space Music» (2012), що поєднує комп'ютерну графіку та музику. Задум полягав у тому, що слухачі сприймали музику Р. Сакамото, Ф. Гласса та Дж. Кейджа (виконавиця – Макі Намекава, фортепіано, Японія), водночас споглядаючи на величезний екран, на якому візуалізувалися графічні картини. Завдяки великим розмірам екрану та проєкції графіки на стіни, підлогу, стелю, слухач відчував себе ніби всередині створюваного простору й отримував новий досвід присутності «тут-і-зараз». До того ж, слухачі могли не тільки сидіти, але й стояти, ходити та навіть проходити «крізь» графічні зображення. Активність слухача в такому проєкті передбачена в тому сенсі, що його сприймання працює через багато каналів, й складається в системний образ тільки в особистому уявленні.

Більш активної реакції передбачає проєкт «Resonate» (Франкфурт, фестиваль світлової культури «Luminale», 2012). Смисл полягав у тому, щоб слухачі (відвідувати) контактували зі світловою скульптурою. Насправді, така інсталяція з'явилася завдяки сумісних зусиль студентів програм «Дизайн інтер'єру-простір-комунікація» (University of Applied Sciences, Майнц) та «Звукове мистецтво-композиція» (Johanns Gutnbrg University, Майнц). Автори передбачали, щоб кожен, хто торкається цієї скульптури, міг відчути зміни звучання. Все це відбувається завдяки тому, що ці, так звані, «скульптури» складалися з білих струн, що світяться в темряві й дійсно схожі на струни якогось фантастичного інструменту, які відгукуються на торкання пальців. Завданням організаторів стало виведення слухачів за межі їхнього звичного досвіду сприйняття, й завдяки перформативній стратегії звичайна інсталяція стала інтерактивною подією.

Перформативна та синестезійна стратегії притаманні проєкту «Архітектура голосу» (2014-2015) від агенції «Ухо» (Київ, Україна). Ідея виконувати вокальні, хорові, оперні твори в просторах стадіонів, басейнів, кінотеатрів, церков є амбітною, а результат – в чомусь непередбачуваним. Зокрема, в одному з концертів (у київській водогрязелікарні) відвідувачам пропонувалося після концерту прийняти ванни; протягом всього проєкту проходили майстер-класи з різних технік вокалу для необізнаних відвідувачів, які б хотіли співати в «летючому хорі»; музика В. Польової лунала в басейні, італійські мадригали – в Кириллівській церкві; аудіопластичний перформанс Томомі Адачі (Японія) був представлений в весловому центрі; «Капела Ротко» М. Фелдмана звучала на стадіоні. Ще одна ідея проєкту – створення поліфонічного мистецького простору, в якому б перетиналися та поєднувалися різні стилі, формати, медіальності. Власне такий нелінійний простір був створений на концерті Ґедалії Тазартеса (Франція), який в межах одного вокального перформенсу поєднав етніку та сучасні техніки виконання. Вистава буто-опери «Медея» (на стадіоні «Олімпійський») дозволила слухачам знаходитися майже між артистами (декілька танцівників сиділи на стільцях поряд з ними). Взагалі проєкт дозволив всім, хто його відвідував, придбати новий слухацький досвід, відкрити себе для експериментів й спробувати відповісти на запитання про межі музичного/немузичного.

Тепер окреслимо й деякі стратегії, які залучають режисери оперних вистав та кіно. Сучасна оперна індустрія – просто безмежний простір для реалізації авторських ідей. Опера – чи не найцікавіший жанр, в якому є шукані «ділянки невизначеності» (Р. Інгарден), завдяки яким досягається «рухливість» смислу та розкривається потенційність (за Е. Гуссерлем) Тексту. Сучасна оперна режисура – унікальний феномен створення слухацького «метатексту». Тим не менш, стосовно режисерських рішень класичних опер можна виокремити декілька основних інтерпретаційних стратегій.

Можна виокремити *охоронну* стратегію (заснована на збереженні існуючої традиції вистави), яка контрастує з *інтертекстуальною* стратегією (коли у просторі вистави зміщуються часопростори та стилі). Наприклад, коли Дж. Верді замислював оперу «Макбет», він писав лібретисту Сальваторе Каммарано як уявляв собі роль леді Макбет. По-перше – вона повинна бути потворна і зла, а голос – то різкий, то приглушений, похмурий, навіть диявольський. Особливо композитор наполягав, що у двох найбільш драматургічно значущих моментах (дует леді Макбет з чоловіком в I дії і сцені сомнамбулізму – в IV) ніяк не можна співати, навпаки, максимально передавати стан героїні «грою і декламацією», без чого неможливий вплив на слухача. Саме такою є Леді Макбет у прочитанні М. Гулегіної у виставі Грема Віка (1997, диригент Р. Муті) зі сценографією, зведеної до освітленого різними кольорами неоновому кубу. Після виконання М. Гулегіною складно уявити собі іншу Леді Макбет, настільки відповідають параметри її грандіозного драматичного голосу масштабності створеного музикою Верді неоднозначного трагедійного образу. Натомість, у виставі «Геликон-опери» 2000 р. (реж. Дені Крієф, диригент-постановник Є. Бражник) є прикмети нової дійсності (Макбет – військовий начальник, слуги – бармени, леді Макбет – домогосподарка), що, при традиційному рішенні мізансцен, завдає новий ритм та сенс подіям, що відбуваються і дещо звужує глибину трагічного образу головної героїні.

Опера Дж. Пуччіні «Мадам Беттерфляй» – чи не одна з найулюбленіших для режисерського театру. З точки зору відтворення хронотопу вона спонукає до пошуку вельми цікавих рішень. Два світи – американський та японський, духовний та емоційний, традиційний і сучасний по-різному передаються авторами вистав. Зокрема, йдеться, про стратегію *символізації*. Так, у екранізації одного з найвідоміших оперних режисерів, постановників і сценографів XX ст. П. Понеля (1974) особлива роль відведена предметам, які не тільки створюють екзотичний фон і служать реквізитом, а й виступають важливими символами. Одним з таких є кинджал батька Чіо-Чіо Сан, що стає

символом смерті (він з'являється в І акті, тема «кинджалу смерті» зустрічається в монолозі Батерфляй з ІІ дії, в кульмінаційних моментах, пов'язаних з мріями про щастя, пронизує весь та ІІІ акт, з'являється в момент самогубства героїні). Символічним для режисера є й фарбування облич акторів в білий колір (в стилістиці японського театру), й прийом «театру у театрі» (коли Чіо-Чіо Сан розповідає про те, як укладають шлюби в Америці, вона за допомогою невеликого лялькового театру розігрує сцену покарання негідного чоловіка, що підкреслює ляльковість та ілюзію того, що відбувається). У виставі 2012 р. (Гамбург) режисер Вінсент Буссард замінив сина Батерфляй лялькою і це ще більш підкреслило ілюзорність подій та занурення основної героїні у внутрішній світ. Самогубство у такій концепції не стало кінцем життя, а поверненням у вигаданий світ. У виставі 2009 р. (режисер Вадим Кейш) є дві Батерфляй – одна танцює, інша співає. В такий спосіб режисер підкреслив двосвіття: друга Батерфляй наділена крилами ангела і здатна злетіти в будь-який момент. У виставі 2004 р. (Торре дель Лаго) режисер Стефано Монті порушує привичні кордони сприйняття тим, що відтворює події просто неба, без звичного антуражу японського будинку, вулиці. Завдяки такому рішенню створюється враження, що все навколо ілюзія (у виставі є навіть новий персонаж – павук, який весь час плете павутиння мрій). Дуже цікавим є обернений хронотоп вистави: в першій дії Чіо-Чіо Сан в легкому білому кімоно подібна метелику, а в двох останніх вона перетворюється в гусеницю. У виставі Ю. Александрова (Санкт-Петербург, 2006) все витримано в японських мінімалістичних традиціях, а події опери перенесені в післявоєнний час – після вибухів у Хіросімі і Нагасакі. Так, завдяки одній деталі, трагедія особистості переростає власну межу і уособлює вселенську катастрофу.

Аналогічною є ідея оперної вистави як *виміру катастрофи* (імплозійна стратегія) у постановці великим Алвісом Херманісом «Засудження Фауста» Г. Берліоза (Париж, 2015). Велика кількість проекцій на сцені – нагадування про електронно-примарний світ, який поступово стає для людства дійсним

пеклом. За концепцією А. Херманіса Alter Ego Фауста у XXI ст. є вчені-фізики, серед яких С. Гокінг, і все, що відбувається на сцені – фантасмагорія, яку герой вважає за правду (згідно ідеям вченого, майбутнє – за освоюванням людьми інших планет, тому у сценографії так багато ірреальних деталей). «Катастрофічним» є й перенос дії опери Ш. Гуно «Фауст» у XX ст. у версії Метрополітен-опера (2011, реж. Дезмонд Макануфф / *Desmond* Steven McAnuff), де на сцені знаходиться «двійник» Фауста – фізик Р. Оппенгеймер, якому належить відкриття атомної бомби.

Оперні роботи режисера Р. Вілсона («Орфей» К. Монтеверді, «Травіата», «Аїда» Дж. Верді, «Лоенгрін», «Кільце нібелунга», «Парсифаль», Р. Вагнера, «Мадам Баттерфляй», «Турандот» Дж. Пуччіні) демонструють інтегративні та візуальні стратегії. Візуальність є однією з засад постдраматичного театру, а з точки зору створення хронотопу він намагається представити поліфонію просторів (як й у виставі «Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса). Р. Вілсон є режисером-провокатором, який намагається за оперними стереотипами вгледіти нові сенси, щоб глядач (слухач) був збентеженим від побаченого, але й віднайшов для себе нові смисли. На його стратегію працюють лаконізм атрибутики, грим, світло, стильна пластика (яка й працює на єдність режисерського задуму). Сам Вілсон зазначає: «Мій театр – театр форми. <…> Те, що діється на сцені – штучно, жести абсолютно інші, навіть постановка пальців відрізняється» [129].

Але чи не найголовніше – візуальний план (В. Вілісов [119] пише про «візуальну драматургію», та можна виявити й драматургію світлову, бо саме світло «створює структуру вистави і виконує роль не меншу ніж актори, музика та реквізит» [там само]). Сам режисер вважав, що створення порожнього простору за спиною виконавців змушує його виконувати свою партію зовсім інакше (Р. Вілсон називав це «ефектом натягнутого лука» [129], що дозволяє виконавцю сконцентрувати голос на одній точці як перед собою, так й позаду себе, а «простір за спиною» надає співу благородство).

Все вищезазначене можна побачити на прикладі вистави «Мадам Баттерфляй» (2003, диригент Edo De Waart). Головне в її сценографії – світло, порожня сцена, відсутність майже будь-якого реквізиту, статика рухів, жести (близькі до японського театру), що контрастує з емоційною музикою Дж. Пуччіні. Особливо вражає відсутність кинджалу в останній дії (Чіо-Чіо-сан тільки робить виразний, але скупий жест пальцем, немов би протикаючи себе ним). Драматургія світла підкоряється тому, щоб загострити увагу глядача на потрібному жесті або підкреслити трагічність подій (світло з ніжно-блакитного перетворюється на червоний). Відсутність реквізиту та декорацій концентрує увагу слухача на жестах та пластиці героїв, й це дійсно вражає. За допомогою жестів герої вистави зображують свої наміри або внутрішній стан, зокрема, руки Чіо-Чіо-сан під час її емоційних монологів перетворюються то в ляльок, то в пензлик. Особливо ефект від «контрастної поліфонії» музичного та візуального рядів відчувається в кінці другого акту, коли статика поз Сузукі, Батерфляй та її сина привертає увагу слухача до музики, в якій вирують емоції. Цікавим є й те, що син Чіо-Чіо-сан майже не грається, а завжди дивиться немов би в «нікуди», що підкреслює трагізм долі й його самого, й матері. Завдяки всьому, що перелічено вище, як влучно зазначив В. Вустін, «…справжня комунікація в спектаклях Вілсона відбувається не через раціональне розуміння, але через енергетичні імпульси, спрямовані на креативність реципієнта» [119].

Пріоритет візуальності відбивається на звучанні оркестру, яке є більш легким в порівнянні зі звичайними інтерпретаціями. Свою ідею режисер виразив так: «Якщо ви можете уявити, як сніжинки падають з висоти, так він звуками торкається вашого вуха, він може примусити до виконавства і оркестр і солістів. <…> Зіграти гучно – це одне, а ось зіграти тихо…в цьому сила» [566].

Неможливо навіть перелічити всі цікаві знахідки оперних режисерів, які унаочнюють їхні комунікативні стратегії. Можна пригадати ефект від

«порожнього простору» П. Брука у постановці «Чарівної флейти» В. А. Моцарта; виявити дію стратегії стильового контрапункту Р. Уілсона у «Травіаті» Дж. Верді з (в стилістиці японського театру, яка контрастувала музичній стилістиці драми та стилю диригента Т. Курентзіса[266]), вражають перформативні авангардові стратегії Іво ван Хове в «Дон Жуані», «Борисі Годунові», «Загибелі богів» Р. Вагнера; інтегративні стратегії Робера Лепажа у постановках опер І. Стравінського; посилена психологізація К. Гута в постановці вагнерівського «Лоенгріна» (Мілан, «Ла Скала», 2012), де перенос дії в XIX ст. та переакцентування уваги на Ельзу як головну героїню створює новий «режисерський субтекст»; посилена символізація у «Тангейзері» в постановці Р. Кастелуччі (2017).

Перформативно-комунікативні стратегії в цілому притаманні й пошуковим операм останніх часів. Так, саме візуальність та перформативність втілюють основну ідею міні-опер №1 та №2 Е. Таваколла «Телевізор» (2016) – про байдужість сучасної людини до світових трагедій[267]. В опері №1 «Новини» за авторським задумом співак надягає на голову коробку, що імітує телевізор, та рухається як робот (алюзія ведучий новин–маріонетка). Учасники ансамблю – також й актори, які реагують на новини. Вони повинні втілювати на обличчях байдужість та можуть займатися своїми справами (наприклад, диригент має ввімкнути віртуальну кнопку, щоб «телевізор» ожив, музиканти – говорити по телефону, перемовлятися, механічно аплодувати, зовсім не розуміючи суті новин[268]). За одну хвилину (саме така тривалість опери) слухач розуміє невеселий факт: якщо страшні новин не стосуються людини особисто, вони її не зачіпають.

---

[266] Режисер, за його словами, в такий спосіб «намагавсься зробити оперу відкритою до слухацьких трактувань» [129].

[267] Авторський текст міні-опер складено з фрагментів теленовин про війни в Сірії, Україні та Іраку (2000-2016). Зокрема, в опері №1 такі тексти: «Сірія: більше 350000 смертей, в тому числі 12000 дітей», «В насильницьких конфліктах на сході України вбито 68000 людей», «Ірак: число загиблих – від 946000 до 1.12 млн», останні новини: «Ми звикли до смерті на війні…» (за вказівкою композитора, цифри можуть змінюватися з огляду на актуальні факти). Фрагмент партитури – у *Додатку А, №21.*

[268] Мікро-оперу було виконано на фестивалі «Два дні, дві ночі» (Одеса, 2016), соліст – Руперт Бергман (бас-барітон, Австрія), ансамбль сучасної музики «Senza Sforzahdo» (Одеса).

У міні-опері № 2(««Вогонь і Смерть»[269]) театральний ефект посилено ще більше. За задумом автора соліст повинен вийти до зали й там співати, в кінці до зали повинні зайти люди у воєнному вбранні, підійти до музикантів та націлити на них зброю. Після слів «був пострілів гуркіт» (останній акорд-кластер на фортепіано – немов постріл) музиканти несуть свої інструменти (диригент – паличку) немов загиблих (на витягнутих руках). Німа сцена в кінці твору вражає відчуттям запитання, що розчинилося в повітрі: «Що я заспіваю завтра дітям?».

Перформативною є стратегія моноопери Н. Пшеничникової «Голос Зангезі» для голосу та електроніки за «зверх»-повістю Велимира Хлєбнікова (2018). Сама співачка та композиторка наголошує, що жанр твору – перформенс[270]. Перш за все, на це вплинув сам стиль поезії В. Хлєбнікова, звідки виникла ідея втілити у звуковій картині його метамову. Виконавиця пропускає виписані вокальні фрагменти через програму («Еббелтон») й під час виконання перетворюється на героїв поеми (Метелик, птахи, Лілі, Зангезі). Пошук поетичної метамови перетворюється на пошук музичної метамови (бо Наталя долучає до звучань зібрані нею звуки тварин та птахів, африканських лягушек, космоса, природи, звуки воєнних радарів, радіо та ін). В «Голосі Зангезі» Н. Пшеничникову захопила ідея створити «звукову картину світу без розділення на різні типи звуків». Але перш за все опера – голосовий перформенс. Її герой (як й у поета) розуміє мови (птахів, богів, зорів, заумну, божевільну), що відбивається на структурі твору[271] та на

[269] Авторський текст такий: Вогонь і смерть не дають секундам зітхнути/ Вже тисячу років/ на дереві цьому/складають жайворонки/пісні про мир./ Однак для саду птиць/акомпанементом одвічним/був пострілів гуркіт./Скажіть, що заспівати мені завтрашній дитині?/ Що заспівати мені?/ Що?

[270] Всі цитування наведені на основі особистої бесіди автора з Н. Пшеничниковою (після прем'єри в Харкові, листопад, 2018). Наталю знають, перш за все, як виконавицю найсучасніших творів, зокрема Б. Фурера, Х. Уорінга, Д. Курлянського, С. Нєвського, але вона є очільницею лабораторії голосу й працює з експериментальною графічною студією та в суміжних перформативних жанрах. В процесі бесіди ми дійшли до висновку, що сучасна опера змодулювала саме в перформативні жанри, що значно збагатило її. Цікавлячись різними техніками, вона інколи пише для музикантів твори, в яких доволі строго виписує перформативність, а й іноді – будуються за правилами художнього мистецтва.

[271] У В. Хлєбнікова Зангезі – пророк, який намагається відкрити публіці закони часопростору, бо розуміє язикі природи. Авжеж, люди його не приймають, він здійснює ритуальне самогубство, але виявляється живим. Кожна з частин продукує свій «мовний» сюжет («Метелик», «Говори», «Lililili», «Mara Roma bi ba

вокальній стилістиці). За словами композиторки, Зангезі «зламав код цього світу»[272], тому авторка мислила, що його голос, який відрізняється від голосів натовпу, вбирає в себе всі голоси, які зустрічаються в опері (він одночас й пророк, й натовп, котрий його вбиває). Саме тому це МОНОопера – голос повинен бути єдиним (хоча й трансформованим через фільтри), але транслюватися через 4 колонки. Такий хід задіяний для того, щоб слухачі знаходилися всередині звукового простору та відчували себе його учасниками-творцями[273]. За словами авторки, вона була націлена на того самого активного слухача, котрий є відкритим для нових саундів.

Цікавою виявляється режисерська стратегія в неоопері жахів «Гамлет» (вистава Івано-франківського музично-драматичного театру за участі Nova Opera[274], композитори І. Разумейко, Р. Григорів, реж. Р. Держипільский), де залишена лише сюжетна канва та основні репліки героїв, а вся вистава наповнена мелодекламацією, грою на інструментах на сцені, вигуками та шумами. Цей додатковий звукоінформативний шар партитури перетворює виставу в аудіо-театральний перформенс.

І окремо вкажемо на стратегії режисерів в кіно. Звісно, це – зовсім інша тема. Але стосовно нових вимірів музичної комунікацій в мистецтві Новітнього часу деякі приклади є досить показовими. Не випадково В. Беньямін [66], розмірковуючи про цінності творів мистецтва, вказував на те, що публіка, якій не заважає особистий контакт з актором, в мистецтві кіно може, завдяки камері, «вживатися» в актора (власне, – ставати актором). Тобто кіно надає можливість партисипативності в тому сенсі, що кіномистецтво інколи дуже скорочує відстань між глядачем та актором. На

---

bul», «Umza», «Vogel»), а перформенс поступово стає схожим на ритуальне дійство (наприклад, коли співачка надягає маски, шапки, тканини, розмальовує обличчя). Композиторка відібрала вірші поета, де, з одного боку, створюється містична мова, а з іншого, – частини з профанною мовою натовпу.

[272] Як й сам поет, котрий, в інтерпретації Н. Пшеничникової, хотів цим твором попередити світ від гібелі.

[273] Для створення цього простору (власне, сауднддизайн) велика роль відводиться звукорежиссеру (в прем'єрних виступах це був Торстен Оттерсберг).

[274] Уваги заслуговують всі неоопери цієї фундації («непрОсті», «IYOV», «Вавілон», «Газ» з такими жанровими назвами, як опера-реквієм, сонОпера, опера-цирк).

це спрацьовує, наприклад, принцип «крупного кадру», коли ми маємо можливість немов подивитися акторові прямо в очі.

Кінорежисери часто формують стратегії, що випереджують свій час, і залишаються *латентними* для глядача. Прикладами є фільми С. Ейзенштейна з ідеями про звукозоровий контрапункт, що надає нових можливостей в монтажі, та «пластичну музику»[275]; або супрематичний фільм К. Малевича, придуманий, але не знятий з причини відсутності на той момент кольорового кіно. Слід зазначити, що в кіно легко реалізується й ідея зміщення часу та простору завдяки прийомам часового ущільнення / розширення, розщеплення /змішування, що бачимо, зокрема, в фільмах І. Бергмана.

З. Лісса в «Естетиці кіномузики» [372] сформулювала функції звукового ряду в кіно, серед яких основними є ілюстративна, коментувальна та підкреслювальна, але в сучасному кінематографі спектр функцій, як і стратегій, розширюється. Так, стратегію фільмів С. Ейзенштейна можна назвати «інтелектуальною», вона базується на ідеї «внутрішнього монологу», що дозволило режисерові уникнути в історичних фільмах власне наративу, який зазвичай їм притаманний. Зовсім нові стратегії спостерігаємо в фільмах А. Хічкока (музика не ілюструє, коментує чи пояснює, а майже завжди є ключем до розшифровки інтриги[276]). Стратегію контрапункту часто використовує І. Бергман («Сунична галявина»), коли смислові вектори не протидіють, а накладаються один на одний, формуючи багатосмисловий простір. Теж саме – в фільмах П. Грінуея («Вісім з половиною жінок», «Книги Просперо»). Контрапунктом звучить й препароване фортепіано Дж. Кейджа, що супроводжує відеоряд документального фільму «Твори Олександра Колдера» (1950, реж. – Х. Маттер). Інтертекстуальну або транскультурну стратегію вбачаємо в кінофільмі П. Грінуея «Кухар, Злодій,

[275] Звук режисер трактував як новий елемент монтажу (самостійну складову поряд із зоровим образом). Про розробку поняття «пластична музика» [718, с. 252]. До того ж, режисерові належить класифікація видів монтажу [719], що виходить від музичної складової фільму (тональний – з урахуванням емоційної домінанти; обертонів, що виводить сприйняття з мелодично-емоційній забарвленості до безпосередньої фізіологічної чутливості та ін.).

[276] Згадуючи та перефразуючи С. Ейзенштейна – «обертонова» стратегія.

його дружина і її Коханець» з музикою М. Наймана, яка переводить звучання у квазібароковий вимір (стратегія деконструкції, що поєднана зі стратегією реконструкції). Подібна стратегія – у фільмі Джима Джармуша «Виживуть тільки коханці» («Only Lovers Left Alive»), де звук лютні Йозефа ван Віссема / Jozef van Wissem поєднаний зі звуком гітари, барокове звучання – з авангардовим.

Натомість погоджувальною є ілюстративна стратегія Дж. Вільямса («Щелепи» та ін.), контонативною є стратегія В. Мартинова (фільм «Острів»), Ф. Гласса (його концепція «екранної музики» [491] вписана в естетику репетитивності та мінімалізму).

Музика може розкривати й сенс імплозійної стратегії режисера (зокрема, в фільмі «Сарабанда» І. Бергмана, який, за його словами, повторює структуру музичного твору, звучання Сарабанди Й. С. Баха, розкриває внутрішній конфлікт та примирення основних персонажів); арія Папагено (з опери «Чарівна флейта» В.А. Моцарта) в фільмі Джозефа фон Штернберга «Блакитний ангел» – ілюстрація таємного бажання старого професора Іммануїла Рата до молодої співачки з нічного клубу Лоли-Лоли). На імплозію глядача направлена й одна з нових стратегій кіно – свідома відмова від зображення (Гі Дебор, «Завивання на честь де Сада», «Звук тиші» Альфредо Джаара).

Наведені вище та багато інших прикладів здійснюють рух назустріч слухачеві у спробі «виходу з зони комфорту», провокують на імплозію у спробі залучити його до спільних роздумів, до простору перевтілення.

Висновки до Розділу 4

Основним завданням розділу стало представлення декількох типових комунікативних стратегій, що можна спостерігати як в композиторській творчості, так й у виконавській, слухацькій та дослідницьких. Наведені міркування дозволяють типологізувати форми презентації комунікативних стратегій Homo Interpretatus.

Ідіоетнічна стратегія може бути залучена задля презентації національної ідеї. Аналіз так званого «єврейського циклу» у творчості Е. Блоха (а саме – «Shelomo» та Baal Schem), а також «Єврейської молитви» М. Кармінського, саундтреку до фільму «Список Шиндлера» Дж. Вільямса та вистави «Поминальна молитва» (музика М. Глуза) дозволив виявити такі її складові.

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).

Зазначимо, що все, пов’язане в музиці з національним образом світу, пов’язане і з певним – *семіотичним* – рівнем комунікації, на якому відбувається накопичення конкретних комунікативних засобів та історична спадкоємність їхніх оціночних характеристик. Тож, майже обов’язковим є наявність титульного інструменту, що уособлює «образ світу» та залучення програми (жанрової, сюжетної та ін.), що наочно фіксує образи та змісти національного.

У творах, що втілюють принципи тембрового переінтонування власного або чужого тексту, зокрема жанрі транскрипції, виокремлено стратегії стильової конвергенції (при зближення стилів авторів оригіналу та транскрипції) та дивергенції (їх розходження або відокремлення). Наведені приклади («Anamorfosi», «Capriccio» С. Шарріно; композиторські та виконавські транскрипції сонат Д. Скарлатті Ч. Авісоном, Д. Шостаковичем; «24 каприси» Н. Паганіні–М. Скорика, а також приклади зі сфери

неакадемічного виконавства) аналізувалися в ракурсі відтворення інтерпретаційного мислення музикантів. Розповсюдженість вказаних стратегій в композиторській та виконавській творчості обумовлена зацікавленістю слухачів до найрізніших об'єднань (жанрових, стильових, інтонаційних) та 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 XX–XXI ст. Автоінтерпретація відбивається як у конкретних координатах твору (монограми, автоцитування), жанрах (авторедакція), так й на рівні індивідуального стилю.

Стратегія реконструкції (*HIP*-стратегія) залучається виконавцями зі свідомою метою – відтворення історично вірного звукового та зв*у*чного образу твору. Аналіз виконавської та наукової діяльності музикантів першої половини XX ст. (А. Долмеч, В. Ландовська) дозволив сформулювати параметри, що складають втілення цієї 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 XX ст. (Г. Леонхард, Н. Харнонкурт, 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 *HIP*-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) слугувало для уточнення концепту «комунікативної стратегії», що є базовим в інтерпретативній теорії музичної комунікації. Саме уточнення понять дозволило визначити такі різновиди *HIP*-стратегії, як «строга» та «синтезуюча», «охоронна» та «актуалізуюча».

Дві стратегії (перформативна та інтегрувальна) доволі часто залучаються в сучасному мистецтві. Перформативна стратегія увиразнюється у наявності в кінцевому виконавському «зустрічному тексті» пластичного (рухового) елементу. 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-перформативна стратегія*, 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.

