

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

І. Ю. Коновалова

**ФЕНОМЕН КОМПОЗИТОРА В ЧАСОПРОСТОРИ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ:
МОДУСИ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСЯГНЕННЯ**

Монографія

Харків – 2018

УДК 781.71.1:785.021.4(043.5)

ББК 85.310,60+85.313.42

К 98

*Рекомендовано до друку вченою радою
Харківської державної академії культури
(протокол № 7 від 30 червня 2018 року)*

Рецензенти:

Очеретовська Н. Л., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського;

Лошков Ю. І., доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи Харківської державної академії культури;

Зав'ялова О. К., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Коновалова І. Ю.

Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.

ISBN 978-617-7751-23-5

Монографія присвячена науковому осмисленню феномена композитора, розглянутого в континуумі європейської музичної культури ХХ ст. в особистісному та діяльнісному аспектах. Запропоновано мистецтвознавчо-культурологічну концепцію осягнення духовного універсуму та культуротворчих проявів композитора, зумовлених трансформаційними процесами Новітнього часу, зміною естетичних парадигм та специфікою світовідчуття людини ХХ ст. На підставі міждисциплінарного дослідницького інструментарію феномен композитора розглянуто в горизонтах музичної культури, особистості, творчої діяльності та авторства.

Монографія адресована викладачам, студентам, працівникам культури і мистецтва, які досліджують процеси композиторської творчості ХХ ст., проблеми авторства, художньої свідомості і мислення в музичній царині.

ISBN 978-617-7751-23-5

© І. Ю. Коновалова, 2018

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН КОМПОЗИТОРА ЯК ОБ'ЄКТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Поняття «композитор» в системі духовних універсалій і категорій європейської музичної культури: історичні та семантико-термінологічні аспекти	14
1.2. Науково-теоретичне осмислення феномена композитора в проблемному полі сучасної гуманітаристики	32
2.2. Методологічні засади дослідження феномена композитора	51
РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ УНІВЕРСУМА КОМПОЗИТОРА: ГЕРМЕНЕВТИКО-ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ТА АВТОРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ	
2.1. Герменевтико-феноменологічний підхід як методологічна парадигма культурологічного осягнення феномена композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.	64
2.1.1. Методологічні інтенції культуротворчого діалогу феноменології та мистецтвознавства.....	66
2.1.2. Експлікація феномена композитора в концептосфері сучасної герменевтики.....	73
2.2. Культурний сенс феномена композитора в дискурсі сучасної авторології	86
2.3. Феномен композитора та концепції авторства в культурній ситуації постмодернізму	91
2.4. Специфіка культуротворчого буття феномена композитора в дискурсі музичного авторства	97
РОЗДІЛ 3. ОСОБИСТІСНІ ТА ДІЯЛЬНІСНІ АСПЕКТИ БУТТЯ КОМПОЗИТОРА В ГОРИЗОНТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	
3.1. Європейська музична культура як історичний часопростір творчої екзистенції композитора.....	117
3.2. Особистісні аспекти екзистенції феномена композитора	124
3.3. Соціокультурні та мистецькі виміри креативної діяльності композитора в європейській музичній культурі.....	154
РОЗДІЛ 4. ЛОГОС КОМПОЗИТОРА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ ст.	
4.1. Вербальна сфера діяльнійсної авторепрезентації композитора.....	177
4.2. Вербальні тексти композиторів ХХ ст. в семіосфері музичної культури.....	184
4.3. Семантика взаємодії мелосного і логосного начал у композиторській практиці	194
4.4. Типологічна класифікація вербальних текстів композиторів.....	201
4.5. Слово композитора в культурному континуумі першої половини ХХ ст.	211

4.6. Концептосфера вербального дискурсу творчості європейських композиторів другої половини ХХ ст.: П. Булез, Я. Ксенакіс, О. Мессіан, П. Шеффер.....	232
РОЗДІЛ 5. АВТОРСЬКІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФЕНОМЕНА КОМПОЗИТОРА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.	
5.1. Вектори оновлення композиторської традиції в контексті парадигмальних змін у музичній культурі Новітнього часу.....	246
5.2. Стильові виміри європейської музичної культури ХХ ст.	259
5.3. Творчі пошуки К. Дебюссі в постромантичному культурному часопросторі.....	264
5.4. Культуротворча діяльність композитора в дзеркалі доби модернізму:	280
5.4.1. Універсум композиторської особистості доби модерну	299
5.4.2. Феномен особистості І. Стравінського у стильовому контексті епохи.....	303
5.4.3. Неофольклористичний модус авторепрезентації Б. Бартока в художньо-стильовому просторі доби модернізму	308
5.4.4. Культуротворчі орієнтири та універсалізм творчої діяльності П. Хіндемита.....	312
5.4.5. Досвід авторської особистості Ф. Пуленка в атмосфері духовних пошуків першої половини ХХ ст.....	318
5.5. Феномен композитора в контексті інтенцій авангардизму ХХ ст. А. Шенберг, А. Веберн	324
5.6. Національна репрезентація феномена композитора в українській музиці доби модернізму: М. Колесса, Б. Лятошинський.....	338
РОЗДІЛ 6. СМИСЛОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФЕНОМЕНА КОМПОЗИТОРА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.	
6.1. Детермінанти творчості композитора в музичній культурі другої половини ХХ ст.	355
6.2. Інноваційні ідеї Авангарду II в культуротворчій діяльності О. Мессіана і К. Штокхаузена.	362
6.3. Метаморфози феномена композитора в парадоксах культурної ситуації постмодернізму	371
6.4. Трансформації концепту музичного твору як форми маніфестації та авторепрезентації композитора в добу постмодернізму	386
6.5. Естетика «нової простоти» в дзеркалі стильових новацій композиторської творчості кінця ХХ ст.: А. Пярт	397
6.6. Національні виміри феномена композитора в українській музичній культурі другої половини ХХ ст: Л. Дичко, М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович	404
6.7. Віддзеркалення постмодерного світогляду у творчості В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції	418
ВИСНОВКИ	426
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	439

ВСТУП

Європейська музична культура та її художньо-смісловий центр – музика письмової традиції – унікальне, складне і багаторівневе явище духовного буття й аксіологічне надбання людства. Породжена свідомістю композитора та пронизана індивідуальним світовідчуттям, інтонаційна реальність має універсальний та позачасовий сенс, є онтологічним феноменом, що розкриває «об’єктивний рух суб’єктивно-об’єктивного змісту» (О. Лосєв), уособлює художній універсум особистості її автора. Вона стає метафізичним звученнєвим простором, що резонує з людиною і Всесвітом, випромінює внутрішній світ, сповнений індивідуальними смислами, значеннями й озаріннями з вищих сфер...

Композитор як ключова постать музичної культури письмового типу виконує особливу роль у соціумі, процесах художнього світомоделювання та музичного смислоутворення. Культурна екзистенція феномена композитора пов’язана з фундаментальними, загальнозначущими і постійно актуальними в гуманітаристиці онтологічними проблемами: автора і авторства, культури і творчості, індивідуальної особистості і самовираження митця. Зазначене коло проблематики, демонструючи свій універсалізм та життєздатність на різних етапах соціокультурного розвитку, особливо гостро постає в проекції на культурні процеси ХХ ст.

В реаліях Новітнього часу, в контексті складних соціокультурних трансформацій, позначених тенденціями глобалізації, поліфонізації свідомості, композитор – автор музичних творів, віддзеркалює нову концепцію людини, відповідні часу аксіологічні настанови і духовні смисли, які визначають художній зміст творчості, зумовлюють її Етос, Логос і Пафос.

Динамічні перетворення в музичній культурі ХХ ст, зумовлені радикальним оновленням картини світу, змінами естетичних парадигм, появою на художньо-історичній авансцені провокативних есхатологічних концептів, які маніфестують в епоху постмодернізму «смерть автора» [47], «кінець часу композиторів» [371], «opus post» [372] суттєво вплинули на філософію і психологію музичної творчості, характер її сприйняття. Сутнісні, смислові трансформації відбулися на усіх рівнях музичного мистецтва – змістовному і виражальному, позначилися на системі музичного мислення і формотворення, поезиці стилю і стилістики, музичної мови і мовлення, композиції і техніці письма.

Разом з тим, незважаючи на метаморфози в музичній сфері, формах музичного висловлювання і трансляції мистецького досвіду сьогодення, які свідчать про порушення онтологічних основ авторської творчості та її аксіологічних вимірів, константною залишається сама сутність ініціативного креативно-особистісного начала, що пронизує феноменальну постать композитора та виявляє його життєздатність у нових реаліях соціокультурного буття.

Розмаїту картину європейської музики ХХ ст. утворюють митці різних творчих генерацій, національних світів і ментальностей, адепти радикальних новацій та прихильники традицій. Особливу роль у культурному континуумі складної епохи відіграють масштабні постаті, видатні історичні особистості, з іменами котрих пов'язані значні художні досягнення та вирішальні, революційні художні перетворення, які змінили саму суть новоевропейського музичного мистецтва, переосмислили його мовні коди, усталену інтонаційну концепцію, жанрово-стильові константи, композиційні та технічні можливості.

Художній світ антиномічної епохи, сповнений індивідуально-авторськими смислами та унікальними інтонаційними рецепціями буття в контексті ХХ ст. значною мірою обумовлений яскравими творчими постатями Б. Бартока, Л. Беріо, П. Булеза, Е. Вареза, А. Веберна, Д. Лігеті, О. Мессіана, А. Онеггера, Кш. Пендерецького, С. Прокоф'єва, А. Пярта, С. Рахманінова, Г. Свиридова, І. Стравінського, А. Шенберга, П. Шеффера, А. Шнітке, Д. Шостаковича, К. Штокхаузена, В. Сильвестрова та ін. видатних митців, здобутки яких визначили магістральні вектори розвитку музичного мистецтва в культурному часопросторі новітньої епохи. Звернення до феномену особистості зазначених митців, розкриття сутності їх багатогранної авторської діяльності є і нині актуальним і значущим завданням сучасної гуманітаристики.

Осягнення царини творчості композитора як вибраної особи – найскладніша щодо наукової аналітики, оскільки стосується глибинних проблем свідомості, внутрішнього світу людини, наділеної «...здатністю відчувати і відтворювати у звуках... тонкі матерії, яка йде за владним голосом натхнення, переживає інсайт..., творить яскравий неповторний стиль, що не лише відображає дух своєї епохи, але й може прозирати далеко вперед» [228, с. 25].

Магія творчої особистості композитора приваблює науково-дослідницьку думку протягом усієї історії авторської музики та викликає науковий інтерес у теоретичній свідомості сьогодення. Коло досліджуваної проблематики охоплює фундаментальні питання музичної культури і мистецтва та пов'язане з екзистенцією митця, роллю особистості в культурі, для котрої творчість є смисловим центром життєздійснення.

В силу своєї багатогранності та особливої значущості, проблема буття і мистецької репрезентації композитора в духовному контексті ХХ ст. глибоко осмислена в різножанрових контекстах – масштабних дослідженнях та окремих розвідках, присвячених локальним питанням авторської творчості.

Авторський світ видатних митців зазначеної епохи висвітлено в монографічних дослідженнях (Л. Акоюн [9], О. Александрова [11], Б. Асаф'єв [37; 38], Н. Власова [97], Г. Григор'єва [133], В. Єкимовський [168; 169], В. Жаркова [172], О. Зінькевич [186–188], Л. Кокарева [242–244], Н. Петрусєва [437], Ю. Чекан [586], В. Холопова [569–571]), розкривається у феноменологічному (Л. Акоюн [9; 10], М. Аркад'єв), музично-

культурологічному (О. Дев'ятова [151; 152], В. Мартинов [371; 372], О. Самойленко [476; 477], В. Суханцева, Т. Чередніченко [590; 591]), психокреативному (М. Арановський [22], Н. Найко [412; 413], М. Ковалінас [236], Е. Денісов [154], А. Клімовицький [232], Є. Назайкінський [413]) А. Шнітке [625]) індивідуально-особистісному (В. Батанов [59], І. Драч [161], М. Друскін [163], Л. Кияновська [228–230], Н. Савицька [472], Т. Кумеда [321]) аспектах, осягається в контексті онтології (В. Медушевський, Л. Шаповалова [599]) і психології творчості, музичного професіоналізму (Б. Асаф'єв [36; 37], В. Бобровський [73; 74], Г. Ганзбург [111], Г. Головинський [128], І. Земцовський [254], М. Калашник [215; 216], Ю. Каспаров [222], В. Конен [248; 249], А. Муха [406], І. Пясковський [450], Н. Шахназарова [605]), в дзеркалі проблем музичної інтерпретації.

Натомість, незважаючи на масштаб і поліракурсність теоретичного вивчення заявленої проблематики, дослідження постаті композитора ХХ ст. як цілісного феномена, комплексно розглянутого в горизонтах музичної культури, особистості, авторства, творчої діяльності й нині в українській мистецтвознавчій думці не здійснювалося.

З позиції сьогоденного розвитку методології культурології і мистецтвознавства уможлиблюється обґрунтування сутності і специфіки універсума композитора ХХ ст., віднайдення інтегративної концептуальної моделі, що дозволяє виявити унікальні й водночас спільні загальнозначущі риси, які єднають скерованість творчих пошуків різних творчих індивідуальностей динамічної доби, дозволяють переосмислити роль музиканта-творця в процесах культуротворення й формування музичної картини світу ХХ ст.

Принципово важливим є розкриття інтенцій свідомості творця «інтонаційної тканини культури» (Л. Закс), який ініціює новий музично-авторологічний простір, відкриває невідомі музичні світи, створює нові образи, інтонаційні ідеї, художні смисли і значення в культурі. На сучасному рівні концептуалізації виникає необхідність усвідомлення новаторської сутності явища авторства в музичній культурі ХХ ст., розглянутого в метаморфозах епох модернізму і постмодернізму, що науковою думкою остаточно не експліковані. Потребують узагальнення прояви універсалізму композиторської особистості Новітнього часу, розглянуті в широкому спектрі мистецької діяльності.

Концепція монографії детермінована актуалізацією системного осягнення культурного феномена композитора, що виявляє високий креативний, інтелектуально-духовний та особистісний потенціал, індивідуальні й надіндивідуальні, суб'єктивні й інтерсуб'єктивні властивості й новітній досвід культуротворення в музичній культурі ХХ ст.

Масштабність, смислова амбівалентність і значущість феномена композитора, відкритого завдяки своїй онтологічній природі різним підходам і сферам гуманітаристики (культурології, соціології, психології, персонології філософії, мистецтвознавству, музикології, креалогії тощо), широта пов'язаного з ним проблемного поля і наповнення його новим контекстом в музичній культурі

XX ст., детермінують вироблення комплексного інструментарію осмислення, що спирається на міждисциплінарний дослідницький досвід.

Складна природа феномена композитора, пов'язаного з проблематикою авторства, особистісного буття і статусу митця в культурі, генерувальною функцією творчості відносно культурних процесів, антропогенністю культури, зумовлює його наукове осягнення в дискурсі мистецтвознавчо-культурологічного дослідження.

Мета дослідження – мистецтвознавчо-культурологічна концептуалізація феномена композитора в часопросторі європейської музичної культури XX ст.

Основні завдання дослідження, що зумовлюють його структурні детермінанти:

- розкрити зміст поняття «композитор» в системі духовних універсалій і категорій музичної культури та окреслити шляхи його історичного становлення;
- обґрунтувати специфіку застосування герменевтико-феноменологічного підходу як методологічної парадигми осягнення феномена композитора в міждисциплінарному проблемному полі культурології та мистецтвознавства;
- визначити культурний сенс феномена композитора в дискурсі сучасної авторології;
- висвітлити характер культуротворчого буття феномена композитора в музичному та вербальному авторських дискурсах;
- осмислити феномен композитора в горизонтах особистості, культури і творчості;
- розкрити семантичну роль композитора у процесах культуротворення і моделювання музичної картини світу XX ст.;
- визначити особистісні аспекти екзистенції феномена композитора;
- обґрунтувати тенденції розвитку європейської музичної культури XX ст. як детермінанти творчої екзистенції феномена композитора та здійснити характеристику її провідних періодів;
- розкрити специфіку буття феномена композитора в контексті інтенцій авангардизму та модернізму XX ст.;
- простежити смислові трансформації феномена композитора в умовах доби постмодернізму;
- виявити культуротворчий потенціал вербальної авторепрезентації композиторів у часопросторі XX ст. та визначити типологію композиторських вербальних текстів.

Методологія дослідження детермінована специфікою його об'єкту, предмету і мети, є інтегративною, багаторівневою і ґрунтується на взаємодії загальнонаукових фундаментальних (культурологічний, історичний, діалектичний, системний, феноменологічний, герменевтичний, компаративний, діяльнісний, семіотичний, аксіологічний), а також спеціальних мистецтвознавчих, зокрема музикознавчих (жанрово-стильовий,

фактурний, ладогармонічний, композиційно-драматургічний, інтерпретаційний тощо) методів та підходів.

Наукові положення праці аргументовані на рівні сучасної культурології та мистецтвознавства та відповідних цим напрямам наукових підходів – культурологічного та мистецтвознавчого, кожний з яких володіє комплексом підходів і методів. Культурологічний підхід, скерований на досягнення глибинних культуротворчих процесів та соціокультурних явищ, зумовлює міждисциплінарну парадигму дослідження та комплексну концептуалізацію феномена композитора в музичній культурі. Зазначений підхід ґрунтується на інтеграції загальнонаукових фундаментальних (діалектичного, компаративного, системного тощо) та культурологічних (історико-культурологічного та теоретико-культурологічного) підходів і методів. В межах культурологічного дискурсу застосовано герменевтико-феноменологічний, авторологічний історичний, аксіологічний підходи:

- *герменевтико-феноменологічний підхід* сприяє визначенню інтенціональної специфіки інтонаційно-художнього сприйняття й відтворення автором реальності, уможливорює осмислити культуротворчу функцію композитора у процесах художньої інтерпретації й музичного світомоделювання та визначити смислоутворюючу роль митця в бутті музичної культури Новітнього часу; націлює на інтерпретацію, тлумачення і розуміння сенсу креативної діяльності композиторської свідомості, розкриття смислу ініційованих автором творів, текстів.
- *авторологічний підхід* надає можливості осмислити сутність авторських проявів композиторів у вербальному і музичному дискурсах та визначити їх специфіку;
- *аксіологічний підхід* пов'язаний з духовно-ціннісним переосмисленням смислової сутності діяльнісних авторепрезентацій феномена композитора в контексті культурних трансформацій Новітнього часу;
- *історичний підхід*, спрямований на визначення характеру соціокультурного і художнього розвитку європейської музичної культури Новітнього часу та в її межах феномена композитора;
- *метод системного аналізу* пов'язаний з принципами цілісного дослідження феноменальної постаті композитора в музичній культурі, що дозволяє розкрити культуротворчу скерованість авторської творчості на концептуальному рівні філософсько-культурологічного узагальнення;
- *семіотичний метод* сприяє осмисленню музичних і вербальних текстів як проявів авторської свідомості та мислення композиторів в семіосфері музичної культури.

Мистецтвознавчий підхід, спроектований у дослідженні на царину музикології, що володіє комплексом спеціальних методів аналітики, властивих історичному, теоретичному і виконавському музикознавству,

музичній семіотиці, соціології, психології, філософії музики, сприяє осягненню музичної діяльності та інтерпретації результатів творчості композитора на різних рівнях аналітики.

Дослідження феномена композитора ґрунтується на наукових положеннях, які містяться у теоретичних працях з проблематики:

- філософії (С. Аверінцев, О. Агафонов, Р. Барт, М. Бердяєв, Ж. Бодрійяр, Г. Гегель, В. Гумбольд, Ж. Дерріда, А. Лосєв, М. Лосський, М. Мамардашвілі, Ф. Ніцше, В. Соловйов, П. Флоренський, Й. Хейзінга, А. Шопенгауер, О. Шпенглер), феноменології (Е. Ансерме, В. Бабушкін, П. Гайдено, Г. Гегель, Е. Гуссерль, Р. Інгарден, М. Мерло-Понті, М. Хайдеггер), герменевтики (Е. Бетті, Г.Г. Гадамер, В. Дільтей, П. Рикьор);

- культурології (Ю. Борєв, В. Біблер, М. Вебер, С. Волков, Г. Гачев, Ю. Гірін, П. Гуревич, Й. Хейзінга, М. Каган, О. Кравченко, С. Кримський, Ю. Лотман, К. Леві-Стросс, С. Малков, М. Маніковська, О. Опанасюк, Т. Орлова, Х. Ортега-і-Гассет, Е. Тоффлер, У. Еко, М. Фуко, А. Швейцер, О. Шпенглер, В. Шейко, К. Ясперс та ін.);

- теорії людини і культури (М. Бахтін, Л. Баткін, В. Вернадський, І. Пригожин, П. Тейяр де Шарден та ін.); проблем глобалізації суспільства та нової комунікативності в епоху Новітнього часу (В. Афанас'єв, Г. Драч, Н. Кириллова, Ю. Лотман, М. Макклюєн, Б. Малиновський, В. Шейко);

- загальної (Р. Барт, Ю. Лотман, Ю. Кристева) та музичної (М. Арановський, М. Бонфельд, О. Козаренко, В. Медушевський, С. Шип) семіотики;

- філософії музики та феноменології музичної творчості (Т. Адорно, Л. Акопян, В. Апрелева, М. Аркад'єв, Б. Асаф'єв, К. Жабінський, О. Ключєв, Н. Коляденко, Е. Курт, О. Лосєв, В. Мартинов, Т. Іванніков, Г. Орлов, В. Суханцева, В. Уваров, С. Філіппов, О. Чекан, Л. Шаповалова);

- теорії авторства (С. Аверінцев, М. Бахтін, Н. Герасимова-Персидська, І. Карпов, В. Казанцева, С. Малков, К. Чепеленко);

- музичної культурології (В. Агошков, В. Апрелева, Т. Букіна, О. Дев'ятова, Л. Закс, Н. Кириллова, Т. Кузуб, О. Козаренко, І. Ляшенко, О. Маркова, О. Маклігін, О. Немкович, О. Опанасюк, Н. Рябуха, О. Самойленко, В. Суханцева, І. Юдкін), музичної естетики (О. Лосєв, Н. Шахназарова, В. Шестаков, Т. Чередніченко) та соціології музики (Т. Адорно, А. Сохор, А. Цукер);

- філології та мистецтвознавства (М. Бахтін, Д. Ліхачов, О. Лосєв);

- загальної (А. Адлер, У. Джеймс, В. Зінченко, А. Леонт'єв, С. Рубінштейн, К. Юнг) та музичної (В. Медушевський, Е. Назайкінський, Б. Теплов, В. Петрушин, Г. Ципін) психології, а також психології творчості і мистецтва (А. Горальський, Є. Басін, Л. Виготський, Й. Кулка, М. Мерло-Понті);

- персонології (А. Маслоу, Е. Мун'є), теорії творчої особистості (В. Абушенко, Є. Басін, В. Гурко, І. Кон, О. Морщакова) та композиторської індивідуальності (Ю. Батанов, О. Дев'ятова, І. Драч, Л. Кияновська,

Т. Кумеда, В. Мартинов, Н. Савицька, І. Савчук, В. Степурко, А. Чубак, Л. Шаповалова);

- теорії музичної композиції (Б. Асаф'єв, П. Булез, І. Гайденок, Н. Гуляницька, Е. Денісов, В. Єкимовський, Ю. Каспаров, Ц. Когоутек, В. Конен, Т. Кюрегян, М. Малиновська, В. Медушевський, А. Муха, Є. Назайкінський, М. Ракунова, І. Пясковський, О. Соколов, М. Тараканов, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Ценова, А. Шнітке, К. Штокхаузен);

- музичної мови і мислення (М. Арановський, М. Бонфельд, Л. Дис, О. Козаренко, В. Медушевський, С. Шип та ін.);

- теорії художньої і музичної інтерпретації (Є. Гуренко, Н. Корихалова, В. Москаленко, І. Бабич);

- історії музики (Л. Бергер, О. Берегова, М. Висоцька, Р. Грубер, Н. Гаврилова, Г. Григор'єва, Т. Ліванова, М. Гордійчук, Ю. Келдиш, Т. Левая, Е. Стригіна) та етномузикології (Г. Головинський, І. Земцовський);

- музичного стилю (В. Грачев, М. Лобанова, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, С. Скребков, В. Сиров та ін.) і музичного жанру (М. Арановський, Є. Назайкінський, І. Польська, А. Сохор)

- композиторської творчості ХХ ст. (Б. Асаф'єв, Л. Акопян, І. Барсова, О. Берегова, Н. Власова, О. Дев'ятова, І. Драч, М. Друскін, В. Жаркова, К. Зенкін, О. Зінкевич, А. Івашкін, Л. Кияновська, М. Копиця, О. Кучма, Т. Левая, В. Мартинов, А. Муха, І. Нест'єв, Л. Ентеліс, С. Павлишин, О. Ринденко, М. Сабініна, С. Савенко, Н. Савицька, О. Самойленко, О. Соколов, В. Степурко, Б. Сюта, М. Тараканов, В. та Ю. Холопови, В. Ценова, І. Чернова, Т. Чередніченко, О. Чигарьова, Л. Шаповалова).

Феномен композитора:

- осмислюється в горизонтах особистості, авторства, творчої діяльності і музичної культури;
- розглядається в дзеркалі соціокультурних і художніх процесів ХХ ст., обумовлених настановами доби модернізму і постмодернізму;
- розкривається на основі усвідомлення трансформацій культурних парадигм, що відбулися у ХХ ст. і вплинули на авторську свідомість.

Основою запропонованого дослідження універсума композитора є музична і вербальна царини авторепрезентації (авторські рукописи, нотні видання, літературно-критичні і теоретичні праці, епістолярно-мемуарні й документально-біографічні свідчення, інтерв'ю, висловлювання, коментарі), що об'єктивують інтенції творчої свідомості, виявляють культуротворчий сенс творчої діяльності митців першої (Б. Барток, А. Веберн, К. Дебюссі, М. Колесса, Б. Лятошинський, К. Метнер, С. Прокоф'єв, Ф. Пуленк, С. Рахманінов, І. Стравінський, А. Скрябін, П. Хіндеміт, А. Шенберг) і другої (П. Булез, Л. Дичко, Я. Ксенакіс, О. Мессіан, А. Пярт, В. Рунчак, В. Сильвестрова, Є. Станкович, С.Т.Хольт, П. Шеффер, К. Штокхаузен) половини ХХ ст.

Автор монографії не ставить за мету охопити творчість усіх композиторів ХХ ст., однак намагається здійснити спробу вироблення

теоретико-методологічної концепції для подальшого дослідження феноменальної постаті композитора, універсума особистості автора музичного у розмаїтті оригінальних креативно-діяльних проявів і культуротворчих репрезентацій.

«Музика є світ людини,
цілісний і вільний,
котрий постійно...
перебуває, удосконалюється, є»
В. Суханцева.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН КОМПОЗИТОРА ЯК ОБ'ЄКТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Поняття «композитор» в системі духовних універсалій і категорій музичної культури: історичні та семантико-термінологічні аспекти

Важливим чинником екзистенції сучасної гуманітаристики є прагнення до збагачення термінологічного апарату й уточнення дефініцій важливих понять в різних сферах та наукових проєкціях. В руслі даних процесів знаходиться й сучасна культурологічна і мистецтвознавча думка, що демонструє розширення свого категоріального апарату в міждисциплінарному дискурсі. Нові умови художнього буття ХХ ст. актуалізують перегляд усталених понять у їх відповідності процесам трансформації в культурі і мистецтві. Термінологічного визначення потребують явища новітньої художньої практики й різновиди музичної комунікації.

Поняття «феномен» (грецьк. – те, що являється, явище) — концептуальне для дослідження постаті композитора і зумовленої ним музичної творчості, трактується як: 1) рідкісне, незвичайне явище, яке трудно досягається; 2) явище, єдине в своєму роді, взяте в цілісності, єдності з його сутністю й дане нам у досвіді, сприйняте органами чуттів [492, с. 575].

Згідно дотримання наукової логіки, окреслене поняття співвідноситься з поняттям «сутність» – те, що являється. Зазначений акцент скеровує дослідницький вектор на осмислення феноменальної постаті митця, його культуротворчого сенсу та вимагає комплексної характеристики його складної смислової структури, осягнення генезису та історичної еволюції, з'ясування семантичної ролі у формуванні духовно-світоглядних орієнтирів, ціннісних настанов в динаміці музично-художнього розвитку.

Цілісність універсума композитора, аксіологічні засади та духовний сенс його екзистенції в музичній культурі можливо усвідомити виходячи з загального комплексу різних граней, функцій, смислових зв'язків, іпостасних репрезентацій, багатогранності інтелектуально-духовних проявів, креативних інтенцій, діяльних актів та їх результатів – художніх творів, музичних та немусичних текстів. Як складне культурне утворення особливого суб'єктивного типу, феномен композитора складається з множинності духовно-семантичних чинників і стикається з різними художніми та позахудожніми сферами, корелюючими між собою, вимагаючи відповідних «горизонтів» розуміння. Означена ситуація передбачає аналітику окресленого явища в інтенціях творчої особистості, автора, суб'єкта

діяльності, та розгляд у тріадних комунікативних системах: «світ – людина – культура», «автор – творчість – твір».

Враховуючи інтегративність феномена, що розглядається, широту пов'язаного з ним проблемного поля та обраного мистецтвознавчо-культурологічного ракурсу дослідження, вважаємо необхідним конкретизувати поняттєво-термінологічний апарат, визначити специфіку базових для праці категорій, а також звернутися до суттєво важливих для розкриття заявленої проблематики науково-теоретичних концептів і дискурсів.

Скерованість на характеристику будь якого явища або процесу, виявлення сутності феномена культури, встановлення «горизонтів» його розуміння зумовлює необхідність звернення до дефініції основоположного поняття, що містить найважливішу інформацію про предмет, його іманентні властивості, вказує на причетність до споріднених «видових» об'єктів, а також ієрархічний зв'язок з явищами «вищого» порядку. З цієї точки зору, дослідження феномена композитора, визначення характеру його буття і культуротворчих проявів в європейській музичній культурі Новітнього часу виявляє потребу теоретичної експлікації центрального поняття – «композитор», розкриття його смислової сутності, визначення обсягу його з поля значень та етимологічних зв'язків в контексті інтердисциплінарного аналізу.

Поняття «композитор» – одне з найзначніших, основоположних і смислоутворюючих в універсумі художньої культури, системі естетичних категорій музичного мистецтва і сучасної науки про музику. Породжене європейською цивілізацією, викристалізоване в системі духовних цінностей Старого світу і пронизане етичним пафосом християнства, окреслене культурно-історичне поняття і явище стало невід'ємним символом професійного музичного мистецтва як буттєво-філософської категорії культури, онтологічного феномена і цілісної моделі світобудови. З поняттям «композитор» уособлюють особливий тип музично обдарованої творчої особистості, митця та зумовлену ним музично-художню діяльність в соціумі. У цьому сенсі зазначене поняття семантично узагальнюється і значною мірою синонімізується з поняттям «музикант» (лат. *musicus*) – фахівець у царині музики; той, хто займається музикою професійно, або як аматор; виконавець, композитор [404].

Термінологічне ім'ям «композитор» пов'язане з існуванням найважливішого художнього пласта європейської музичної культури – академічної музичної традиції, опусної музики, музичної композиції, індивідуальної авторської творчості, заснованих на принципах свободи та позначених унікальними індивідуально-особистісними властивостями творця – носія трансцендентного начала і креативно-духовних енергій. Становлення поняття «композитор» віддзеркалює загальнокультурний процес посилення і самодетермінації в культурі індивідуально-особистісної авторської творчості – особливої сфери свободи самовираження [61]. Генетично пов'язаний з

духовно-музичною практикою пізнього Середньовіччя, народжений у добу Ренесансу, яка пронизана антропоцентричним світоглядом і містить особистість центром світобудові, усвідомлюючи її найвищою цінністю буття, композитор самим фактом своєї життєтворчості, культуротворчої діяльності на різних етапах історії стверджує високий креативний потенціал, унікальність індивідуальної людської особистості як «сислової моделі світу» [5] і духовного універсума культури.

Концептосфера, окреслена поняттям і феноменом «композитор», охоплює багатогранну й постійно актуальну в гуманітаристиці проблематику духовної екзистенції людини-творця – уособлення універсума автора, митця і суб'єктивного виміру культури, що досягається основоположною для розкриття особливостей соціокультурного і художньо-історичного процесів. Зазначене поняття розкриває сутнісні проблеми, які виникають в контексті осмислення онтологічних і значущих явищ музичної культури і мистецтва: художньої свідомості і музичного мислення, психології музично-творчості діяльності і буття її результатів. Фокусом цих проблем є створююча художні цінності людина – Автор творів музичного мистецтва, креативна особистість, генератор інтонаційних ідей і музичних смислів в системі культури.

У релігійно-духовній і світській традиціях складаються протилежні уявлення про природу й закономірності суб'єктивно-особистісного розгортання постаті митця, антиномічно трактується сутність і специфіка явищ авторства, творчості. Поняттям «автор», «творець», «особистість» надають вищій, навіть сакральний смисл, міфологізують, підкреслюють трансцендентальні властивості.

Поняття «композитор» висвітлює зв'язок з соціокультурною діяльністю і детермінацією людини у світі культури, ідентифікацією митця, й співвідноситься з філософським поняттям суб'єкт (лат. *subiectum* – те, що лежить внизу, перебуває в основі), що означає «носій діяльності, людина, яка пізнає світ та впливає на нього; людина, група осіб, культура, людство в цілому...» [332]; «той, хто пізнає, діюча людина, істота, яка протистоїть зовнішньому світу як об'єкту пізнання»; «індивід, який пізнає зовнішній світ та впливає на нього у своїй практичній діяльності» [548].

Поняття «суб'єкт» передбачає зв'язок зі сферою суб'єктивного – особливою реальністю буття, яка зумовлена і пов'язана з категоріями індивідуальність та особистість. Суб'єктивна реальність віддзеркалює внутрішню духовну і когнітивну діяльність реального суб'єкта, інтенції саморуху його свідомості, що формує аксіологічно визначений простір смислів. Суб'єктивність висвітлює дуальність раціонального – ірраціонального начал, антиномію соціометричних параметральних вимірів: екстраверсії («спрямованості особистості на зовнішній світ, «полезалежність», переваження зовнішнього чинника, тісний зв'язок з осередком на усіх рівнях взаємодії») та об'єктивне сприйняття реальності) та інтроверсії («спрямованість на внутрішній світ, «полenezалежність»,

переваження внутрішнього чинника», більш суб'єктивне сприйняття образів світу) [436, с. 111].

Віддзеркалення подій світу у свідомості відбуваються завдяки засобам переробки інформації, що визначається переваженням у психологічній структурі тих чи інших духовних здібностей і психічних функцій (творчого мислення, уяви, інтуїції тощо). Внаслідок цього, індивідуально-особистісні психофізіологічні чинники персоніфікованого суб'єкта (неповторної індивідуальності) характеризуються як сукупність, концентрований вираз емоційно-вольових, комунікативних, інтенційних актів.

Невід'ємною і найважливішою ознакою композитора як творця музики у світі культури, вагомою складовою структури його особистості та обов'язковою умовою художньої діяльності є креативно-творчий аспект, що виявляється в новаторстві, інноваційній скерованості діяльності, наявності оригінального мислення, здатності до створення нового. Креативне начало постає чинником особистісної об'єктивації та творчого самовираження композитора в культурі і мистецтві. Через творчість як невід'ємну складову культури, композитор – суб'єкт, творець, носій ініціативного начала, бере участь у процесах культуротворчості. Креативний автор-композитор, за визначенням М. Шамаєвої, – «співдіє у створенні «паттернів» культури, нових зразків, ідеалів, шляхом яких утворюється ціннісний світ людини» [598].

Креативно-творча детермінанта терміну і явища «композитор» дозволяє включити його в контекст розгляду понять «талант» і «геній», з якими у мистецтві ототожнюють особливий і унікальний тип людини – екстраординарного індивідууму, наділеного виключними здібностями та якостями, володіючого оригінальним світобаченням та світовідчуттям, «оригінальним стилем або характером творчого вираження» [418, с. 253].

Осмилюючи зазначені питання, релігійний філософ ХХ ст. М. Бердяєв – виразник ідей персоналізму й екзистенціалізму – розглядає природу геніальності – від «світу іншого» та вважає завжди революційною й якісно відмінною від таланту – дарування від «світу цього», що є диференційованим й специфікованим відповідним потребам форм культури. Філософ визначає геніальність «з'єднанням геніальної природи зі специфічним талантом» [62, с. 176].

Дослідники явища креативності К. Негус й М. Пікерінг усвідомлюють геній онтологічною умовою й особливою творчою силою, котра трактується як «виключна, витончена індивідуальна форма ідентичності», «особливий стан буття», пов'язаний з концепцією новизни [418, с. 287]. Видатний, геніальний автор-творець здійснює вихід у сферу трансцендентного, надає якісний перехід до нових смислових і духовних горизонтів. Згідно з цим, композитор-митець, усвідомлений генієм, породжує у музичному просторі культури і мистецтва нові інтонаційні ідеї, продукує нові духовні смисли, відкриває нові звукові світи і художні структури, жанрово-стильові простори, техніки і системи звукоорганізації й стає «сучасною парадигмою

індивідуального розвитку як самовідтворення» [418, с. 253]. Творчий талант, на відміну від генію, розвиває й поглиблює традицію та є «результатом активної праці, експериментування й постійних зусиль щодо удосконалення майстерності [418, с. 289].