«Зустрічний текст» при обиранні інтегрувальної стратегії створюється завдяки «діалогу» стильових систем композитора-виконавця. Особливо

яскраво такий діалог відбувається при зустрічі контрастних (зокрема, академічного-неакадемічного) стилів. На основі проаналізованих прикладів (виконання Кіта Джарретта фортепіанного концерту В. А. Моцарта № 23, Б. Ґудмена Концерту для кларнета, арфи, фортепіано та струнного оркестру А. Копленда, В. Чурикова Концерту для саксофона з оркестром В.Золотухіна, виконань П. де Люсіа, 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).

Когнітивна стратегія в музичному мистецтві в нашому розумінні (в розвиток лінгвістичних досліджень) 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.

Виокремлено також контонаційну стратегію, що може бути актуальною як для композитора, так і для виконавця і слухача. У розвиток ідей І. Маціївського контонація в музичній творчості XX–XXI ст. визначена нами як обов’язкова в системі сприйняття Homo Interpretatus, що здатна змінити взаємини між композитором-виконавцем-слухачем. Композитор може закласти контонаційну стратегію як текстуальну, але власне контонаційність може відбуватися тільки в процесах виконання та слухання. До такого висновку спонукає творчість, проаналізована в межах підрозділу, таких митців як Дж. Кейдж, М. Корндорф, Х. Лахенманн, В. Сильвестров, О. Щетинський, О. Грінберг, О. Гугель, Ш. Палестин. Саме контонування як

слухацька стратегія може створити для Homo Interpretatus «ефект присутності».

Важливість слухача в комунікативному просторі мистецтва сьогодення підкреслено аналізом «активної» слухацької стратегії (вона близька до «емпатичного типу стратегії слухацької поведінки», за класифікацію Ф. Деланде). Її актуальність зумовлена багаточисленістю 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 «#Imptreza», 2018) за участі С. Жадана, тріо львівських музикантів та режисерки відеоряду. Закладена в тексті мобільність втілення призвела до появи кардинально нового зв*у*чного твору. Віднайдений сучасний тон (поезія С. Жадана), гармонічно поєднувався з новою тембровою версією (за участі скрипки, сопілки та баяну) та відеопроєкцією кадрів російсько-української війни. В результаті твір І. Стравінського став особистісно відчутим кожним слухачем. Тож, стосовно слухача в даному прикладі вбачаємо ще й реалізацію імплозійної стратегії.

Типи комунікативних стратегій, позначені та проаналізовані в розділі, примножені завдяки міжмедіальності. Серед комунікативних 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», проєкти «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, імплозійну 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. Грінуея, Дж. Джармуша виявлено стратегії звукозорового контрапункту, інтелектуальну, ілюстративну, контонативну (музика В. Мартинова, Ф. Гласса), імплозійну (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.

ВИСНОВКИ

Викладена в дисертації теорія музичної комунікації є системою, предметом вивчення якої є реальна практика музикування у сучасному мистецтві. Пропонована музикознавча концепція:

А) зафіксувала «інтерпретативний поворот» в мистецтві та його науковому описі;

б) є обумовленою практикою сьогодення, обґрунтовується нею та узагальнює її, вивчає форми і засоби інтерпретування;

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 XX – XXI 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 досвіду), що і 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 людини – нових генерацій Homo Interpretatus.

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

Таким чином, 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, що передбачає обопільну активність партнерів дійства, і, як результат, дозволяє виявити у відношенні до творів Новітньої музики вектор руху від комунікативної – до *когнітивної* музичної теорії.

3. **Інтерпретація** в контексті теорії музичної комунікації постає:

- духовною формою існування Homo musicus, реалізацією його досвіду (антропологічний вимір, в системі «Я-Я»);
- способом усвідомлення та переживання мистецтва як Буття з Іншим (комунікативний вимір, в системі «Я-Інший»);
- метасвідомістю, яка скеровує весь процес творчості та її ентелехію (синергійний вимір, в системі «Світ-Людина»).

4. У дисертації відбулася концептуалізація образу Homo Interpertatus в системі музичного мистецтва XX – початку XXI століть як 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, конституює 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 XX – початку XXI ст. обґрунтований потребою в *Іншому* та *пізнання Іншого*.

5. Процес пізнання формує багатошаровий **комунікативний простір**, що корелюється *комунікативною дією.* Остання в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації трактується як взаємодія комунікативних актів у межах «інтерпретативного кола» (суб'єкт – той, хто інтерпретує, має бути в одному колі з об'єктом інтерпретації, до того ж, необхідне передзнання цілісності інтерпретативної дії, її *втіленість* – *на*ціленість за межі «горизонту пізнання») .

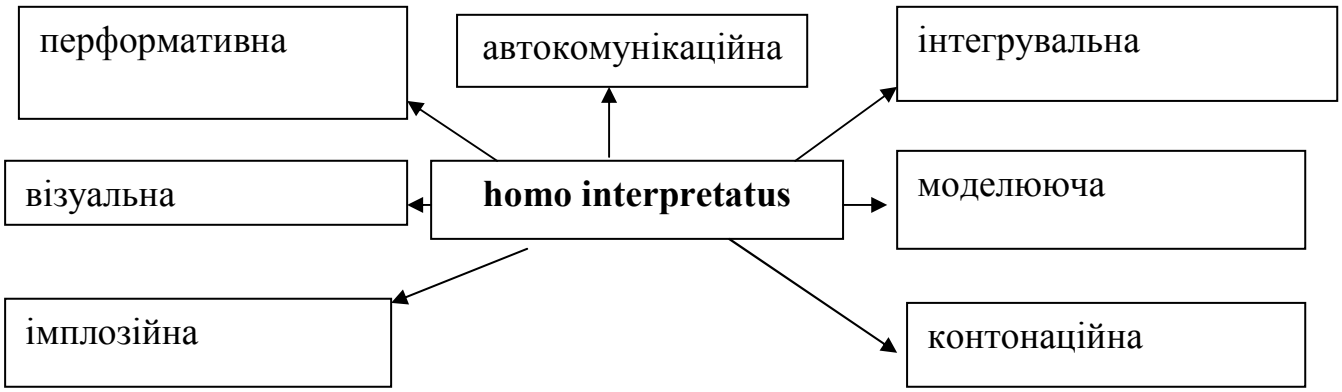
Важливою для *всіх* комунікантів музичної творчості є подієвість творчого акту. Комунікатина стратегія «присутності» (всупереч означуваності) є ознакою будь-якого інтерпретувального акту.

Взаємодію Homo Interpretatus всередині комунікативного простору реалізовано внаслідок *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 осягнення основної ідеї творчості як підґрунтя для преображення/трансформації її висхідного (авторського) смислу в нових комунікативних умовах.

Інтерпретувальні стратегії утворюють систему комунікації, яка діє *паралельно* системі музичного мовлення. Тому в межах інтерпретативної теорії музичної комунікації твір – 1) певна комунікативна форма, що завдяки обраним комунікативним стратегіям створена композитором та озвучена виконавцем, а завдяки інтерпретувальним стратегіям – сприйнята слухачем; 2) комунікативний простір взаємодії учасників комунікації.

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 XX – початку XXI століть та об'єднує суб'єктів музичної комунікації (Homo Interpretatus), функції та структуру їхньої діяльності.

Композиторська стратегія (в академічній музиці та нових формах синтезу) представлена такими базовими різновидами, 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 *проєктивними* (тобто, спрямованими на «живий текст» у векторі «виконавець-слухач»). Наша принципова позиція: виконавець-Homo Interpretatus є творцем «культури присутності» (за визначенням Х. У. Гумбрехта). Виокремлено такі різновиди:

- стратегія реконструкції (*HIP*-стратегія) у двох формах: строга та вільна (синтезуюча);
- «охоронна» (щодо академічної традиції);
- актуалізуюча;
- інтегрувальна (у процесах поєднання/синтезу виконавських стилів);
- моделююча (інтерактивна) – у перформативних творах;
- строга та вільна перформативна;
- аудіовізуальна;
- контонативна.

Комунікативна функція твору залишається однією з найважливіших його характеристик як функція повідомлення 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, ми розрізняємо *пасивні та активні стратегії.* Функція

останньої стратегії *емотивна,* бо 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 структуру об'єкта, так й процес пізнання в процесі інтерпретації (динамічна модель комунікації). Вищеописане увиразнено на схемі 3.1.

Схема 3.1.

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

- методологічна функція націлена на напрацювання ефективної системи наукового опису явищ, що пізнаються Homo Interpretatus – інтерпретативної аналітики;

- практична функція пов'язана із залученням системи пропонованих понять (зокрема «комунікативна стратегія») для пізнання комунікативних явищ музичного мистецтва XXI ст.;

- пізнавальна функція, котра на ґрунті накопиченого досвіду та його систематизації передбачає усвідомлення парадигм музичної творчості другої

половини XX-XXI ст.;

- нарешті, прогностична функція – дозволяє накреслити перспективи розвитку систем комунікацій в музичному мистецтві XXI ст.

Отже, викладені у дисертації приклади підтвердили єдність іпостасей Homo 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; імплозійна та багато інших стратегій, що відбивають специфіку комунікативних процесів.

Осягнення Homo Interpretatus та специфіки музичної комунікації Новітнього часу засвідчило стратегічний поворот в розвитку культури, що відображено в науковій метасвідомості зміною «культури-post» на «культуру-proto», яку ми вбачаємо принципово відкритою у нескінченність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «А тем временем в Германии ломают…скрипки». URL: https://perm-opera.livejournal.com/403586.html.
2. Августин Б. Христианская наука или основания герменевтики и церковного красноречия. Киев, 1835 (репринт). 355 с.
3. Аверинцев С. Символ // София-Логос : словарь / С. Аверенцев. Киев, 2001. С. 155–161.
4. Аверинцев С. Ясперс (Jaspers), Карл // Философская энциклопедия. М., Т. 5. 1970. С. 621.
5. Ажеж К. Человек говорящий. Вклад лингвистики в гуманитарные науки. М., 2003. 304 с.
6. Автокоммуникация // Словарь культуры XX века / В. Руднев. М., 1999. С. 14–16.
7. Агапов О. Д. Герменевтический и феноменологический подходы к пониманию интерпретации. URL: www.bukvi.ru/stat/stat302.html (дата звернення: 20.04.2019).
8. Агафонов А. Ю. Когнитивная психомеханика сознания, или как сознание неосознанно принимает решение об осознании. Самара : Универс групп, 2006. 348 с.
9. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
10. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. вступ. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. 352 с.
11. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика,1995, 256 с.
12. Александров В. Михаил Плетнев. «Мой Чайковский». URL: http://www.classicalmusicnews.ru/reports/mihail-pletnev-moy-chaykovskiy/ (дата звернення: 20.04.2019).
13. Александрова Е. Фактура как проявление отношений рельефа и фона

(на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма) : автореф. дис.. … канд. искусствоведения. Ленинград, 1988. 26 с.

14. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихсфя пианистов XX века) : учеб. пособ. М., 1984. 91 с.

15. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. М. : Музыка, 1988. 415 с.

16. Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века. М., 1995. 328 с.

17. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя на материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и современности / ВНИИ искусствознания. М.: Музыка, 1991. 102 с.

18. Алексеенко М. Интерпретация и объяснение в процессе понимания // Молодой ученый. 2012. № 6. С. 471–473.

19. Алексієнко О. О. Інтерсуб'єктивність: естетико-психологічний аналіз : дис. … канд. філос. наук : 09.00.08. Киев, 2000. 166 с.

20. Алпатова А., Лисовой С. Новые подходы к изучению традиционной музыки народов мира: теория контонации // PAX SONORIS. Вып. VI. 2012. С. 9–18.

21. Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки : на примере творчества азербайджанских композиторов : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. М., 2005. 325 с.

22. Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки : На примере творчества азербайджанских композиторов : автореф. дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.02. М., 2005. 35 с.

23. Амрахова А. Предицирование как сущностный принцип методологии сравнительного искусствознания // Musiqi dünyası. № 2 (59), 2014. URL: http://www.musigi-dunya.az/pdf/59/1.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

24. Анализ и интерпретация произведения искусства: художественное сотворчество / ред. К. А. Яковлева. М. : Высшая школа, 2005. 551 с.

25. Анничев А. «От содеянного мною никогда не отрекусь!» // Время. 2010. 19 янв. URL: http : // timeua.info/190110/13755.html (дата звернення: 15.03.2019).

26. Ансерме Э. Беседы о музыке / пер. с фр. В. Н. Александрова, Е. Ф. Бронфин. 2.изд. Л.: Музыка, 1985. 104 с.

27. Апинян Т. Музыка в контексте философии: между универсумом и человеком. Метафизические размышления о музыке : учеб. пособ. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. 143 с.

28. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.

29. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 252–271.

30. Арановский М. Г. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л. : Совет. композитор, 1979. 287 с.

31. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. М.: Библос, 1993. 167 с.

32. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/arnh/05.php (дата звернення: 20.04.2019).

33. Артеменко В. М. Національний образ світу та питання стилеутворення в російському симфонізмі 60–70-х років XIX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 18 с.

34. Аршинов В. Синергетика и методология постнеклассической науки // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М., 2002. С. 14–36.

35. Асафьев Б. В. Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский // Избранные труды / Б. В. Асафьев. М., 1954. Т.2. С. 57–63.

36. Бавильский Д. До востребования: Беседы с современными композиторами. СПб.: Из-во Ивана Лимбаха, 2014. 792 с.

37. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 373 с.

38. Байгина Т. Основные стратегии философии музыки XIX-XX вв. // Сборник работ 69-й научной конференции студентов и аспирантов БГУ, 14–17 мая 2012. Минск, 2013. Ч. 3. С. 297–301.

39. Балакірова С. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля) : автореф. дис. … канд. філос. наук. Київ, 2002. 19 с.

40. Барбан Е. Джазовые опыты. Феномен свинга // Джазовые опыты : сб. ст. Л. : Самиздат, 1980; перепечатано : Jazz-квадрат. URL: http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/2000/ad/av0902.html (дата звернення: 15.03.2019).

41. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л. : Музыка, 1974. 220 с.

42. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков / сост., ред. и пер. с фр. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 387–422.

43. Барт Р. Текстовый анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. Москва: Прогресс,1980. С. 307–312.

44. Барт Р. От произведения к тексту // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт. М., 1989. С. 413-423.

45. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. М., 1989. С. 384–392.

46. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы / Р. Барт. М., 1989. С. 425–426.

47. Батай Ж. Внутренний опыт / пер. с фр. С. Л. Фокина. СПб : Аксиома : Мифрил, 1997. 336 с.

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

49. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика

словесного творчества / М. М. Бахтин. М., 1979. С. 7–180.

50. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин . М., 1979. С. 361–374.

51. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Совет. Россия, 1979. 320 с.

52. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. 278 с.

53. Бахтин М. М. Собр. соч.В. 7 т. Т. 1. М., 2003.

54. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. :Художественная культура, 1990. 543 с.

55. Бахтин М. М.Формы времени и пространства в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики: сб. ст. / М. М. Бахтин. М., 1975. С. 234–407.

56. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. М., 1986. С. 121–190.

57. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.

58. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ: Академія, 2004. 344 с.

59. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства : пер. с фр. М.: Рос. полит. энцикл., 2004. 376 с.

60. Баяхунова Л. История некоторых постановок оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (к 130-летию оперы и 170-летию композитора). URL: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2010/05-06/2010-05-06_r_kvm-s8.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

61. Бекетова Н. Восхождение к Чайковскому: истоки и смысл трагедийного мироощущения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. Вип. 14. С. 21–40.

62. Белошапкин А. Коммуникативные стратегии и тактики пресс-релиза // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и

культурологии. 2013. №28. С. 78–86. URL: http://elibrary.ru/contents/asp?issued=1142766&selid=20294246 (дата звернення: 20.04.2019).

63. Бензюк О. О. «Відкрита інтерпретація» : до постановки проблеми // Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 4. С. 46–49.

64. Беньямин В. Автор как производитель / пер. Б. Скуратов, И. Чубаров // Логос. 2010. 4 (77). С. 122–142.

65. Беньямін В. Завдання перекладача // Вибране / В. Беньямін. Львів, 2002. С. 23–36.

66. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // Немецкий культурный центр имени Гете / В. Беньямин. М., 1996. С. 15–65.

67. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ: НМАУ, 2006. 388 с.

68. Берегова О. М. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 84. С. 209–218.

69. Берегова О. М. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 81. С. 190–205.

70. Березовчук Л. Процессы категоризации в музыкальном опыте (психологический подход к проблеме музыкального языка) // Музыкальная коммуникация : сб. науч. тр. / Рос. ин-т истории искусств. СПб, 1996. Вип. 8. С. 105–127.

71. Березкин В. Роберт Уилсон. Театр художника. М.: Аграф, 2003. 496 с. (серия «Волшебная флейта. Портреты мастеров»)

72. Берио Л. Фрагменты из интервью и статей // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 1995. Вип. 2. С. 110–123.

73. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе (фрагмент) /

пер. з нім. Є. Борисов // Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. Одеса, 2006. Вип. 10. С. 367–390.

74. Библер В. Диалог и коммуникации – философские проблемы (материалы «круглого стола») // Вопросы философии. 1989. № 7. С. 33–37.

75. Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий. Інший. Ближній. Третій : дис. … д-ра культурології : 26.00.01 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2011. 442 с.

76. Бобровский В. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. науч. ст. / сост. Л. Раппопорт. М., 1971. С. 26–64.

77. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 1. Моцарт, Бетховен, Шопен, Шуман. Изд. 2-е, доп. / отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чигарева. М.: ЛИБРОКОМ, 2010. 266 с.

78. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 332 с.

79. Богомолов А. Метафизика звука в западноевропейской культуре. М.: МАКС Пресс, 2012. 194 с.

80. Бодина Е.А. Творческая природа музыкального исполнительства : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1975. 21 с.

81. Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкина. М.: Рудомино, 1999. 222 с.

82. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. Київ: Основи, 2004. 230 с.

83. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание : учеб. пособ. Москва: Владос, 2001. 224 с.

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

85. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. URL: http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/ (дата звернення: 15.03.2019).

86. Борев Ю. Б. Эстетика. 4-е изд., доп. М.: Политиздат, 1988. 490 с.

87. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції: до проблеми класифікації // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : матеріали / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 3. С. 114–119.

88. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.

89. Борисов Е. Предисловие к публикации «Герменевтики как общей методологии наук о духе» Э. Бетти // Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. Одеса, 2006. Вип. 10. С. 361–366.

90. Браун Эрл [Открытая форма] // Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. М. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 120–130.

91. Бродецкий А. Внеречевое общение в жизни и искусстве. Азбука молчания : учеб. пособ. М.: Владос, 2000. 190 с.

92. Бубер Мартин. Два образа веры : пер. с нем. / под ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, С. В. Лёзова. М.: Республика, 1995. 464 с.

93. Бубер М. Я и Ты / пер. с нем. Ю. С. Терентьева, Н. Файнгольца ; послесл. П. С. Гуревича. М.: Высш. шк., 1993. 175 с.

94. Буданов А. В. Опера XXI века: жанр «на грани»? (Стилистический плюрализм и/или жанры-гибриды в развитии современной оперы). М. ; Edinburg: Нобель-пресс: Lennex Corporation, 2013. 176 с.

95. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1982. Вып. 1 С. 120–125.

96. Булез П. Случайно / пер. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы : сб. ст. / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. Вып. 3. С. 137–140.

97. Булез П. Форма / пер. Т. Цареградской // Слово композитора : сб. тр. / ред. Н. С. Гуляницкая. М., 2001. Вып. 145. С. 14–20.

98. Булез П. Музыкальное время // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии 95 / ред.-сост. М. С. Старчеус. М. : Моск. консерватория, 1995. 176 с.

99. Булез П. Соната, чего ты хочешь от меня // Ориентиры I. Избранные статьи. / П. Булез ; [пер. Б. Скуратова]. М., 2004. С. 135–150.

100. Бусыгина Н. Феноменологический и герменевтический подходы в качественных психологических исследованиях // Культурно-историческая психология. 2009; № 1. С. 57–65.

101. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Кн. I. М.: Культурная революция, 2008. 816 с.

102. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Кн. 2. М. : Культурная революция, 2008. 832 с.

103. Валентин Сильвестров написав свій варіант Гімну України (аудіо) // День. 2014. 23 січ. URL: https://day.kyiv.ua/uk/news/230114-valentin-silvestrov-napisav-sviy-variant-gimnu-ukrayini-audio?fbclid=IwAR26IL8Q9_PDrW3PNNqShP3gaIWwXQH3so3RKVT7U_JbIrzUuYOLHNe_xJk (дата звернення: 20.04.2019).

104. Ванечкина И., Галеев Л. От аналогии синестезии к синтезу: эволюция идей «видения музыки» // Музыка и время. 2005. № 4. С. 62–66.

105. Ванеян С. Пустующий трон. Критическое искусствознание Ханса Зедльмайра. М., 2008. 404 с.

106. Варавкіна-Тарасова Н. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.

107. Васильева Н. В. Типовые музыкальные формы и логос времени-пространства : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Саратов, 1996. 21 с.

108. Васирук И. Художественно-содержательные особенности больших полифонических циклов XX века. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-soderzhatelnye-osobennosti-bolshih-polifonicheskih-tsiklov-xx-veka (дата звернення: 20.04.2019).

109. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (Поэтика). Харьков, 1994. 334 с.

110.Вахтель Л. Этнокультурные смыслы исполнительского стиля // Музык. акад. 2008. №1. С. 166–171.

111.Вацлавик П., Бивин Дж., Джексон Д. Аксиомы теории коммуникации // Межличностное общение : хрестоматия: [невербальная коммуникация, мужской и женский стили общения, манипуляции в межличностном общении, аксиомы межличностной коммуникации, речь в межличностном общении] / сост. Н.Казаринова, В. Погольши.. Санкт-Петербург : Питер, 2001. С. 11–25. (Хрестоматия по психологии).

112.Вацлавик П., Бивин Дж., Джексон Д. Психология межличностных коммуникаций / пер. с англ. СПб: Речь, 2000.300 с. (Мастерская психологии и психотерапии).

113.Величковский Б. М. Когнитивная наука : Основы психологии познания. В 2 т. Т. 1. М.: Смысл : Академия, 2006. 448 с.

114.Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2016. 312 с.

115.Веркина Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибика // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теоріїі практики освіти : зб. наук. праць / Харків. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вып. 13. С. 175 –183.

116.Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.

117.Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста // Искусство XX века как искусство интерпретации : сб. ст. Нижний Новгород, 2006. С. 104–113. URL: http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4533 (дата звернення: 20.04.2019).

118.Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.

119.Вилисов В. Абсолютный Уилсон. За что весь мир любит Роберта

Уилсона. URL: https://www.kommersant.ru/doc/3054240 (дата звернення 05.06.2019).

120.Вилисов В. Нас всех тошнит. Как театр стао современным, а мы этого не хаметили. АСТ, 2019. 390 с.

121. Витгенштейн Л. Философские работы. В 2 ч. Ч. 1. М.: Гнозис. 612 с.

122.Владимир Мартынов: «Иной раз лучше проиграть» : интервью / провел Р. Чустов // Новая Юность. 2012. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2012/4/m1.html (дата звернення: 20.04.2019).

123.Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга : монография. М.: УРСС, 2007. 528 с.

124.Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Краснодар: ООО Издат. дом «ХОРС», 2008. 200 с.

125.Волкова П. С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. М., 2008. Вып. 78. С. 96–102.

126.Волкова П. С., Выбыванец Э. В. «Лунный Пьеро» О. Херманна: опыт реантерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов, 2015. № 4(21). С. 43–50.

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

128.Волошина А. Жанровое содержание молитвы в камерно-инструментальной музыке (на примере произведений П. Чайковского, М. Бруха, М. Карминского, А. Щетинского): магист. работа / Харьков. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского, 2007. 58 с.

129.Встреча с Робертом Уилсоном. URL: https://youtu.be/pqLK-E34KII (дата звернення 06.06.2019).

130.Выбыванец Э. В. Шёнберг и Херрман: диалог повященных / Shonberg and Herrmann: Dialogue of Devoted. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/8_6.html (дата звернення: 20.04.2019).

131.Габермас Ю. Постметафізичне мислення / пер. з нім В. Купліна. Київ :

Дух і Літера, 2011. 280 с. (Сучасна гуманітарна бібліотека).

132.Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну; пер. з нім. В. М. Купліна. Київ : Четверта хвиля, 2001. 424 с.

133.Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного; пер. с нем. М.: Искусство, 1991. 367 с.

134.Гадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика; пер. з нім. М. Кушніра // Вибрані твори / Ґадамер Г.-Ґ. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.

135.Ґадамер Г.-Ґ. До проблематики саморозуміння. Герменевтичний внесок у питання деміфологізації; пер. з нім. М. Кушніра // Істина і метод: у 2-х т. Т. 2. / Ґадамер Г.-Ґ. К.: Юніверс, 2000. С. 111–121.

136.Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: пер. с нем./ общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.

137.Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод : у 2-х т.; пер. з нім. О. Мокровольського. К. : Юніверс, 2000. Т. 1: Основи філософської герменевтики, 2000. 464 с.

138.Ґадамер Г.-Ґ. Про круговий цикл розуміння; пер. з нім. М. Кушніра // Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод: у 2-х т. Т. 2. К.: Юніверс, 2000. С. 55–62.

139.Гадамер Х. Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция / под ред. В. Штегмайера, Х. Франка, Б. В. Маркова. СПб., 1999. С. 202–242.

140.Ґадамер Г.-Ґ. Читання і перекладання; пер. з нім. В. Бабича // Герменевтика і поетика : вибрані твори / Г.-Ґ. Ґадамер. К.: Юніверс, 2001. 145–152.

141.Гадамер Х.Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного / пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М., 1998. С. 43–60.

142.Ганзбуг Г. Просторові ефекти в звучанні музики // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. 2020. Том 3. №1. С. 27-36.

143.Ганзбуг Г. О мизанфонии. URL: https://smekni.com/a/315815/o-mizanfonii/.

144.Гарипова Н. Музыкальный смысл и механизмы его постижения // Известия Уральск. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2010. N 3 (79).

С. 222–235.

145.Гармаш Л. Коммуникативные стратегии в постмодернистском тексте (на материале романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота») // Ученые записки Таврич. нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Т. 24 (63). 2011. № 2. С. 30–37.

146.Гачев Г. Жизнь художественного создания. М.: Искусство, 1972. 220 с.

147.Гачев Г. Ментальности народов мира: сходства и отличия. М.: Эксмо, 2003. 544 с. (Серия «Менталитет»).

148.Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М.: Прогресс-Культура, 1995. 480 с.

149.Гегель Г. В. Ф. Философия духа / пер. з нем. Б. А. Фохта // Сочинения: в 14 т. / Г. В. Ф. Гегель. М. : Изд-во соц.-эконом. лит., 1956. Т. 3. 372 с.

150.Гейзінга Й. Homo Ludens; пер. з англ. О. Мокровольський. Київ : Основи, 1994. 250 с.

151.Герасимова-Персидская Н. К проблеме национальной идентичности в музыке // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. Минск, 1999. С. 35–42.

152.Герасимова-Персидская Н. О. От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 21. С. 3–10.

153.Герасимова-Персидська Н. О. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.

154.Гердт О. Хореограф Анна Тереза де Керсмакер оглушила берлинскую публику тишиной // vedomosti.ru. 2014. URL: http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/09/11/berlinskuyu-publikuoglushili-tishinoj (дата звернення: 20.04.2019).

155.Гинзбург Л. Об интерпретации музыки XVIII века // Музыкальное исполнительство : сб. ст. М., 1973. Вып. 8. С. 138–156.

156.Гиренок Ф. Фигуры и складки. М.: Академ. Проект, 2013. 244с. (Философские технологии: hic et nunc).

157.Гиренок Ф. Удовольствие мыслить иначе. М.: Академ. Проект, 2008. 235 с. (Технологии философии).

158.Гірц К. Інтерпретація культур : Вибрані есе / пер. с англ. Н. Комарова. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.

159.Гнатишин О. Історичний вимір українських музично теоретичних концепцій : монографія / наук. ред. О. Козаренко. Львів: Видав. Львів. політехніки, 2017. 600 с.