З огляду на семантичну багатогранність і значущість феномена композитора в європейській музичній культурі та у відповідності масштабу зазначеного культурного явища, визначимо дефініцію центрального для дослідження поняття «композитор», висвітлимо його генезис, окреслимо аспекти історичної кристалізації та детермінанти сучасного розуміння.

Слово «композитор» (нім. – *componist*; англ. – *composer*; франц. – *compostieur*; ісп. – *compositor*; італ. – *compositore*) походить від лат. *compositor* – укладач, упорядник. За різними історичними джерелами, слово «композитор» поряд з іншими термінами, етимологічно пов'язаними і похідними від лат. дієслова *componere* – компонувати, складати в ціле, зустрічається, починаючи з IX – X ст. у середньовічних трактатах (Хукбальда Сен-Аманського та його adeptів) [562]. Проте стійке термінологічне визначення поняття «композитор» та пов'язаного з ним явища відбулося значно пізніше.

Змістовну узгодженість з терміном *componendo* підкреслює поширене у музичній культурі раннього Ренесансу термінологічне ім'я *componist* – *компанувач*, відповідне тогочасній функції музиканта – укладача композицій. Згідно більшості загальноприйнятих дефініцій, презентованих у музично-естетичній та науково-теоретичній літературі, а також словниково-довідкових джерелах, поняття «композитор» означає «автор музичних творів, людина, яка пише музику» [404].

Процес історичної кристалізації термінологічного ім'я «композитор» в європейській духовній свідомості екстраполює складний шлях індивідуально-особистісного та професійно-діяльного становлення феноменальної постаті митця-музиканта в процесі саморефлексії та світопізнання. Цей процес відбувався у відповідності тенденціям розвитку західноєвропейської музичної культури пізнього Середньовіччя та Ренесансу, в контексті становлення і розвитку писемної музичної традиції, індивідуальної авторської творчості (з посиленням ролі особистісних смислів) й поступового переходу від доби імпровізації до епохи композиції [662], від «культури музичної діяльності» до «культури музичного твору» (Е. Назайкінський) [409]. Зазначений процес здійснювався у тісному зв'язку з розвитком музично-теоретичної думки цих періодів, що перебувала у взаємодії з практикою і деякою мірою передувала їй.

У певні історичні періоди поняття «композитор» мало різні смислові відтінки у відповідності до типу творчості, а також статусу і соціальної ролі митця-музиканта в культурі. Щодо діяльності музиканта термін «композитор» став поодиноким використовуватися в європейській практиці у зв'язку з розвитком багатоголосся, починаючи з епохи Ars Nova XIV ст. Факт означеного застосування терміну «композитор», зафіксований у трактаті

І. де Грохео «Про музику» («De Musica», бл. 1300), підкреслюють вчені різних теоретичних шкіл, зокрема Ю. Холопов [562], Г. Бесселер [645].

Більш широке розповсюдження і використання терміну «композитор» по відношенню до особливого типу музикантів-творців (авторів), які усвідомлюють komponування музики основним родом своєї діяльності та засобом існування, відзначається в Італії на межі XV – XVI ст. [404].

Музично-творчий аспект у дефініції поняття «композитор», що виокремлював і стверджував особливу складову у практиці музиканта – креативно-новаторську – вперше підкреслюється у трактаті «Визначник музичних термінів» (1474) видатного фламандського композитора (автора мес, мотетів) і теоретика музики доби Ренесансу І. Тинкториса. Нову конотацію у цьому культурному документі набув і сам кантус, що осмислювався у творчому сенсі як «cantus compositus» – створений кантус [562].

За даними цієї енциклопедичної за сутністю праці І. Тинкториса, композитором вважався «той, хто написав будь-який новий кантус» [562] з майстерним варіативним використанням поліфонічної композиції, метроритмічних закономірностей, взаємодії дисонансу і консонансу [442]. Акцентуація творчої складової у згаданій дефініції є свідченням суттєвих змін у музичній культурі Ренесансу, творчій психології митців, що позначилися на процесах ствердження письмової музичної композиції, а згодом й авторської музики загалом.

Натомість, у добу Відродження, з притаманним для цієї епохи баченням мистецької діяльності музиканта як єдиної царини, поняття «композитор» і «виконавець» ще практично ототожнювались, оскільки музикант як діяльний суб'єкт виконував у культурі подвійну (автор-виконавець) та троїчну (автор-виконавець-теоретик) функції, майстерно володів ремеслом композиції та виконання музики, а також науковим знаннями про неї.

Враховуючи історико-соціальну складову термінологічної інтерпретації, слово «композитор» у добу Відродження означало придворну або церковну посаду музиканта. За умов відсутності чіткої диференціації музичної діяльності на авторську та виконавську, починаючи з XVI ст. кращий музикант і керівник світської (хорової або інструментальної) капели позначався терміном «капельмейстер» (нім Kapellmeister – майстер, керівник хору чи оркестру) або «маестро», по суті сполучаючи функції композитора і виконавця (насамперед власних творів) [402].

Посаду капельмейстера, утворену у XI ст., в доренесансну добу обіймала вища придворна духовна особа (магістр королівської капели), яка здійснювала нагляд за півчими і «керівництво» богослужінням. Духовна скерованість раннього етапу капельмейстерства зберігалася в якості стійкої традиції практично до XVI ст. (подекуди залишаючись і нині). Світська орієнтація капельмейстерської практики (зокрема у Німеччині) актуалізувалася у період з XVI до сер. XIX ст. з подальшим розподілом на

фахову – хорову (хормейстерську) та інструментальну спеціалізації [404, с. 707].

Функціонування композитора в якості капельмейстера та визначення властивих йому соціокультурних і мистецьких характеристик підкреслено в одному з найзначніших музичних трактатів доби Просвітництва: «Досконалий капельмейстер» (1739), створеного відомим німецьким композитором, співаком і музичним теоретиком І. Маттезоном. У цій праці систематизовано музично-теоретичні знання перехідної доби межі бароко і класицизму й викладено ініційоване самим автором вчення про композицію в дусі риторики і теорії афектів [402].

Практично до ХІХ ст. поняття «композитор» вживалося в європейській культурі у відповідності диференціації за двома смисловими векторами його розуміння: художньо-творчим (як особистісної форми мистецького покликання) та службово-посадовим (виконання обов'язків капельмейстера у компромісному поєднанні з ремісничо-творчими завданнями). У зв'язку з цим, талановиті, художньо-обдаровані композитори аристократичного походження маркували творчу скерованість власної музично-авторської діяльності терміном «дилетант», уникаючи тотожності з службою капельмейстера. Незважаючи на поступове конституювання поняття «композитор» у соціокультурній сфері та закріплення однойменного терміну за постаттю музиканта-автора, протягом ХVІІІ – поч. ХІХ ст. навіть найвідоміші митці, (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Х.В. Глюк) не використовували для самовизначення назву «композитор» [199, с. 16].

Професійна самодетермінація постаті митця (композитора) у суспільстві та відповідна конотація поняття «композитор» остаточно кристалізується у ХІХ ст. У цьому плані виникає історичний паралелізм характеру ствердження в європейській культурній традиції понять «композитор» та «особистість», адже практично до епохи Нового часу у суспільній свідомості єдиного, узагальненого поняття індивідуальної особистості – носія соціальних і суб'єктивних ознак (соціальної маски) і властивостей та самосвідомості – не існувало. Численні позначення особистості, що існували у період ХVІ – ХVІІІ ст., зокрема особа, персона, не визначали індивідуальної ідеологічної сутності, морально-етичних імперативів та психологічних властивостей окремої людини, проте акцентували її офіційний (насамперед юридичний) статус, суспільну і навіть державну роль і значущість [548]. Саме тому диференціація ознак та уявлень, що набули віддзеркалення у ХІХ ст. в словах «особистість» та «композитор», у попередні часи не набули відповідної концентрації та чіткого вираження й закріплення в одному терміні.

Провідні представники західноєвропейської (Г. Бесселер [645], К. Дальхаус [651], Х.-Х. Еггебрехт [649] та східноєвропейської (А. Муха [406], Є. Назайкінський [409], Ю Холопов [562] та ін.) музикознавчих традицій підкреслюють етимологічний і семантичний зв'язок історично усталених і корелюючих між собою термінів і понять «композитор» і

«композиція» (лат. *componendo, composition* – складання, з'єднання, сполучення), самоствердження і розвиток яких в історії європейської музичної культури здійснювалися паралельно [408; 409].

Універсальне поняття «композиція», що вживається в усіх сферах людської діяльності, виступає основоположною категорією художньої творчості, зокрема музики. Дане поняття відносять до предмету, продукту і результату діяльності, ним підкреслюють інтегральний склад й утворення внаслідок ієрархії і певної пропорції декількох складових у їх співвідношенні. В загальному плані «композицію» усвідомлюють як найскладніший і досконалий тип структури твору – художньо-образний, що протиставляється формі-конструкції [409].

Композиція є найважливішим засобом побудови цілого, виступає «структурою художнього тексту» (Ю. Лотман) [354], «цілісністю певного художнього продукту, твору», «єдністю змісту і форми» естетичного об'єкта [58], зумовлених призначенням і авторським задумом. Осягнуте в літературознавстві, філософській, культурологічній (М. Бахтін, Ю. Лотман, П. Флоренський та ін.) і мистецтвознавчій царинах, поняття композиції набуло особливого значення в музичному континуумі, постало уособленням письмового типу музичної культури – доби музичного авторства. Розмаїту множинність тлумачень поняття «музична композиція» в музикознавчій літературі відзеркалюють дефініції Н. Гуляницької [136], Є. Назайкінського [409], О. Соколова [498], В. Холопової [572] та ін.

Сутність поняття «композиція» Є. Назайкінський розкриває у трьох інтенціях: процес створення музичного твору, створена п'єса та її композиційна організація, що фокусує в семантиці терміну рух від діяльності композитора до власне музичного результату – музичної форми у вузькому сенсі [409, с. 14].

Під «музичною композицією» О. Соколов розуміє різнорівневі явища: архітектоніку музичного твору («форму-композицію»), самостійний процес творчої праці композитора – креацію музичного твору, власне створену автором музику [498, с. 9]. Важливим є висвітлення митцем поняття «композиція» у культурологічному ракурсі як особливого типу культури, антитетичного культурі імпровізації і виявляє взаємозв'язки художніх канонів писемної та усної традицій. Набуває сенс визначення «музичної композиції» як процесу композиторської творчості з урахуванням психологічних детермінант [там же].

В системі категорій і універсальній музичної культури поняття «музична композиція» віддзеркалює дуальну сутність процесу/результату авторської творчості композитора, продуктом якої є «музичний твір», детермінований естетичними канонами певної доби. Композиція є головним засобом організації усіх змістовно-структурних процесів креації музичного твору як художньо-сислової цілісності та є «тією специфічною частиною творчого процесу, яка не лише визначає результат – композиційну структуру твору, але й складає центральну ланку самої роботи композитора» [409 с. 14]. За

виразом Є. Назайкінського, – «Музикант лише тоді стає композитором у строгому й тісному сенсі, коли komponує твір з готових частин» [там же].

Увесь складний семантичний комплекс процесу професійного творення музики: композиційну структуру, композиційні функції і принципи Є. Назайкінський вважає породженням «доби композиторської музики» – епохи авторства, пов'язаної з конституюванням авторського права, диференціацією музичної діяльності й виокремленням професій композитора та виконавця в якості суб'єктів творчості. На думку дослідника, композиції як різновиду культурної діяльності та форми художнього продукту (властивого лише тій музиці, яка формується як твір) в європейській музичній культурі до цієї епохи історично не існувало [409, с. 14-15].

Функціонування композиції як специфічної хронотопічної організації, властивої лише музичним творам – автономним, завершеним та тією чи іншою мірою фіксованим (у пам'яті, нотному тексті, аудіозапису) художнім об'єктам, які створені композиторами і потребують відповідної виконавської реалізації та сприйняття, окреслюється періодом XV – XX ст. Саме цим історико-часовим діапазоном позначається класична епоха авторської музики і творчої екзистенції композитора – носія творчого гену європейської музичної культури [там же].

Уведення культурної універсалії і терміну «композиція» в європейський культурний тезаурус у музичному значенні пов'язують з ім'ям видатного музичного діяча і теоретика-реформатора нотографічної системи доби Середньовіччя Гвідо Аретинського, який вперше визначив сутність поняття «композиція» у славнозвісному трактаті «Мікролог» (бл. 1025). Як зазначає Ю. Холопов, у цьому історичному документі вперше згадується про «композицію» в аспекті майстерного складання (компонування) хоралу [562].

Поступове становлення музичної «композиції» як різновиду музичної діяльності у XI – XII ст. відбувається в контексті процесу становлення і розвитку багатоголосного мислення, теорії і практики поліфонічного письма й зростаючої ініціативної ролі у цьому процесі музиканта, ще не усвідомленого на той час в якості композитора як самостійної культурної постаті [399].

Новим семантичним змістом наповнюється поняття «композиція» в європейській музично-теоретичній свідомості XIV ст. відповідно усталеній системі уявлень про музику та її носіїв. Цей факт засвідчує тогочасна дефініція поняття «композиція», запропонована магістром паризького університету І. де Грохео у трактаті «Про музику» (1300), яка є опосередкованим підтвердженням посилення ролі та ускладнення діяльності музиканта-укладача [399]. Учений відносить композицію в межах розробленої ним класифікації тогочасних різновидів музики (диференційованої на три складові: *musica publicus*; *musica composite* або *musica mensurata*, а також *musica ecclesiasticus – cantus planus*) до типу *musica composite* – складної багатоголосної «вченої» музики [399].

Історичний паралелізм термінологічної еволюції понять «композиція» – «композитор» супроводжується переорієнтацією композиції з суто прикладного «компонування» музичного матеріалу – складання цілого з готових частин та відповідної функційної ролі в цьому процесі «компоніста» (укладача) до власне композиції-творення з посиленням креативно-особистісної складової у діяльності музиканта.

Ствердження ренесансних тенденцій у музичному мистецтві, можливість більш вільного музичного волевиявлення митця (в умовах строгого стилю в поліфонічній практиці Відродження), надало нових аксіологічних основ музично-творчому процесові й сприяло поступовому переосмисленню функції «композиції» в мистецтві: з прикладної (компонування на основі готових елементів) на креативну (з посиленням ролі евристичного потенціалу). Усвідомлення композиції як твору, процесу і акту творчості митця, а також збільшення значущості ініціативної складової у сфері композиції, зафіксоване у трактаті філософа-гуманіста, письменника, теоретика мистецтва, архітектора й музиканта доби Відродження Л. Альберті «Три книги про живопис» (середини XV ст.), набуло поширення і у музичній сфері, сприяючи ствердженню креативної сутності понять «композитор» та «музична композиція» [638].

Переосмислення поняття «композиція» з «вчення про контрапункт» на «ars componendi» – «мистецтво композиції», анонсоване на початку XVI в. роботі М. Шанпехера «Золотий труд про музику» (1501) [150, с. 8], сприяло й змістовній переакцентуації сенсу поняття «композитор» та посиленню нової функційної якості і культурного статусу творця, який належить вже до царини мистецтва композиції (на відміну від колишньому музиканта-компоніста, який виконував прикладну, ремісничу функцію). Значним кроком на шляху ствердження мистецтва композиції і постаті митця, усвідомленого як композитор, Ю. Холопов вважає запропоновану Й. Тінкторисом у трактаті «Книга про мистецтво контрапункту» (1477) диференціацію нотованого контрапункту – «res facta» (повністю написаний кантус, зроблена річ) та імпровізаційного – «super librum cantare» (спів над книгою) [562].

Посилення креативно-особистісної складової в контексті становлення композиторського професіоналізму в європейській музичній культурі XVI ст. сприяло ствердженню концепту «композитор» та термінологічній кристалізації однойменного поняття, що випромінює розмаїття смислів і значень, головні з яких – творець музичних творів, автор музики, людина, яка пише музику. Незважаючи на цей факт, ще протягом десятиліть сполучення терміну і поняття «композитор» остаточно не склало цілісність та у свідомості творців і теоретиків не ототожнювалося.

Означену ситуацію віддзеркалює співіснування безлічі термінологічних назв, якими іменували тогочасних авторів музики. Так, видатний швейцарський учений-гуманіст, історик, математик, філолог, географ і музичний теоретик XVI ст. Г. Глареан (Лоріс) – один з фундаторів

західноєвропейської ладової теорії Нового часу та послідовний прихильник термінологічної однозначності, застосовує у трактаті «Додекахорд» (1539) щодо постаті творців поліфонічної музики термінологічне ім'я «симфонети» [399].

В музичній культурі Нового часу, позначеній ствердженням антропоцентричної світоглядної парадигми, посиленням світської традиції, тенденцій секуляризації у творчості та зростанням семантичної ролі індивідуального начала, оригінальної складової авторської творчості, термін композитор набуває особливої значущості, смислової і термінологічної тотожності та уособлюється з постаттю музиканта-творця, Автора і вільної творчої особистості, кульмінуючи у зазначеному розумінні в добу Романтизму.

Соціокультурні і художні трансформації, зумовлені парадигмальними змінами в культурі ХХ ст., розгортання тенденцій глобалізації, охопили глибинні процеси музичного смислоутворення, вплинули на діалогічні відносини в системі «людина – світ», аксіологічні орієнтації творчості, характер світовідчуття і авторської свідомості митця, його соціокультурний і художницький статус, зумовили зміни у психології діяльності музиканта-творця, системі музичного мислення, й сприяли переосмисленню історично усталеного поняття «композитор».

Відповідно ментально-світоглядним настановам і художнім орієнтирам доби, масштабу трансформацій в музичній культурі ХХ ст., змінам музичної мови і мислення, техніки і технології творчості, модифікації форм авторського самовираження, в поняття «композитор» вкладають більш широкий смисл та інтерпретують в узгодженості з усвідомленням функції митця в культурі, посилення стильової індивідуалізації музичної творчості.

В царині музикознавства та композиторської музикології протягом ХХ ст. існує декілька різноаспектних дефініцій поняття і явища «композитор». В системі теоретичних розумів видатного австрійського творця доби модернізму А. Шенберга, композитор трактується як несвідомий виразник ідеї, який несе свою місію поза волею. На думку Шенберга, справжній композитор -творець створює лише тоді, коли має сказати дещо таке, що не було сказане й те, що він відчуває необхідним висловити [с. 148].

За визначенням К. Зенкіна, – «Композитор – творець музики – особливого регіону буття «світу у собі», що містить деякий смисл, який надається автором й предстає у вигляді озвученого (інтонаційного) повідомлення, зумовленого «індивідуальним слухом митця» [185, с. 64].

Розгорнуту герменевтику поняття «композитор» пропонує український музиколог і композитор А. Муха – автор ґрунтовного дослідження специфіки процесів композиторської творчості, що за широтою охоплення розглянутої проблематики та глибиною її осмислення у багатьох аспектах не втратила своєї актуальності і у сучасну добу. Композитором А. Муха називає «...людину, здатну і реально створюючу музичні твори. <...> Підписуючи музичні твори своїм ім'ям, він виступає в якості їх автора...» [406, с. 61].