160.Гольденвейзер А. Б. Об исполнительстве. О редактировании // Вопросы фортепианно-исполнительского искусства. М., 1965. Вып. 1. С. 35–71.

161.Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет та явище. Типологія форм просторово-чосової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 21 с.

162.Горкуша С. Мікро-попера «Єретик» Річарда Кемерона-Вульфа для гітариста соло: специфіка композиторського задуму та виконавської інтерпретації : магіст. робота / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 67 с.

163.Горностаева В. Два часа после концерта: сборник статей и материалов. М.: Совет. композитор, 1991. 211 с.

164.Горохов А. Музпросвет. М. : ИД Флюид, 2010. 528 с.

165.Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. Киев, 1989. С. 52–65.

166.Горюхина Н. А. Открытые формы // Форма и стиль : сб. науч. тр. : в 2 ч. / отв. ред. Е. А. Ручьевская. Л., 1990. Ч. 1. С. 4–34.

167.Грачев В. Интерпретирующий стиль в музыке XX века: закономерности, эволюция: автореф. дис….кандидата искусствоведения. Москва, 1992. 22 с.

168.Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. М., 1988. Вып. 1. С. 69–86.

169.Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке // Композиторы о современной композиции : Хрестоматия / [сост. Т. Кюрегян, В. Ценова]. М., 2009. С. 311–344.

170.Гринцер П. Неоконченное произведение // Мировое древо: междунар. журн. по теории и истории мировой культуры. 1997. Вып. 5. С. 105–124.

171.Гриффин Э. Коммуникация: теории и практики : пер с анг. Харьков : Гуманитарный центр, Науменко А. А., 2015. 688 с.

172.Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.

173.Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянских культур, 2002. 432 с.

174.Гуляницкая Н. С. Предисловие. О современной композиторской музыкологии // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2001. Вып. 145. С. 4–13.

175.Гумбрехт Х. У. Как (если вообще) возможно обнаружить то, что остаётся латентным в текстах? // Койнонія : вісн. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки. Філософія Іншого та богослов'я спілкування. Харків ; Київ, 2010. Спецвип. № 1. С. 90–102.

176.Гумбрехт Х. У. От эдиповой герменевтики – к философии присутствия [автобиографическая фантазия] / пер. Е. Канищева // НЛО. 2005. №75. Изобретение традиции: философская родословная как проблема и проект. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/gu3.html (дата звернення: 20.04.2019).

177.Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М. : Новое литературное обозрение, 2006. 179 с.

178.Гумбрехт Х. У. Что мы потеряли и что нам сегодня не обходимо в гуманитаристике // Койнонія : вісн. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія і історія культури. Філософія Іншого та богослов'я спілкування. Харків ; Київ,

2011. Спецвип. № 2. С. 51–61.

179.Гуменюк Т. Конец XX столетия: опыты самопознания в постмодернистской интерпретации // Київське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Киев, 1998. Вып. 1. С. 116–127.

180.Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ., 2002. 395 с.

181.Гумилёв Л. Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению. М.: Рольф, 2000. 384 с.

182.Гуревич А. Проблема ментальностей в современной историографии // Всеобщая история: Дискуссии, новые подходы. М., 1989. Вып. 1. С. 75–89.

183.Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.

184.Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск. : Изд. НГК, 1985. 88 с.

185.Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (Философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.

186.Гусев С. Метафизика текста. Коммуникативная логика. СПб. : Гуманитар. Акад., 2008. 352 с.

187.Гусев С. Самосознание и страх, диалог и Третий // Перспективы метафизики: Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков. СПб, 2000. С. 165–206.

188.Гуссерль Э. Феноменология (Статья в Британской энциклопедии) // Логос. № 1. М., 1991. С. 12–21.

189.Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 1: Пролегомены к чистой логике / пер. с нем. Э. Бернштейн; под. ред. С. Франка ; новая ред. Р. Громова. М. : Академ. Проект, 2011. 253 с.

190.Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2, ч. 1: Исследования по феноменологии и теории познания / пер. с нем. В. Молчанова. М. : Академ. Проект, 2011. 565 с.

191.Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени. / пер. с нем. и предисл. В. И. Молчанова. М. : Гнозис, 1994. 162 с.

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

193.Давидов М. Виконавське музикознавство : енцикл. довідник. Луцьк : Волинськ. обл. друкарня, 2010. 400 с.

194.Даренский В. Диалогические «механизмы» формирования культурной идентичности. URL: http://www.stattionline.org.ua/2012-10-19-21-22-43/29/1288-dialogicheskie-mexanizmy-formirovaniya-kulturnoj-identichnosti.html (дата звернення: 20.04.2019).

195.Даренский В. О богословском смысле коммуникативной природы человеческого бытия // Человек. История. Весть / сост. К. Б. Сигов. Киев, 2006. С. 104–120.

196.Даренский В. Структура «глубинного общения» // Практична філософія. Київ, 2005. № 1 (15). С. 3–11.

197.Дацюк С. Коммуникативные стратегии. URL: http://www.uis.kiev.ua/discussion/communicative_strategy.html//http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/gtmarket/2006/127 (дата звернення: 20.04.2019).

198.Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 208 с.

199.Дейк Т. А. ван, Кинч В. Стратегии понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1988. Вып. 23. С. 153–211.

200.Дейк Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация: пер. с англ. / сост. В. В. Петрова. М.: Прогресс, 1989. 310 с.

201.Делёз Ж. Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. Пятница, или тихоокеанский лимб. СПб., 1999. С. 282–302.

202.Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. Я. Свирский. М. ; Екатеринбург: Раритет : Деловая книга, 1998. 299 с.

203.Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. 172 с.

204.Демьянков В. Когнитивная лингвистика как разновидность интепретирующего подхода // Вопросы языкознания. 1994. № 4. С. 17–33.

205.Демьянков В. Лингвистическая интерпретация текста: Универсальные и национальные (идиоэтнические) стратегии // Язык и культура: Факты и ценности. К 70-летию Ю. С. Степанова : сборник / отв. ред. Е. С. Кубрякова, Т. Е. Янко. М., 2001. С. 309–323.

206.Демьянков В. Понимание как интерпретирующая деятельность // Вопросы языкознания. М., 1983. № 6. С. 58–67.

207.Денисов А. В. Музыкальный знак в семиозисе художественной культуры : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. СПб., 2002. 27 с.

208.Денисов А.В. Музыкальный язык: структура и функции. СПб.: Наука, 2003. 208 с.

209.Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с франц., вступит ст. и комм. Н. Автономовой. Ad Marginem, 2000. 540 с.

210.Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации; пер. с нем. Н. Д. Зусман [и др.]. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2000. 448 с. (Австрийская библиотека НГЛУ).

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

212.Дилтс Р. Стратегии гениев. Т.1. Аристотель, Шерлок Холмс, Уолт Дисней, Вольфганг Амадей Моцарт; пер. с англ. В. П. Чурсина. М. : Класс, 1998. 272 с. (Библиотека психологи и психотерапии).

213.Дмитриева Л. М., Ткаченко О. Н. Концептуализация понятия «стиль мышления» // Культура і Сучасність : альманах. Київ, 2013. № 2. С. 10–15.

214.Добрицына И. От постмодернизма к нелинейной архитектуре:

архитектура в контексте современной философии. М. : Прогресс-Традиция, 2004. 416 с.

215.Добронравова И. Синергетика: становление нелинейного мышления. Киев: Лыбидь, 1990. 149 с.

216.Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности / отв.ред. О. Н. Астафьева, и др. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 584 с.

217.Докса : зб. наук. пр. з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування / ред. Н. А. Іванова-Георгієвська, В. Л. Левченко. Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. 404 с.

218.Дольфюс А. Рудольф Нуреев. Неистовый гений. М.: Рипол Классик, 2014. 504 с.

219.Доценко В. Моя жизнь с гитарой (интервью с Ю. Николаевской) // Гітара. ua. 2011. № 2. С. 5–13.

220.Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. 228 с.

221.Друскин М. Нотный текст (Особенности и воспроизведение в исполнении) // Очерки. Статьи. Заметки / М. Друскин. Л., 1987. С. 210–220.

222.Дубин И. Сьюзен Зонтаг или истина и крайности интерпретации // Вопросы литературы. 1996. №2. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/1996/2/dub.html (дата звернення: 15.01.2019).

223.Дубов М. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2008. 18 с.

224.Дубравская Т. «Виртуальный слой композиции» — новое понятие в теории музыкальной формы // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 239–255.

225.Евгений Колобов и Сергей Арцибашев размышляют о постановке «Евгения Онегина». URL: https://www.youtube.com/watch?v=VD7km-fy9vA (дата звернення: 20.04.2019).

226.«Евгений Онегин» «Новой оперы». URL: http://theatretimes.ru/evgenijj-onegin-novojj-opery (дата звернення: 20.04.2019).

227.Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарлза Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора / пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред.пер. О. Шевченко. Київ : Основи, 2003. 503 с.

228.Екимовский В. Автомонография. М. : Гос. музык. изд-во, 2008. 480 с.

229.Еко У. Надінтерпретація тексту // Маятник Фуко. Львів, 1996. С. 650–664.

230.Еко У. Поетика відкритого твору; ред. М. Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. Львів, 2001. С. 406–419.

231.Європейський словник філософії: Лексикон неперекладностей : пер. с фр. Т. 1. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. 576 с.

232.Європейський словник філософії: Лексикон неперекладностей : пер. с фр. Т. 2. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. 488 с.

233.Європейський словник філософії: Лексикон неперекладностей : пер. с фр. Т. 3. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 328 с.

234.Ергиев И. Д. Артистизм музиканта-инструменталиста : монография. Одесса: Астропринт, 2014. 284 с.

235.Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 19 с.

236.Живой голос души [видеофильм] / автор идеи и продюсер И. Лебле; реж.-пост. В. Быков, 2007.

237.Жижек С. Интерпассивность, или Как наслаждаться посредством Другого. Желание: Влечение. Мультикультурализм / пер. А. Смирнова. СПб. : Алетейя, 2005. 156 с. (Лакановские тетради).

238.Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2003. 191 с.

239.Жуковська Т. І. Виконавська культура в добу інформаційного суспільства: трансформаційні процеси та особливості функціонування //

Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. Київ, 2013. С. 201–203.

240.Задерацький В. Про природу та історичну функцію стилю Мирослава Скорика // Мирослав Скорик : зб. ст. / ред.-упоряд. Я. Якубяк. Львів, 1999. С. 5–27.

241.Зайцева Л. А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 20 с.

242.Зайцева Л. А. Онтологическая концепція музики (дискурс христианской антропологи музики) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 4–36.

243.Зайцева М. Синестезийность как системное свойство художественного сознания : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. 52 с.

244.Запевалова Л. Открытая форма в диалектике «внемузыкального» и «музыкального» содержания // Часопис нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. 2018. № 2 (39). С. 96–105.

245.Запевалова Л. Открытая форма в композиторском творчестве второй половины XX века: стилевой аспект : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Минск, 2010. 27 с.

246.Захаров Ю. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1999. 27 с.

247.Зачем нужны новые термины? Михаил Эпштейн о проективном мышлении и лингводизайне в гуманитарных науках. URL: https://syg.ma/@nlo_alex/zachiem-nuzhny-novyie-tierminy-mikhail-epshtiein-o-proiektivnom-myshlienii-i-linghvodizainie-v-ghumanitarnykh-naukakh (дата звернення: 20.04.2019).

248.Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства ; пер. с нем. О. Н. Чижов. СПб. : Axioma, 2000. 272 с.

249.Земцовский И. Человек музицирующий–Человек интонирующий–

Человек артикулирующий // Проблемы музыкознания : сб. науч. тр. / ред.-сост. Л. Н. Березовчук. СПб., 1996. Вып. 8. С. 97–103.

250.Земцовский И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии // Пространство и время в искусстве. 1988. С. 93–100.

251.Зись А. Я., Стафецкая М. П. Интерпретация произведения как феномена культуры // Теории, школы, концепции: художественная рецепция и герменевтика. М., 1985. С. 69–102.

252.Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтва. Київ, 2012. 174 с.

253.Злотник О. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дисертації…кандидата мистецтвознавства. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2019. 24 с.

254.Золотова Г. Говорящее лицо и структура текста // Язык Система. Язык Текст. Язык – Способность : сборник. М., 1995. С. 120-132.

255.Зонтаг С. Против интерпретации. URL: http://www.libros.am/book/read/id/292267/slug/izbrannye-ehsse-1960-70-kh-godov (дата звернення: 20.04.2020).

256.Зубавіна І. «Стратегії гри» в просторі сучасної екранної культури (Homo ludens у пошуках нової цілісності) // Сучасне мистецтво. 2004. Вип. 1. С. 206–226.

257.Зубова Н. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ленинград, 1990. 22 с.

258.Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Л. : Літопис, 2004. 352 с.

259.Иванова Е. Применение техники композиции И. Шиллингера в ранних произведениях Э. Брауна // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). № 3 (24), 2012. С. 166–170.

260.Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1984. 178 с.

261.Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.

262.Игнатченко Г. И. К вопросу об изучении тем «Фактура» и «Мелодическая фигурация» в курсе гармонии на оркестровом факультете // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. материалов для муз. вузов. Харьков, 1995. Вып. 2. С. 12–17.

263.Игорь Стравинский. Диалоги Воспоминания Размышления / послесл. и общ. ред. М. С. Друскина ; коммент. И. Белецкого ; пер. с англ. В. А. Линник. Л.: Музыка, 1971. 414 с.

264.Ильин В. Теория познания. Символология. Теория символических форм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2013. 384 с.

265.Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада. 1998. 255 с.

266.Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.

267.Ингарден Р. Книжечка о человеке. Сос., пер. и вступ. ст. Е. С. Твердисловой. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2010. 208 с.

268.Инишев И. Интенциональность и медиальность: генезис и трансформация феноменологической герменевтики: автореф. дис….доктора философ. наук: 09.00.03. Москва, 2015. 66 с.

269.Инишев И. Постметафизическое мышление и современная философии. URL: http://practical-turn.org/blog/?p=6 (дата звернення: 20.04.2019).

270.Искусство XX века как искусство интерпретации : сб. ст. Нижний Новгород, 2006. 372 с.

271.Иссерс О. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М. : УРСС, 2006. 88 с.

272.Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / ред. М. Зубрицька. Львів, 2001. С. 288–305.

273.История современной музыки: музыкальная культура США XX века : учебник / Переверзева М. В. и др. ; отв. ред. М. В. Переверзева. 2-е изд. М.: Юрайт, 2019. 540 с. (Профессиональное образование).

274.Каган М. С. Философия культуры. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1996. 416 с.

275.Каган М. Синергетика и культурология // Синергетика и методы науки. СПб., 1998. С. 201–219.

276.Каган М. Мир общения. Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат, 1988. 319 с. (Над чем работают, о чем спорят философы).

277.Каган М. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1, 2, 3. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1970. 348 с.

278.Каган М. Музыка в мире искусств. СПб: Ut, 1996. 232 с.

279.Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя. М.: Высш. шк., 1990. 303 с.

280.Кадцын Л. М. Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных призведений // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст., 1988. С. 102–111.

281.Казакова Т. Японская точность и славянская душевность // Харьковские известия. 14 июня 2017. URL: http://izvestia.kharkov.ua/on-line/18/1242117.html (дата звернення: 20.04.2019).

282.Казанцева Л. П. Музыкальный автопортрет // Мова та культура : матеріали VI міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 1999. С. 142–154.

283.Казанцева Л. П. Фактурные предпосылки воплощения авторского начала // Фактура в системе музыкально-выразительных средств : сб. ст. Красноярск, 1991. С. 44–51.

284.Как исполнять Моцарта : сб. ст. / сост. и вступ. ст. А. М. Меркулов. М. :

Классика XX I, 2003. 180 с.

285.Калицкий В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ) : автореф. дис. … канд. филос. наук. М., 2014. 27 с.

286.Кандель Э. Век самопознания: поиски бессознательного в искусстве и науке от начала XX века до наших дней / пер. с англ. П. Петрова. М.: АСТ: CORPUS, 2016. 720 с.

287.Кант И. О национальных характерах // Сочинения : в 6 т. / И. Кант. М., 1966. Т. 2. С. 168–183.

288.Карлхайц Штокхаузен. «Мои произведения – это бомбы замедленного действия». URL: https://www.zvuki.ru/R/P/28835/ (дата звернення: 17.03.2019).

289.Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы; пер. с нем. и коммент. А. Н. Малинкин // Культурология. XX век : Антология. М., 1995. С. 163–212.

290.Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой: пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев: НМАУ, 2003. 168 с.

291.Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.

292.Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дослідження. Київ, 2000. 90 с.

293.Катунян М. Новый комментарий как стратегия самоидентификации через миф // Искусство XX века; как искусство интерпретации: Сб. статей. Нижний Новгород, 2006. С. 166–180.

294.Каширцев Р. Полиинтерпретационная природа «Рапсодии в голубых тонах» Джорджа Гершвина : магист. работа / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского, 2014. 96 с.

295.Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч.посіб. Тернопіль: СМП АСТОН, 1998. 300 с.

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

297.Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Перевод с англ. Вологда: БМК, 2012. 384 с.

298.Квіт С. М. Герменевтика стилю : монографія. Київ: Києво-Могилянська академія, 2011. 143 с.

299.Келдыш Ю. Драматургия музыкальная // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. С. 299.

300.Кизима В. Начала метафизики тотальности // Постнеклассика: философия, наука, культура / [Отв. ред. Л. Киященко, В. Степин]. СПб, 2009. С. 71–137.

301.Кириллина Л.В. Идея развития в музыке XX в. // Западное искусство. XX век : Проблема развития западного искусства XX века. Спб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 101–126.

302.Кирнарская Д. Происхождение и сущность коммуникативных архетипов – универсальных семиотических кодов – на примере музыкального искусства. URL: http://margashov.com/muzykantam/kommunikativnye-arxetipy (дата обращения 17.10. 2019).

303.Кирчик И. О некоторых особенностях интонационной событийности в «Брандербургских концертах» И.С. Баха // И.С. Бах и современность : сб.ст. Київ, 1985. С. 80–89.

304.Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів: Сполом, 1998. 216 с.

305.Климовицкий А., Никитенко О. Жанр и коммуникативные аспекты музыки: музыкальная деятельность, музицирование, музыкальный язык // Проблемы музыкознания : сб. науч. тр. / ред.-сост. Л. Н. Березовчук. СПб., 1996. Вып. 8. С. 40–61.

306.Клюев А. С. Онтология музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Петрополис, 2010. 125 с.

307.Клюев А. С. Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Астерион, 2010. 227 с.

308.Клюев Е.Речевая коммуникация. М.: ПРИОР, 1998. 224 с.

309.Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики: Человек, конструирующий себя и свое будущее. №21. Изд. 3. URSS. 2010. 232 с.

310.Коган Г. О «режиссёрском» и «актёрском» началах в исполнительстве // Советская музыка. 1973. № 5. С. 35–39.

311.Коган Г. Парадоксы об исполнительстве // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 344– 65.

312.Козюренко Ю. Основы звукорежиссуры в театре. М., 1975. 241 с.

313.Колесник О. Художня інтерпретація як феномен культури : дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 — теорія та історія культури. Київ, 2014. 430 с.

314.Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю // Українське мистецтвознавство. Київ, 2009. Вип. 9. С. 113–117.

315.Композитор і театр: програма курсу / Харків. держ. ін-т. мистецтв ; упоряд. Птушкін В. М. Харків: ХІМ, 1991. 12 с.

316.Конецкая В. П. Социология коммуникации : учебник. М.: Междунар. ун-т Бизнеса и Управления, 2004. 304 с.

317.Концептуализация Homo Aestheticus. Часть I. История и рефлексия. Коллективная монография / Сост. и общ. науч. ред.: Б. Соколов. СПб.: Издательство РХГА, 2015. 302 стр.

318.Копиця М. Творчість М. Скорика у дзеркалі сучасності // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000, Вип.10. С. 9–15.

319.Копленд А. Музыка и воображение // Советская музыка. 1968. №2. С. 108–117.

320.Копленд А. Музыка и воображение // Советская музыка. 1968. №4. С. 117–122.

321.Корет Э. Основы метафизики; пер. с нем. В. Терлецкого. Киев: Тандем, 1998. 248 с.

322.Корнелюк Т. Музыкознание как открытая система : опыт постановки

проблемы (на материале отечественной музыкальной науки) : автореф. дис. …канд. искусствоведения. Новосибирск, 2007. 28 с.

323.Корниенко Н. Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея. Киев: Альтпрес, 2014. 310 с.

324.Коробецька С. Ю. Основи теорії інформації в аспекті дослідження еволюції оркестрового стилю // Трансформаційні процеси в освіті і культурі : зб. матеріалів міжнар. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава. Київ, 2013. С. 45–48.

325.Корсакова И. Музыкальная коммуникация как феномен культуры : монография. М.: РГСУ, 2014. 371 с.

326.Корсакова И. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: автореф. дис. … д-ра культурологии. М., 2014. 48 с.

327.Корсакова И. Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации : дис.. … д-ра культурологии : 24.00.01 / Моск. гос. ин-т культуры и искусств. М., 2014. 359 с.

328.Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства. Л.: Музыка, 1979. 208 с.

329.Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.

330.Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ: Муз. Україна, 1983. 157 с.

331.Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 16 с.

332.Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Л., 1971. 22 с.

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

334.Красникова Т. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2010. 55 с.

335.Креминский В. И. Особенности герменевтической интерпретации художественного произведения. ULR http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/94743/35-Kreminskiy.pdf?sequence=1.

336.Кригін О. І. Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 22 с.

337.Кримський С. Б. Інтерпретація // Філософський енциклопедичний словник. Київ, 2002. С. 247.

338.Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008. 718 с.

339.Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // М. М. Бахтин: pro et contra. СПб., 2001. С. 213–243.

340.Кристєва Ю. Самі собі чужі; пер. з фр. З. Борисюк. Київ: Основи, 2004. 262 с.

341.Крымский С. Б. Экспликация философских смыслов. М.: Идея-Пресс, 2006. 236 с.

342.Крымский С. Б. Интерпретация как логическая операция // Вопросы философии. 1965. № 11. С. 47–56.

343.Крюков А. Понимание как переводческая проблема // Перевод и интерпретация текста : сб. науч. тр. / АН СССР. М., 1988. С. 65–75.

344.Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. СПб, 2008. 123 с.

345.Кудряшов А. Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ исполнений ХТК И. С. Баха) : автореф. дис. … канд. искусствоведеня. М., 1995. 26 с.

346.Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания : учеб. пособ. Спб;

М.; Краснодар, 2006. 412 с.

347.Кузнецов В. Герменевтика и гуманитарное познание. М.: Изд-во МГУ, 1991. 192 с.

348.Кузнецов Б. Г. Эстетические проблемы исполнительского искусства : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1968. 21 с.

349.Кузуб Т. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации : автореф. дис. … канд. культурологии. Екатеринбург, 2010. 24 с.

350.Кузьмін В. Нова інтерпретологія, або Вступ до вчення про багатовимірність // Ставропігійські філософські студії : зб. наук. пр. з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти / упоряд. О. П. Опанасюк. Львів, 2010. Вип. 4. С. 242–259.

351.Куллер Дж. На захист надінтерпретації // Маятник Фуко / Еко У. Львів, 1996. С. 692–710.

352.Курышева Т. Что такое прикладное музыковедение? // Музык. академия. 1993. № 4. С. 160–163.

353.Кэрлот Х. Э. Словарь символов : пер. с англ. М.: REFL-book, 1994. 608 с.

354.Лаврова С. Проекции основних концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб, 2016. 535 с.

355.Ландовска В. О музыке / пер. с англ. пер., послесловие, коммент. А. Е Майкапар; сост. Д. Ресто. М. *:* Радуга*,* 1991. 438 с.

356.Ландовска В. Вольфганг Амадей Моцарт. Фортепианные концерты. О клавирных произведениях Моцарта // Как исполнять Моцарта : сб. ст. / сост., вступ. ст. А. М. Меркулова. М., 2004. С. 8–26.

357.Латентность // Социологический энциклопедический словарь / ред. В. Осипов. М., 2000. С. 156.

358.Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого / пер. с фр. Е. В. Морозов. М.: Прогресс, 2001. 440 с.

359.Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку?. М.: Классика-XXI, 2004. 587 с.

360.Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 824 с.

361.Левинас Э. Время и Другой // Патрология. Философия. Герменевтика. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. СПб, 1992. Вып 1. С. 89–138.

362.Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Основи, 1997. 387 с.

363.Левченко Е., Юркевич Е. Автор и інтерпретатор: парасубъект философии и культуры. Харьков: Фолио, 1995. 92 с.

364.Леонтьев А. Образ мира // Избранные психологические произведения / А. Леонтьев. М., 1983. С. 251–261.

365.Лехциер В. Введение в феноменологию художественного опыта / [науч. ред. В. Губин]. Самара: Самарский университет, 2000. 144 с.

366.Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: Академія, 1997. 752 с.

367.Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 234 с.

368.Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи : в 2 ч. М.-Л.: Гос. музык. изд-во, 1948. 232 с.

369.Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення // Наук. вісн. нац. муз. акад. імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 162–170.

370.Лисенко М. Чарівність гітари // Вечірній Київ, 1994. 29 листоп.

371.Лисса З. О сущности национального стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6. С. 191–221.

372.Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 497 с.

373.Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Совет. композитор, 1990. 264 с.

374.Лозовая В. И. Право на интерпретацию. О музыке виолончельной сонаты №2 В. Бибика // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. науч. материалов / Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Х., 1994. С. 34–37.

375.Лосев А. Ф. Два мироощущения. Из впечатлений после «Травиаты» // Звучащие смыслы : альманах. СПб., 2007. С. 223–237. (Культурология. XX век).

376.Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. М., 1991. С. 21–186.

377.Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Музыкальная психология: Хрестоматия. М., 1992. С. 6–31.

378.Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура / А. Ф Лосев. М., 1991. С. 315–335.

379.Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1965. 944 с.

380.Лосев А. Ф. Очерк о музыке // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; Общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1995. С. 638–666. URL: https://ccel.org/contrib/ru/Other/Losev/Essay_mu.html

381.Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты // Внутри мыслящих миров: Человек. Текст.Семиосфера. История / Ю. Лотман. М., 1996. С. 23–46.

382.Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст.Семиосфера. История. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

383.Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. 272 с.

384.Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. 704 с.

385.Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избр. статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. Таллинн : Александра, 1992. С. 191–200.

386.Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с.

387.Лук’янець В. Хронотоп // Філософський енциклопедичний словник. Київ Абрис 2002. С. 702.

388.Луман Н. Невероятность коммуникации / пер. с нем. А. М. Ложеницина под ред. Н. А. Головина // Проблемы теоретической социологии. Вып 3. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2972 (дата звернення: 20.04.2019).

389.Луман Н. Реальность массмедиа. М. : Праксис, 2005. 256 с.

390.Лурье С. Психологическая антропология: история, современное состояние, перспективы : учеб. пособ. М.: Академ. Проект : Альма Матер, 2005. 624 с.

391.Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства: автореф. дис. …канд. искусствоведения / Киев. нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 18 с.

392.Лысенко С. Интерпретаторские стратегии постмодернизма в современном музыкальном театре: реинтерпретация и деконструкция // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 12 (26): в 3-х ч. Ч. II. С. 115–118. URL: www.gramota.net/materials/3/2012/12-2/26.html (дата звернення: 230.04.2019).

393.Любимов А. Моцарт – человек театра // Как исполнять Моцарта.: сб. ст. / [сост., вступ ст.: А. М. Меркулов]. М., 2004. С. 103–107.

394.Людкевич С. О национальном в музыке // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. Минск, 1999. С. 66–89.

395.Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наук. думка, 1991. 271 с.

396.Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен в контексті сучасної музичної поетики : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Одеса, 2014. 18 с.

397.Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики :

дис ... канд.искуств. : 17.00.03. Одесса, 2014. 190 с.

398.Макина А. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиан, П. Булез : автореф. дис. … канд. искусствоведенияя. Нижний Новгород, 2010. 22 с.

399.Маклюэн Г. М. Понимание Медиа. Внешнее расширение человека / пер с англ. В. Николаева ; закл. ст. М. Вавилова. 2-е изд. М. : Гиперборея, Кучково поле, 2007. 464 с.

400.Максимова Н. «Чужая речь» как коммуникативная стратегия : монография / науч. ред. С. Г. Ильенко. М.: Изд. центр РГГУ, 2005. 396 с.

401.Максимова И.В. «Переоформление» как смыслообразующая стратегия в эссеистике И. Бродского // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М., 2005. С. 143–155.

402.Малахов В. С., Филатов В. П. Интерпретация // Современная западная философия : словарь. М.: Политиздат, 1991. 414 с.

403.Малевич К.С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой // Собр. соч: в 5 т. М.: Гилея, 2000. Т. 3. 762 с.

404.Малышев И. В. Музыкальное произведение: эстетический анализ. М., 1999. 91 с.

405.Малышев И. В. Эстетика: курс лекций. Москва, 1994. 185 с.

406.Малышев И. В. К определению понятия «музыкальное произведение» // Эстетические очерки. М., 1970. Вып. 3. С. 142–163.

407.Мамардашвили М. Классические и неклассические идеалы рационального. Тбилиси: Мцениереба, 1984. 82 с.

408.Мамардашвили М. Символ и сознание. М.: Яз. рус. культуры, 1997. 320 с.

409.Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Языки русской культуры, 1997. 217 с.

410.Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Три беседы о метатеории сознания (краткое введение в учение виджнянавады) // Труды по знаковым

системам. Тарту, 1971, Т. V. С. 345–376.

411.Манулкина О. От Айвза до Адамса. Американская музыка XX века. М. : изд-во И. Лимбаха, 2010. 830 с.

412.Марик В. Б. Когнитивный стиль музыковеда : теоретические предпосылки исследования // Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Неждановой. Одеса, 2010. Вип. 12. С. 107–115.

413.Маринчак В. Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте : монография. Харьков: Фолио, 2004. 287 с.

414.Маритен Ж. Ответ Жану Кокто / пер. с фр. Б. Л. Губмана // Избранное: величие и нищета метафизики : сборник / сост. Р. А. Гальцева ; ред. А. А. Анненкова, В. П. Гайдамака. М., 2004. С. 551–578.

415.Маркова Е. Н. Вопросы теории исполнительства : Материалы к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса: Астропринт, 2002. 128 с.

416.Маркова О. М. Теорія виконавства у сучасному музикознавстві // Українське музикознавство. Вип. 31. Київ, 2002. С. 93–102.

417.Маркова О.,Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П.Чайковського. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126–134.

418.Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.

419.Мартынов В. Автоархеология на рубеже тысячилетий. М.: Классика-XXI, 2013. 192 с.

420.Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. ст. / отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л., 1974. С. 238–249.

421.Мартынов В. Зона opus posht или рождение новой реальности. М.: Классика XXI, 2005. 286 с.

422.Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.

423.Маслова А.Ю. Введение в прагмалингвистику: учеб. пособие: 3-е изд. М.: Флинта; Наука, 2010. 152 с.

424.Маціївський І. Ігри і співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. 172 с.

425.Мациевский И. Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // В пространстве музыки / И. Мациевский. СПб., 2011. Т. 1. С. 3–33.

426.Мациевский И. Структурные универсалии в музыке и пути их выявления // В пространстве музыки / И. Мациевский. СПб., 2011. Т. 1. С. 34–43.

427.Мациевский И. В. Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной современной // Музыка народов мира: проблемы изучения. Материалы междунар. науч. конф. [ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто]. М.: Московская консерватория, 2008. Вып. 1. С. 9–56.

428.Мациевский И. Эко-психологические факторы контонационного восприятия и структурирования музыки // Контонация: перспективы музыкального искусства и науки о музыке: [материалы Междунар. инструментоведческого конгресса (Санкт-Петербург, 5-7 декабря 2011 г.) / Рос. ин-т истории искусств ; гл. ред. А.А. Тимошенко]. СПб , 2011. С. 7–14.

429.Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки : Пособие для преподавателей и студентов вузов искусств и педвузов : авторская электронная версия. 2014.

430.Медушевский В. В. Духовный анализ музыки : учеб. пособ. : в 2 ч. М.: Композитор, 2014. 632 с.

431.Медушевский В. В.К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1984. С. 5–17.

432.Медушевский В. В. К теории исполнительства: о Божественных тайнах общения (из цикла : «Если есть бытие есть и общение») // Проблеми

взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 130–141.

433.Медушевский В. В Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

434.Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.

435.Медушевский В. В. О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания : сб. ст. М., 1987. С. 206–230.

436.Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки : сб. ст. М., 1980. С. 141–155.

437.Медушевский В. В. О церковной и светской музыке// Музыкальное искусство и религия. М., 1994. С. 20–46.

438.Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. Вып. 129. С. 3–17.

439.Медушевский В. В. Учебные материалы к курсу анализа музыки. К теории исполнительства. URL: https://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/Performing/ (дата звернення: 15.04.2019).

440.Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы // Музык. академия, 2005. № 4. С. 7–14.

441.Медушевский В. Чайковский как композитор объективного склада // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 14. С. 6–14.

442.Мейерхольд В. Э. Об искусстве театра // Театр. 1957. № 3. С. 120–125.

443.Мейлах Б. С. «Философия искусства» и «художественная картина мира» // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1983. С. 13–24.

444.Мейлер Б. Поетика // Енциклопедія постмодернізму. Київ, 2003.

С. 313–314.

445.Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Вост. лит. РАН, 1995. 407 с.

446.Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : монографія. Львів : ЗУКЦ, 2013. 383 с.

447.Мельникова А. Н. Синестетическая интерпретация творчества Э. Денисова : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2011. 27 с.

448.Ментальність / Філософський словник соціальних термінів / упоряд. В. П. Андрущенко. Харків, 2002. С. 443–446.

449.Ментальность / Большой энциклопедический словар / гл. ред. А. М. Прохоров. М., 1991. Т. 1. С. 794.

450.Мерзликина О. Двадцать лет и первозданная свежесть // Московская правда. 15. 08. 2015. URL: http://mospravda.ru/culture_spectacles/article/Chetvert_veka_i_pervozdannaya_svejest/ (дата звернення: 20.04.2019).

451.Меркулов А. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма : учеб. пособ. М.: ОООДека-ВС, 2014. 160 с.

452.Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля их интерпретации // Музыкальное и исполнительство и педагогика : сб. ст. М., 1991. С. 155–188.

453.Меркулов А. Проблемы целостности интерпретации (на материале фортепианных сюитных циклов Шумана и Мусоргского): автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1981. 18 с.

454.Метафизические исследования. Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета [гл. ред. Б. Соколов]. Вып. 14.: Статус иного. 2000, СПБ. 340 с.

455.Микешина Л. А. Философия познания. Проблемы эпистемологии гуманитарного знания. Изд. 2-е, доп. М, 2008. 374 с.

456.Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства: сборник статей / Я. Мильштейн. М. : Советский композитор, 1983. 266 с

457.Миницкий Н. И. Когнитивные практики в исторической науке и образовании // Крыніцазнаўства і спецыяльныя гістарычныя дысцыпліны : навук. зб. / Белорус. гос. ун-т. Минск, 2009. Вып. 5. С. 143–151.

458.Михайлов М. Стиль в музыке. Л. : Музыка, 1981. 264 с.

459.Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Ленинград: Музыка, 1990. 283 с.

460.Можейко М. Post-postmodernism // Философский словарь. URL: http://glossword.info/index.php/term/,6ea3ac6f59585bb0955c54a95e9aa65d6f5954a45b689a53536c5c9ba06fa1a2ae935caf69b09b9270556aa160a6b15a6e54549a60.xhtml (дата звернення: 20.04.2019).

461.Можейко М. Текстовый анализ // Новейший философский словарь. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/789.php (дата звернення: 15.04.2019).

462.Молчанов А. Динамика восприятия повтора в музыкальном произведении (на материале остинатных форм композиторского творчества XX века) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2009. 24 с.

463.Моль А. Социодинамика культуры: пер. с фр. / предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. М. : Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.

464.Монсенджон Б. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! М. : Классика-XXI, 2008. 272 с. URL : http://www.ozon.ru/context/detail/id/3967213/ (20.04.2019).

465.Мореин (Репина) К. Н. О некоторых свойствах старинного уртекста на примере клавирных сонат Доменико Скарлатти. URL: http://lab-ms.narod.ru/statyi_lms/morein-repina-k.n-o_nekotorykh_svojstvakh_starinno.pdf) (дата звернення: 20.04.2019).

466.Москаленко В. Г. Інтерпретація формули художнього цілого // Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 2011. № 2 (11). С. 11–16.

467.Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

468.Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. № 7. С. 3–10.

469.Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.

470.Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Проблеми музичної інтерпретації / Київське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.

471.Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исследование. Киев: Муз. Україна, 1994. 157 с.

472.Москаленко В. Г. Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. …д-ра мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.

473.Моцарт в оригинале? Беседа Николаса Кениона с Малколмом Билсоном и Джоном Элиотом Гардинером. URL : http://www.cdguide.nm.ru/mozart_concertos.html (дата звернення: 20.04.2019).

474.“Музыкальный альманах” с Соломоном Волоковым. URL: https://www.svoboda.org/a/1933337.html

475.Музыкальная коммуникация : сб. науч. тр. Вып. 8. СПб., 1996. 275 с.

476.Муравьева И. Нефть или Чайковскиий. Что волнует Михаила Плетнева в российской жизни и культуре // Российская газета. № 205(6181). URL: http://www.rg.ru/2013/09/13/pletnev.html (дата звернення: 20.04.2019).

477.Мятиева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века : автореф.дис. **…** канд. искусствоведения. М., 2010. 27 с.

478.Наер В. Л. Понимание и интерпретация (к основам интерпретации текста как аналитической деятельности) // Проблемы современной стилистики : сб. науч. тр. / МГЛУ. М., 2001. Вып. 459. С. 3–13.

479.Назайкинский Е. В. Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее : сб. ст. по материалам м/н науч. конф., 24–26 сент. 2002 г. / РАМ им. Гнесиных. М., 2002. С. 3–13.

480.Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.

481.Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

482.Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. М.: ВЛАДОС, 2003. 248с.

483.Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. 383 с.

484.Назайкинский Е. В. О системе музыкально-теоретических дисциплин // Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе : сб. науч. тр. М., 1978. С. 94–121.

485.Найдорф М. Об особенностях музыкальной культуры массового media-пространства. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/naid_osob.php (дата звернення: 20.04.2019).

486.Нарижный Ю. Основные черты герменевтического разума. URL: http://postmodern.in.ua/?p=1731 (дата звернення: 20.04.2019).

487.Науменко Т. Современное музыковедение и «стиль времени» // Журнал Общества теории музыки. №1. 2013/1. С. 84–93. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Naumenko.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

488.Науменко Т. Текстология музыкальной науки. М.: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.

489.Нейгауз Г. Г. Статьи, воспоминания, дневники. М.: Совет. композитор, 1983. 210 с.

490.Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав / ред.-сост. Б.Б. Бородин. М.: ООО Дека-ВС, 2007. 424 с.

491.Неретина М. С., Чернышов А. В. Филип Гласс. Музыка экрана. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html (дата звернення: 15.04.2019).

492.Никола У. Иллюстрированный философский словарь / пер. с ит. Т. Н. Григорьевой, Л. А. Подпятниковой. М.: БММ АО, 2006. 584 с.

493.Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и истории пианизма : учеб. пособ. . М. : Музыка, 1980. 112 с., нот.

494.Николаева Н. Симфонический метод Бетховена // Музыка французской революции и Бетховен : сборник. М., 1967. С. 146–162.

495.Николаевская Ю. В. Homo interpretatorens в музыкальной культуре XXI века: теоретический аспект // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: Видавництво ТОВ С.А.М, 2014. Вип. 40. С. 601–613.

496.Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.

497.Николаевская Ю. В. Время-целостность-коммуникация: к проблеме восприятия и интерпретации современной музыки // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2010. Вип. 13. С. 226–235.

498.Николаевская Ю. В. Герменевтика художественных смылов произведений П. Чайковского: когнитивный опыт // П. И. Чайковский: забытое и новое: исследования, материалы к биографии, воспоминания современников. М.: Театралис, 2015. Вып. С. 139–147.

499.Ніколаєвська Ю. В. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 23. С. 14–20.

500.Николаевская Ю. В. Интерпретология в системе современной гуманитаристики (в диалоге с Х.У. Гумбрехтом) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия : сб. тр. м/н науч. конф., 13–18 апр. 2015 года / ред.-сост. Г. Р. Консон. М., 2015. С. 346–352.

501.Николаевская Ю. В. Коммуникативная функция фактуры: потенциал классической теории в «искусстве post» // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 108. С. 21–32.

502.Николаевская Ю. В. Коммуникативные условия постижения национальной ментальности в музыке // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 99–109.

503.Николаевская Ю. В. Метафизическое пространство современной интерпретологии // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 36–51.

504.Николаевская Ю. В. Музыкальная интерпретация как возможность «событийной культуры» // зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 34. С. 212–221.

505.Николаевская Ю. В. Музыкант: профессия или призвание? (Листая страницы фестиваля «Харьковские ассамблеи» // зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 35. С. 51 – 65.

506.Николаевская Ю. В. О коммуникативных принципах современного исполнительства // зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 31. С. 224–232.

507.Николаевская Ю. В. Оправдание интерпретации. Музыковедческий комментарий к исследованию Х.У. Гумбрехта «Производство присутствия:чего не может передать значение» // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 95. С. 12–19.

508.Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 103. С. 17–25.

509.Николаевская Ю. В. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения // Журнал Общества теории музыки: выпуск 2015/2 (10). URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-

otmroo.ru/files/2015_2%20%2810%29_1_Николаевская%20%28final%29.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

510.Николаевская Ю. В. Символ как смысл: опыт конструирования понятия // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 18. С. 43–50.

511.Николаевская Ю. В. У пошуках цілісності музичного спектаклю (з історії творчої співпраці Марка Ентіна та Володимира Птушкіна) // Часопис нац. муз. акад. України ім. І. П. Чайковського. Київ, 2010. № 2(7). С. 96–101.

512.Николаевская Ю. В. «Харьковские ассамблеи» в системе современной музыкальной коммуникации // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. унт мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 30. С. 394–420.

513.Николаевская Ю., Лозенко Е. Формирование синестетического слушания как системы: коммуникативная стратегия // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2017. Вип. 42. С. 156–172.

514.Ніколаєвська Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.

515.Ніколаєвська Ю. Обрії часового перебігу у творах харківських композиторів другої половини XX ст. // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 90. С. 37–45.

516.Ніколаєвська Ю. В. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.

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

518.Николов П. Интерпретация и исполнительство как варианты текстуальных стратегий // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв

ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 21. С. 89–99.

519.Новейший философский словарь. 3-е изд., испр. Минск: книжный Дом, 2003. 1280 с. (Мир энциклопедий).

520.Новиков К. Е., Счастливцев Р. А. Специфика философской интерпретации. Обзор // Вопросы философии. 1999. № 11. С. 38–43.

521.Обрист Ханс Ульрих. Краткая история новой музики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.

522.Омельченко Е. Проектная коммуникативная стратегия в рамках образовательного дискурса // Вестник Челябинск. гос. ун-та. Челябинск, 2011. С. 253–255.

523.Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти . Львів : Ліга-Пресс, 2013. 448 с.

524.Опарик Л. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2006. 17 с.

525.Орлов Г. Древо музыки. А. Frager & Co, Вашингтон СПб. : Композитор, 1992. 408 с.

526.Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва ; пер. з ісп. О. Товстенко // Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. Київ, 1994. С. 238–273.

527.Пави П. Словарь театра : пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

528.Павлов Д. Когнитивные стратегии обозначения формы объектов в русском и английском языках : автореф. дис. … канд. филологических наук. Орел, 2007. 34 с.

529.Павлов Д. О некоторых проблемах определения термина «когнитивная стратегия» // Вопросы когнитивной лингвистики. 2006. №2. С. 62–64.

530.Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Krimson та Pink Floyd) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 16 с.

531.Панкевич Г. Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. М., 1978. Вып. 3. С. 124–145.

532.Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции : автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 2015. 46 с.

533.Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции : дис. … д-ра искусствоведения. 17.00.02. М., 2014. 569 с.

534.Переверзева М. В. Алеаторные формы, покоренные организующим числами // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2017. № 1. С. 25 – 35. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24978 (дата звернення: 20.04.2019).

535.Переверзева М. Модульная форма в музыке и метод ее анализа // Журнал Общества теории музыки. № 1. 2013/1. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/Pereverzeva.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

536.Переверзева М. В. Эрл Браун: Между музыкой и графикой // Израиль XXI. Музыкальный журнал. URL: http://www.21israel-music.com/Erl_Brown.htm#_ftn18 20.04.2019).

537.Петров В. О. Инструментальный театр Карлхайнца Штокхаузена. URL: http://www.21israel-music.com/Stockhausen_teatr.htm#_ftn1 20.04.2019).

538.Пилипенко Г.-Г. Володимир РУНЧАК: «У сучасній музиці існує псевдосерйозність, і вона відлякує молодь». URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/volodimir-runchak-u-suchasnij-muzici-isnuye-psevdo/.

539.Побережна Г. Онтопсихологічні аспекти музичної комунікації // Ставропігійські філософські студії : зб. наук. пр. з музикознавства, психології та педагогіки / упоряд. О. П. Опанасюк. Львів, 2012. Вип. 6. С. 230–235.

540.Политов А. Произведение искусства как хронотоп // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 44–51.

541.Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой

интерпретации : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1989. 165 с.

542.Полусмяк И. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1989. 25 с.

543.Постмодернизм // Новейший философский словарь / А. Грицанов. URL: http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/newest-dictionary/articles/138/postmodernizm.htm (дата звернення: 20.04.2019).

544.Почепцов Г. Теория коммуникации. 2-е изд., стер. М. : Смарт Бук, 2009. 651 с.

545.Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М. : Прогресс, 1986. 431 с.

546.Пригожин И. От существующего к возникающему. М.: Наука, 1985. 328 с.

547.Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков: Фолио, 1997. 208 с.

548.Проблеми теорії ментальності / відп. ред. М. Попович. Київ: Наук. думка, 2006. 406 с.

549.Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Вип. 23. Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 232 с.

550.Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 29. Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: САМ, 2010. Вип. 29. 575 с.

551.Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наук. ст. Вип. 31. Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: САМ, 2010. Вип. 31. 240 с.

552.Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.: зб. наук. ст. Вип. 40. Когнітівне музикознавство / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: С.А.М, 2014. 776 с.

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

554.Раабен Л. Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1962. № 1. С. 20–51.

555.Равдоникас Ф. Всего лишь автентизм // III Междунар. фест. старинной музыки в Санкт-Петербурге, окт.–нояб. 2000 г. : буклет. URL: https://www.mmv.ru/sm/arta/12-12-2000_aut.htm (дата звернення: 15.04.2019).

556.Ракунова И. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. Киев: Феникс, 2010. 206 с.

557.Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. М., 1972. № 7. С. 3–47.

558.Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. М.: Совет. писатель, 1978. 237 с.

559.Редя В. Я. Інтегративні процеси в мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз» // Музичне мистецтво : зб. ст. / Донецьк. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 15–27.

560.Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження й самопізнання музичної культури (перша третина XX століття) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 80–90.

561.Рикер П. Герменевтика и метод социальных наук // Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью / пер. с фр. О. И. Мачульской. М., 1995. С. 3–18.

562.Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / пер. с фр. И. С. Вдовина. М.: Канон-Пресс, 2002. 622 с.

563.Рикер П. Повествовательная идентичность Овладение персонажем: рефигурированное «я» / пер. с франц. О. И. Мачульской // Герменевтика, этика, политика. Московские лекции и интервью. М., 1995. С. 19–38.

564.Рікер П. Вселенська цивілізація й національні культури / пер. з фр. В. Й. Шовкуна // Історія та істина / Рікер П. Київ, 2001. С. 292–307.

565.Риторика монолога / Под ред. А. И. Варшавской. СПб.: Химера трэйд, 2002. 240 с.

566.Роберт Уилсон: политика разъединяет людей, а театр – наоборот. URL: https://youtu.be/J5vmChncVKM (дата звернення 06.06.2019).

567. Романюк І. До проблеми визначення категорії «картина світу» в сучасному українському музикознавстві // Молода мистецька наука України : IV електронна наук. конф. молодих науковців : докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів 20 грудня 2003 року : зб. матеріалів / ХДАДМ. Харків, 2003. С. 94–96.

568. Романюк І. А. «Картина світу» як категорія пізнання в музикознавчому контексті // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 15. С. 209–213.

569.Рощенко Е. Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1988. 20 с.

570.Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.

571.Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза // Культура і сучасність. № 2. Харків, 2014. С. 112–119.

572.Сайгушкина О. К исследованию природы исполнительского анализа музыкальноготпроизведения // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей. К.: Музична Україна, 1988. С. 79–85.

573.Сагарадзе Е. «Понимание», «смысл», «интерпретация» как категории философской герменевтики и их преломление в музыкознании второй половины XX века // Приношение музыке XX века : сб. ст. / Урал. гос. консерватория. Екатеринбург, 2003. С. 193–219.

574.Сакало О. «Каприси» Нікколо Паганіні – Мирослава Скорика: романтичні рефлексії сучасності // Музика. 2012. № 3. С. 16–21. URL: http://mus.art.co.ua/nikkolo-pahanini-myroslav-skoryk-romantychni-refleksiji-suchasnosti/ (дата звернення 20.04.2019).

575.Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ: ДАКККіМ, 2007. 200 с.

576.Самойленко А. Интердисциплинарные тенденции современного музыкознания // Наук. вісн. нац. муз. акад. України. Київ, 2003. Вип. 29. С. 64–79.

577.Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

578.Самойленко А. И Теория музыковедческой интерпретации как направление современной герменевтики // Часопис нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Киев, 2011. Вип. 2. С. 3–11. URL: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/seminar2018/materials2018/cc15a86d2ac239103d49826a55e0a2b6.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

579.Самойленко О. Наукові обриси сучасного українського музикознавства // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2010. Вип. 11. С. 38–45.

580.Седокова О. Мысль Пушкина. URL: http://www.pravmir.ru/myisl-pushkina-lektsiya-olgi-sedakovoy-video/ (дата звернення: 20.04.2019).

581.Селиванов В. Когнитивный стиль // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL: http://epistemology_of_science.academic.ru/318 (дата звернення: 20.04.2019).

582.Серебрянская А. Авторедакция как явление композиторского творчества (к вопросу «тембрового переинтонирования») // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2014. № 3. С. 64–68.

583.Сидельникова М. «Нет ничего современнее тела». Анна Тереза Де Кеерсмакер о музыке, танце и феминизме // Коммертсант. 2020. № 5. С. 11. URL: https://www.kommersant.ru/doc/4219449?fbclid=IwAR2VCx3ZVkMvwdskZaHPUTyeLBIWdYd6kRs_VitRWContdLIBvqqbYNNIPA (дата звернення:

20.04.2019).

584.Сильвестров В. Дочекатися музики: лекції-бесіди за матеріалами зустрічей, організ. С.Пілютиковим. Київ: ДухіЛітера, 2010. 375 с.

585.Сирятская Т. А. Исполнительская интерпретация в аспекте психологии личности музыканта-артиста : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2008. 204 с.

586.Сирятська Т. О. Виконавська інтрепретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис.. …канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.

587.Скребков С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений // Избранные статьи / С. С. Скребков. М., 1980. С. 17–23.

588.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.

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

590.Скрипник К. Семиотический глоссарий: определения знака в семиотике Ч. Пирса. URL : http://credonew.ru/content/view/406/29/ (дата звернення: 20.04.2019).

591.Смирницкий Ян. Карлхайнц Штокхаузен – 13 молитвенных жестов. Интервью / Karlheinz Stockhausen - Interview (2007). URL: http://www.riobravo76.ru/content/karlhaync-shtokhauzen-13-molitvennyh-zhestov-intervyu-karlheinz-stockhausen-interview-2007 (дата звернення: 20.04.2019).

592.Смирнов А. Интерактивная музыка. URL: https://asmir.info/lib/interactive.htm (дата звернення: 20.04.2019).

593.Смирнов С. Мир образов и образ мира // Вестник Моск. ун-та. Серия 14. Психология. М., 1981. № 3. С. 15–28.

594.Смирнова Н. Авторский стиль и вопросы формирования исполнительского мышления пианистов. Саратов : Yule, 2002. 387 с.

595.Смит Э. Национальная идентичность. Київ: Основи, 1994. 165 с.

596.Сниткова И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : автореф. дис. … канд. исккусствоведения. Вильнюс, 1986. 22 с.

597.Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропрінт, 2013. 276 с.

598.Сокол О. Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1996. 27 с.

599.Соколов А. Музыкальная форма XX века. Диалектика творчества. Исследование. М.: Композитор, 2007. 272 с.

600.Соссюр Ф де. Заметки по общей лингвистике. М.: Прогресс , 2001 (2000). 280 с.

601.Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Совет. композитор, 1983. 304 с.

602.Сохор А. Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация // Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. Л., 1980. С. 120 – 136.

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

604.Станислав Нейгауз [виодеофильм] / автор идеи В. Горностаева / ГТРК «Культура», 2005.

605.Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 319 с.

606.Старчеус М. К проблеме типологии музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. К., 1986. С. 29–44.

607.Стогний И. Скрытый мотив в музыкальном произведении // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее : сб. тр. / отв. ред. Т. Науменко. М., 2002. С. 209–226.

608.Ступин С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. М. : Индрик, 2012. 312 с.

609.Сумарокова В. «Авторский» и «исполнительский» текст как объект исследования в теории музыкального исполнительского искусства // Київське музикознавство : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 171–179.

610.Сурио Э. Искусство и философия. URL: http://anastasija-schulgina2011.narod.ru/ID_111_16_12_36.htm (дата звернення: 20.04.2019).

611.Суханцева В. К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной – к философии музыки). Киев: Факт, 2000. 175с.

612.Суханцева В. К. Метафизика культуры. Киев: Факт, 2006. 366 с.

613.Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев, 1990. 234 с.

614.Сухленко И. Методика анализа индивидуального исполнительского стиля // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 37 Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова Х.: С.А.М., 2012. С. 303—312.

615.Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. Ростов-на-Дону, 1994. С. 53–71.

616.Сюта Б. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики // Студії мистецтвознавчі. К., 2008. Число 4 (24). С. 120–124/

617.Сюта Б. Основи парамузикознавства. Київ, 2008. 44 с.

618.Сюта Б. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці // Студії мистецтвознавчі, 2010. № 1 (20). С.35–42.

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

620.Теория современной композиции : учеб. пособ. / [под. ред. В. Ценовой]. М. : Музыка, 2007. 642 с.

621.Тиллих П. Теология культуры; пер. с англ. О. В. Боровой // Избранное:

Теология культуры / П. Тиллих. М., 1995. С. 236–395.

622. Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 31. С. 117 –186.

623. Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.

624. Тисельтон Э. Герменевтика / пер. с англ. О. Розенберг. Черкассы : Коллоквиум, 2011. 430 с.

625. Тишко С. В. Християнські ідеї в музичній культурі другої половини XIX сторіччя (на матеріалі оперних концепцій М. П. Мусоргського) // Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ., 2008. С. 69–82.

626. Тишко С. В. Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 33 с.

627. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2000. 254 с.

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

629. Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М.: Мысль, 1978. 272 с.

630. Ульянич В. Музыкальная композиция и компьютерные технологии (авторский опыт и комментарии) // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. науч. ст. Ростов-на-Дону, 2004. С. 154 – 165.

631. Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество : от Ф. Шопена к А. Скрябину : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2005. 22 с.

632. Усманова А. Гиперинтерпретация. URL: http://www.top-actions.info/postmodern/645-g/35669-giperinterpretatsiya.html (дата звернення: 20.04.2019).