Вчений характеризує композитора як «талановиту особистість, спадкоємця духовних цінностей, накопичених людством, громадянина-майстра-художника». Припустимим вважає дослідник застосування щодо постаті творця музичних творів низку синонімічних, на його думку, понять: «композитор», «митець», «майстер», «автор», «діяч мистецтва», «творча особистість», «творча індивідуальність». [406, с. 108].

Проводячи аналогії з феноменами не академічного музичного мистецтва, український вчений підкреслює некоректність використання поняття «композитор» щодо етнотрадиційної музики колективно-авторського походження, а також принципово «відкритого», не фіксованого й «неконтрольованого» мистецтва імпровізації, яке виступає «лише одним з аспектів та етапів процесу композиторської творчості» [406, с. 63].

Змодельований А. Мухомою «ідеально талановитий композитор» усвідомлюється як високо духовна, розвинута особистість, яка обдаровує своїм емоційним досвідом інших; постає як ідеолог і мислитель, виразник художнього світогляду; розкривається як майстер, психолог, фахівець у своїй творчості, представник певного напрямку; художник, здатний до естетичного світосприйняття і поетичного бачення; творча особистість, новатор, який збагачує і модернізує традиції культури і мистецтва, відкриває її нові горизонти, а також особистість як вищий прояв етичного начала і гуманістичних ідеалів [406, с. 147].

Вивчаючи процеси мислєдіяльності музиканта-творця в аспекті творення культурних цінностей, Н. Копцева і В. Лозинська характеризують композитора як «...геніального (талановитого) майстра, здатного надати чуттєву звукову форму ідеалу, зразковій ідеї, що генерує дію і знання...». У розумінні дослідників, – «Композитор втілює ідеал в художньому, музичному матеріалі, звуці, ритмі..., мелодії» [299]. Згідно обраному аксіологічному ракурсу аналітики, митці розглядають музичне мислення композитора у широкому культурологічному аспекті як процес, у результаті котрого створюється твір музичного мистецтва – «реально звучення форма культурних цінностей, де статус озвученої реальності набувають базові ідеали культури» та як «процес відношення творчого суб'єкта та музичного художнього матеріалу» [там же].

В дискурсі християнської антропології трактує постать композитора сучасний творець і дослідник музики В. Мартинов. За його дефініцією – «...композитор – це дещо більш значуще, ніж нам тепер уявляється, композитор – явище релігійно значуще, оскільки те, що робить композитор, містить в собі певний релігійний зміст, незалежно від того, усвідомлюється це самим композитором чи ні. <...> Сам внутрішній механізм, рухомий особистістю композитора, володіє яскраво вираженою релігійною природою» [371, с. 177].

Релігійне призначення особистості композитора автор вбачає «у завоюванні достовірності свободи, що здійснюється за рахунок подолання достовірності спасіння». Згідно позиції митця і вченого, цей «подвійний

процес... реалізується у світі через особистість композитора, який творить певний музичний твір» [там же]. В. Мартинов наполягає на відкритті буття для композитора в момент отримання свободи та її часткової підміни «...у мить достовірності спасіння», тієї події, котра «моделюється музичною структурою, яка створюється композитором». Музикознавець кваліфікує цю подію як релігійно значущу, і, відповідно, інтерпретує роль композитора у моделюванні зазначеної події засобами музичної структури, як «виконання певної релігійної місії» [там же]. Узагальнюючи свої міркування, митець і дослідник доходить висновку: «Композитор – це особистість, через котру здійснюється розцерковлення світу... мета композитора полягає в усвідомленні та фіксації кожного нового неповторного моменту розцерковлення у вигляді орис'у – в цьому є його релігійне покликання, адже композитор... особа релігійно призвана» [371, с. 268].

Хрестоматійною в музикології є дефініція центрального для дослідження поняття, надана в «Музичній енциклопедії». За цим фундаментальним інформаційним джерелом, композитором вважається «...автор музичного твору; особа, яка займається творенням музики... Професія композитора передбачає наявність музично-творчого дарування й потребує спеціального знання композиції» [404, с. 891].

Згідно з цим визначенням, термінологічне ім'я «композитор» та пов'язане з ним соціокультурне явище концентрує в собі змістовну багатогранність і виявляє сполучення декількох смислоутворюючих складових – особистості, суб'єкта творчості, автора, роду занять, виду музично-художньої діяльності і професіоналізму особливого типу. Семантичним центром у тлумаченні поняття «композитор» є музично обдарована людина – носій креативних енергій, професійної майстерності і комплексу знань, спрямованих на творення мистецького продукту – музичного твору.

На сучасному етапі культурного буття поняття «композитор» розглядається в системі соціокомунікативних функціональних відносин: автор – виконавець – слухач та використовується насамперед по відношенню до творців (авторів) музики, які усвідомлюють композицію родом своєї професійної діяльності, смыслом життєтворчості і засобом існування. Композитор як ініціатор і реалізатор музичної ідеї, творець музичної композиції, фіксує результати своєї діяльності (музичні твори) у вигляді нотного тексту, який є історично усталеною формою ідентифікації автора в мистецтві, його документальним авторським свідченням та «матеріальною» основою виконавської реалізації продукту творчості. Цей найзначніший онтологічний чинник, історична детермінанта феномена композитора і результат його мислєдіяльності є основою семантичної диференціації в культурі постатей композитора і виконавця, автора і імпровізатора, функція та спрямованість соціокультурної діяльності яких суттєво відмінні.

В культурній свідомості сьогодення семантика терміну і поняття «композитор» центрується навколо постаті митця особливого творчого типу,

який сполучує комплекс спеціальних музичних здібностей, професійних навичок та одночасно виступає в ролі автора, творця, художника, креативної особистості і діяльного суб'єкта у сфері музичного мистецтва і культури.

Дослідник царини музичної соціології А. Сохор виявляє функціонування в часопросторі європейської музичної культури ХХ ст. композиторів п'яти творчих типів. Відповідно до класифікації, заснованої на базових принципах полікритеріальності (враховуючи соціальний статус, систему соціальних ролей і умови творчої діяльності), до провідних типів композиторів вченим віднесені: професіонали письмової і усної традицій, неорганізовані і організовані любителі (самодіяльні митці) і фольклорні автори. Центральне місце в ієрархічній системі музичної культури А. Сохор відводить композитору-професіоналу європейської писемної традиції, архетип якого почав формуватися в європейській культурній свідомості пізнього Середньовіччя [503].

Сьогодні вживання терміну «композитор» уможлиблюється щодо митців різних творчих психологій і авторських практик. У відповідності до існування в музичній культурі диференціації декількох пластів (академічного та не академічного, зокрема, фольклорного і, так званого, «третього» пласта, за концепцією В. Конен) [249], спостерігається характерна термінологічна специфікація. Термін «композитор» використовують переважно до постаті творця музики академічної традиції, в той час як у сфері рок- і поп музики застосовують насамперед термін «автор» («автор проекту», «автор ідеї»).

Враховуючи означену ситуацію, український музиколог І. Пясковський диференціює у сучасній культурі композиторів чотирьох типів, серед яких:

- 1) композитори-професіонали, які отримали спеціальну освіту та презентують сферу академічної музики (історичного і сучасного видів);
- 2) композитори-аматори в академічній сфері без фахової освіти,
- 3) композитори самодіяльної музики (відгалуження аматорства);
- 4) композитори масової музики [450, с. 300].

Під впливом сукупності соціокультурних й художньо-естетичних детермінант традиційне визначення поняття «композитор» на сучасному етапі суттєво змінюється, наповнюється новим сенсом, збагачується когнітивним потенціалом та комплексом нових якісних характеристик.

Найважливішими детермінантами переосмислення традиційного поняття «композитор» у сучасних соціокультурних умовах є:

- 1) розширення світоглядних горизонтів особистості митця;
- 2) новий рівень професіоналізації, технологізації й комп'ютеризації композиторської творчості та підвищення теоретизації фахової музично-освітньої підготовки музиканта-творця;
- 3) збільшення міри практичної участі митця у соціокультурному і художньому житті;
- 4) збагачення мистецького контексту авторської діяльності, розширенням її форм і соціокультурних функцій [406, с. 108].

Специфіка термінологічного визначення поняття «композитор» в культурному просторі ХХ ст. обумовлена й новою музично-комунікативною стратегією та функційно-рольовою диференціацією учасників комунікації: постатей автора, виконавця, теоретика музики та слухача. Нова конотація поняття «композитор» в реаліях Новітнього часу детермінована впливом культурних трансформацій та розширенням наукової і художньої картин світу. Нове усвідомлення цього поняття на сучасному етапі буття пов'язане з загальнозначущими для культури і мистецтва проблемами мислення і музичної мови, технології творчості та техніки композиції.

Сучасний композитор – творець музичної картини світу – експериментатор і «архітектор» звукового простору, митець і аналітик, ілюструє тяжіння до пошуку естетичного ідеалу, нової гармонії, цілісності відзеркалення реальності, розмаїття явищ світу, вищих духовних та універсальних цінностей і законів. Згідно метафоричному висловлюванню А. Шнітке, композитор, – «прилад, який реагує на життя та дає про неї досить точні показники», фокусує у своїй творчості, музичних творіннях ауру часу, дух епохи [194].

У контексті другої половини ХХ – початку ХХІ ст., у відповідності філософсько-культурологічним ідеям постмодерну, виникає ситуація глибинного переосмислення поняття «композитор» (при збереженні усталеного термінологічного імені), зумовлена усвідомленням докорінної перебудови аксіологічних і естетико-художніх констант креації музики як мистецтва вираження та переживання, «зниження статусу самої композиторської творчості з опорою на нові принципи фіксації тексту, або відмову такої, порушення концепції твору, що переходить в естетичну стратегію «opus post» [372]. Зазначені метаморфози й новий сенс концепту «композитор» декларовані В. Мартиновим в роботі «Кінець часу композиторів» [371], що змістовно корелюється з постмодерною ідеєю «смерті автора» (Р. Барт).

Переосмислення поняття і феномена «композитор» є наслідком новацій сучасної академічної практики, трансформації форм традиційної трансляції музичного досвіду, розширення різновидів діяльності митця, збільшення ролі імпровізаторської складової у процесах креації музики, а також появи явищ «відкритого» твору, електронних композицій, які функціують у «аудіогіперпросторі» та не передбачають застосування традиційної нотографії. Альтернативною формою фіксації процесів/результатів авторської творчості є аудіозапис. Нові смислові горизонти поняття і явища «композитор» корелюють з сучасною концепцією музики, породженою «електронним» типом мислення та зумовленою філософською ідеєю осягнення звукового космосу в єдності фізичного та метафізичного вимірів [523].

У складних соціокультурних умовах сьогодення суттєво оновлюється музичний тезаурус композитора, що складає «увесь комплекс життєвих вражень та уявлень, досвід спілкування з дійсністю та власної

життєдіяльності..., котрий шляхом багатоступневих опосередкувань перетворюється у тезаурус професійно-творчий» [215, с. 247]. Важливим джерелом тезаурусу композитора є «специфічна призма культури», факт її входження культури в індивідуальний тезаурус суб'єкта як його частина (знань) і «мови», виступаючи засобом об'єктивації свого відношення до світу та самого себе» [215, с. 248]. Розкриваючи специфіку музичного тезаурусу сучасного композитора як складну організовану систему знань, «пласти котрої взаємовіддзеркалюються», М. Калашник зазначає, що «рівнодійною між ними слугують різнорівневі одиниці інформації, різні за походженням, але які породили в музичному мистецтві множину подібностей. Розміщені автором в точці перетину стильових пластів, вони складають текст відкритого типу» [215].

За Є. Руч'євською, музично-художня інформація, містить кількісну (внутрішньо текстову) і якісну (змістовно-концепційну) складові, які не перебувають у прямій залежності між собою. Кількісний показник інформації пов'язаний з щільністю подій та є абсолютною величиною. Якісний чинник, що включає комунікативний аспект, зокрема характер відносин тексту з тезаурусом (свідомістю, життєвим досвідом) суб'єкта, є відносною величиною і пов'язаний «з тим особистісним змістом, який є безпосереднім наслідком художнього впливу твору» [462].

Суттєво оновлюється сфера і форми діяльності музиканта-творця в сучасній культурі, внаслідок розповсюдження неакадемічної царини. розширення інформаційних технологій і технічних засобів трансляції музичного досвіду, форм художнього висловлювання. В цьому контексті значущим аспектом визначення сутності поняття «композитор» і характеристики феномена митця в музичній культурі ХХ ст. є розкриття функційної специфіки, ролі і статусу суб'єктів творчості в академічній сфері та неакадемічній музичній практиці.

В реаліях культури сьогодення, внаслідок взаємодії неакадемічної масової сфери з академічною практикою, що має «принципово не масовий характер», відбувається рольова трансформація учасників музичної комунікації [72, с. 34]: перехід «на другий план» постатей композитора і виконавця та надання первісного пріоритету реципієнту як слухачу та глядачу. Розглядаючи специфіку віддзеркалення даних процесів в академічній практиці, що має «принципово не масовий характер», в її взаємодії з неакадемічною масовою сферою, О. Берегова виявляє тенденцію трансформації ролей учасників музичної комунікації в сучасній культурі і перехід «на другий план» постатей композитора і виконавця, які поступилися першості реципієнту як слухачеві і глядачеві [72].

Новаторський вектор соціокультурного буття професійної академічної музики кінця ХХ ст. проявляється в посиленні ролі візуалізації та театралізації (віддзеркалених в явищах «нової сценічності» - інструментального і хорового театру). Прикметою часу є концентрація уваги

на зовнішніх атрибутах та ефектах у творчості й на видовищності творів, «підкресленні незвичайних, іноді шокуючих якостей композиції» [72].

Незважаючи на інтеграційні процеси, разом з тим, у різних сферах сучасної культурної практики зберігаються суттєві розбіжності у статусі, специфіці та спрямованості авторської творчості митців і характері її результатів. За визначенням О. Берегової, композитор в умовах сучасного буття академічної музичної культури сприймається як особистість та визнаний авторитет у соціумі та музично-професійному середовищі. Музичний твір – квінтесенція авторського Я митця в академічній сфері (на відміну від його аналогу у масовій культурі) відрізняють унікальність, одиничність та оригінальність в образно-змістовному та виражальному планах. Принципово некомерційний характер, етична спрямованість, орієнтація на роботу слухачького мислення, його духовне збагачення, співтворчість та емпатію є характерними властивостями твору академічного мистецтва [72, с. 35].

У сфері культурно-масової комунікації композитор є постаттю переважно анонімною та маловідомою, залишається «у тіні» виконавця, створеного зусиллями продюсерів та іміджмейкерів – персоніфікованих представників музики «третього пласта» (В. Конен). Сутність творів сучасної масової культури визначають домінування комерційної спрямованості, простота і доступність сприйняття, банальний у цілому зміст та орієнтація на ефектну видовищність (шоу), масову тиражованість та візуалізацію засобами кліпового відеоряду, а також функціонування в якості фону для інших видів діяльності [72]. За цих умов, «момент індивідуального авторського винаходу, особистісне начало, найцінніше у творчості, відсувається на другий план або... нівелюється» [581, с. 274].

Внаслідок посилення тенденції візуалізації, видовищності й спресованості аудіо-візуальних «подій» у творах масової музики, орієнтація на новий тип продукції (відеокліп) й відповідне синтетичне «кліпове мислення», постать художника-творця, який прагне до індивідуалізації власного Я, «замінюється» іншими постатями, з відмінними функціями, властивостями, здібностями, зокрема економічними (продюсер) або технологічними (звукорежисер, аранжувальник).

Отже, зміна культурних парадигм на зламі століть, орієнтація сучасної художньої творчості на переосмислення духовної спадщини та мистецьких традицій, актуалізують перегляд усталених понять і явищ, серед яких одним з сутнісних є поняття «композитор».

Поняття «композитор» – одно з найзначніших і системоутворюючих в європейській музичній культурі – віддзеркалює складний шлях історичної кристалізації та утвердження в європейській культурній свідомості феноменальної постаті музиканта-митця – автора музичних творів та інтонаційних концепцій, зумовленої ним музично-творчої діяльності, композиторського професіоналізму письмового типу, текстуалізованої музичної культури як унікального цивілізаційного явища.

В процесі історичної еволюції та термінологічної детермінації поняття «композитор» зазнало суттєвих змін, розширення смислового діапазону відповідно функційній спрямованості і характеру діяльності музиканта-творця (суб'єкта культури і творчості). Наявні модифікації цього поняття, існуючи на різних історичних етапах, зумовлені культурним контекстом часу, системою уявлень у суспільній свідомості про творчість і особистість митця, його соціальний статус і функційну роль в інтелектуально-духовному житті суспільства, фіксують динаміку перетворень постаті композитора від компоніста (фактично укладача) до музичного майстра, креатора музичних творів, митця-Деміурга, поета і архітектора звуку.

Трансформаційні культурні процеси ХХ ст., зміни у сфері креації музики зумовили переосмислення ролі і функції митця в континуумі Новітнього часу і переосмислення поняття «композитор». Сьогоднішні дефініції даного поняття містять проєкції на креативно-особистісну природу, здатність до відтворення у творчості розмаїття охоплених життєвих процесів і явищ.

Семантичний аналіз поняття «композитор» уможливорює диференціювати наступні смислові рівні його розуміння:

- індивідуально-особистісний, обумовлений комплексом характеристик і структурою ініціативної творчої особистості, наділеної особливим креативним геном, талантом й досвідом здійснення специфічної музичної діяльності;
- психокреативний, пов'язаний зі специфікою художньої творчості і психологією музично-творчого процесу;
- авторський, що виявляє ініціативного суб'єкта музично-творчої активності, вказує на тип свідомості митця, інтенцію на творення особливого роду продукту – музичного твору;
- соціокультурний, який маркує професійно-діяльний статус музиканта в культурі, володіючого системою спеціальних знань, навичок і особливого роду майстерності, що ґрунтується на комплексному володінні «технікою» музичного мистецтва.

Таким чином, дескрипція поняття «композитор» – конститутивного для європейської музичної культури і мистецтва та центрального для пропонованого дослідження, здійснена в історичному та семантико-термінологічному аспектах, окреслила його смислову амбівалентність і багаторівневість, широту конотацій через етимологічні та семантичні зв'язки з принципово значущими в гуманітаристиці універсаліями: «автор», «творець», «творчість», «особистість», «митець» «композиція», які надають поняттю «композитор» загальнокультурного духовно-аксіологічного змісту й зумовлюють узагальнення предмету дослідження не тільки в системі мистецтвознавчого знання, але й на рівні філософсько-культурологічної категоризації.

Створена ситуація детермінує необхідність визначення смислових домінант, рівнів та критеріїв аналізу концепту «композитор»,

інтерпретаційних і типологізуючих стратегій, а також концептуально-методологічних підходів до його осмислення.