633.Фаликман М. Когнитивная наука: основоположення и перспективі // Логос №1’ (97) 2014. С. 1–18.

634.Федоренко М. О. Можливість зустрічі: Бахтін і Гадамер // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. Вип. 31. С. 42–48.

635.Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.

636.Фещенко В. О внешних и внутренних горизонтах семиотики // Критика и семиотика. 2005. Вып. 8. С. 6–43.

637.Филоненко А. Присутствие Другого и благодарность: контуры еврахистической антропологии: монография. Харьков: А. Савчук, 2018. 392 с.

638.Философия коммуникации: проблемы и перспективы : монография / под ред. С. В. Клягина, О Д. Шипуновой. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2013. 260 с.

639.Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М., 2002. 396 с.

640.Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М. : Канон+, 2015. 376 с.

641.Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс / пер. с фр. Е. Городецкий. URL: http://www.lib.ru/CULTURE/FUKO/nfm.txt (дата звернення: 20.04.2019).

642.Фуко М. О трансгрессии / пер. с фр. С. Л. Фокин // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века / М. Фуко. СПб, 1994. С. 111–131.

643.Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визигина, Н. С. Автономовой. М. : Прогресс, 1977. 488 с.

644.Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко; пер. с фр. С. Табачниковой. М., 1996. С. 7–46.

645.Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие : пер. с

нем. СПб.: Наука, 2001. 380 с.

646.Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия // Вестник Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. 1993. № 4. С 43–63.

647.Хаздан Е. Нигун как явление традиционной еврейской музыкальной культуры (на материале общины «ХаБаД Любавич» : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2008. 26 с.

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

649.Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихин. М., 1993. С. 41–62.

650.Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. 816 с.

651.Хакен Г. Синергетика / пер. с англ. В И. Емельянова. М.: Мир, 1980. 404 с.

652.Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.

653.Ходорковская Е. Музыкальное произведение как предмет аналитико-герменевтических стратегий: очевидные тупики и неочевидные выходы // Актуальные проблемы высшего образования. СПб., 2015. 4 (38). С. 48–52.

654.Холодная М. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. 2-е изд. СПб.: Питер, 2004. 384 с. (Серия «Мастера психологии»).

655.Холопов Ю. Метафизика музыки в философии А. Лосева // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия : материалы III Рос. филос. конгресса: в 4 т. Ростов н/Д, 2002. Т. 4. С. 430–431.

656.Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. №4. С. 106–114.

657.Холопова В. Научные зарницы В. В. Медушевского. URL : http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?s=16067&txtid=395 (дата звернення: 20.04.2019).

658.Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособ. 5–е изд. СПб.: Лань: Планета музыки. 2014. 320 с.

659.Хоркхаймер Т., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М.: Медиум, 1997. 312 с.

660.Хоружий С. С. К антропологической модели третьего тысячелетия // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М., 2002. С. 108–136.

661.Хоружий С. С. К феноменологии аскезы : Аналитический словарь исихастской антропологии. URL: azbuka.ru/dictionary/01/horuzhiy_k_fenomenologii_askezy_01- all.shtml (дата звернення: 15.02.2019).

662.Хохлова А. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве (на материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков) : автореф. дис. д-ра искусствоведения. Саратов, 2013. 44 с.

663.Хренов Н. Визуальная коммуникация: культурологические исследования. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 480 с. (Humanitas).

664.Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов; пер. с нем. А. Б. Демидова. Минск: Экономпресс, 2006. 384 с.

665.Ценова В. Время ритма, или ритм времени: о новейшей музыке XX века. URL: http://www.21israel-music.com/Rhytm.htm (дата звернення: 20.04.2019).

666.Ценова В., Кефалди В., Смирнов А. Электронная музыка – проблемы и перспективы. URL: http://www.21israel-music.com/Tsenova.htm (дата звернення: 13.02.2019).

667.Цурканенко І. Гендерний аспект музичної інтерпретації // Традиції та інновації у підготовці сучасного фахівця закладів культури і мистецтв (питання удосконалення організації навчальної та виробничої практики у вищих навчальних закладах культури і мистецтв I – II рівнів акредитації). Харків: Константа, 2007. С. 78–81.

668.Цыпин Г. Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика. СПб.: Алетейя, 2001. 219 с.

669.Чайко Е. Национальная характерность как семантическое свойство исполнительской интерпретации : дис. …канд. искусствоведения. 17.00.03 / ОДМА им. Н. В. Неждановой. Одеса, 2007. 185 с.

670.Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: автореф. дис… канд. искусствоведения. Харьков, 1998. 19 с.

671.Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства: автореф. дис…доктора мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. 32 с.

672.Чекан Ю. І. Образ світу в музиці: від метафори до категорії // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип.12. С. 221–228.

673.Человек читающий. Homo Legens. Писатели XX века о роли книги в жизни человека и общества / Сост. С. Бэлза. М.: Прогресс, 1983. 455 с.

674.Чепеленко К. Авторефлексия как интенция композиторського музыковедения // Вестник Томск. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. Томск, 2016. № 1(21). С. 112–117.

675.Чепеленко К. Композитор в пространстве автокоммуникации // Вестник КемГУКИ. 35/2016. С. 116–121.

676.Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность: сб. ст. /сост. М. Смирнов. Вып. 1. М.: Музыка, 1988. С. 43 – 68.

677.Черемисин А. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса : автореф. дис. … канд. филос. наук. Тамбов, 2004. 22 с.

678.Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 2010. 144 с.

679.Чернявська М. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 24 с.

680.Черняховская Ю. Братья Стругацкие. Письма о будущем. М.: Книжный мир, 2016. 365 с.

681.Чжоу Чживей. Сравнительная интерпретология в деятельности певца // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 34. С. 283–292.

682.Чинаев В. «Открытое» сочинение и исполнитель (пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций) // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность. М., 1991. С. 213 – 239.

683.Шамахян М.Е. Музыкальный, образ, его исполнительская интерпретация и восприятие: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1988. 23 с.

684.Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об’єкт інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 206. С. 218–228.

685.Шаповалова Л. В. Володимир Доценко homo musicus. Інтерпретологічний аналіз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 23. С. 164 – 165.

686.Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

687.Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.

688.Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. /

Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–566.

689.Шаповалова Л. В. Логос музыки или апология когнитивного музыковедения // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2007. Вип. 4-6. С. 89–93.

690.Шаповалова Л. В. Моцарт и моцартианство в культуре XX века // Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи осягнення : Матеріали міжнар. наук.-практ. конф., присвяч. 250-річчю від дня народження В. А. Моцарта / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2006. С. 10–11.

691.Шаповалова Л. В. Музыка Свиридова как духовная реальность // Наследие Г.В.Свиридова в контексте русской истории и культуры. Курск, 2015. С. 59–65.

692.Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.

693.Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков: Скорпион, 2006. 296 с.

694.Шаповалова Л. В. Целокупное бытие музыки: о задачах и перспективах интерпретологии // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 16. С. 196 – 204.

695.Шараева Е. А. О логике исполнительской интерпретации (на примере концерта Д. Мийо №1 для виолончели с оркестром) // Наук. вісн. Одес. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. Вип. 4. С. 289–299.

696.Шафф А. Введение в семантику / пер. с пол. М. Я. Гловинской, Н. Г. Комлева, В. Ф. Конновой. М. : Изд-во иностранной литературы, 1963. 376 с.

697.Шахназарова Н. Проблемы национального и интернационального // Советская музыка. 1989. № 5. С. 5 – 12.

698.Шёнберг А. Афористическое; пер. с нем. Ал. Михайлова // Звучащие смыслы. Альманах / гл. ред. С. Я. Левит. СПб., 2007. С. 369–402.

699.Шёнберг А. Из писем В. В. Кандинскому пер. с нем. А. Михайлова // Звучащие смыслы. Альманах / гл. ред. С. Я. Левит. СПб., 2007. С. 403–420.

700.Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., ком. Н. Власовой и О. Лосевой. М. : Композитор, 2006. 248 с.

701.Шип С. В. Теория художественных стилей : учеб. пособ. Одесса : Науковець, 2007. 32 с.

702.Шкляр Л. Этнос. Культура. Личность. Философско-методологические аспекты исследования. Киев: Наук. думка, 1992. 84 с.

703.Шлейермахер Ф. Д. Э. Академические речи 1829 года / пер. с нем. Е. М. Ананьева // Метафизические исследования. Вып. 3, 4. СПб., 1998. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/schleier/akadem..html (дата звернення: 07.03.2019).

704.Шнитке А. Г. Новое в методике сочинения – статистический метод // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Сб. статей / ред.-сост. А. В. Богданова. М.: Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, 2001. Вып. 2. С. 18–22.

705.Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М.,1973. С. 383–437.

706.Штокхаузен К. Изобретение и открытие: (доклад о генезисе форм); пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. М., 1995. Вып. 1. С. 40–42.

707.Штокхаузен К. Мультиформульная музыка // Зарубежная музыка: Очерки и документы. М., 1995. Вып. 1. С. 46–47.

708.Штокхаузен: диалоги об интуитивной музыке. URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/karlheinz-stockhausen-intuitive-music/ (дата звернення: 16.05.2019). URL: https://syg.ma/@roman-stolyar/shtokkhauzien-dialoghi-ob-intuitivnoi-muzykie (дата звернення

23.05.2020).

709.Штокхаузен К. Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки») // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. М., 1995. Вып. 1. С. 37–39.

710.Штокхаузен К. Структура и время переживания // Альманах музыкальной психологии / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М, 1995. С. 76–95.

711.Штокхаузен К. Электронная и инструментальная музыка // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. М., 1995. Вып. 1. С. 39–40.

712.Шульпяков О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. СПб.: Композитор, 2005. 36 с.

713.Шульпяков О. Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1973. Вып. 12. С. 187–222.

714.Шуфрин А. Безблагодарные мысли (философия Другого) // Онтология. Эстетика. Религиозная философия. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. СПб., 1993. Вып. 2. С. 124–156.

715.Щедровицкий Г. П. Смысл и значение: избранные труды. М.: Шк. культ. полит., 1995. 324 с

716.Щербина В. Комунікація в контексті діалогу культур // Культурологічна думка : щоріч. наук. пр. Київ, 2009. № 1. С. 80–86.

717.Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства / под ред. Е. Я. Басина. М. : Смысл, 2002. 335 с.

718.Эйзентшейн С. Неравнодушная природа // Избранные произведения : в 6 т. М., 1964. Т. 3. Теоретические исследования 1945–1948 гг. С. 35–432.

719. Эйзенштейн С, Пыдовкин В., Александров Г. Заявка. Будущее звуковой фильмы. Избр. произвед. в 6-ти томах. Москва: Искусство, 1971. 315 с.

720.Эко У. О способе формообразования как отражении действительности

//Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. С. 270–334.

721.Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. А. Шурбелева. СПб. : Академ. Проект, 2004. 384 с.

722.Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / пер. с ит. В. Г.Резник и А. Г. Погоняйло. СПб. : Петрополис, 1998. 430 с.

723.Эко У. Пять эссе на темы этики. СПб. : Sumposium, 1995. 746 с.

724.Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / У. Эко ; пер. с ит. А. Н. Коваль. СПб.: Симпозиум, 2006. 574 с.

725.Энтин Марк. Поговорим?.. Харьков: Тарбут Лаам, 2002. 232 с.

726.Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 222–235.

727.Эпштейн М. Книга, ждущая авторов // Иностранная литература. 1999. № 5. С. 217–228.

728.Эпштейн Михаил. Проективный словарь гуманитарных наук. М., 2017. 616 с.

729.Яворский Б. Статьи Воспоминания. Переписка. Т. 1. 2-е изд., доп. / ред. Д. Шостаковича. М.: Совет. композитор, 1972. 712 с.

730.Яворский Б. Звуковая речь // Избранные труды / Б. Яворский. М., 1987. Т. 2, ч. 1. С. 41–47.

731.Якобсон Р. О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24.

732.Якубяк Я. К вопросу о национальном музыкальном стиле // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия. Минск, 1999. С. 58–65.

733.Якубяк Я. Нотний текст твору: оцінка, аналіз, інтерпретація // Київське музикознавство : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 27–34.

734.Якупов А. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика

управления). автореф. дис. … д-ра искусствоведения. М., 1995. 48 с.

735.Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. М., 1995. 291 с.

736.Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация как универсум искусства // Культурное наследие России. 2016. №2. С. 27–32. URL : https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-kommunikatsiya-kak-universum-iskusstva

737.Ямпольская А. Эманюэль Левинас. Философия и биография. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. 376 с.

738.Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 688 с.

739.Янко Т. О понятиях коммуникативной структуры и коммуникативной стратегии // Вопросы языкознания. 1999. № 4. С. 28–55.

740.Ясперс К. Смысл и предназначение истории; пер. с нем. М. И. Левиной. М.: Республика, 1994. 527 с.

741.Adams R.M. Strains of discord. Studies in literary opennes. N.-Y., 1958.

742.Adler G. Methode der musikgeschichte. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919. 248 p.

743.Albersnagel F. A. Cognition, emotion and depressive behavior: From learned helplessness theory to accessibility of cognitions theory. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 1987. 164 p.

744.Anderson Nicholas. Avison / Scarlatti 12 Concerti grossiю URL: https://www.gramophone.co.uk/review/avisonscarlatti-12-concerti-grossi (дата звернення: 05.04.2019).

745.Anner Bylsma by Tim Janof. URL : http://www.cello.org/Newsletter/Articles/bylsma.htm (дата звернення: 20.04.2019).

746.Austin John L. How to Do Things with Words. Harvard University Press, 1975. 168 p.

747.Avanessian Armen, Hennig Anke. Metanoia. A Speculative Ontology of Language, Thinking, and the Brain; tr. by Nils F. Schott. Bloomsbury Academic, 2014. 232 p.

748.Avison Charies. 12 Concerti Grossi (After Sonatas By Domenico Scarlatti). ℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIV. Made in England. Recorded on 10-12 January, 7-9 February 1994, St Jude-on-the-Hill, Hampstead Garden Suburb, London, United Kingdom. 2 ×CD, Album/

749.Baudrillard J. Ecstasy of Communication // The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture / Ed. H. Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983. P. 126–133.

750.Bergstrøm-Nielsen Carl. Fixing/circumscribing/suggesting/evoking. An analysis of Stockhausen's text pieces. Aalborg University, Denmark, 2006. URL: http://www.stockhausensociety.org/intuitive-music.htm

751.Beyer K., Eraser C. Speech as a marker of situation // Sosial markers in speech. Cambridge Paris, 1978. P. 33–62.

752.Bloch E. URL: https://www.britannica.com/biography/Ernest-Bloch

753.Bowen Jose A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances // The Journal of Musicology. Vol.11. No.2. 1993. P. 139–173.

754.Brelet G. L'interprétation creatrice; essai sur l'execution musicale. Vol. 1: L'exécution et l'oeuvre. Paris, 1951. 242 p.

755.Charlemagne Palestine. Sensual, physical and visceral music transe : interview by D.Varela (June 2002). URL : http://www.furious.com/perfect/charlemagnepalestine.html (дата звернення: 20.04.2019).

756.Charlemagne Palestine by Steve Dalachinsky (Jul 1, 2014). URL : https://bombmagazine.org/articles/charlemagne-palestine/

757. Cohen Annabel J. Music cognition (defining constraints on musical communication). URL: http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198529361.001.0001/ acprof-9780198529361-chapter-4 (дата звернення 25.04.2019).

758.Cooke D. The language of music. Oxford, 1959. 230 p.

759.Colter S. Meredith Monk Finds Her Own Vocabulary // wonderingsound.com. 2014. URL: http://www.wonderingsound.com/feature/meredith-monk-interview/ (дата звернення: 20.04.2019).

760.Cross Ian. Music and communication in music psychology // Psychology of Music ·August 2014. URL: https://www.researchgate.net/publication/281127267_Music_and_communication_in_music_psychology

761.Dahlhaus C. Systematiche Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380 p.

762.Danuser Hermann. Metamusik. Edition Argus, Schliengen 2017. Zustand: Gut - Erste Auflage. 497 S.

763.Danuser Hermann. Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 11. Laaber-Verlag; First edition (1992). 469 p. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft).

764.Delalande F. Music analysis and reception behaviours: Sommeil by Pierre Henry // Journal of New Music Research. Routledge, 1998. Volume 27, Issue 1-2. P. 13–66.

765.Delalande F., Gayou E. Xenakis et le GRM // Présences de Iannis Xenakis / Sous la direction de Makis Solomos. Paris: CDMC, 2001. P. 29–36.

766.Delalande F. Towards an analysis of compositional strategies // Circuit: musiques contemporaines, vol. 17. n°1. 2007. P. 11–26.

767.Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von W. Wiora, Regensburg, 1969.

768.Dijk van Teun A. Cognitive and Conversational Strategies in the Expression of Ethnic Prejudice. Prepublication/Working Paper No. 2. Amsterdam Univ. (Netherlands). 1983. 70 p.

769.Dolmetsch Arnold. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Seattle and London: University of Washington Press, 1974. 493 p.

770.Dreyfus L. Beyond the Interpretation of Music // Dutch Journal for Music Theory (2007). URL: https://www.academia.edu/265369/Beyond_the_Interpretation_of_Music.

771.Falikman M. Cognitive Psychology of Activity: Attention as a Constructive Process // Revue internationale du CRIRES: innover la tradition de Vygotsky. 2017. V 4. № 1. S. 54-62.

772.Garner J. F. Once Upon a More Enlightened Time. L. : Simon and Schuster, 1995. 84 p.

773.Grice Paul. URL: https://plato.stanford.edu/entries/grice/

774.Habermas J. The Theory of Communicative Action / McCarthy T. (ed.) Boston: Beacon Press, 1987b. V. 2. 457 c.

775.Hargreaves David J., MacDonald Raymond, Miel Dorothy. How do people communicate using music? // Musical Communication. Oxford University Press, 2005. URL: https://www.researchgate.net/publication/260204178_How_do_people_communicate_using_music.

776.Hinrichsen Hans-Joachim. Musikalische Interpretation und Interpretationsgeschichte // Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven / Ed. Michele Calella, Nikolaus Urbanek. Verlag J. B. Metzler Stuttgart Weimar, 2013. P. 184–200.

777.Historische und systematische Musikwissenschaft. Tutzing: Hans Schneider, 1972. 409 S.

778.Iddon Martin. New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. New York :Cambridge University Press, 2013. 329 p.

779.Interpretation //Harvard Dictionary of Music by Willi Apel. Harvard University Press. Cambridgeю Massachusetts, 1944. 857 p. P. 359–361.

780.Interpretation // Harvard Dictionary of Music by Willi Apel. Second Edition, Revised and Enlarged. Belknap Press. Cambridge. Massachusetts, 2000. 935 p. P. 413–418.

781.Jolive Andre. «Vérité de Jeanne» // Magazine Musique. № 233. Paris, 1957. P. 13–15.

782.Jentetics Kinga. The Strategic Integration of Music Branding and its Evolution in the past 10 years. Corvinus University of Budapest. URL: https://musicbusinessresearch.files.wordpress.com/2012/06/13-jentetics-kinga-the-strategic-integration-of-music-branding.pdf (дата звернення: 20.04.2019).

783.Kahn Douglas. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts Hardcover. MIT Press. Cambridge. MA. U.S.A.,1999. 455 p.

784.Karlheinz Stockhausen. Supplementary text (1997) about Stimmung. URL: http://www.karlheinzstockhausen.org/zusatz_stimmung_english.htm

785.Komlos Katalin. Piping Time // Musical Times. Vol. 143, Autumn 2002. P. 3–23.

786.Kurtz Michael. Aus den Sieben Tagen: Points de vue biographique et Historique sur les textes de mai 1968. URL: https://web.archive.org/web/20081121102718/http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1988stoc/stku040.htm (дата звернення: 23.03.2019).

787.Labov W., Fanshel D. Therapeutic Discourse. Psychotherapy as Conversation. New York: Academic Press, 1977. 347 p.

788.Levin T. C., Edgerton M. E. The throat singers of Tuva // Scientific American. 1999. no. 281. P. 80–87.

789.Lissa Z. O tzw. rozumieniu muzyki // Nowe szkice z estetyki muzycznei. Krakow, 1975. S. 26–52.

790.McLuhan M. Understanding media. The extensions of man. London and New York, 1964. 396 p.

791.Musical Communication / edited by Miell Dorothy, MacDonald Raymond and David J. Hargreaves. 2005. URL: http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198529361.001.0001/acprof-9780198529361 (дата звернення: 20.04.2019).

792.Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice; ed. By Iréne Deliége and Geraint A. Wiggins. Psychology Press, 2006. 427 p.

793.Nakaji Masatsune. Karlheinz Stockhausens Intuitive Musik c`est Le Dispositif Chaosmique de Transformation. URL: http://www2.biglobe.ne.jp/~naxos/musik/fkaosmos.htm. (дата звернення: 25.01.2019).

794.Nattiez J.-J. Faits et interprétations en musicology. URL: https://www.erudit.org/en/journals/hphi/1997-v7-n2-hphi3185/801042ar/ (дата звернення: 24.04.2019).

795.Nattiez J.-J. Music and Discourse*:* Toward a Semiology of Music / trans. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. 272 p.

796.Nattiez J.-J. Musicologie generale et semiologie. P.: Christian Bourgois, 1987. 400 p. URL: http://svictor.net/anthropology/varia / 23-teaching / 33-nattiez (дата звернення: 20.04.2019).

797.Nattiez J.-J. Musicologie, historiue, ethnomusicologie, analyse: Une musicologie générale est-elle posible? URL: http://ctupm.com/wp-content/uploads/2015/06/jean-jacques-nattiez-1-ctupm.pdf (дата звернення: 18.03.2019).

798.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.

799.Nikolayevskaya Yuliya. Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation // Music science today: the permanent and the changeable: Scientific Papers. 1 (9). Daugavpils University Academic Press Saule, 2017. P. 29–34.

800.Nikolayevskaya Yuliya. Contonation and communikative strategyas mecha nisms of the 21st century musical analysis // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 36–46.

801.Nikolsky A. Non-communicative Music Grammars of the 20th Century.

URL: https://www.academia.edu/7741473/Non_communicative_Music_Grammars_of_the_20th_Century?email_work_card=title (дата звернення: 20.04.2019).

802.Oxford History of Greece and the Hellenistic World, the / Ed. by John Boardman, Jasper Griffin, Oswyn Murray. Oxford : Oxford University Press, 2001. 520 p.

803.Pernoud Régine. Jeanne d'Arc. Paris: Seuil, 1981. 126 p.

804.Peters Gregor. Integrative Musikwahrnehmung nach Gregor Peters-Rey. Durch Vorstellungsund Wahrnehmungsubungen zu Ihrem ganz individuellen, neuen Zugang zur Musik. Bernstadt, 2007. 114 s.

805.Pravdyuk Y. Musical Light-Painting and the Phenomenon of Form-Movement // Leonardo (USA). 1994. Vol. 27, № 5. P. 379–382.

806.Robert Wilson. URL: http://www.com/

807.Rousselot Mathias. Interpréter et improviser. Regard herméneutique et esthétique sur l'exécution musicale. URL: http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=754 //

808.Saunders P., Skar P. Archetypes, complexes and self-organization // J Anal Psychol. 2001. Apr. Vol. 46 (2). P. 305–323.

809.Savage Patric E., Brown Steven. Toward a new comparative musicology // Analytical Approaches To World Music 2.2 (2013). P. 148-197. URL: https://www.researchgate.net/publication/283088191_Toward_a_new_comparative_musicology (дата звернення: 20.04.2019).

810.Seleskovitch D., Lederer M. Interpréter pour traduire. Didier érudition, 1996. 311 p.

811.Shannon C., Weaver W. The Mathematical Theory of Communication. Urbana: University of Illinois Press, 1963. 126 p.

812.Shaw R. Daniel. Communication Theories, Missiology and Music. 2005. 47 p.

813.Shreffler Anne C. Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History // The Journal of Musicology, Vol. 20, No. 4 (Autumn, 2003). P. 498–525.

814.Scholes R. Semiotics and Interpretation. New Haven; L.: Yale Univ. Press, 1983. 162 p.

815.Sperber Dan, Wilson Deirdre. Relevance: Communication and Cognition. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1986. 2nd Edition. BLACWELL Oxford UK &-Cambridge USA. 1995. 326 p.

816.Steiner Rubin. Charlemagne Palestine. Tout savoir en 27.000 signes. URL: https://gonzai.com/lhistoire-maximaliste-de-charlemagne-palestine-en-27-000-signes-par-rubin-steiner/ (дата звернення: 25.05.2020).

817.Stockhausen K. Der kleine Harlekin für klarinette (1975) // Der kleine Harlekin / Stockhausen-Verlag : Work No.42 1/2. Kürten, 1975. P. 4–11.

818.Stockhausen – Sounds in Space. URL: http://stockhausenspace.blogspot.com/ (дата звернення: 15.03.2019).

819.Stockhausen Karlheinz. Stockhausen on Music. Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie. London, New York: Marion Boyars, 1989. 220 p.

820.Szendy P. Listen: A History of Our Ears. New York: Fordham University Press, 2008. 159 p.

821.Tannenbaum Mya. Conversations with Stockhausen; Translated by David Butchart. Oxford: Clarendon Press, 1987. 102 c.

822.Tatarkiewicz W. Abstract Art And Philosophy Aesthetics in Twentieth-Century Poland // Selected essays / W. Tatarkiewicz; Edited by Jean G. Harrell and Alina Wierzbianska. Lewisburg : Buknell University press, 1973. 285 p.

823.Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism. Univrsity paperbacks (699) /ed. J. V. Harari. Methuen, 1980. 475 p.

824.The New Grove Dictionary of Music and Musicians [online-version]. Stenly Sandy redactor, 2004. URL: Oxford Music Online. (дата звернення: 15.03.2019).

825.The New Grove Dictionary of Music and Musicians is an encyclopedic dictionary of music and musicians. in 5 volumes. Vol. II. New Yuork: The Macmillan company, London : Macmillan & CO., Ltd., 1906. 866 p.

826. Turner E.O. The interpretation of Music: a Theory of Communication // The Musical Quarterly, Volume XXX, Issue 3, July 1944, P. 297–306. https://doi.org/10.1093/mq/XXX.3.297.

827. Wiora W. Die Ausbreitung des Historismus uber die Musik. Regensburg: Bosse, 1969. 343 s.

828. Yakupov A. N. The Theory of Musical Communication. Cambridge Scholars Publishing, 2016. 250 p.

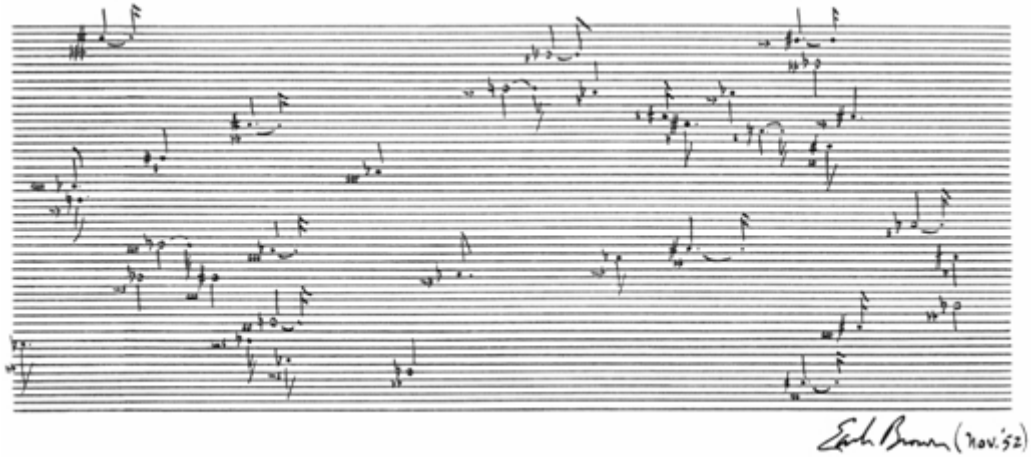
ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

№1.