1.2. Науково-теоретичне осмислення феномена композитора в проблемному полі сучасної гуманітаристики

Буття композитора – творчої особистості, носія креативних енергій, котрий співдіє у процесах культуротворчості, впливає на процеси художнього смислоутворення, належить до фундаментальних і концептуально значущих проблем гуманітаристики та є однією з центральних у музикології. Пронизуючи собою європейський художній простір Нового і Новітнього часів, зазначена проблема стає фундаментом масштабної дослідницької сфери, пов'язаної з вивченням життєтворчості і мистецьких пошуків автора музичних творів – символа духовності, уособлення *Homo creator* і особистісного виміру культури. З феноменом композитора, розглянутим в контексті музичної культури Новітнього часу, пов'язане широке коло найгостріших питань: автора і авторства, психології і філософії творчості, стилю і твору, музичної композиції ХХ ст. і техніки письма, з властивими їй новітніми креативними механізмами.

Смислова амбівалентність і масштаб історично детермінованого культурного феномена композитора передбачає різні рівні і вектори наукової інтерпретації та вимагає поліракурсну аналітику в дискурсах сучасної гуманітаристики. Досліджувана проблематика охоплює широкі міждисциплінарні зв'язки та передбачає звернення до науково-теоретичних джерел різного наукового спрямування, зокрема культурології, філософії, загальної і музичної естетики та нейроестетики, авторології, аксіології та акмеології, філософії культури і мистецтва, креалогії і персонології, онтології і психології особистості, а також епістології, лінгвістики, філології і літературознавства, філософії і мистецтвознавства, історичного і теоретичного музикознавства.

Міждисциплінарний контекст концептуалізації феномена композитора передбачає звернення до науково-теоретичних джерел за декількома напрямками, що висвітлюють:

- 1) поняттєво-термінологічні аспекти, які розкривають сенс поняття «композитор» в системі універсалій і категорій музичної культури;
- 2) теоретичні аспекти вивчення заявленої проблематики, що охоплюють проблемне поле філософії, авторології, культурології, феноменології, герменевтики, мистецтвознавства і музикології;
- 3) історичні аспекти процесу становлення і розвитку феномена композитора в європейській культурі;
- 4) сучасний стан осягнення проблематики, пов'язаної з характером буття феномена композитора.

Враховуючи масштабність культурного феномена композитора та складність пов'язаного з ним комплексу проблематики, вважаємо доцільним звернутися до наукових джерел, що розкривають:

- 1) специфіку розвитку музичної культури ХХ ст. та її феноменів в дискурсах модернізму, авангардизму та постмодернізму;
- 2) грані і форми діяльнісних проявів композитора в умовах даного часу;
- 3) індивідуально-особистісну проблематику та питання універсалізму музиканта-творця;
- 4) характер музичної і вербальної авторепрезентації композитора в реаліях музичної культури ХХ ст.;
- 5) питання музичної творчості, стилю і жанру, композиторського професіоналізму.

Культурологічна інтерпретація феноменів мистецтва і музично-художньої творчості актуалізує зближення мистецтвознавчого, культурологічного та філософського підходів та притаманних їм модусів аналітики. Зазначений діалогічний характер відносин мистецтвознавства і філософсько-культурологічної практики є знаковим явищем гуманітаристики ХХ ст. В інтерпретаційному аспекті, мистецтвознавство та музикознавство, що апелюють до художньої сфери, трактування процесів і результатів творчості, корелюють культурологічним засобам осягнення художніх артефактів та зумовлюють шляхи відповідної концептуалізації. Подібна комунікативна інтенціональність є визначальною особливістю розвитку сучасної науки про музику і відкриває «нові дискурсивні можливості музикознавства як інтегративної гуманітарної дисципліни» [6, с. 22].

Культурологічний дискурс осягнення феномена композитора утворюють в дослідженні теоретичні праці вітчизняних та зарубіжних культурологів, в яких розкрито: 1) проблематику філософії і соціології культури і актуальні питання культурології (М. Бахтін [53–58], В. Біблер [66–69], Ю. Богуцький [613], Ж. Бодріяр [76], М. Вебер [91], Г. Гачев [112], П. Гуревич [141–143], Г. Драч [162], Л. Іонін [202], М. Каган [210–212], Ю. Лотман [355–358], А. Моль [389], С. Малков [537], Ч. Пірс [441], В. Степін [508], А. Швейцер [609], О. Шпенглер [627], С. Кримський [316], Т. Кун [324], В. Шейко [611–613]); 2) аспекти глобалізації суспільства і культури, стану кризи культури, формування нової комунікативності в епоху Новітнього часу (В. Афанас'єв [39], В. Біблер [66–69], Н. Кириллова [226], О. Кравченко [305], Ю. Лотман [355–358], М. Макклуюен [362], І Маньковська [369], Е. Тоффлер [534], В. Шейко [611–613]); 3) проблеми крос-культурного дискурсу й процеси культурної комунікації (В. Біблер [66], Ж. Бодріяр [76], К. Леві-Стросс [336; 337], В. Шейко [113]).

Для формування теоретичних засад мистецтвознавчо-культурологічного дослідження феномена композитора семантичну роль відіграють культурологічні праці Ю. Лотмана [355–358], М. Мамардашвілі [368], Х. Ортега-і-Гассета [429], О. Шпенглера [627], Й. Хейзінги [560] та ін.

мислителів, які розкривають антиномії культурних процесів у сучасному світі, дисгармонійність буття людини ХХ ст. Теоретичним підґрунтям дослідження стали філософсько-культурологічні та історіософські теорії людини і культури, осягнуті в наукових розвідках С. Аверінцева [23], М. Бахтіна [53–58], Л. Баткіна [51; 52], М. Бердяєва [61; 62], В. Вернадського [93], П. Тейяра де Шардена [526].

У дослідження заявленої проблематики важливими є концептуальні положення праць українських культурологів, зокрема Ю. Богуцького [613], С. Волкова [94], О. Кравченка [305], О. Опанасюка [424; 425], Т. Орлової [427; 428] В. Шейка [612], які розглядають проблеми сучасної культури і мистецтва.

Культурологічний вимір дослідження зумовлюють концептуальні положення провідних естетико-семіотичних теорій, текстологічної проблематики, ідеї семіосфери культури. Розуміння специфіки музичної культури та її явищ загалом та Новітнього часу зокрема детермінує усвідомлення її семіотики, встановлення значення використаних в ній знаків і дешифрування складених з них текстів. У зв'язку з цим, особливу значущість у пропонованій праці набуває опора на науково-теоретичний досвід видатного мислителя ХХ ст. Ю. Лотмана [355–358] – засновника естетико-семіотичної концепції культури і теорії художнього тексту, які посідають в його спадщині центральне місце. Широта ракурсу розгляду й глибина осягнення вченим семіотичних процесів у культурі забезпечують продуктивність використання основних положень його наукової теорії у різних дослідницьких контекстах, у тому числі музично-культурологічному, спрямованому на розкриття функційної специфіки знакових систем у музичному мистецтві. Звернення до концепції семіосфери культури сприяє осмисленню семіотичного (знакового) простору європейської музичної культури як цілісності і конгломерату текстів, що володіють специфічними властивостями і функціями, є носіями інформації і культурного сенсу.

Розроблене вченим універсальне поняття «семіосфера» застосовується в різних царинах гуманітарного знання для вивчення широкого кола феноменів, дозволяючи охопити у цілісну картину знаково-символічні утворення як наслідок розвитку історико-культурного процесу. Під семіосферою культури розуміється семантичний простір, притаманний даній культурі, в межах котрої формується комплекс комунікативно-семантичних зв'язків та компонентів, у неї входять [359, с. 400]. Вчений розглядає культуру як гетерогенне і кумулятивне явище та ієрархічну семіотичну систему – складно організований текст або сукупність текстів вербальної та невербальної, художньої та позахудожньої природи, а також «пристрій», їх породжуючий. «Культура, – за Ю. Лотманом, організує себе у формі певного простору і часу... Ця організація реалізується як семіосфера...» [там же].

Суттєво значущими для комплексного розуміння постаті митця в реаліях культури є звернення до проблемних аспектів, розглянутих у контексті діалогом: «особистість – культура», «культура і мислення», а також

взаємодії «діалог – свідомість – культура», які утворюють парадигматику філософсько-культурологічних, психологічних, а також мистецтвознавчих досліджень. Апелювання до проблематики діалогу: «особистість і культура» в контексті запропонованого дослідження передбачає створення культурологічно осмисленого образу творчої особистості композитора, ціннісного своєю мистецькою діяльністю, роллю і місією та неминущим значенням у часопросторі культури.

Вивчення суб'єктивних чинників художньої інтенції митців, вияв єдиної особистісної сутності музиканта-творця в музичній культурі Новітнього часу, спрямовують звернення на сучасному етапі розвитку до царини філософської антропології музики. Подібний рух мистецтвознавчої та культурологічної думки в площину філософської антропології, репрезентований працями С. Аверінцева [2; 3], Л. Баткіна [51; 52], М. Бахтіна [55; 56], М. Бердяєва [61; 62], О. Лосева [350], В. Соловйова [499], П. Флоренського [550], Й. Хейзинги [560], О. Шпенглера [627] та ін., набуває ціннісного сенсу й для музикознавчої сфери. Зазначена скерованість відзначається у мистецтвознавчо-культурологічних дослідженнях В. Гурко [176], С. Волкова [94], О. Морщакової [392], Н. Морщакової [391] М. Тимошенко [529] та ін.

Багатосторонній вплив культури на буття особистості, специфіку «вростання певної культури у свідомість» [486], а також взаємодія мови, культури та особистості, міжкультурний аналіз когнітивної діяльності, мислення й культури формує парадигму антропоцентричної концепції осмислення культури в працях М. Бахтіна [53], Л. Виготського [98], Ю. Лотмана [353-355] й трудах зі знакових систем Тартуського університету.

Скерованість на усебічне мистецтвознавчо-культурологічне осягнення феномена композитора ХХ ст. зумовлює звернення до теоретичних ідей видатного філософа, культуролога і літературознавця ХХ ст. М. Бахтіна (1895 – 1975), котрі істотно вплинули на розвиток сучасного гуманітарного знання в опануванні філософської концептосфери «особистість – діалог – культура». Фундаментальні філософські ідеї, сформульовані в працях мислителя є важливою складовою сучасного комплексу наук про людину [269]. Важливою для концепції роботи є осмислена М.Бахтіним проблема діалогічності свідомості, діалогу культур, які отримали широкий резонанс в гуманітаристиці, зокрема в музикознавчих працях О. Самойленко [476, 477].

Позначена гуманістичним пафосом і поліфонією сенсів, філософська концепція особистості є стрижнем естетичної спадщини М. Бахтіна й пов'язана з іншими філософсько-культурологічними теоріями науковця [53–59]. Універсалізм цієї концепції дозволяє дослідникам інтерпретувати її одночасно філософією особистості та філософією культури. Смилова багатогранність теорії особистості, запропонована філософом, концентрація в ній ідей, актуальних для різних сфер, їх загальнозначущість та потенційна «відкритість» до застосування у різних царинах гуманітаристики, зумовлюють доцільність її екстраполяції у сферу мистецтвознавства в якості

методологічної парадигми пізнання феномена композитора ХХ ст. в горизонтах творчої особистості і культури [269].

Дослідження феномена композитора, пов'язаного з буттям творця в культурі, образом в ній людини – «суб'єктивної рефлексії» реальності [599], має позачасовий характер й належить до універсальних питань. Вирішенні цих проблем передбачає апелювання до філософського дискурсу, царини філософії культури і мистецтва, онтології особистості та філософії музики. Тематизація проблеми творця, розглянута в якості філософського інтелектуального інструментарію, який визначає й механізми дослідження сфери культури, пов'язана з визначенням культурного функціонування феномена композитора, кристалізацією його суспільно значущих й особистісних орієнтирів та ціннісних установок. У зв'язку з цим, постать композитора осмислюється з філософсько-культурологічних позицій і смислових векторів через поняття «творець», «митець», «особистість», «індивідуальність», «творчість», «культура», «картина світу».

Філософсько-культурологічну концептуалізацію феномена композитора, пов'язаного з проблематикою автора-творця, генія і таланта, зумовлюють праці С. Аверінцева [3], Л. Баткіна [52], М. Бахтіна, В. Біблера, Г. В. Ф. Гегеля [114], Е. Гуссерля [140], В. Дільтея, М. Лосського, М. Мамардашвілі, Ф. Ніцше [421], Х. Ортега-і-Гассета, П. Рикьора, П. Флоренського [550], М. Фуко [552], М. Хайдеггера [353], Й. Хейзінги, А. Шопенгауера [626], М. Шеллера [610], Ф. Шеллінга [614] та ін.

Розкриття креативних інтенцій композиторської особистості, здатності оригінального свobodного волевиявлення, зумовлюють звернення до філософських праць А. Белого [60], А. Бергсона [64], М. Бердяєва [62], В. Іванова [195], В. Соловйова [499], присвячені проблемам особистісного універсалізму, співзвучного духовному світові композиторів ХХ ст. У філософсько-культурологічному дискурсі важливими є звернення до кола літературних джерел, присвячених аналізу проблеми діалогу культур, принципово значущого для порозуміння культурних і мистецьких процесів ХХ ст. До їх числі відносяться насамперед дослідження М. Бахтіна [53–58], В. Біблера [66–69] та ін.

Міждисциплінарний контекст наукового дослідження, що утворюється на перетині культурології філософії і мистецтвознавства, зокрема музикології, комплексне осягнення феномена композитора та царини музичної творчості, актуалізує звернення до інтегративного досвідницького дискурсу – філософії музики, що посилює концептуальне поле дослідження та виявляє нові аспекти аналітики. Взаємодія філософії й мистецтва, зокрема музики, як художнього способу пізнання буття й особистісного самовираження, притаманна різним історичним етапам розвитку культури – від Античності (Аристотель, Піфагор, Платон), Середньовіччя (бл. Августин, Боецій та ін.) до Новітнього часу.

У загальному сенсі, музика як «незалежне мистецтво..., що говорить мовою самого буття» [422, с. 477], на рівні інтуїтивного розуміння є

найближчим та «найспорідненішим» до філософської рефлексії, адже найяскравіше виражає смисл і призначення звученнєвої думки. Зазначену характерну властивість інтелектуальної практики ілюструє пронизана естетико-музичними мотивами творчість найзначніших мислителів Нового (Г. Гегель, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, Ф.В.Й. Шеллінг та ін.) і Новітнього (Е. Гуссерль, О. Лосєв, К. Леві-Стросс, Е. Суріо, У. Еко та ін.) часів, а також спадщина видатних композиторів, позначена впливом філософського Логосу (Л. Бетховен, Р. Вагнер, О. Скрябін, А. Шенберг, А. Веберн, Г. Свиридов).

Інтеграція філософії, культурології і мистецтвознавства, зокрема музикології набуває особливої значущості у ХХ ст. й віддзеркалюється в інтегративному методологічному полі досліджень царини «філософія музики». В силу естетичної чуттєвості, універсальності образного вислову й особливості енергетичного впливу на слухача, музика в процесі саморозгортання містить загальнозначущі ідеї, потенційно несе філософський смисл. Саме ця інтенційна властивість музичної творчості обумовлює її філософську рефлексію й інтерес з боку мислителів ХХ ст. (Т. Адорно, Е. Ансерме, Г.Г. Гадамер, Е. Гуссерль, М. Вебер, К. Леві-Стросс, О. Лосєв, М. Хайдеггер, У. Еко), орієнтованих на дискурсивні практики феноменології, герменевтики, структуралізму й постструктуралізму.

Теоретико-методологічна дослідницька парадигма філософії музики пов'язана з осмисленням побудови цілісного музичного образу світу, роз'ясненням сутності музики як форми буття, генезису і функціонування музичного мистецтва, а також законів, засобів, процесів і результатів життєтворчості та музично-художньої діяльності суб'єктів культури. Суттєво відмінна від теорії і естетики музики, сфера філософії музики презентує зону перетину філософії і мистецтва, стикається з проблематикою культурології, феноменології і філософії культури, онтології і психології творчості.

Концептуалізуючий вектор філософії музики визначається онтологічним модусом співвідношення «людина – світ», що концентрує увагу на методологічних засадах, виконує функцію узагальненої, універсальної метатеорії осмислення явищ музичної культури і мистецтва у порівнянні з іншими рецепціями вивчення цієї сфери, здійснює теоретичний синтез найзначніших філософсько-естетичних, культурологічних і мистецтвознавчих модусів осягнення простору музичної культури і мистецтва.

Принципове значення для концепції дослідження набувають рецепції філософського потенціалу музики як особливої мови культури. Цей напрям активно розробляється у працях Т. Адорно [8], Е. Ансерме [13], Г. Гегеля [113; 114], Е. Гуссерля [139; 140], Р. Інгардена [201], М. Кагана [209], О. Лосєва [649 – 651], Ф. Ніцше [421], Ф. Шеллінга [614], Ф. Шлегеля [634] А. Шопенгауера [626], О. Шпенглера [627], У. Еко [634; 635].

Взаємозв'язок філософського світогляду і музичної творчості віддзеркалено у дослідженнях М. Аркад'єва [27-34], О. Самойленко [476; 477], Ю. Холопова [567] та ін.

Дослідження креативно-творчих проявів феномена композитора і специфіки авторської мислення обумовлює необхідність апелювання до проблем свідомості і методологічним підходам його осмислення у філософському, психологічному та музикознавчому дискурсах. Філософське розуміння проблем свідомості розкривається у працях М. Бахтіна [55–59], М. Бердяєва [62], П. Флоренського [550], М. Мамардашвілі [368] та ін.

У психологічному дискурсі, проблеми свідомості розкрито в працях О. Асмолова [38], Л. Виготського [98], В. Зінченко [190], А. і Д. Леонт'євих [339; 340], С. Рубінштейна [461], А. Спіркіна [66], Г. Ханта [556], К. Юнга [638]. Важливим завданням науки, націленої на вивчення проблем свідомості, В. Зінченко вважає необхідність наповнити її «...конкретним онтологічним змістом і смислом. Адже свідомість «не лише народжується у бутті, не лише віддзеркалює і... містить його в собі... але й творить його» [190, с. 17]. Цінними для дослідження виявляються ідеї осягнення структури свідомості як складно організованої смислової системи, яка визначається розвитком мови, що грає сутнісну роль у кристалізації свідомості, рівнях (потоках) свідомості, а також концепція семіотичної функції свідомості (М. Мамардашвілі [368]. Представники культурно-історичної психології, засновником базових положень якої є Л. Виготський [98], осмислюють аспекти свідомості внутрішньо-діяльного контексту і життєтворчості. Значущими щодо осягнення проблематики особистості в цьому сенсі є праця А. Леонт'єва «Діяльність. Свідомість. Особистість» [340].

Особливу роль у вивченні проблематики свідомості посідають феноменологічні праці Е. Гуссерля та його послідовників (М. Дюфрена [650], О. Лосева [349 – 351], Е. Суріо [669], Р. Інгардена [201], М. Хайдеггера [553 – 555] та ін.), які вбачали твори мистецтва інтенційними об'єктами та носіями первинного смислу. Згадані філософи, зокрема Е. Гуссерль, усвідомлював тривалість певного тону часовим виміром і вивчали прояви свідомості на основі аналізу музичних явищ через феноменальне, чуттєве переживання, розкривали специфіку інтуїтивного пізнання проблеми художнього часпростору як «граючої свідомості» через процеси реального звучання.