а)Е. Браун «Жовтень 1952» (фрагмент партитури)

б) Е. Браун. «Листопад 1952» (фрагмент партитури)



№2. В. Птушкін. «Вічний рух» для ансамблю скрипалів та фортепіано

А)

Б)

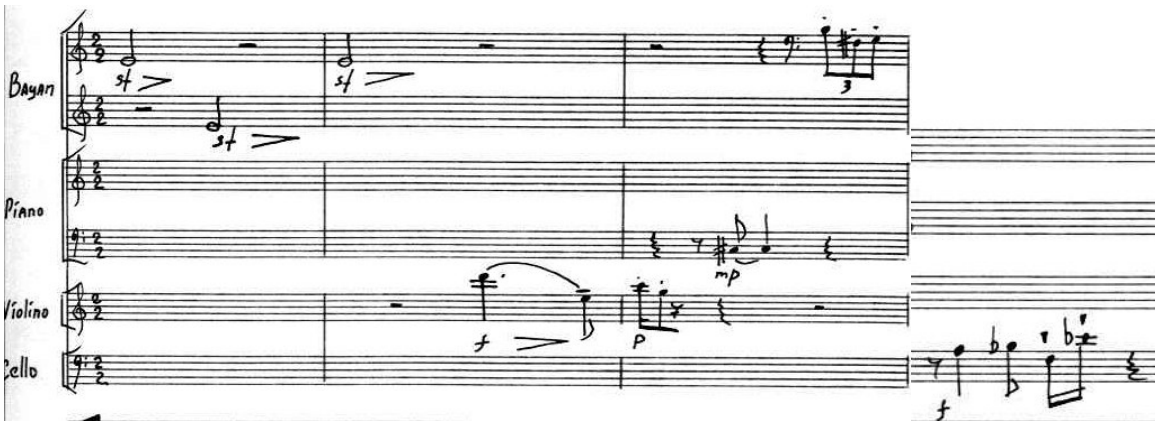
№3. В. Мужчиль «Perpetum mobile» для хору

А) начало твору (2 т.) и далі

Б)

№4. І. Гайденко. *Metamorphoses* для баяна, фортепіано, скрипки та віолончелі

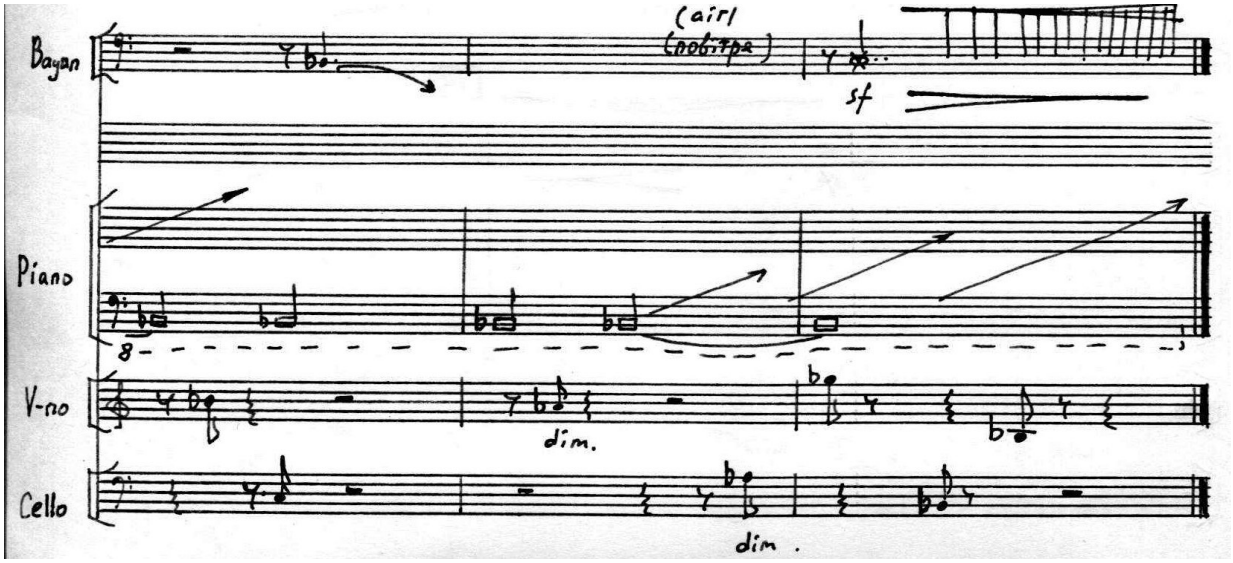
А)



Б) *mm.140–*

142

mm. 147–149



№5.

А) Р. Гриньків. «Коломийка»

Б) Р. Гриньків. «Пісня

вітру»

№6. Д. Скарлатті. Сонати

А) Соната К.466 f-moll

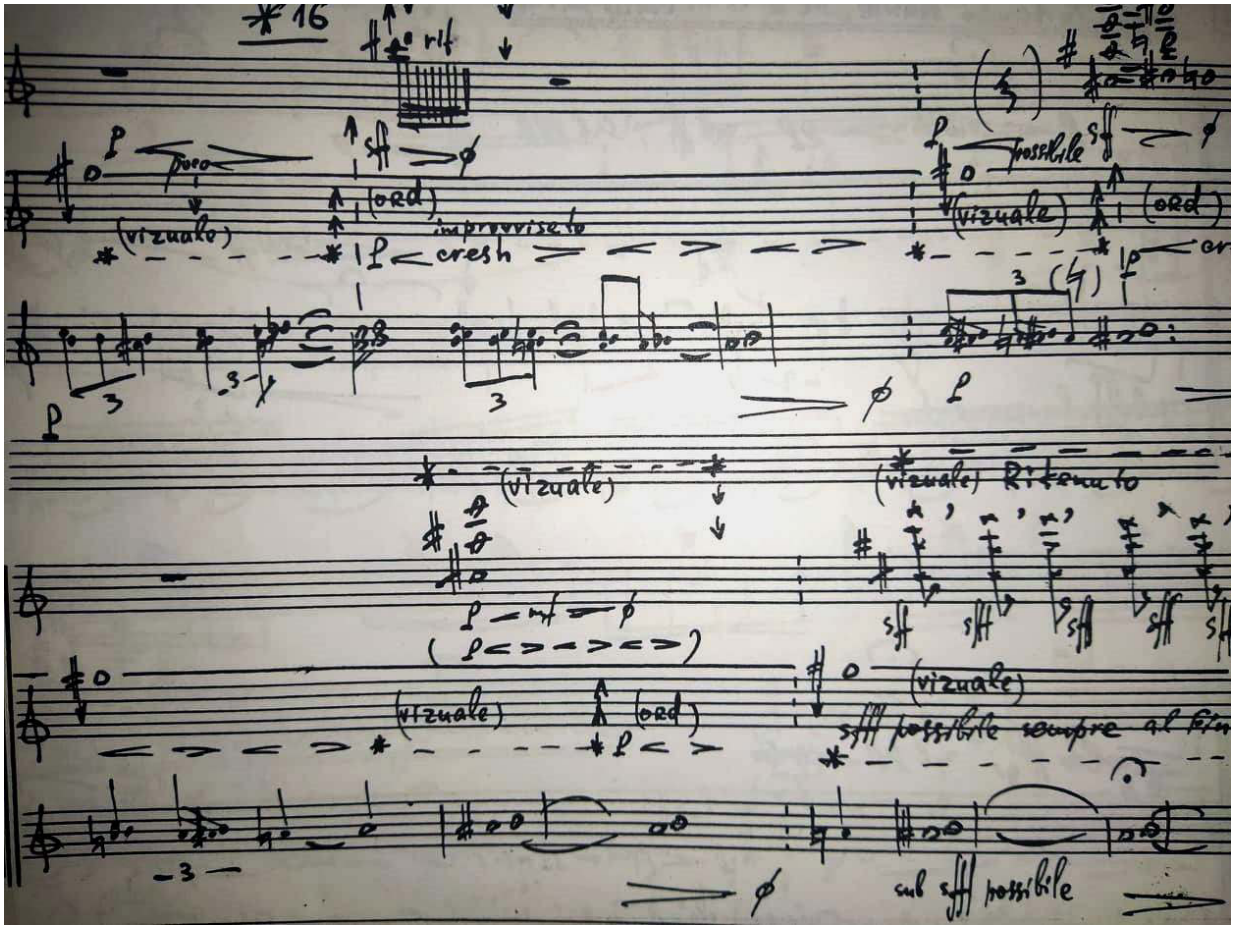
Б) Соната K. 89, d-moll, III ч.

7. В. Рунчак.

«Three Lilies…» для флейти, віолончелі та фортепіано

А)

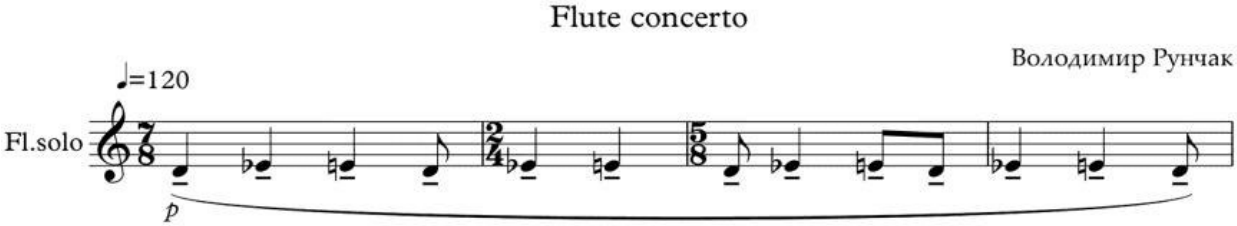
Б)



В) К.Дебюссі. «Syrinx». В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту».

Syrinx

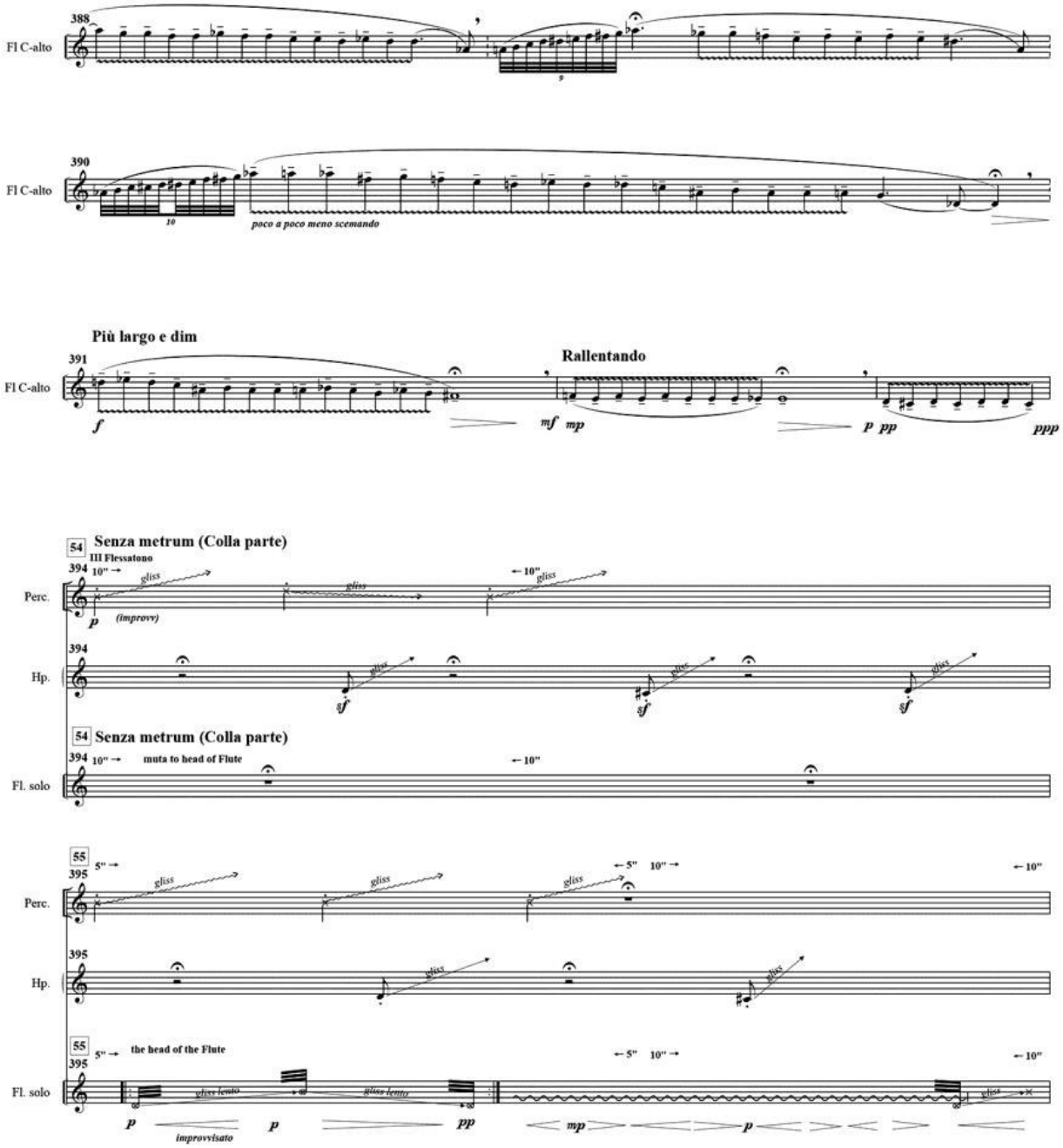
Концерт для флейти (тт. 1–4):



Г) В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту» (начало)

Ґ) В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту». Ц.42

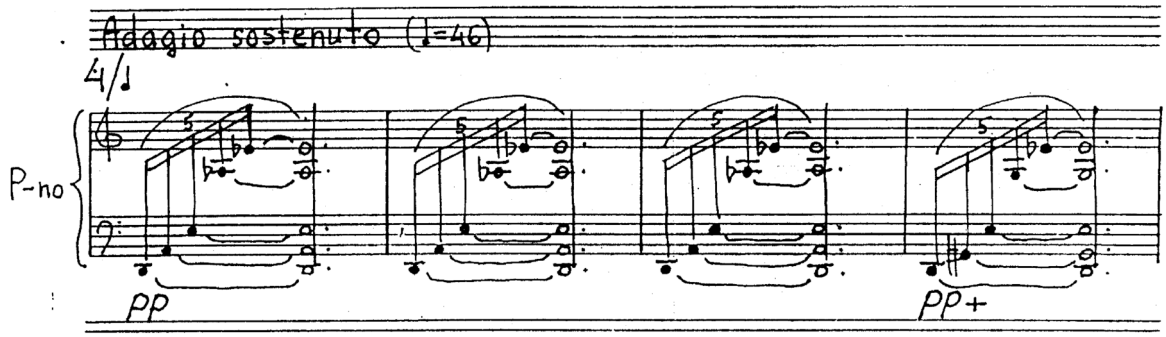
Д) В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту». Ц.53



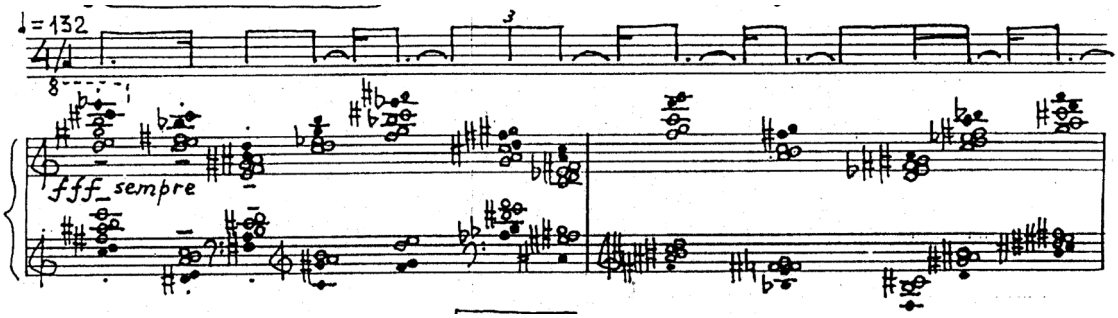
Є) В. Рунчак. Концерт для флейти з оркестром «Скажіть, чи чарівна флейта?». Музичний дарунок В. А. Моцарту». Ц.56-57

№8. В. Єкимовський.

А) «Місячна соната». Початкові такти



Б). «Місячна соната». Імпровізаційний розділ



В). В. Єкимовський. «Бранденбурзький концерт». II ч.

№9. В. Бібік. Цикл «34 прелюдії та фуги» для ф-но ор. 16 (II зошит)

А)

Б)

Fuga 17

В. Бібік

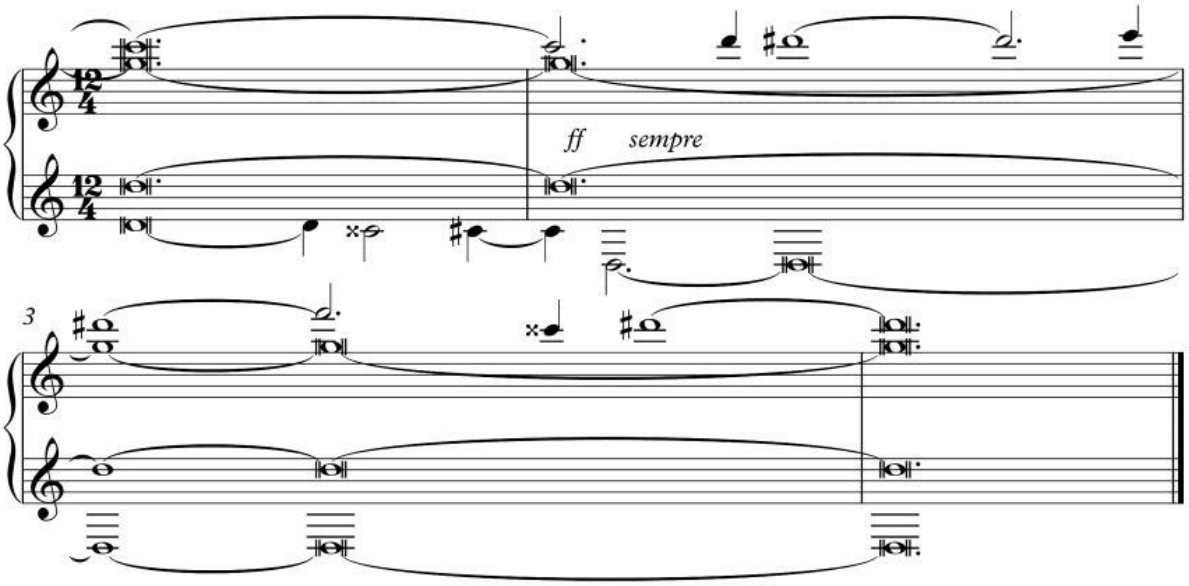
прик.4

Фінальна стрета

прик.5

закінчення

фуги



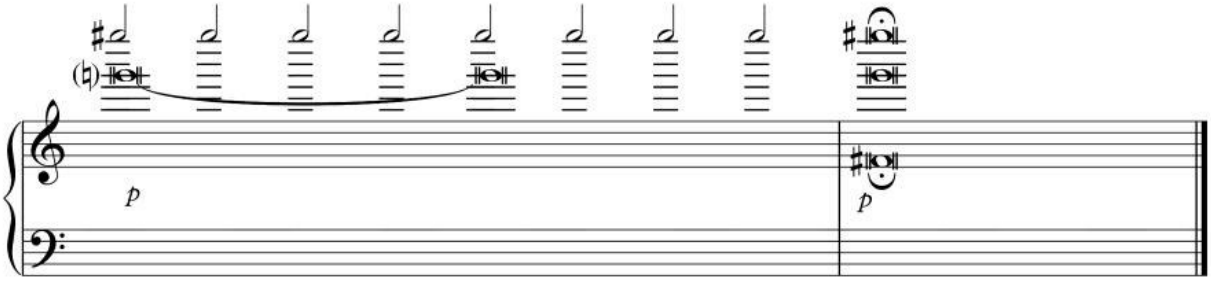
прик.6

В)

прик.7

з

акінчення прелюдії



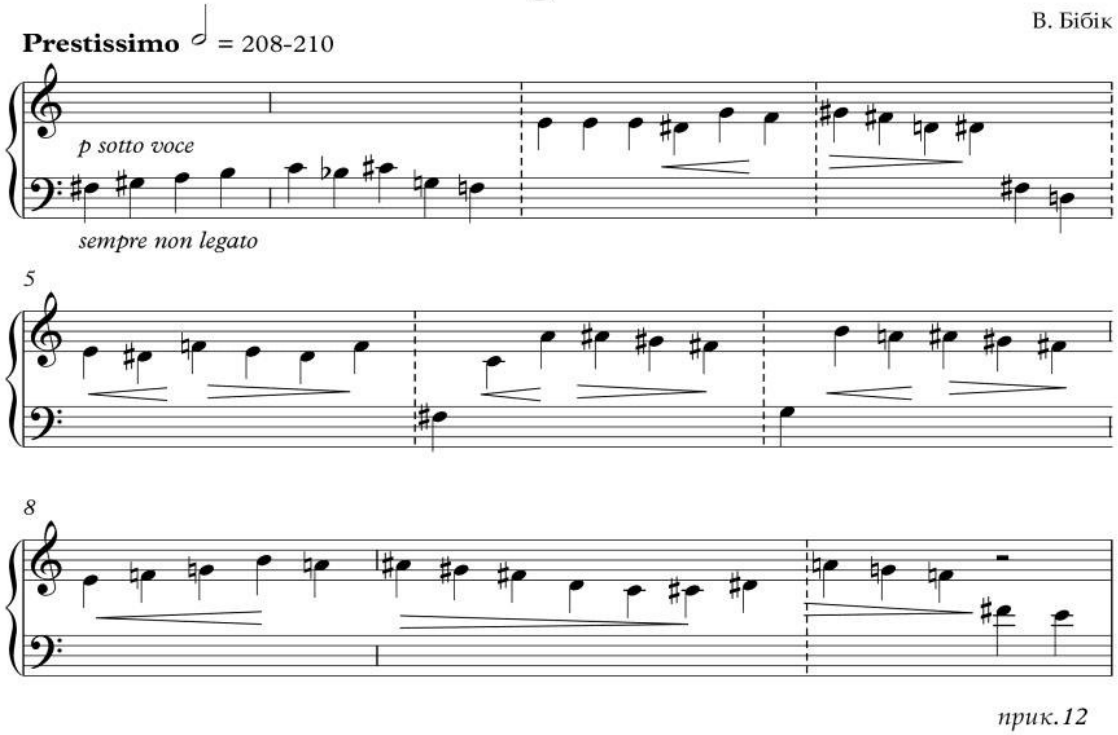
прик.8

г) закінчення фуги №18

прик.10

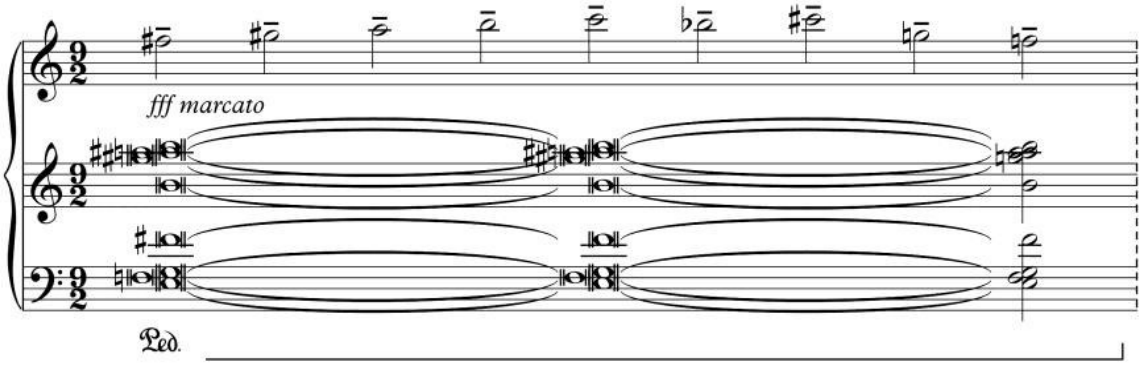
Preludio 19

Fuga 19



прик. 12

Тема в збільшенні



прик. 13

Д)

Preludio 24

В. Бібік

прик.14

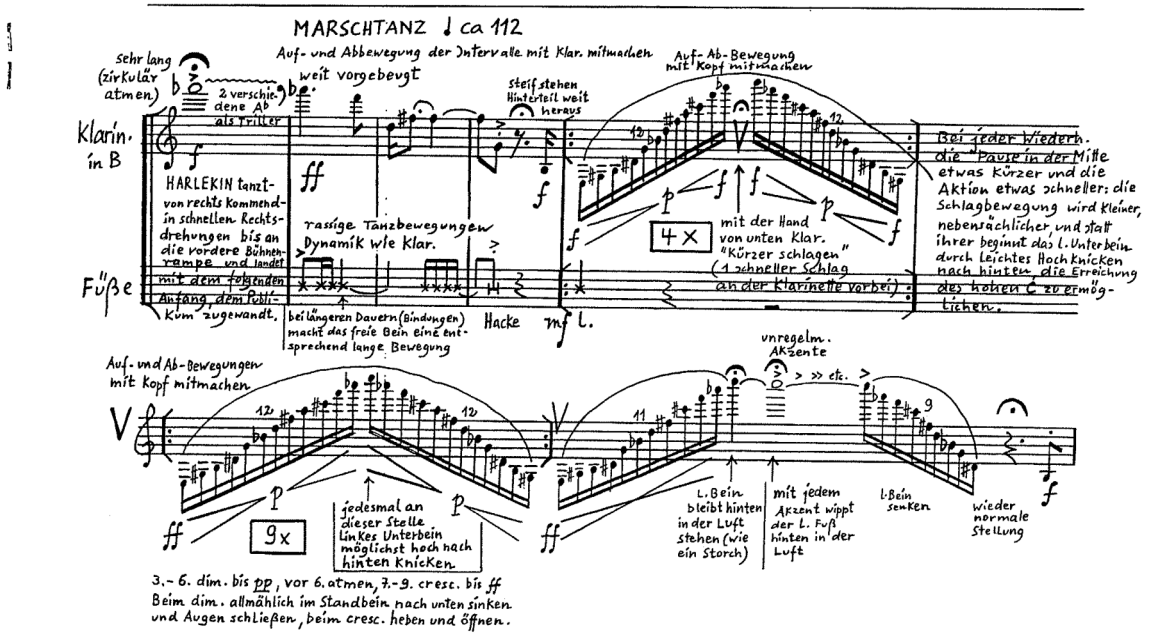
Fuga 24

прик.15

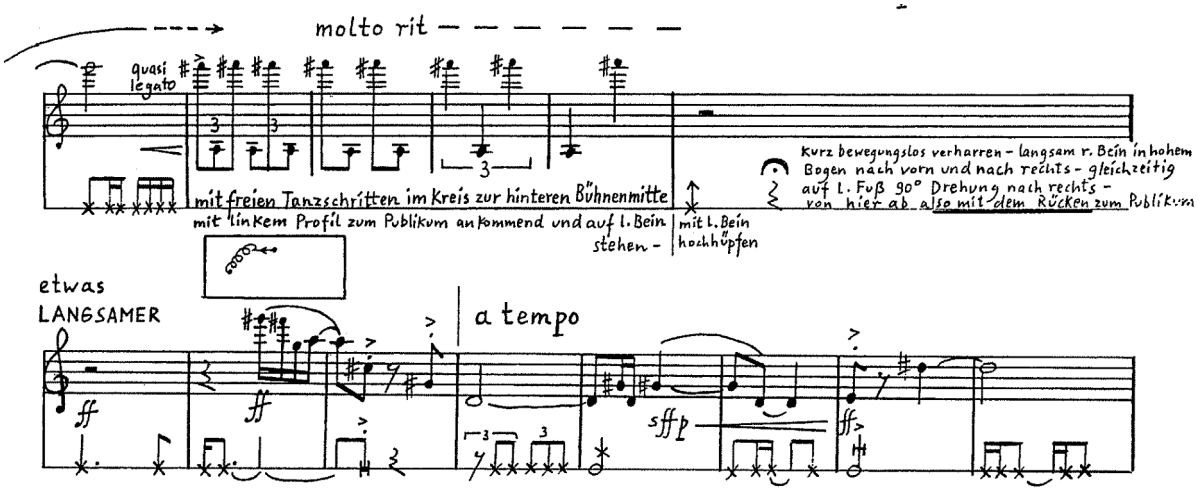
№10. К. Штокхаузен. «Маленький Арлекін»

Початкові

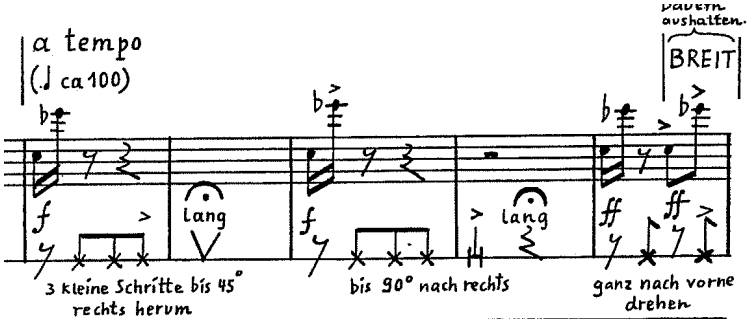
такти



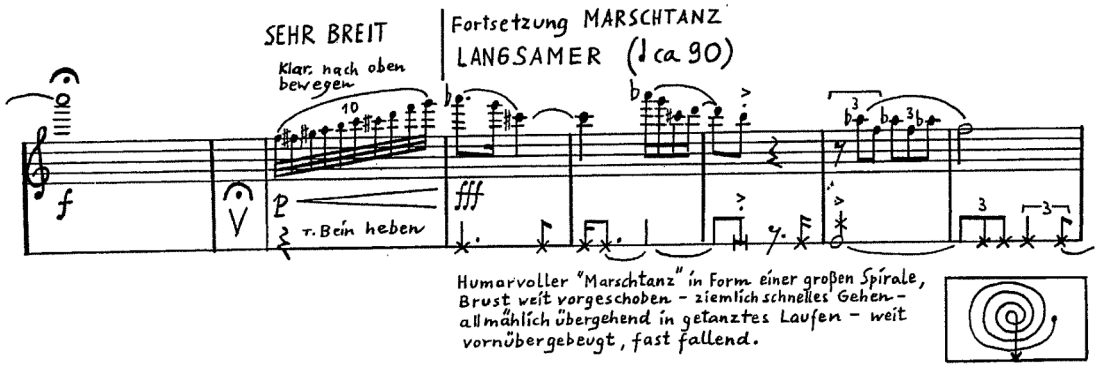
2 т. перед розділом Langsamer



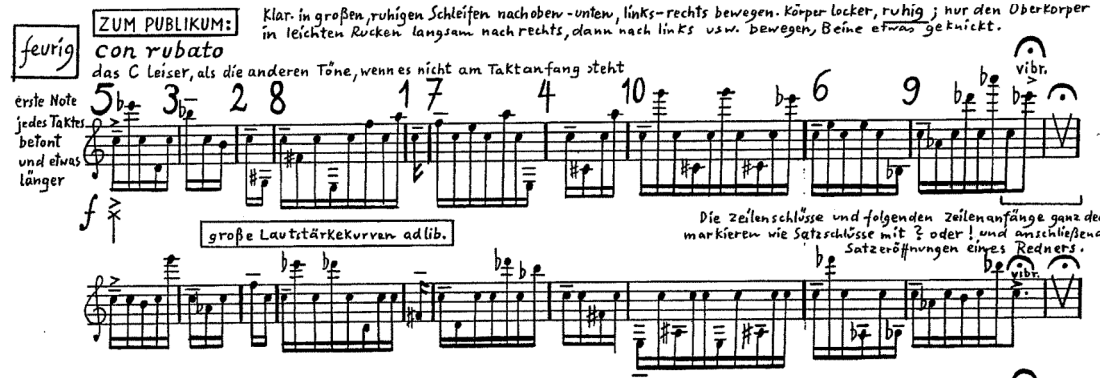
Розділ *a tempo*



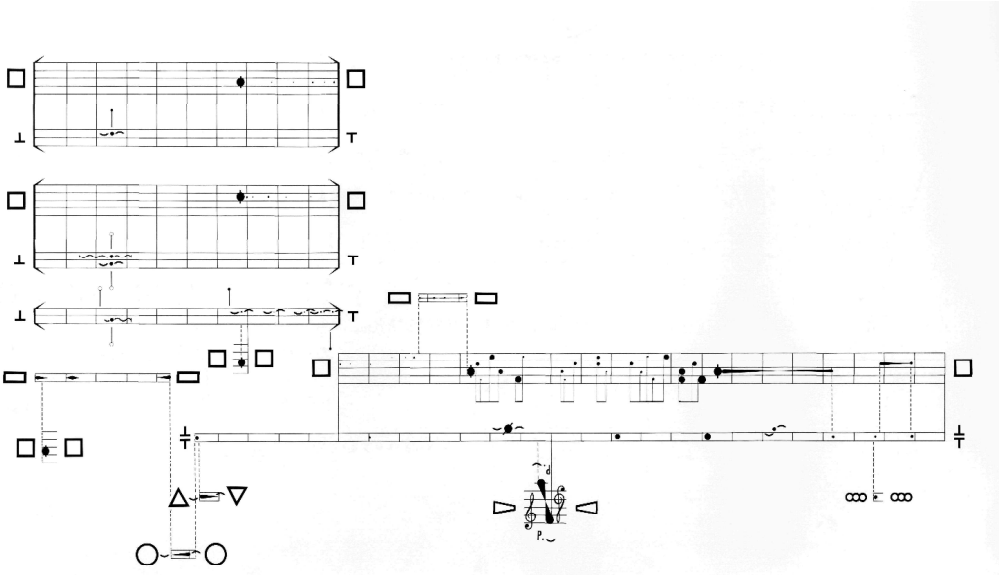
Розділ *Fortsetzung MARSCHTANZ (продовження маршу), Langsamer*



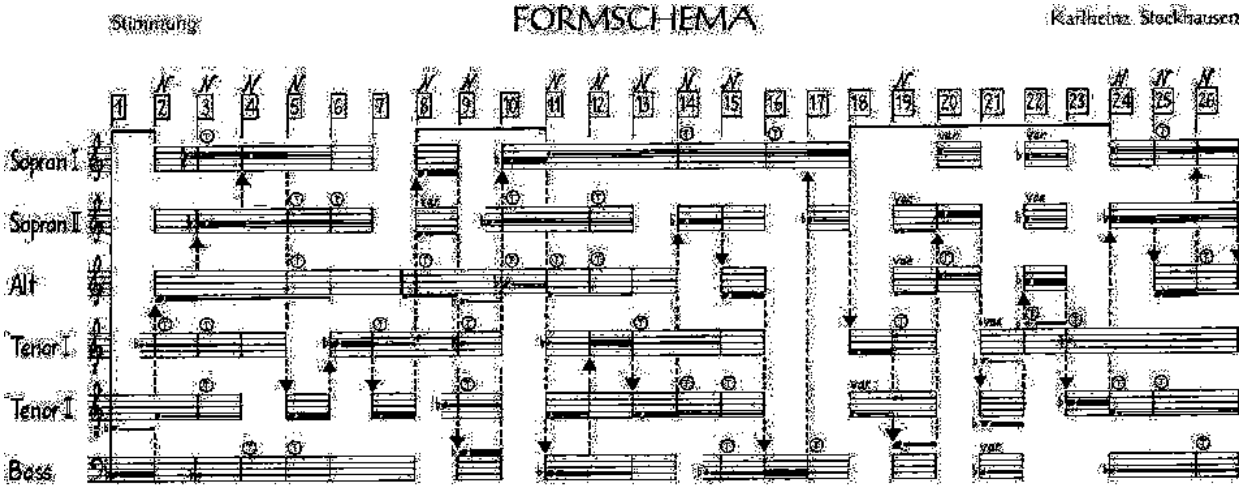
Розділ *Zum Publikum*

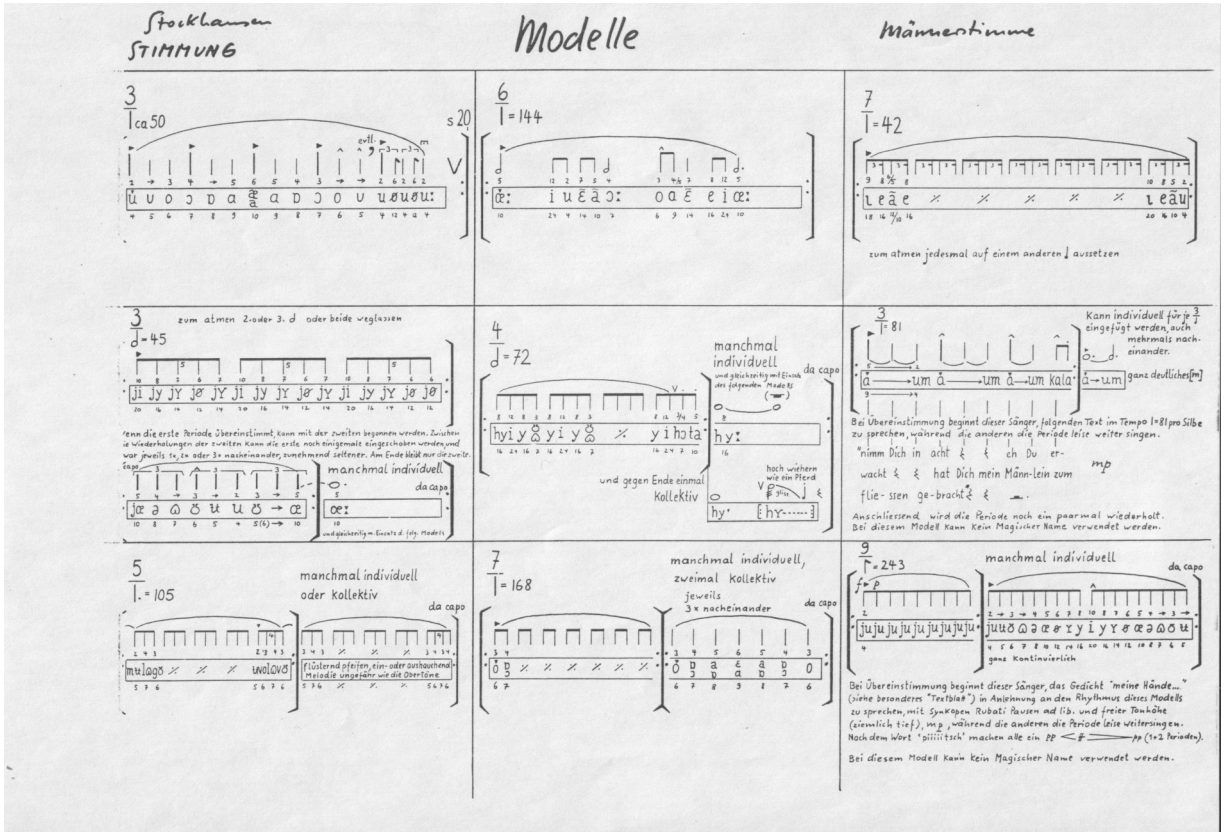


11. К. Штокхаузен «Zyklus («Цикли») для ударника (фрагмент партитури)



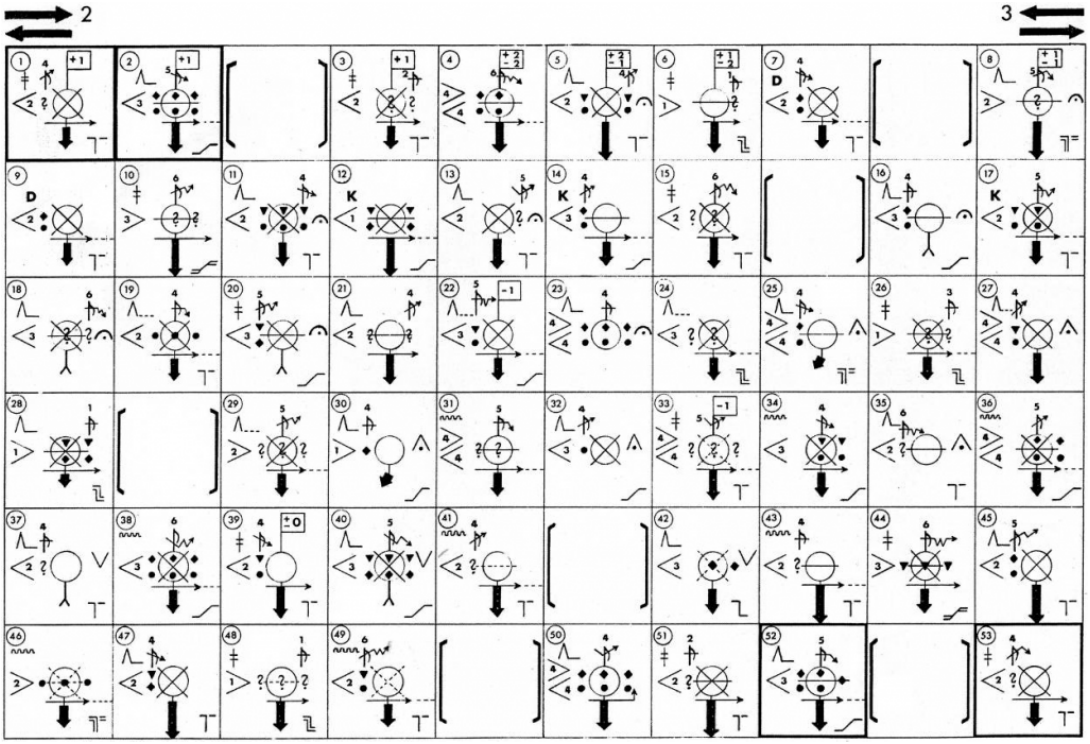
№12. К. Штокхаузен. «Stimmung» для шести вокалістів (фрагмент партитури)





№13. К. Штокхаузен. «Freude» для двох арф з циклу «Звук 24 години», година №2. Фрагмент партитури партитури

№14. К. Штокхаузен. «Плюс–мінус». 1 сторінка партитури



№15.

А) Е. Блох. Нігун (імпровізація). Початкові такти

Б) Е. Блох. Нігун (імпровізація). Розділ перед репризою (соло скрипки)

В) Е. Блох. Schelomo, перше соло віолончелі

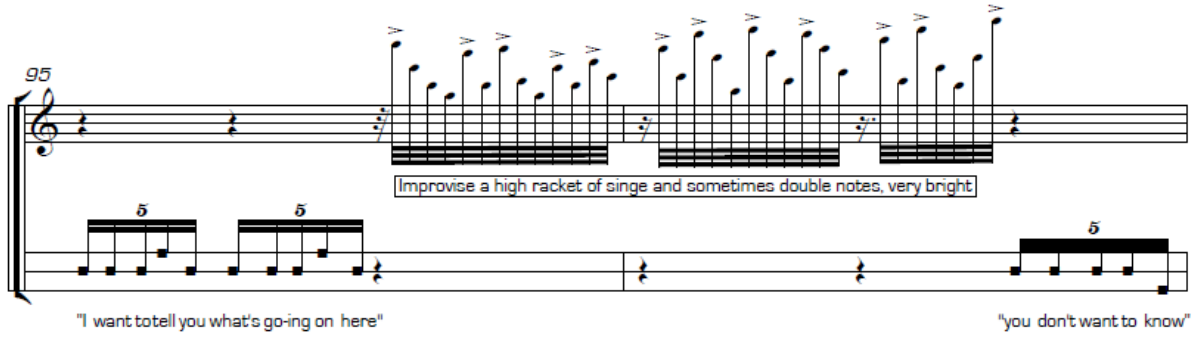
Г)Е. Блох. Schelomo, Каденція віолончелі

Ґ) **Е. Блох. Schelomo. II розділ**

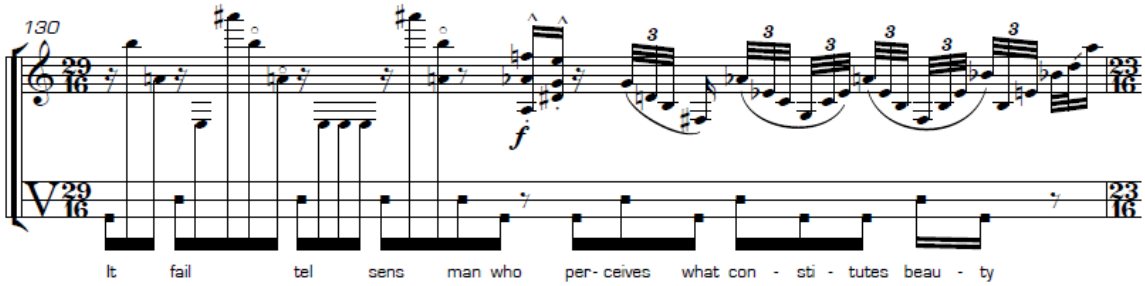
Д) Е.Блох. Schelomo. III розділ

№16. Р. Кемерон-Вульф. Мікро-опера «Єретик»

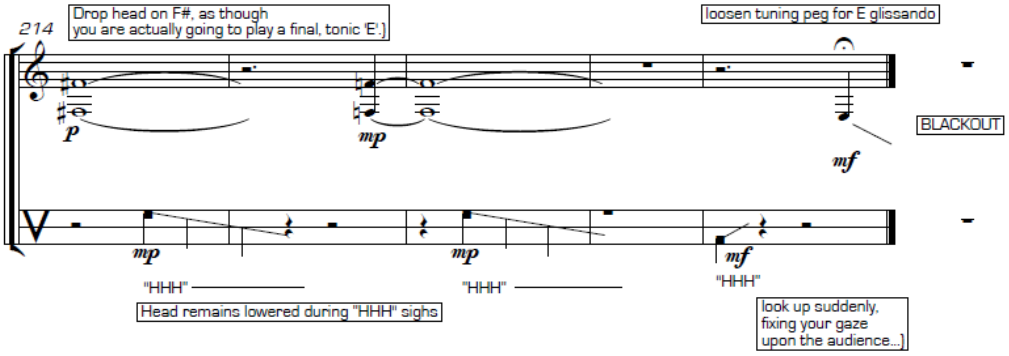
З т.88 (комунікація з публікою)



Тт. 129-130 (конфронтація інструментальної партії та тексту)



Закінчення твору

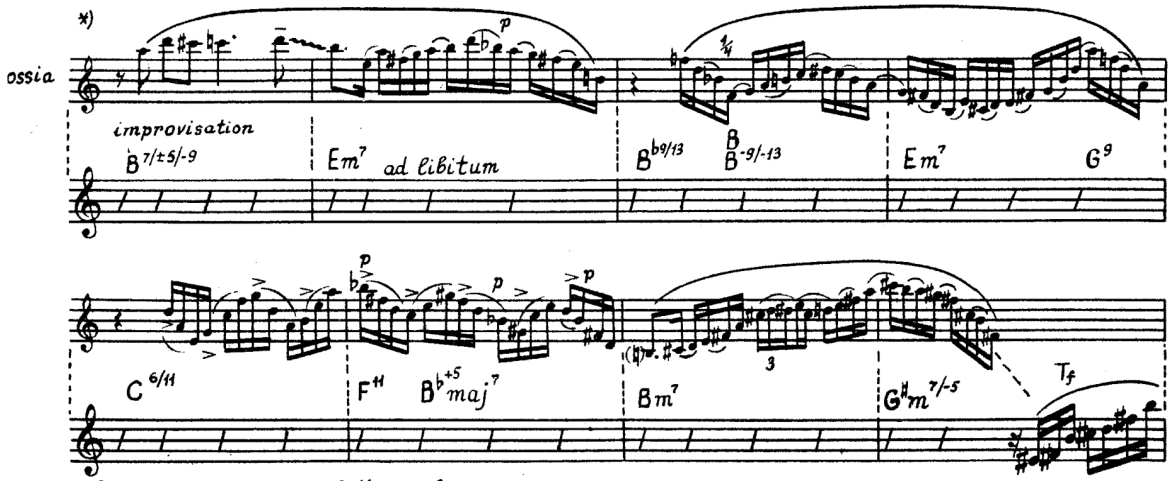


№17. А) В. Золотухін. Концерт-поема для саксофону та оркестру.

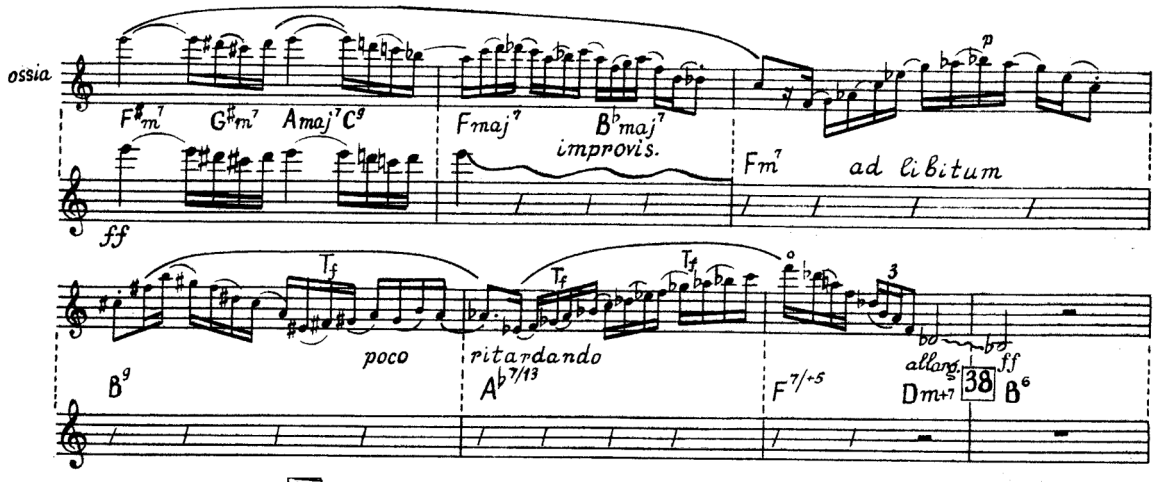
А) Вступ соліста

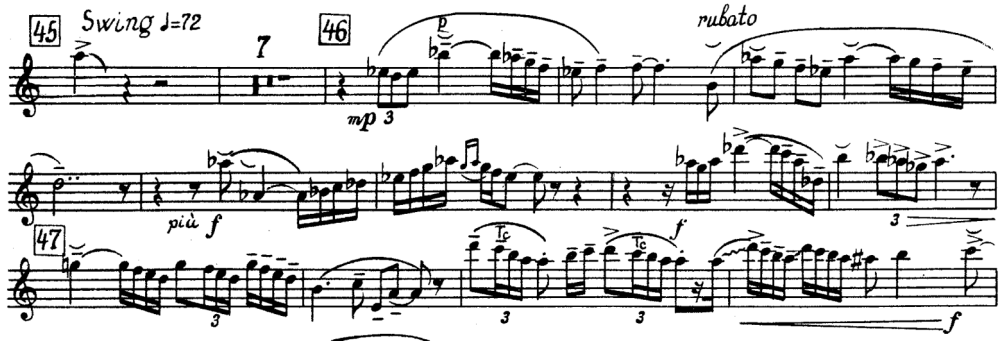
Б) В. Золотухін. Концерт-поема для саксофону та оркестру. Розділ *Andante*.

В) В. Золотухін. Концерт-поема для саксофону та оркестру. Розділ *Allegro vivo. Імпровізації В. Чурікова. Каденція*

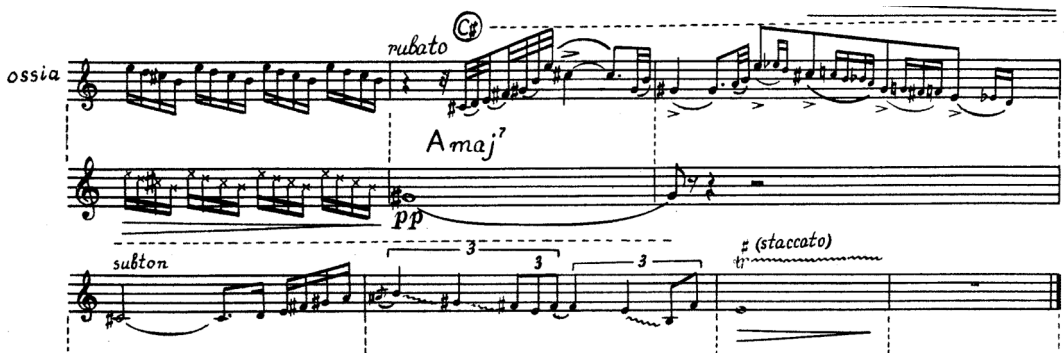


Saxofono alto





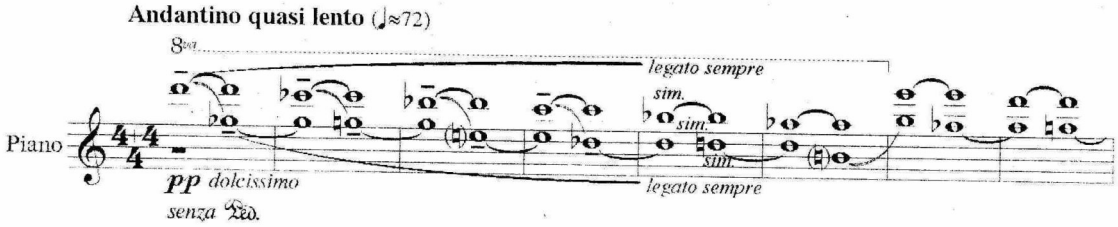
Г) Кода



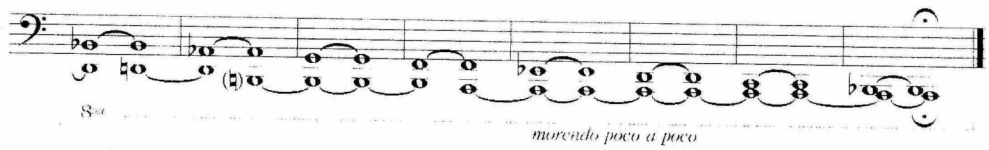
№17. О. Ґрінберг «Мерехтіння» («Schimmering») для струнного квартету

закінчення твору

№18. О. Гугель «Cursus temporis» для фортепіано



Закінчення твору

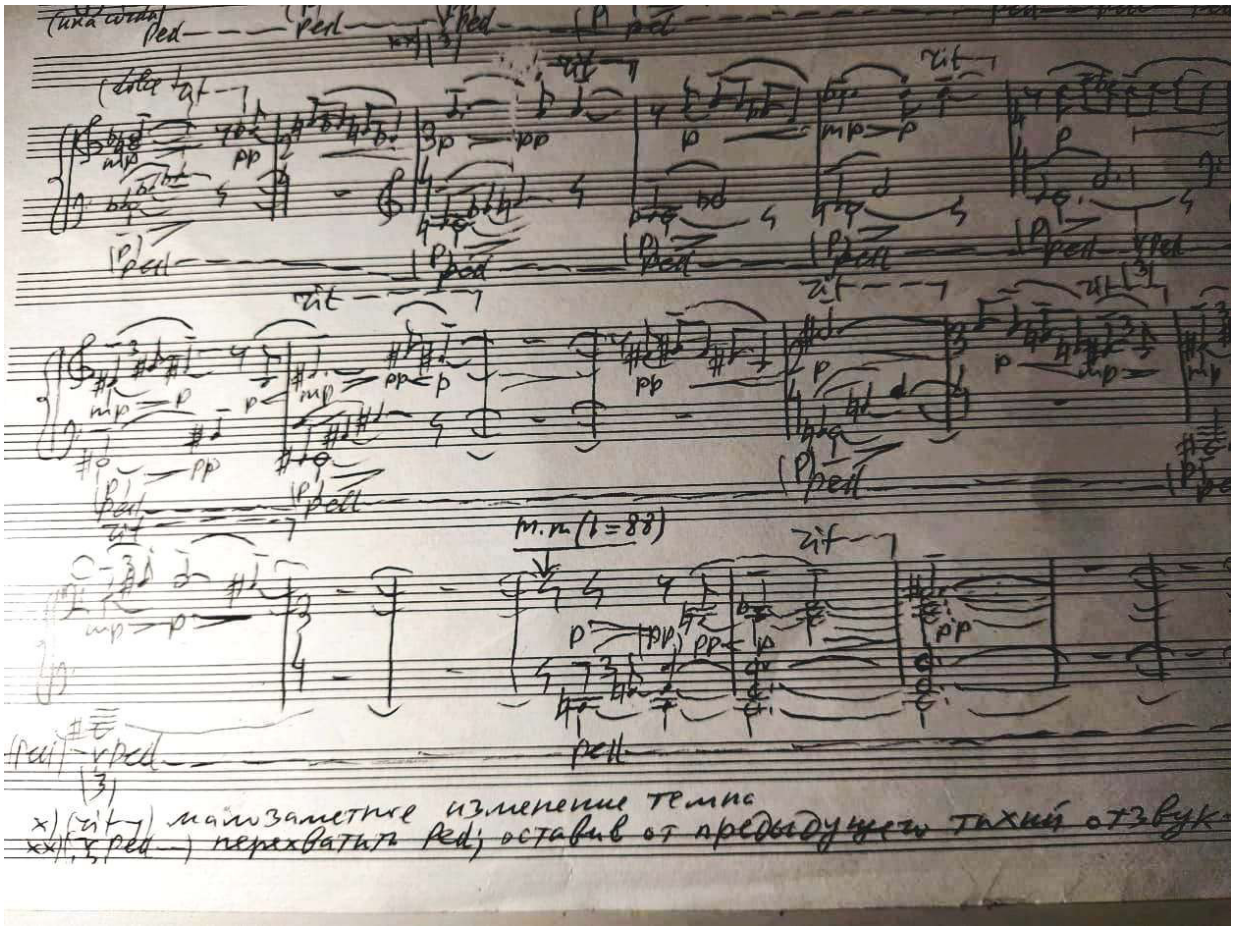


Примечания.
1. Необходимо одновременно слушать и мелодические мотивы, и полифоническое двухголосие.
2. В верхнем регистре при взятии каждого звука допустимы нежнейшие (почти подразумеваемые) акценты. По мере понижения регистра они должны становиться всё менее ощутимыми, и в нижнем регистре звуки следует брать как бы вообще без атаки.
3. Фермата задерживает звук до полного угасания.