У феноменологічних концепціях сприйняття М. Мерло-Понті [387], М. Дюфрена [650], Е. Суріо [669] через мистецтво (зокрема музику) здійснюються пошуки єдиного часового поля, «гри часових стилів», що поєднують світ, твір та суб'єктивність [669, с. 249]. Виявляючи особливості втілення категорій музичного і поетичного часу у мистецтві, Е. Суріо доходить твердження, що «композитор – тиран прямого та самоочевидного часу» [669, с. 300].

Фундаментом дослідження феномена композитора в горизонті авторства є стали праці з різних царин гуманітаристики (філософії, психології, літературознавства, музикології. Серед них найзначнішими є дослідження С. Аверінцева [3], М. Бахтіна [57], В. Біблера [67], Н. Герасимової-Персидської [119], І. Карпова [217], Л. Казанцевої [214], М. Фуко [552]. Суттєву роль в осмислення авторської постаті композитора

відіграють також наукові розробки Л. Іванової [199], В. Мартинова [371; 372], В. Медушевського [377]. А. Мухи [406], Е. Назайкінського [], С. Савенко [471], Н. Савицької [473], І. Умнової [540], В. Холопової [571], Ю. Холопова [567], Т. Чередниченко [590], Л. Шаповалової [599].

Контекст дослідження вимагає звернення до новітніх наукових концепцій, спрямованих на вивчення процесів творчості. З цариною психології творчості пов'язана наукові розробки у сфері креалогії – теорії креативності як форми особливої активності, творчої діяльності, сенс якої складає евристичне начало й принцип новизни, оригінальності, прагнення оновлення світу й самореалізації з акцентом на нейрофізіологічних механізмах.

Креалогія сприяє усвідомленню композитора креативною особистістю, діяльність якої впливає на процеси розвитку культури. Теоретичним підґрунтям вивчення креативності в проекції на дослідження феномен композитора у пропонованому стали праці Л. Балановської [43], К. Нейгус і М. Піккерінга [417], М. Шамаєвої [598]. У праці «Креативність в музичній культурі» М. Шамаєва осягає філософсько-культурологічні виміри креативності як чинники культуротворчості, що виявляються на різних рівнях існування музичної культури [598].

Застосування теоретичних засад нейроестетики (С. Зекі) – сучасної синтетичної науки, утвореної наприкінці ХХ ст. на перетині нейробіології, антропології, нейрофізіології, естетики та когнітивної психології, уможливорює осягнення природи творчості композитора. Зазначене вчення, що відноситься до царини емпіричної естетики та використовує її нейродетермінанти, сфокусоване на нейробіологічних механізмах творення і дослідження художніх творів, використовує нейрологію в якості джерела розуміння естетичного досвіду, розкриває фізіологічні основи останнього, загальні закономірності художнього та наукового пізнання, нейронні механізми емоцій, пов'язані зі сприйняттям мистецьких творів [619, с. 40].

Центром наукових пошуках нейроестетики є питання спільності механізму естетичних переживань художньої творчості та наукового пізнання, нейрооснови творчого потенціалу, зв'язки між царинами мозку і художньою діяльністю. Зазначена наука вивчає нейрооснови творчого потенціалу, здатність суб'єкта творити та інтерпретувати світ.

Нейроестетика спирається на досвід В. Рамачандрана – індійського вченого, дослідника художньої культури і ініціатора новітньої концепції мистецтва, що базується на:

1) розумінні останнього як трансформованої реальності, підкореної зоровому сприйняттю;

2) усвідомленні оригінальних законів візуального сприйняття (максимальне зміщення, групування, контраст, симетрія, метроритм) та осягнення мистецької царини. Вчений стверджує думку щодо універсалізму естетичного досвіду й можливості через сформульовані ним закони

здійснювати наукове пізнання, яке є концентрацією абстрактного мислення [619].

Концептуальні засади нейроестетики як науки осягнення спорідненої природи художнього і наукового типів пізнання уможливають осмислити як художні, так і позахудожні аспекти мислєдїяльностї композиторів, розкрити інтелектуально-художній потенціал творчості митців, що ґрунтується на інтуїції [там же].

В осягненні психологічних процесів композиторської творчості, дослідники звертаються до царини акмеології (грецьк. *акме* – вершина, *logos* – вчення) – комплексної науки осягнення закономірностей розвитку й досягнень людини на стадії зрілості. Критерієм осмислення творчої діяльності композитора в проблемному полі акмеології А. Чубак вбачає гуманістичну спрямованість діяльності, художню цінність творів та образів, перевірку досвіду часом, а також найвищий рівень майстерності, суспільне визнання, новаторство в творчості, індивідуальну неповторність [596, с. 8].

Принципово важливими для дослідження стали наукові розвідки, в яких застосовано культурологічний підхід до вивчення феноменів музичної культури і мистецтва, презентований у працях Т. Адорно [8], М. Арановського [23–25], І. Барсової [44], Н. Герасимової-Персидської [119–212], Т. Гуменюк [138], І. Земцовського [179–181], Л. Закса [177], М. Кагана [209–211], В. Конен [249], К. Леві-Строса [336; 337], Ф. Ліотара [653–655], О. Маркової [370], В. Медушевського [377–384], О. Немкович [418], О. Опанасюка [424; 425], Г. Орлова [426], М. Тараканова [523], О. Самойленко [476; 477], Т. Чередніченко [590; 591], Н. Шахназарової [600–607], А.Цукера [581; 582] та ін.

Методологічна спрямованість праці на вивчення феномена композитора та обґрунтування його буттєвої специфіки і статусу у просторі європейської музичної культури ХХ ст. як складного людського утворення, що володіє власними смисловими домінантами і специфікою функціонування в епоху Новітнього часу, зумовлює необхідність звернення проблематики музичної культури та культурологічних властивостей музики, а також соціологічних концепцій музики і музичної культури.

Теоретичне осягнення проблематики музики як фундаментального вираження культури культури формують у дослідженні праці В. Агошкова [4], В. Апрелевої [18], Б. Асаф'єва [36; 37], Т. Букіної [84], Н. Герасимової-Персидської [119–121; 124], О. Дев'ятової [150–152], Н. Кириллової [226], Л. Кияновської [228 –230], О. Козаренка [239], Т. Кузуб [312], О. Лосєва [649–651], О. Маркової [370], О. Маклігіна [363], О. Немкович [418], О. Самойленко [476; 477], Т. Самсонової [478], Т. Сидневої [487; 488], В. Суханцевої [517], Ю. Холопова [563; 567], В. Холопової [571; 574], Т. Цареградської [580], Л. Шиповської [623], М. Шамаєвої [598].

Суттєво важливими для дослідження є теоретичні положення соціології музики і музичної культури, запропоновані засновником цього вчення М. Вебером [91], ідеї німецького музиканта, мислителя і соціолога ХХ ст.

Т. Адорно [8], а також позицій музично-соціологічних досліджень А. Сохора [503] і А. Цукера [582]. Важливими для пропонованого дослідження є визначення в контексті соціологічної теорії А. Сохороха [503] ієрархічного характеру музичної культури й розкриття структурно-функціонального змісту включених в неї взаємозумовлених компонентів. Надана дослідником диференціація музичної культури та класифікація творчих типів композиторів сприяла розумінню ролі й функції музиканта-творця у соціокультурному просторі ХХ ст.

У зв'язку з концептуальною спрямованістю праці, одним з суттєвих аспектів є осягнення парадигмальних змін в європейській музичній культурі ХХ ст. Цим важливим аспектам присвячені дослідження Н. Герасимової-Персидської «Музика в новій культурній парадигмі» [119]), Ю. Холопова («Нові парадигми музичної естетики» [567]) та Т. Сидневої (докторська дисертація «Категорія межі в музиці: зміна культурних парадигм» [487] та окремі розвідки [488]).

У векторі мистецтвознавчого осмислення проблематики значний інтерес виявляють культурологічно спрямовані праці Т. Орлової («Метамистецтвознавство в контексті культурологічних інтенцій сучасності» [427] «Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва» [428]).

Значну роль в осмисленні інноваційних процесів в музичній культурі ХХ ст., що об'єднала у своєму розвитку полярні художні тенденції і стильові явища, посідає періодизація її провідних етапів.

Теоретична думка пропонує різні підходи і естетичні критерії до музичної культури ХХ ст. та розуміння її мистецьких тенденцій. Серед них – культурологічні концепти Т. Адорно, естетичний підхід В. Бичкова, музикознавчі періодизації Н. Гуляницької і Ю. Холопова [567] та ін., здійснені в контексті дослідження музично-історичних процесів ХХ ст.

Культурологічна експлікація феномена композитора, розглянутого в історичних реаліях музичної культури ХХ ст., потребує звернення до рецепцій явищ авангарду, модернізму, постмодернізму, феномену інтертекстуальності. Серед теоретичних досліджень, скерованих на усвідомлення явища авангарду в європейській культурі ХХ ст., а також його проявів в українському мистецтві, слід визначити дисертацію А. Матявіної «Художній авангард та образ культури ХХ століття» [374], дослідження Ю. Гіріна «Авангард як стиль культури» [126], Д. Гойові «Українські корені світового авангарду» [127], С. Савенко «Авангард як традиція музики ХХ століття» [467].

Проблематику авангардизму в музиці осмислено в дослідженнях західноєвропейських (Т. Адорно [8], Ц. Когоутек «Техніка композиції в музиці ХХ століття» [257], Р. Янг [658], А. Росс [659]) та східноєвропейських (Т. Чередниченко [590; 591], Ю. Холопов [567]), в тому числі українських (О. Зінькевич [186], С. Павлишин [432], Б. Сюта [521]) вчених.

Новаторську сутність композиторської творчості, питання авторства та специфіку постмодерного музичного мислення, віддзеркалюють дослідження

В. Діанової («Постмодерністська філософія мистецтва: джерела і сучасність» [155]), І. Ілліна («Постмодернізм від джерел до кінця століття. Еволюція наукового міфу» [200]), а також презентують музикознавчі праці С. Балакірової («Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля» [42]), Н. Герасимової-Персидської («Інтонація в новітній музиці» [120]), «Вихід до нових принципів просторово-часової організації музики у переломні епохи» [121], «Нове в музичному хронотопі тисячоліття» [124]), Н. Гуляницької («Музична композиція: модернізм, постмодернізм (історія, теорія, практика» [136]), Л. Кияновської («Постмодерн як контroversійний образ гіперінформаційного простору сучасності» [231]), Є. Ліанської («Вітчизняна музика в ракурсі постмодернізму» [342]), С. Савенко («Постмодернізм між елітою і масами» [469]) та ін.

Підґрунтям інтерпретації феномена композитора в музичній культурі стала сформульована та уведена в науковий обіг І. Земцовським концепція «людини музикуючої» [181], що акцентує філософський ракурс проблематики, й розширює галерею існуючих образів людини (*homo ludens* – людина граюча, *homo agens* – людина діюча тощо).

Важливим для дослідження є здійснений Т. Самсоною феноменологічний аналіз зазначеної антропологічної моделі в динаміці історичного розвитку на основі дихотомії взаємовідношень «людина – музична культура». Принципово значуща для осягнення проблемного поля дослідження, зазначена концепція дозволяє виявити якісні особливості «людини музикуючої» як творчої особистості, здатної творити музичні твори, формувати й удосконалювати жанрові структури і впливати на соціокультурний осередок. Т. Самсонова трактує концепти «людина музикуюча» у широкому сенсі творцем музичних творів, виконавцем, слухачем, тобто людиною, формування якої здійснюється під впливом художньої культури та її сприйняття [478].

Музикознавчий дискурс розкриття проблеми феномена композитора *сконцентрований у:*

- 1) монографічних дослідженнях життєтворчості митців;
- 2) теоретичних розвідках з проблематики композиторського професіоналізму;
- 3) оглядово-історичних працях з історії музичної культури і мистецтва; питань еволюційних процесів і стильових трансформацій в музиці;
- 4) трудах з проблематики особистісного буття композитора;
- 5) музично-теоретичних працях царини «композиторської музикології», присвячених проблемам теорії і практики музичної композиції, технік композиторського письма;
- 6) аналітико-теоретичних розвідках з питань жанрової, мовностильової специфіки творчості композитора;
- 7) музично-психологічних дослідженнях креативного процесу композиторської творчості. проблем авторської свідомості і мислення.

Закономірним результатом величезної дослідницької діяльності музикологів є поява корпусу монографічних робіт в жанрі «портрет композитора», смисловим центром яких є унікальна постать митця.

Суттєву роль у порозуміння сутності і специфіки феномена композитора та розширенні концептосфери сучасного мистецтвознавства в осягненні життєтворчості митців ХХ ст., відіграли дослідження Л. Акоюяна [9], О. Александрової [11], Н. Власової [97], І. Драч [161], О. Дев'ятової [152], М. Друскіна [163], В. Єкимовського [168; 169], В. Жаркової [172], О. Зінкевич [186], Л. Кияновської [228–230], Л. Кирилліної [224], Л. Кокаревої [242–244], І. Куницької [323], Т. Кумеди [321], Т. Левої [333], С. Павлишин [431], Н. Петрусєвої [438], М. Сабініної [465], С. Савенко [471], А. Савицької [473], А. Сташевського [506], О. Токун [531], О. Ринденко [458], І. Умнової [540], В. Холопової [570], Б. Ярустовського [643], які розкривають специфіку культурного буття і креативного процесу видатних майстрів ХХ ст., узагальнюють новаторські сторони індивідуальних стильових процесів.

Вивченню професійно-діяльнісних вимірів феномена композитора присвячені праці Л. Іванової («Композитор: нариси з історії становлення професії» [199]), Е. Гейзера і Ф. Бахора («Композитор – професія чудова» [117]), О. Євлахова («Процеси виховання композитора [166]), Ю. Каспарова («...і я – композитор» [222]), В. Єкимовського [168], С. Мірошиченко [397].

Соціокультурний ракурс розгляду сучасного буття композитора формують праці О. Берегової («Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії» [71]), О. Дев'ятової («Соціальний статус композитора в культурі пострадянського періоду» [150]), Л. Кияновської («Образ композитора в суспільстві» [228]), В. Мартинова («Кінець часу композиторів» [371], «Зона Opus Post або народження нової реальності» [372]), І. Гайденко («Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці» [109]), В. Єрохіна («Композитор і комп'ютер» [170]), М. Скорика («Композитор і сучасність» [490]), Н. Семененко [397].

Особливо значущими в роботі стали дослідження зі сфер історичної і теоретичної музикології, в яких осягаються питання еволюції музично-творчого процесу, музичної композиції, проблеми музичного формоутворення і змісту, музичної семантики, застосування сучасних композиторських технік і мовних ресурсів, особливості функціонування музики в системі художньої творчості.

Осягнення універсума композитора в контексті музичної культури Новітнього часу потребувало звернення до системних праць з історії зарубіжної та вітчизняної музичної культури і мистецтва. Історичний вектор презентований дослідженнями Л. Бергер «Закономірності історії музики» [70], фундаментальне видання «Музика ХХ століття» [398; 400], «Історія зарубіжної музики» [207], збірки праць «Історія сучасної вітчизняної музики» [204–206].

Вагомим підґрунтям осягнення музичних процесів Новітнього часу є дослідження С. Павлишин «Музика двадцятого століття» [432], І. Чернкової «Історія зарубіжної музики: композитори Італії, Франції, Великої Британії та Німеччини другої половини ХХ століття» [594], а також М. Висоцької і Г. Григор'євої «Музика ХХ ст.: від авангарду до постмодернізму» [99], в яких надана розгорнута панорама музичної культури ХХ ст. та розглянуті провідні мистецькі напрями музичної творчості цієї доби.

Вивчення новітніх умов буття феномена композитора у ХХ ст., зумовлених зміною культурних парадигм, детермінує звернення до специфіки еволюційної динаміки розвитку музичної культури та мистецтва Новітнього часу, осягнуті у музично-культурологічному полі у працях С. Балакірової, О. Берегової, Т. Букіної, Н. Герасимової-Персидської, Л. Кияновської, А. Сохора, Є. Стригіної, Б. Сюти, В. Холопової А. А. Цукера.

Дослідження феномена композитора в горизонті творчості актуалізує звернення до проблематики стилю і жанру, музичної мови і мислення, що є центром аналітичної уваги М. Арановського, В. Бобровського, М. Бонфельда, М. Лобанової, В. Медушевського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, І. Пясковського, С. Скребкова, В. Сирова та ін. Жанрові аспекти творчості композиторів ХХ ст. розкривають М. Арановський, І. Коханик, Є. Назайкінський, І. Польська, А. Сохор, М. Старчеус.

Новітні вектори осмислення феномена композитора та розширення наукового діапазону його «проблемної території» надає осягнення в методологічній парадигмі феноменології та герменевтики. Розумінню сутності і специфіки творчої діяльності композитора в сучасній музичній культурі суттєво збагачують феноменологічні концепції композиторської творчості Л. Акопяна, М. Аркад'єва, Н. Гуляницької, Т. Іваннікова

Проблема духовного буття композитора в системі культури, розкриття суспільної ролі митця в динаміці художньо-історичного буття доби досліджує О. Дев'ятова. Вчений підкреслює особливу гостроту цього питання щодо сучасного періоду, який ілюструє зміну загальнокультурного та мистецького статусу творця внаслідок постмодерних тенденцій, втрату авторитету композиторської професії «під впливом масової комунікації [150, с. 3].

У вимірах сучасної музикології особливу роль набув музично-психологічний дискурс осягнення творчості композитора, корелюючий з особистісною проблематикою. Психокреативний ракурс розкривається у розвідках Р. Варнави [95], Л. Кияновської [230], С. Савицької [472; 473], І. Савчук [474], А. Чубак [596] та ін. Запропонована С. Савицькою наукова концепція «вікової композиторської психології» [473] відкриває новий науковий напрям осягнення композиторської особистості, та визначає перспективи осягнення психокреативної проблематики в мистецтвознавстві.

Широке коло принципово значущих і гострих проблем, пов'язаних з цариною композиторської творчості ХХ ст., знайшли віддзеркалення у дослідженнях музично-соціологічного (Т. Адорно, А. Сохор, В. Цукер), культурологічного (Б. Асаф'єв, О. Дев'ятова), психокреативного напрямів,

вивчення історичної еволюції композиторського професіоналізму (Б. Асаф'єв, В. Конен, С. Іванова), специфіки музичного мислення (М. Арановський [22], М. Бонфельд [77; 78], П. Булез [85], Е. Денісов [154], Л. Дис [165], Ю. Каспаров [222], М. Ковалінас [236], І. Котляревський [303], А. Муха [406], Н. Найко [412; 413], Г. Павлій [433], Л. Раабен [452], Ю. Холопов [568]).