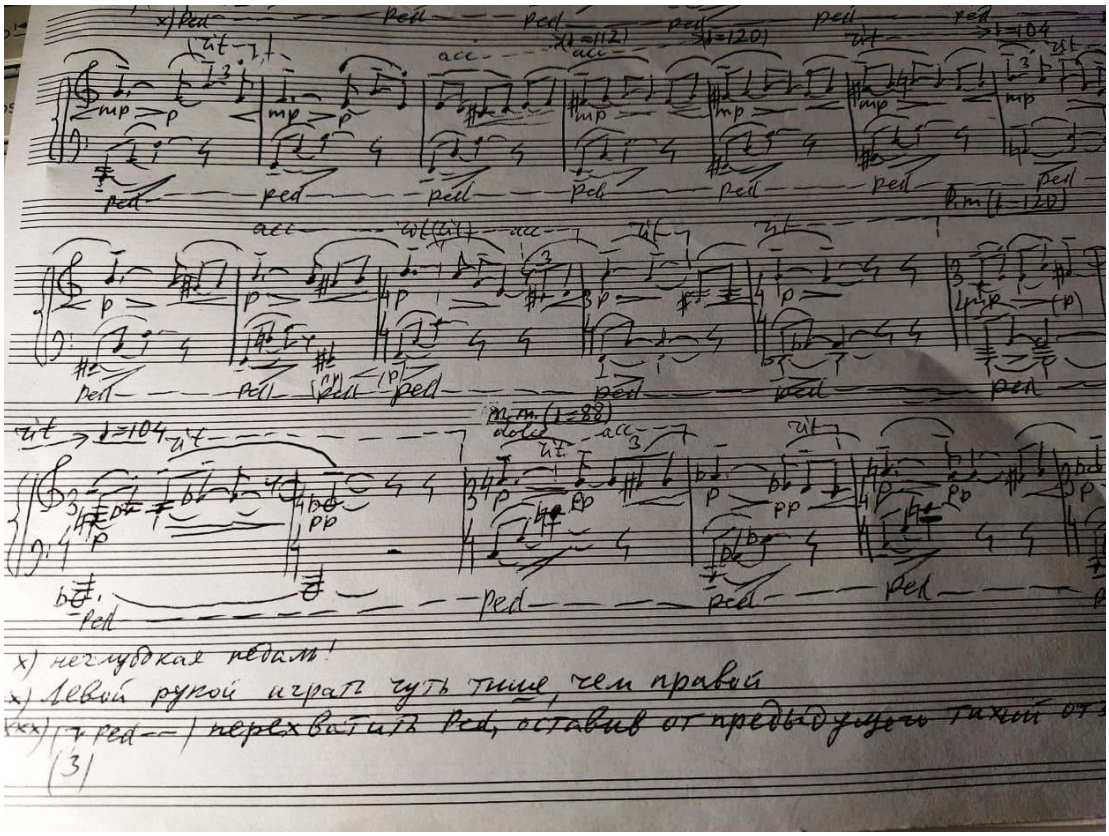
№19. В. Сильвестров

«Два миттєвих вальса» ор.247

№1

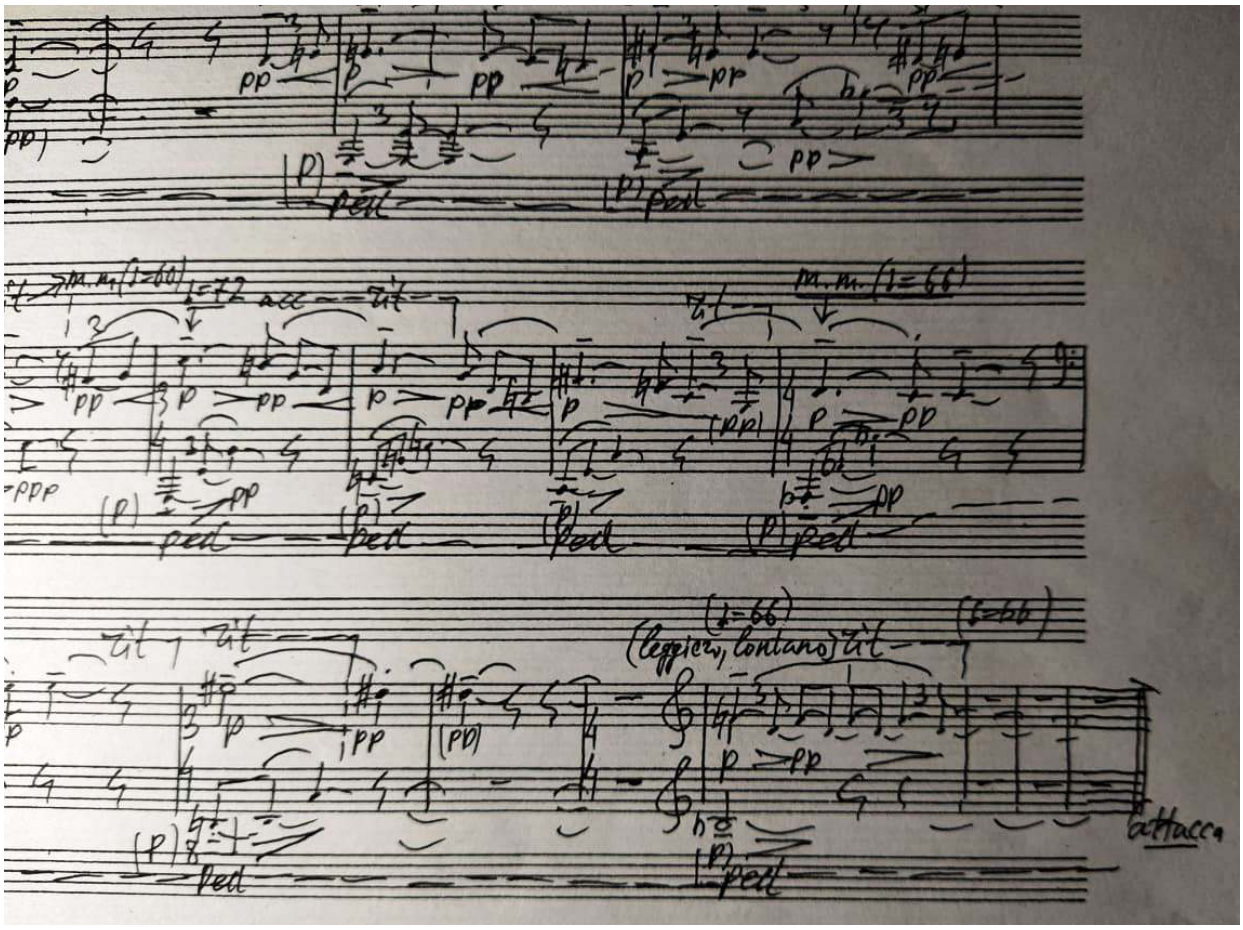


№2



«Голоси» з циклу «Чотири пісні», 2006

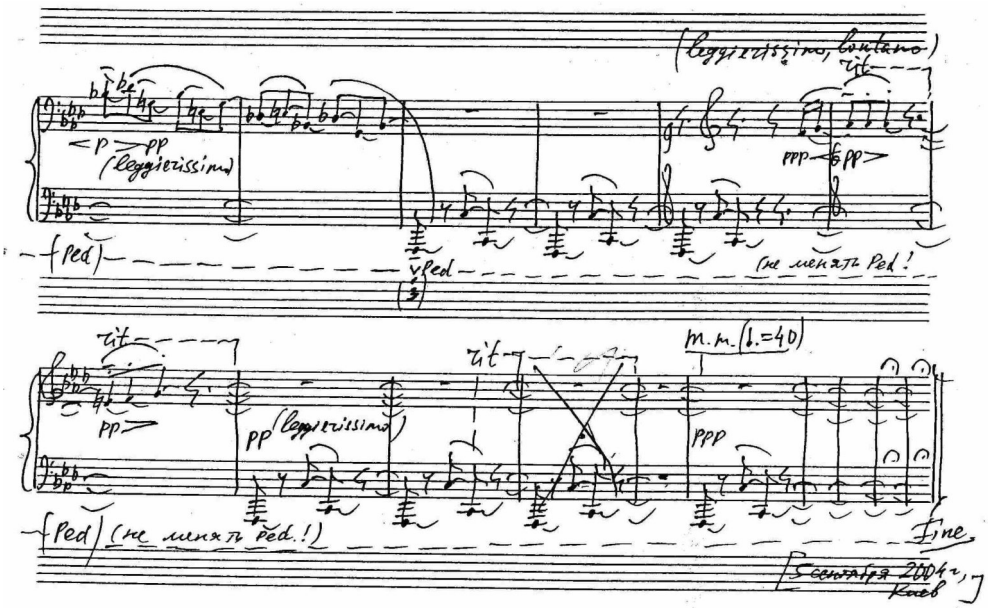
«Дві пісні, присвята Л. Бондаренко», 2010 (закінчення №1, attacca до №2)



«2 п'єси (2004)»

Закінчення «Вальсу» та початок «Колискової»

Закінчення «Колискової»



№20. М. Корндорф. Танок в металі

№21. Е. Таваколл. Міні-опера «Телевізор», №1 («Новини»). Фрагмент партитури

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ

НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

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

Рецензія: Копиця М. Д. Рецензія на монографію Ю. В. Ніколаєвської «Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX — початку XXI ст.» // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв = Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts : зб. наук. пр. / 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: збірка статей. Вип. 18. Київ, 2005. С. 43–50.

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

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

культура, мистецтво, педагогіка : зб. наукових праць / ЛДІКМ ; заг.ред. В. Філліпова. 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. І.П. Чайковського : науковий журнал. №2 (7). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 96–101.

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

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

8. Николаевская Ю. В. О коммуникативных принципах современного исполнительства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків: ТОВ САМ, 2010. Вип.31. Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття ; ред.-упор. Ю. Ніколаєвська. 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. Москаленко]. К., 2010. Вип. 90. С. 37–45.

10. Николаевская Ю. В. Оправдание интерпретации. Музыковедческий 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. : збірник наукових статей / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: ТОВ САМ, 2011. Вип. 32. Когнітивне музикознавство-2 ; ред.-упор. Л. В. Шаповалова. 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 : збірник наукових статей / ХНУМ ім. І.П. Котляревського ; 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: збірник наукових статей / ХНУМ ім. І. П. Котляревського; 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 : збірка наук. статей, присвячена проблемам музичніої 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 : зб. наук. статей. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ТОВ С.А.М, 2014. С. 601–613.

17. Ніколаєвська Ю. В. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Вип. 46. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2017. С. 94–110.

18. Ніколаєвська 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 strategyas mechanisms of the 21st century music analysis // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського [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 : зб. наук. пр. / за ред. Є. О. Котляра. Харків : ХДАДМ, 2020. С. 70–76. (Мистецтвознавство : № 2).

Статті в зарубіжних наукових виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

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

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 : сборник трудов м/н научной конференции 13–18 апреля 2015 года / Ред.-сост. Г. Р. Консон. М.: Liteo, 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. Вып. 3. Москва: Театралис, 2015. 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 : Scientific Papers. 1 (9). Daugavpils University Academic Press Saule, 2017. P. 29–34.

26. Николаевская Ю., Лозенко Е. Формирование синестетического слушания как системы: коммуникативная стратегия // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Мінск, 2017. Вип. 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 ІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції 18-19 березня 2010 року. 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. Ніколаєвська 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 Вєркіна: мистецтвом змінювати світ : збірка наук.-методичних матеріалів / Харк. нац.ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського; заг. ред. та упор. Л. І. Шубіна. Х.: Фактор, 2016. С. 306–315.

Апробація результатів дослідження:

Матеріали дисертації пройшли апробацію при реалізації творчих, науково-творчих та науково-популярних проектів та при участі на конференціях:

1) Всеукраїнська наукова конференція «Еволюційні процеси в музичному мистецтві: від минулого до майбутнього» акції «Мистецтво молодих 2005» (Доцецьк, 2005). Доповідь: «Символ дзеркала в музиці: в пошуках змісту»

2) Міжнародна науково-практична конференція «Музичний світ В.А. Моцарта: шляхи осягнення» (Харків, 6-8.12.2006). Доповідь «Принцип симетрії в творчості В. А. Моцарта: дзеркальність чи метафізика»

3) «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка, виконавство» (до 90-річчя з дня заснування Харківської консерваторії) (Харків, 9 лютого 2007), доповідь «Сонатна форма у консерваторських курсах: діалектика підходів»

4) Перша міжнародна науково-творча конференція «Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука» (Харків, 7-9 квітня 2008). Доповідь «Гітара як образ світу інтерпретологічний екзерсис)»

5) Міжнародний симпозіум «Шлях, істина, життя»; науково-практична конференція «Родина, виховання, моральність та культура в контексті глобалізму» (Курськ, 3-4 жовтня, 2008). Доповідь: «Музичний символ: структура та метафізика (герменевтичний досвід»)

6) IX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Художня організація часу в музичному творі» (Київ, 23-25 березня 2009) доповідь «Обрії часового перебігу у творах харківських композиторів»

7) «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва (Харків, 9 лютого, 2010), доповідь «Цілісність як смислоутворюючий чинник у музично комунікативній системі»

8) Науково-практична конференція «Сучасний музичний театр: проблеми режисури. До 170-річчя з дня народження П. І. Чайковського» (Київ, 24-26 лютого, 2010). Доповідь «У пошуках цілісності музичного спектаклю (з історії творчої співпраці Марка Ентіна та Володимира Птушкіна)»

9) X науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» (Київ, 26-28 березня, 2010). Доповідь: «Виправдання інтерпретації (музикознавчий постскриптум до дослідження Гумбрехта «Производство присутствия (чего не может передать значение)»

10) Міжнародна науково-практична конференція «Вища освіта України та культуро творчий процес» (11-13.04.2010). Доповідь «Метафізичний простір сучасної інтерпретології»

11) Друга міжнародна науково-творча конференція «Лео Брауер та гітарне мистецтво XX століття» (Харків, 22-23 квітня 2010). Доповідь «Про цілісність композиторського стилю Л. Брауера»

12) «Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти» (Харків, 02-04.10.2010). Доповідь «Фортепіанні концерти А. Рубінштейна: наукові рефлексії в курсі «Музична інтерпретація»

13) XI науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Драматургічний потенціал музичного твору» (Київ, 25-27 березня, 2011). Доповідь «Очевидне та латентне в драматургії музичного твору»

14) «Актуальні проблеми музичної педагогіки і виконавського мистецтва» (Ялта, 10-11 квітня, 2011), доповідь «Форми музичної комунікації у соціокультурному просторі»

15) Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, травень, 2011). Доповідь «Музична інтерпретологія – сучасна епістемологія: точки перетину»

16) XX Міжнародна наукова конференція «МОВА І КУЛЬТУРА» імені проф. Сергія Бураго (Київ, червень, 2011), доповідь «Комунікативні умови осягнення національної ментальності в музиці (спроба рефлексії над єврейським образом світу)»

17) Наукова конференція «Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози» (Харків, жовтень, 2011). Доповідь «Музикант: професія чи покликання? (гортаючи сторінки «Харківських Асамблей»)»

18) «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, лютий, 2012). Доповідь «Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології»

19) «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти»» (Харків, 28-30 вересня, 2012), доповідь «Про комунікативний потенціал музичного мистецтва (діалог з М. Хайдегером)»

20) XII науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Просторово-часова організація фактури у багатоголоссі музичної фактури» (Київ, 30.03–01.04. 2012), доповідь «Комунікативна функція фактури: від класичної до постклассичної теорії»

21) Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 29 квітня-1травня 2012). Доповідь «Комунікативні стратегії в музиці post»

22) III міжнародна науково-творча конференція в рамках м/н фестивалю гітарної музики до ювілею В. Доценка «Гітаристика XXI століття: історія-теорія-творчість» (Харків, 1-2 грудня, 2012). Доповідь «Homo interpretation в музичній культурі XXI сторіччя: комунікативний аспект»

23) I Міжнародний конгрес Спілки теорії музики (Санкт-Петербург, жовтень, 2013). Доповідь «Очевидне та латентне у драматургії музичного твору»

24) «Класика в сучасній культурі» (Харків, 5-6 жовтня, 2013). Доповідь: «Подієва культура» сьогодення та форми музичної комунікації».

25) Науково-практичний семінар «Рахманінов-Лосєв у полі музикософії: методологія смислоосягення» (Ростов-на-Дону, Ростовська державна консерваторія (академія) імені С. В. Рахманінова, 12-15.11.2013). Доповідь «Герменевтика художнього смислу як комунікативна стратегія та когнітивний досвід»

26) Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (ХНУМ ім. І. П. Котляревського, лютий, 2014). Пленарна доповідь «Університетський часопис Dominanta у сучасному медіа просторі»

27) XIV науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Музичний твір в системі комунікацій» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 28-30 березеня, 2014). Доповідь «Homo apertus в мистецтві новітнього часу: до питання комунікативний стратегій»

28) Міжнародна практично-наукова конференція «Шевченкіана на оперній сцені» до 200-річчя від дня народження Т.Г.Шевченка та 80-річчя від дня народження В. С. Губаренка (Національна академія мистецтв України та Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, 09-11.04.2014). Доповідь «Віталій Губаренко у колі героїв Харківських асамблей»

29) Міжнародна наукова конференція «Мистецтвознавство у контексті інших наук у Росії та за кордоном: паралелі та взаємодії» (Москва, 14-19 квітня, 2014). Доповідь «Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології»

30) Науково-практична конференція «Трансформація музичної освіти: традиція та сучасність» (Одеса, Одеська національна музична академія ім. А.В.Нежданової, квітень, 2014). Доповідь «Музична інтерпретація у системі музичної освіти»

31) Міжнародна конференція «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1-2 листопада, 2014). Доповідь «Контонація як музична універсалія (на прикладі музики XX-XXI сторіч»

32) Науково-практична конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід - Схід» (Одеса, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 1-3 грудня, 2014). Доповідь «Контонація як музична універсалія (на прикладі музики межі XX-XXI сторіч»

33) Науково-мистецький проект «Практична музикологія» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, січень, 2015). Доповідь «Твір-інтерпретація-комунікація: у діалозі з композитором»

34) XV науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (Київ, 3-5 квітня, 2015). Доповідь «Цілісність як проблема відкритої форми в музиці Найновітнішого часу»

35) «Мистецтвознавство у контексті інших наук у Росії й за кордоном: паралелі та взаємодії» (Москва, 13-18 квітня, 2015). Доповідь «Інтерпретологія в системі сучасної гуманітаристики (у діалозі з Х. У. Гумбрехтом)»

36) Науково-практична конференція «Барокові шифри світового мистецтва» у рамках XXII Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї. Противлення злу мистецтвом» «Бах, Гендель, Скарлатті: барокові опори людства» (Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 3-4 жовтня, 2015). Доповідь «Барокові захоплення Майкла Наймана»

37) Конференція «П. І. Чайковський та його спадщина у XIX-XXI сторіччях: забуте та нове» (Клин, Дім-музей П. І. Чайковського, 28-30 жовтня, 2015). Доповідь «Герменевтика художніх сенсів творів П. Чайковского: когнітивний досвід»

38) «Механізми новації в музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, жовтень, 2015). Доповідь «Барокові основи новаторства Майкла Наймана»

39) Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід–Схід» (Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 5–6 грудня,

2015). Доповідь «Комунікативна стратегія та її типологія у музикознавстві: досвід постановки проблеми»

40) Науково-практична конференція «Музика Бароко у виконавських проекціях» у рамках проекту «Практична музикологія» (Харків, 12 грудня, 2015). Доповідь «Про тембровий потенціал клавірних сонат Д. Скарлатті»

41) XVI міжнародна науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Музичний твір в аурі інтерпретацій» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 1-3 квітня 2016,). Доповідь «Теорія інтерпретації в аурі інтерпретації»

42) Конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 25-26 квітня, 2016). Доповідь «Комунікативні механізми сучасної музичної культури»

43) 11th International Scientific Conference «Music Science Today: the Permanent and the Changeable» (Латвія, Даугавпілс, університет Даугавпілсу, 5-6 травня, 2016). Доповідь «Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation» («Коммуникативные механизмы интерпретации в музыкальной культуре XXI века»)

44) Міжнародна науково-практична конференція «Актуальные вопросы развития музыкальных способностей». Фестиваль фортепіанного мистецтва до 100-річчя з дня народження Е. Гілельса (Білорусь, Мінськ, БГАМ, 30.11 – 02.12.2016). Доповідь: «Формування синестетичного слухання як системи: комунікативна стратегія»

45) XVIII наукові читання у рамках XXVIII міжнародного музичного фестивалю пам'яті І. І. Солертинського (Білорусь, Вітебськ, 02-03. 12.2016). Доповідь: «Шостакович-виконавець:досвід автокомунікації (сторінки виступів в Україні)»

46) Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід–Схід» (Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 5–7 грудня, 2016). Доповідь «Розуміння, яке інтерпретує: музикознавчий дискурс поняття»

47) Науково-практична конференція «Інтонаційний образ світу: національні спектри» у рамках проекту «Практична музикологія» (Харків, 10 грудня, 2016). Доповідь «Єврейський образ світу та його віддзеркалення у музиці Е. Блоха»

48) Сьома м/н науково-практична конференція «Микола Лисенко та світовий оперний театр. До 175-річчя від дня народження Миколи Лисенка. До 20-річчя Київського вагнерівського товариства». (Київ, 26-28 лютого, 2017). Доповідь «Опера Миколи Лисенка «Зима та Весна»: досвід постановки у межах дитячого проекту» (у співавторстві з І. Сухленко)

49) Круглий стіл «Філософсько-культурні коди Реформації» (Харків, ХПУ, 23 березня, 2017) Доповідь «Музична теологія Й. С. Баха»

50) 17 міжнародна науково-практична конференція «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» (Київ, НМАУ, 1-2 квітня, 2017). Доповідь «Досвід інтерпретації «Місячного П'єро» А. Шенберга в межах проекту «Impreza»: вибір комунікативної стратегії»

51) Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 24-25 квітня 2017). Доповідь «Комунікативна стратегія у дії: досвід харківського фестивалю "#Impreza"»

52) Науково-практичний семінар «Греція – Україна: діалоги про мистецтво» (Греція, Серрес, 20-22 червня, 2017). Доповідь: «Modern strategies for the development of music education and national traditions: from the experience of the Kharkiv National University of Arts» («Сучасні стратегії розвитку музичної освіти та національні традиції: з досвіду роботи Харківського національного університету мистецтв»)

53) Форум «Стратегії культурної політики» в рамках XXIV міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (Харків, жовтень, 2017). Доповідь: «Сучасні стратегії розвитку музичної освіти та національні традиції: з досвіду роботи Харківського національного університету мистецтв»

54) Науково-мистецький проект «Практична музикологія», конференція «Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 7-10 грудня, 2017). Презентація книги «Харківська гітарна школа: таланти і час»

55) Відкрита лекція та майстер-клас «Інтерпретологія як навчальна дисципліна. Наука музиканту XXI ст.» (Кривий Ріг, 13 лютого, 2018)

56) Всеукраїнська науково-практична конференція до 100-річчя від дня народження Миколи Трофійовича Лисенка «Творча та педагогічна діяльність М. Т. Лисенка: надбання сучасного виконавського мистецтва України» (Харків, 24-25 березня, 2018). Презентація монографічного нарису «Харківська гітарна школа: таланти і час»

57) 18 науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (Київ, НМАУ, 31.03-01.04 2018). Доповідь «Історія солдата» І. Стравінського-С. Жадана: тези про межі авторства у сучасному мистецтві»

58) XVI міжнародний симпозіум «С. Рахманінов та українська культура», 28, 30 березня, 2018). Доповідь «Творчість С. Рахманінова та форми її сучасної презентації»

59) A Vienna Konservatorium Budapest 2018. 05.01-02 Memzetközi (Будапешт, 1-2 травня 2018) Művészettudományi Szimpoziumot szervez «Európai zenepedagógia: hagyományok és új módszerek». Доповідь «Modern interpretáció az Európai pedagógiában»

60) XV Convegno Internazionale di Teoria e Analisi Musicale (4-7 Ottobre 2018, Istituto Superiore di Studi Musicali «G.Lettimi», Rimini). Доповідь «Contonation as communicative mechanisms of the 21st Century Music Analysis»

61) Науково-мистецький проект «Практична музикологія», конференція «Пластичний вимір музичного мистецтва» (Харків, 10-11 грудня, 2018). Доповідь «Пластична інтерпретація “Місячного П’єро” А. Шенберга»

62) Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, 22 лютого, 2019). Доповідь «100 років інтерпретації «Місячного П’єро» А. Шенберга»

63) Науково-теоретичний симпозіум XXI міжнародного фестивалю «С. Рахманінов та українська культура:духовні скарби цивілізації» (Харків, 28.03–29.03.2019). Доповідь: «HOMO INTERPRETATUS: інтерпретативна теорія музичної комунікації. (Презентація монографії)»

64) Науково-мистецький проект «Практична музикологія», «Музикознавчі вечорниці», конференція до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, 06-08.12.2019). Доповідь «Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX-XXI ст. (пролегомени до монографії)».

65) Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (Одеса, 19-21 червня, 2020). Доповідь «Homo interpretatus в музичному мистецтві XX-XXI ст. (Пролегомени до монографії)».