Осягнення шляхів історичної кристалізації й ствердження концепту «композитор» в європейському цивілізаційному просторі, а також характеру його сьогоденної екзистенції, потребує звернення до праць з проблем мистецтвознавства, музичної естетики, історії та теорії музики, музичної семантики, а також джерел зі сфери композиторської музикології – теоретичних трактатів, музично-критичних робіт та епістолярної спадщини музикантів-творців.

Концептуалізація феномена композитора в дискурсі мистецтвознавчо-культурологічного дослідження зумовлює звернення до індивідуально-особистісних аспектів осягнення проблематики. Фундаментом формування сучасної теорії композиторської особистості слугують дослідження вчених у царині онтології та психології особистості, персоналізму [405], музичної психології, музичної соціології.

Висвітлення проблем творчої особистості зумовило звернення до філософсько-естетичного досвіду західно- (Г. Г. Гадамера, Е. Гуссерля, М. Хайдеггера, К. Ясперса та ін.) та східноєвропейських мислителів ХХ ст. (М. Бахтіна, В. Біблера, М. Бердяєва, В. Соловйова, П. Флоренського та ін.), котрі значно вплинули на сучасну гуманітарну свідомість. У теоретичному зверненні до індивідуально-особистісної проблематики, що має загальнокультурний сенс та множинність концептуальних підходів в гуманітаристиці, сучасне музикознавство знаходить власні підходи до її обґрунтування.

Значну роль у розкритті феномена композитора, осягненні композиторської індивідуальності, що відбувається у взаємодії із сучасними досягненнями у сфері філософської антропології та психології особистості, відіграють масштабні музикознавчі дослідження В. Батанова (концепція універсалізму композиторської особистості) [59], І. Драч (теорія композиторської індивідуальності) [161], (концепція вікової композиторської психології) С. Савицької [473], О. Дев'ятової [152], Т. Кумеди (концепція особистості) [321], Л. Шаповалової (онтологія особистості) [599]. У цих працях пропонується психологічний модус осягнення композиторської особистості, виокремлюються креативні аспекти розгляду постаті музиканта-митця.

Акцентуація діалогічної взаємодії культури і творчої особистості, культури і мислення, культури і творчості, а також визначення впливу культури на творчість її суб'єктів обумовлює націленість на виявлення таких заданих культурою вимірів феномена творця і його творчості як значення, знак, слово, а також дослідження специфіки авторської свідомості,

опосередкованої культурою, що залежить від особистих здібностей, психічних процесів, особистісного сенсу.

Продуктивним аспектом інтерпретації феномена композитора в горизонті особистості є розкриття її складної смислової структури, проявів та зв'язків, визначення психокреативного портрету в проекції на творчу діяльність та її результати. Сутнісними є виявлення специфіки перетворення в індивідуальному досвіді митця отриманої зовні інформації й перетворення її в інтонаційно-образні комплекси, що набувають аксіологічного контексту в культурі [285, с. 35].

Принципово значущим для дослідження феномена композитора стали праці, згуртовані навколо проблематики «автор – традиція» та діалогими «композитор – фольклор», що є «наскрізними» в художній культурі загалом і професійній музиці зокрема, а також пов'язаної з ними практики втілення національного у професійному мистецтві. Висвітленню питань фольклорно-авторської взаємодії, як однієї з найзначніших у музикології та дискусійних у етномузикології, присвячені дослідження Б. Асаф'єва [36], Г. Гачева [112], Г. Головинського [128], І. Земцовського [254], Н. Шахназарової [605] та ін. [254, с. 217 – 218].

Умовами стильового діалогу між двома різними типами музичного мислення (етнотрадиційним та професійним) та стильовими рівнями (національним та індивідуальним). «композитор-фольклор», визначеного І. Земцовським «діалогом поетик», є естетичне осмислення автором-тлумачем народного і образного мислення й засвоєння народнопісенної лексики [254].

Історичну значущість діалогу «композитор – фольклор» між самостійними «музично-творчими видами», кожен з яких є унікальною художньою системою з певними ознаками, підкреслює В. Конен [248]. За визначенням автора, композиторській творчості європейської традиції притаманні: універсальність, репрезентація загально значущих ідей та професіоналізм особливого типу, що передбачає індивідуальний характер творчості, опору на відібрані часом виразові засоби і спадкоємність форм художнього мислення. Фольклору, антиномічному системі авторської творчості, властиві: національний характер; анонімність та колективність творчості; відсутність професіоналізму; усна традиція побутування [248, с. 441-443].

Г. Головинський відносить зразки фольклорного та професійного мистецтва до протилежних систем художнього мислення з різним протіканням музичного часу, що зумовлює розуміння «відмінності методів оформлення, придання матеріалу форми у широкому сенсі слова» [128, с. 53].

Історично обумовлені форми стильового діалогу («композитор – фольклор», «автор – традиція») знаходять творчу реалізацію в жанрі обробки, що пронизує європейську професійну музику в її діахронії та синхронії, є невід'ємною складовою історії становлення авторської творчості та постійно актуальним полем самоздійснення композитора [254]. Культурна практика

музичної обробки пов'язана з явищами цитації та композиторської інтерпретації музичних текстів як вихідного інтонаційно-семантичного першоджерела, що зазнає нові семантичні якості, смисли в іншій художній цілісності. У цьому сенсі, царина музичної обробки виявляє культуротворчу природу композиторської діяльності й складає музично-герменевтичні контексти [251–254, 266].

Осмилення креативно-музичних проявів феномена композитора в жанровій парадигмі музичної обробки, визначення механізмів опрацювання вихідного мелосу, відтворення аспектів комунікації: «Я – Інший», сприяє глибинному розумінню діалектики композиційно-інтерпретаційних процесів, формуванню авторського стилю і техніки, усвідомленню інтертекстуальних властивостей композиторської практики. Вагомим підґрунтям вищезазначеного сегменту концептуального поля дослідження є праці автора, пов'язані з розробкою проблематики музичної обробки,

В обґрунтуванні специфіки композиторського вербального дискурсу використовуються досягнення сучасної філології, літературознавства і мистецтвознавства, а також герменевтики і семіології. Розкриття проблематики логосу композитора зумовило звернення до праць Є. Руч'євської [462], Н. Найко [414], К. Чепеленко [588; 589], І. Степанової [507], теоретичних положень загальної (Ю. Лотман та ін.) та музичної (М. Арановський, М. Бонфельд В. Медушевський, Є. Назайкінський, Ю. Кон, Г. Орлов) семіотики.

Проблема функціонування слова в композиторській творчості вирішується при використанні досягнень комплексного гуманітарного знання й активного апелювання до методів культурологічного вектора музикології. Суттєво важливим джерелом осмилення феноменальної постаті митця є епістолярно-мемуарна і теоретична спадщина композиторів. Поєднанню музичної та літературної царин авторепрезентації присвячені дослідження Найко Н. «Віддзеркалення проблем творчого процесу в літературній спадщині композиторів ХІХ – першої половини ХХ ст.» [414].

Осягнення композиторського світогляду, розуміння явищ світу і царини музики, яка є проявом авторської свідомості і мислення, розкриття характеру авторського відношення до культурних феноменів, сприяє усвідомленню взаємозв'язку вербального та музичного дискурсів творчості та розкриттю кореляції між контекстом дискусії про музику, автоаналізом та планом-повідомленням майбутнього твору, його звученням простором.

Аналітичним фундаментом осягнення царини Слова композитора, сфери рефлексій митців про специфіку розвитку музики, технологію творчості тощо стали різножанрові праці (монографії, статті, інтерв'ю, бесіди, лекції) П. Булеза [86], А. Веберна [92], І. Гайдена [109], Е. Денісова [154], В. Єкимовського [168; 169], В. Зубицького [193], Ю. Каспарова [222], О. Козаренка [238; 239], Д. Лігеті [534], В. Мартинова [371; 372], М. Метнера [388] О. Мессіана [275], А. Онеггера [423], С. Прокоф'єва [446], А. Пярта [451], С. Рахманінова [454], В. Рунчака [240], В. Сильвестрова [489],

І. Стравінського [511–514], В. Тарнопольського [525], П. Хіндеміта [559], А. Шенберга [615; 616], Р. Шеффера [660], А. Шнітке [625], К. Штокхаузена [629; 664 – 668] та ін. Суттєву роль у порозумінні процесів композиторської творчості ХХ ст., специфіки авторепрезентації композиторів Новітнього часу відіграють праці з серії «Композитори про сучасну композицію» [330], розділи видання «Теорія сучасної композиції» [530] та ін.

Підґрунтям розкриття особистісного світу митців ХХ ст. є епістолярно-мемуарна спадщина видатних митців ХХ ст.: А. Веберна [92], К. Дебюссі [148], Б. Лятошинського [361], А. Шенберга [616] та ін.

Теоретичний вектор дослідження зумовлює звернення до музикознавчих праць Т. Адорно [7; 8], Л. Акопяна [9; 10], М. Арановського [23 – 25], Б. Асаф'єва [36; 37], В. Бобровського [73; 74], В. Бонфельда [77; 78], Н. Власової [97], Г. Ганзбурга [111], Н. Герасимової-Персидської [118–124], Г. Григор'євої [133], Н. Гуляницької [], О. Дев'ятової [151; 152], Е. Денісова [154], І. Драч [161], Є. Долинської [160], М. Друскіна [163], В. Єкимовського [168; 169], В. Жаркової [172], В. Задерацького [175], К. Зенкіна [182–185], О. Зінькевич [186–188], М. Калашник [215; 216], М. Ковалінаса [236], О. Козаренка [238; 239], А. Клімовицького [232], В. Конен [248; 249], Л. Кокаревої [242–244], Є. Назайкінського [407–413], В. Мартинова [371; 372], В. Медушевського [377–384], А. Мухи [406], І. Нест'єва [419], С. Павлишин [431], Н. Петрусевої [437], І. Польської [441], І. Пясковського [450], О. Рощенко [456], О. Руч'євської [462], Н. Савицької [472], О. Соколова [498], Ю. Чекана [586], Л. Шаповалової [599], В. Холопової [571 – 577] та Ю. Холопова [561–568], А. Шнітке [625] та ін.

Пріоритетними царинами аспектами вивчення явища композиторства у сучасній науці є питання музичного мислення, теорії і практики музичної композиції (її методів і технік письма), світоглядних, психокреативних та особистісних детермінант композиторської творчості. Основою дослідження інновацій в царині музичної композиції ХХ ст. й пов'язаних з ними явищ коментуючого «слова композитора» в музичній культурі ХХ ст. стали праці Ц. Когоутека «Техніка композиції в музиці ХХ ст.» [238], О. Соколова «Музична композиція ХХ століття: Діалектика творчості» [498], Г. Григор'євої [133], Н. Гуляницької «Музична композиція: модернізм, постмодернізм (історія, теорія, практика) [136], «Поетика музичної композиції» [137], В. Холопової «Феномен музики» [572] тощо.

Сучасні музикознавці підкреслюють актуалізацію вивчення соціокультурного статусу композитора в умовах ХХ ст. для глибинного усвідомлення специфіки еволюції музичної культури часу. Визначення соціокультурного статусу та історичної ролі композитора як універсальної творчої особистості, яка виступає у множинності культуротворчих проявів зумовило звернення до праць О. Дев'ятової [151; 152] та Л. Кияновської. Осмислюючи проблеми буття композитора в культурі, Л. Дев'ятова підкреслює необхідність культурологічного узагальнення значущості композитора в системі загальнокультурних відносин, що визначають його

соціальну роль у процесах культурно-історичного розвитку тієї чи іншої епохи. Необхідність подібного осмислення автор вбачає по відношенню до практики ХХ ст., періоду істотної зміни соціокультурного та художницького статусу композитора у соціумі, знецінюванням, втратою авторитету, впливом на музичну культуру постмодерних тенденцій, факторів глобалізації, що сприяли просуванню ідей «смерті автора» (Р. Барт), «opus post» (В. Мартинов).

Отже, сучасна наука про музику накопичила вагомий когнітивний потенціал для усебічного вивчення проблематики феномена композитора та утворює масштабну дослідницьку царину, розмаїту за науковими концептами і ракурсами теоретичної експлікації. Грані і форми проявів феномена композитора розглядаються в різних смислових контекстах та художніх проєкціях, які суттєво поширюють горизонти розуміння індивідуально-особистісного начала і діяльності авторської свідомості в культурі та мистецтві Новітнього часу. Найважливішою теоретичною складовою комплексного дослідження феномена композитора є опора на дослідний досвід гуманітаристики, праці вітчизняних і зарубіжних авторів з проблем культурології, філософії культури і мистецтва, соціології, психології та філософії творчості, динаміки творчого процесу.

На сучасному етапі у мистецтвознавчій царині узагальнений масштабний фактологічний матеріал, пов'язаний з особистісним світом, життєтворчістю, аспектами вияву творчої індивідуальності й художньої психології музикантів-творців. Об'єктом мистецтвознавчої інтерпретації є творча постать композитора, сторінки життєвої біографії, світ ідей і образів, художня спадщина та характер індивідуально-стильової еволюції, а також унікальний процес творення, технологія композиції й утілений в інтонаційних образах інтелектуально-художній зміст. Закономірним наслідком дослідницької діяльності вчених стала поява цілого корпусу теоретичних праць в жанрі «портрет композитора», явленого розмаїтою характеристикою стильового виміру, проявів художньої свідомості і мислення митців, філософії і психології творчості, авторської поетики і технології музикотворення.

Універсум композитора розглядається в музично-культурологічному (О. Дев'ятова, В. Суханцева, І. Умнова), психокреативному та індивідуально-особистісному (І. Драч, Л. Кияновська, Н. Савицька) аспектах, розкривається у дискурсах онтології (В. Медушевський, Л. Шаповалова), психології (Є. Назайкінський, В. Медушевський, Н. Савицька) і феноменології (Е. Ансерме, О. Лосєв, Л. Акопян, М. Аркад'єв, В. Холопова) творчості, музичного професіоналізму (В. Мірошніченко, В. Конен, Н. Шахназарова) і музичної композиції (Н. Гуляницька, В. Конен, А. Муха, Є. Назайкінський, О. Соколов, А. Сохор, М. Тараканов, І. Пясковський, Ю. Холопов та В. Холопови).

Проте, незважаючи на багатоаспектність і глибину наукового аналізу складного контексту зазначеної проблематики, й досі відкритим простором

для теоретичної думки залишається комплексне осягнення феномена композитора в європейській музичній культурі ХХ ст. та розробка міждисциплінарної методології розуміння його духовно-особистісного універсалізму.

У процесі осягнення проблемної території феномена композитора ХХ ст. сьогоденна музикознавча думка знаходяться в активному діалозі з гуманітарними науками (філософією, культурологією, психологією, філологією та мистецтвознавством), постійно збагачується новими підходами і ракурсами теоретичної експлікації, науковим і філософсько-культурологічної досвідом експлікації та шукає нові когнітивні підходи й дослідницькі стратегії.

У пошуках здійснення реконструкції універсума композитора ХХ ст. дослідницька думка спирається на досвід знакових та менш помітних в масштабах історії митців, суттєво значущих діячів, які своєю творчістю збагачують художню традицію. Феноменальна постать композитора ХХ ст. – творця картини музики, ініціатора новітніх інтонаційно-художніх ідей і духовних смислів й досі в умовах сучасних культуротворчих процесів залишається недостатньо висвітленою та потребує концептуалізації на рівні комплексної методології. Розкриття духовної цілісності феномена композитора у часопросторі музичної культури ХХ ст., виявлення специфіки креативно-особистісного буття сприяє усвідомленню духовно-сислової сутності музичної культури доби Новітнього часу, її художнього та аксіологічного контексту.

Узагальнюючи вищезазначене, слід зазначити, що проблематика дослідження феномена композитора, маючи значний науково-теоретичний потенціал, масштабну репрезентацію та глибоку аналітику окремих ракурсів, натомість цілісного осягнення в українській науковій думці й досі не зазнала.

Посилення теоретичного інтересу до індивідуально-особистісних модусів композиторського буття, глибина їх осягнення і широта ракурсу розгляду проблематики, разом з тим, не вичерпують усіх аспектів зазначеного дослідницького поля.

Важливі грані вияву феномена композитора в музичній науці повною мірою не охоплені і не розкриті. Питання комплексного й багаторівневого визначення специфіки буття феномена композитора, розглянутого в горизонтах музичної культури, особистості, авторства, творчої діяльності у сучасній мистецтвознавчо-культурологічній науці не розглядалися, що підкреслює актуальність та новизну обраного вектору дослідження.

Семантична роль композитора в сучасній музичній культурі, наповнення композиторської діяльності новим інтелектуально-художнім контекстом детермінують пошук нових методологічних векторів теоретичної експлікації.

1.3. Методологічні засади дослідження феномена композитора

На початку ХХІ ст. гуманітаристика переживає етап методологічного переосмислення, покликана продукувати нові стратегії осягнення явищ, розширювати території дослідження, орієнтуючись на інтегративні підходи, актуальні концепції сьогодення, зокрема теорії особистості і творчості у світі культури і мистецтва. Науково-теоретична думка сучасності, спрямована на цілісне осягнення мистецьких феноменів та розкриття їх специфіки, ілюструє тяжіння до комплексності та інтердисциплінарності при збереженні свого об'єкта і предмета вивчення та іманентних властивостей і механізмів мистецтвознавчого дослідження.

Важливим завданням сучасної гуманітаристики є пошук універсального методології до усебічного вивчення складних феноменів культури і мистецтва, серед яких – феномен композитора. Мистецтвознавчо-культурологічна концептуалізація феномена композитора пов'язані з осягненням нових змістовних параметрів його художньо-сміслової екзистенції, проявів духовно-особистісного універсалізму, гуманістично спрямованої діяльності в європейській музичній культурі ХХ ст.

Спрямованість на розкриття феномена композитора в європейській музичній культурі ХХ ст. зумовлює застосування комплексного мистецтвознавчо-культурологічного підходу, що ґрунтується на компаративному аналізі явищ з різних теоретичних царин й передбачає інтеграцію загальнонаукових та спеціальних (насамперед музикознавчого) методів і підходів аналітики.

Розгляд художніх процесів та творчих результатів з позиції комплексної методології, за допомогою провідних сучасних концепцій, дозволяє виявити нові духовні смисли універсума композитора, осягнути феномен митця крізь призму актуальної проблематики культури, авторства, художньої творчості, музичного твору, свідомості і музичного мислення, універсалізму, проблем модернізму, авангардизму постмодернізму, звернутися до теорії тексту, проблем інтертекстуальності та смислоутворення в музичній культурі ХХ ст.

Специфіка методології дослідження зумовлена складною та багаторівневою концепцією дослідження, скерованою на цілісне осягнення феномена композитора, розглянутого в європейській музичній культурі ХХ ст. в особистісному та діяльнісному аспектах.

Означена ситуація зумовлює домінування в даній праці **культурологічного підходу**, який вплинув на загальну комплексну концепцію роботи та зміст її розділів. Культурологічний підхід зумовлює міждисциплінарну методологічну парадигму дослідження, уможливорює осмислити цілісність феномена композитора як складного культурного утворення та визначити його сутнісні складові на перетині філософії, культурології та мистецтвознавства, психології особистості, психології мистецтва і музикології. Культурологічний ракурс дослідження сприяє усебічному осягненню феномена композитора як суб'єктивно-особистісного виміру музичної культури, творця продуктів її універсального інтонаційного

вираження. Обрана методологічна установка дозволяє системно розглянути феномен композитора та визначити специфіку його функціонування на соціокультурному, духовно-ментальному, художньо-естетичному та креативно-творчому рівнях. Зазначена спрямованість уможливіє розкрити культуротворчі іпостасі композитора в якості суб'єкта культури і творчої діяльності, креативної особистості, багатогранного автора-творця нових культурних смислів і значень, творів-текстів – артефактів музичної культури.

Відправним пунктом культурологічного дослідження є акцентуація смислової ролі митця у процесах культуротворчості, формуванні культурної і художньої картини світу. Культура розглядається в роботі центральним змістоутворюючим елементом, конститутивним фактором людського існування. В межах культурологічної парадигми, як універсальної моделі осягнення явищ культури і мистецтва, уможливіюється розглянути феномен композитора конститутивним феноменом європейської музичної культури письмового типу, чинником культуротворення і особистісним виміром соціокультурної реальності.

Культурологічний дискурс теоретизації мистецької проблематики з властивим йому універсалізмом методологічного потенціалу, міждисциплінарними зв'язками у сполученні з мистецтвознавчими і музикознавчими методами теоретичного осягнення, є базовим інструментарієм вивчення феномена композитора, стратегічною основою дослідження специфіки креативної особистості та авторської творчості митця Новітнього часу, розглянутої в інтеграції множинності її змістовних і формальних складових. Культурологічний підхід сприяв визначенню культуротворчої ролі композитора в музичній культурі і мистецтві, в динаміці процесу збереження, відтворення, переосмислення та трансляції духовної спадщини.

Окреслений методологічний вектор є доцільним в аспекті розкриття специфіки пов'язаних з феноменом композитора явищ: музичної культури, авторства, творчості, креативної особистості, музичного твору, розглянутих в якості горизонтів розуміння означеного феномена, що відбиває макрокосм особистісного буття митця-музиканта як людини культури, утілення людини творчої, людини музикуючої і дозволяє розкрити культурну детермінацію авторських кодів, ініційованих митцем концепцій, смислової сутності культуротворчої діяльності, Етос, Логос, Пафос творчості.

Культурологічна концептуалізація сприяє розкриттю ціннісно-смислового змісту феномена композитора і явища музичного авторства й дозволяє виявити глибинні, приховані смислові механізми творчості композиторської особистості, що віддзеркалюють специфіку її мислення, ментальні особливості, які набувають статус культуротворчих. Культурологічний підхід до аналізу феномена композитора у соціокультурному контексті доби передбачає обґрунтування взаємозумовленої специфіки музичної культури та її ціннісно-смислового змісту у конкретно-історичних умовах. Використання культурологічного

підходу є необхідним щодо багатоаспектності висвітлення історико-культурної детермінації процесів розвитку та динаміки художньо-еволюційних трансформацій феномена композитора та явища індивідуального авторства у музичній культурі.

Музично-культурологічним стрижнем методології презентованого дослідження є теорія інтонації, запропонована у працях композитора і музиколога Б. Асаф'єва [36], яка є підставою порозуміння музичних явищ як носіїв «мистецтва інтонованого смислу» та розкриття через музику (композиторські твори, стильові концепції, авторсько-виконавські акти) смислового потенціалу культури. Розгляд музики як «мистецтва інтонованого смислу» уможливорює, на думку В. Апрелевої, інтерпретувати інтонації думкою, мисленнєвим, діяльним актом, смислом, і, внаслідок цього, текстом, що являє собою знак культури, її фундаментальне вираження, яке акумулює в собі інформацію про її тип, характер, інтонаційний тезаурус, жанровий зміст. Зазначена позиція зумовлює культурологічне розуміння сенсу музики через логіко-семантичний зв'язок сутнісних аспектів: інтонація – текст – культура – смисл – значення – розуміння [18].

У застосуванні культурологічного підходу до явищ музики ми спираємось на концепцію Л. Закса, який, наслідуючи позиції Б. Асаф'єва, розглядає музику як «інтонаційну тканину культури, інтонаційну об'єктивацію та здійснення її смислової напруги і динаміки, її смислової суті та конкретного смислового багатства» [177, с. 23]. Для концептуалізації феномена композитора суттєвими є окреслення контекстуальності як «предметної семантики музики, що характеризує її спосіб буття». Важливими є постулати Л. Закса про «ідеальну предметність» музики, яка «моделює загальні властивості і структури дійсності – час, рух, конфліктність» та типізує «соціокультурні уявлення, які входять в музичний зміст», зумовлюють невід'ємність музичних концепцій від царини центральних для культурної свідомості уявлень та понять [177].

Використання культурологічного підходу сприяє можливості експлікації феномена композитора, авторської творчості в цілому та її конкретних результатів у світлі концептуальних зв'язків музики і культури, зафіксованих у змістовній царині та структурі творів, які виводять на рівень широких культурно-стильових контекстів і асоціацій. Осягнення музичних і вербальних композиторських текстів у межах культурологічного підходу уможливить визначити питання плюралізму авторської свідомості й відкриває перспективи подальшого вивчення художньо-історичного процесу і музичного смислоутворення, нових значень в музичній культурі в цілому.

Культурологічні засади дослідницького інструментарію становлять *історичний, системний, герменевтико-феноменологічний, компаративний аксіологічний та авторологічний підходи*, використання яких уможливило визначити причинно-наслідкові зв'язки між культурною динамікою Новітнього часу та креативною діяльністю композитора, висвітлити специфіку духовного буття митця та інноваційні тенденції у творчості,

породження нових культурних смислів та ідей, які зумовлюють процеси культурної еволюції та тенденції розвитку сучасного музичного мистецтва.

Культурологічний підхід передбачає використання комплексу властивих йому методів дослідження, серед яких історико-культурологічний, теоретико-культурологічний, контекстний, культурно-антропологічний, культурдинамічний, на підставі яких виявлено культурні смисли життєтворчості композитора, сенс креативної діяльності та її впливи на процеси культуротворення. Для концепції дослідження в культурологічному дискурсі основоположними є також комунікативний, логіко-конструктивний, компаративний методи.

У межах історичного підходу в роботі застосовано:

- *історико-типологічний метод*, спрямований на визначення історичних типів композиторських особистостей в історичній динаміці європейської музичної культури; що співвідноситься з динамікою інтелектуально-художнього розвитку культури і суспільної свідомості;

- *історико-культурологічний*, що зумовив визначення семантичної еволюції феномена композитора в контексті явища авторства в європейському культурному просторі; уможливив осягнення цілісності феномена композитора, розглянутого в діахронії європейської музичної культури від становлення до сучасного етапу буття;

- *порівняльно-історичний*, пов'язаний з механізмом розгляду буття феномена композитора на різних етапах культурного розвитку, визначенням специфіки історичних образів митця як носія музично-культурних інтенцій.

- *історико-генетичний*, застосований задля виявлення історичної генези та процесу кристалізації концепту «композитор» в європейській культурній традиції.

Історико-генетичний метод спрямований на визначення та аналіз генези і розвитку історичних явищ і процесів й дозволяє розглянути вивчаємий феномен в його динаміці. Використання даного методу сприяє можливості встановити основні етапи формування і розвитку явищ і понять музичної культури в їх взаємозалежності та історичній взаємообумовленості. На основі історико-генетичного методу стає можливим визначити історичний генезис й еволюцію корелюючих між собою понять і термінів «композитор», «композиція» в динаміці європейської культури та розкрити специфіку їх культурної екзистенції.

Мистецтвознавча методологічна скерованість дослідження зумовлює звернення до *мистецтвознавчого підходу, спроектованого* на царину музикології, яка базується на спеціальних методах аналітики. Застосування аналітичних методів, притаманних історичному та теоретичному музикознавству, філософії і соціології музики, музичній естетиці, музичній герменевтиці, музичній семіотиці і музичній семантиці сприяє вияву багатогранності феномена композитора й зумовлених ним явищ музичної культури. Серед музично-історичних методів найзначнішу роль в роботі відіграють: історико-генетичний, історико-стильовий, історико-

типологічний, історико-біографічний, що дозволяють окреслити історичні зв'язки та виявити онтологічні основи феномена композитора та пов'язаних з ним явищ (музичного авторства, музичної композиції), усвідомити історико-стильові процеси в музичній культурі ХХ ст.

Важливими у роботі стали музично-теоретичні методи, використання яких уможливило розкрити зміст авторських творів-текстів, визначити їх музично-смысловий інтонаційний потенціал, жанрові-стильові властивості, композиційну структуру. У зв'язку з цим, задля висвітлення специфіки музичної творчості композитора принципово важливими у роботі стали методи цілісного, мовностильового, жанрового, інтонаційного-семантичного, структурно-композиційного, музично-семіотичного, музично-герменевтичного, семантико-інтерпретаційного, фактурного, структурно-композиційного, а також мелодико-гармонічного, додекафонно-серійного, параметрального аналізу.

Розкриттю проблематики музичного мислення, поетики і стилістики авторських творів, їх мовностильової організації сприяли застосовані в роботі спеціальні музикознавчі методи, зокрема енциклопедичний (О. Рощенко) [456], лінгво-музичний, темброво-семантичний тощо.

Експлікація проблематики феномена композитора вимагає застосування системного підходу, котрий використовують до вивчення саморегулюючих та самодетермінуючих систем. У зв'язку з цим, плідним в осягненні проблем екзистенції композитора в системі музичної культури ми вважаємо застосування методологічних положень про системний підхід у щодо вивчення явищ культури, розроблений М. Каганом [212].

Системний підхід та його методи (системно-функціональний, системно-структурного аналізу) скеровані на вивчення складних системних об'єктів, яким є феномен композитора, осягнутих як «форма існування і руху реального світу» та «прояв упорядкованості» [212]. За М. Каганом, цей підхід має здійснюватися у трьох смислоутворюючих сегментах: предметному, функційному та історичному [212]. Використання системного підходу уможливорює розгляд творчої постаті композитора в цілісній екзистенції, через встановлення взаємозв'язку її складових, осягнення умов їх функціонування і розвитку в культурі. Зазначений підхід дозволяє розглядати особистість композитора у комплексі змістовних складових, у співвіднесенні з генетичними особливостями, соціокультурними детермінантами та специфікою розвитку музичної культури.

Системний підхід, пов'язаний з принципами інтегративно-цілісного вивчення явищ, уможливорює розкрити семантичний зміст феномена композитора в музичній культурі в різних інтенціях та горизонтах (особистості, творчості, авторства, культури) на концептуальному рівні філософсько-культурологічного узагальнення. Внаслідок використання системного підходу уможливується визначення специфіки музичної культури ХХ ст. та її підсистем, рівнів та системних зв'язків, висвітлити роль, функції та специфіку буття в її контексті феномена композитора.

Системний підход сприяє усвідомити європейську музичну культуру цілісною системою взаємопов'язаних та корелюючих між собою складових, які кристалізуються на художньо-сміслових засадах музики як явища.

Застосування у межах системного підходу *структурно-функціонального методу* дозволяє визначити роль і функцію композитора в структурно-ієрархічній системі музичної культури та формуванню уявлень про функційну трансформацію явища авторства на сучасному етапі.

Важливим методологічним підґрунтям праці є використання фундаментальних загальнонаукових підходів, зокрема діалектичного, системно-діяльнісного, а також загальнонаукових методів: наукової індукції та дедукції, абстрагування і конкретизації, логіко-аналітичного аналізу і синтезу. Вагомими в роботі є емпіричні (спостереження і моделювання).

– діалектичний метод уможливив визначення причинно-наслідкових зв'язків, процесів диференціації та інтеграції, центробіжних та відцентрованих аспектів у процесах культурного розвитку і мистецького буття феномена композитора;

– дедуктивний метод розкриває алгоритм дослідження від загального (історико-культурні детермінанти феномена композитора) до особливого (специфіка культуротворчого буття митця в умовах Новітнього часу);

– індуктивний метод сприяє узагальненню емпіричного матеріалу, мистецьких фактів, пов'язаних з осягненням багатогранної авторської (музичної та літературної, музично-критичної, науково-теоретичної), організаторської та виконавської діяльності композиторів;

– онтологічний метод висвітлює буття феномена композитора в часопросторі музичної культури та об'єктивацію в авторській творчості, музичному й вербальному авторських текстах;

– дедуктивний і наративний методи забезпечують формування уявлень про специфіку творчих світів сучасних композиторів;

– логіко-аналітичний є основою для опрацювання джерельної бази дослідження та підґрунтям для узагальнюючих положень праці, й уможлиблює визначити специфіку авторських дискурсів композитора та логіку трансформаційних процесів у діяльності композиторів ХХ ст.

Контекст дослідження феномена композитора актуалізує звернення до *аксіологічного підходу*, принципово значущого щодо осягнення результатів мистецько-художньої й культуротворчої діяльності композиторів, а також осмислення музичної культури як загальної сукупності накопиченого ціннісного мистецького досвіду, значимих результатів музичної авторсько-виконавської творчості, а також музики як ціннісного надбання, що зберігається, транслюється та об'єктивується (за певних культурних умов). Впровадження даного підходу пов'язано з духовно-ціннісним переосмисленням сутності авторської творчості композитора в контексті глобалізованих процесів музичної культури та інтонаційного ускладнення середовища культури доби. Спрямований на висвітлення ціннісного контексту творчої діяльності та духовного досвіду композиторів ХХ ст.,

аксіологічний підхід сприяв усвідомленню специфіки цінностей, які зумовлюють характер ставлення митця до світу культури і явищ мистецтва, форм людського буття.

Реконструкція подій буття передбачає інтерпретацію смислового простору процесів історичної еволюції явища, комплексної експлікації й визначення аксіологічного змісту авторської спадщини, результатів творчої діяльності. Застосований в дослідженні діяльнісний підхід, з акцентуацією креативно-творчої складової, сприяє інтерпретації (авторепрезентації) творчості композитора як креативного суб'єкта музичної культури, авторської особистості, здатної до об'єктивації і реалізації власних здібностей і прагнень. Значущим ракурсом осмислення процесів композиторської свідомості є діяльний підхід до проблеми свідомості, запроваджений у психології А. Леонт'євим [339; 340] і С. Рубінштейном [461], доповнений і розширений П. Щедровицьким – засновником системно-мислєдїяльнісної методології [633]. Згідно цього підходу, акти свідомості осягаються у категорії діяльності.

У процесі аналізу застосовано принципи історизму, детермінізму та антропоцентризму, методи аналогії і компаративізму, а також термінологічного аналізу та операціоналізації понять. Принцип історизму дозволив визначити генезис та історико-культурну динаміку становлення і розвитку феномена композитора та зумовлених ним явищ в музичній культурі, а також виявити історичну специфіку провідних творчих типів митців і характер процесу/результату їх творчості, відтворення в ній модерністичної та постмодернічної картин світу.

Дотримання *принципу антропоцентризму* сприяє порозумінню постаті композитора-митця як діяльного суб'єкта та носія культурно-історичного процесу, врахуванню безперервності зв'язку в аспекті «людина – культура», осмисленню постаті композитора як людини культури й усвідомленню його причетності до культурно-антропологічних типів: *homo creator*, *homo musicum*, *homo faber*, *homo significant* – людини, яка творить нові смисли в культурі.

Суттєвим в роботі є звернення до *філософсько-антропологічного методу*, розробленого у сучасній культурологічній думці на підставі ідей «нової філософської антропології» М. Шелера [610]. Використання цього методу пов'язано з трактуванням людини як смислового центру культури і рухомої сили культурного процесу, особистості, здатної до самотворення.

Глибинному порозумінню специфіки музичної культури ХХ в. та її явищ сприяє опора на підходи, які склалися в гуманітаристиці щодо осягнення царини культури як такої: символічний (М. Мамардашвілі), психологічний (Л. Виготський, М. Коул), естетико-семіотичний (Р. Барт, Д. Лакофф, Ю. Лотман), міфологічний (К. Леві-Стросс, О. Лосєв), лінгвістичний (А. Вержбицька), контекстуальний, філософсько-антропологічний (М. Шелер), соціодинамічний (А. Моль), комунікативно-діалогічний (М. Бахтін, В. Біблер, Ж. Бодріяр, Л. Виготський, Ю. Лотман),

соціологічний (Т. Адорно, Т. Букіна, М. Вебер, А. Сохор) тощо.

В контексті осягнення феномена композитора в горизонті особистості використано *персоналістичний метод*, який є сутнісним ланцюгом гуманістичного поля культури та його культурологічного осмислення. Згідно персоналістичній установці, особистість визначається первинною творчою реальністю, найголовнішою духовною цінністю. Суттєвою в аспекті осягнення феноменальної постаті композитора є загальнофілософська позиція, що визначає особистість вищою формою буття людини. Важливим чинником розуміння досліджуваної проблематики в модусі ідей персоналізму, зокрема в системі поглядів засновника цього напрямку (Е. Мун'є), є визначення особистості «живою активністю самотворчості» [405]. Персоналістичний метод застосовано щодо розгляду індивідуального самовираження композиторів, які реалізують свій потенціал у творчості, що є провідним чинником особистісного буття та формою екзистенції митця.

У герменевтико-феноменологічному дискурсі значущими є застосування дескриптивного, текстологічного, естетико-семіотичного, герменевтико-інтерпретаційного, феноменологічного методів наукового аналізу та модусів порозуміння феноменальної постаті музиканта-творця. Герменевтичний інструментарій дослідження дозволяє розглянути феномен композитора в умовах культурної комунікації з позиції семіотичних міжсуб'єктних відношень.

Скерованість на мистецтвознавчо-культурологічне осягнення феномена композитора в контексті музичної культури ХХ ст. обумовлює звернення до пов'язаних з ним фундаментальних категорій: «особистість», «автор», «культура», «творчість», «твір», «індивідуальність», «митець», «геній», «талант», що зазнають нове смислове наповнення й потребують сучасної експлікації. Дані універсалії складають основу категоріального апарату презентованого дослідження, є продуктивними і значущими для виявлення глибинної єдності творчості й авторської свідомості митця та набувають особливе значення для розкриття смислової сутності і специфіки феномена композитора в музичній культурі ХХ ст.

Обґрунтування базових для дослідження категорій і понять: «композитор», «особистість композитора», «автор» та ін. та виявлення їх змістовної багатогранності і сутнісних характеристик детермінує необхідність застосування *методу термінологічної дескрипції* (лат. *descriptio, describere* – описання, описувати) [332] – одного з найважливіших методів сучасного наукового пізнання, продуктивних в контексті опису феноменів, а також категорій, дефініцій термінів та логічних понять. Розроблений Е. Гуссерлем, дескриптивний метод пов'язується з опануванням філософською проблематикою (аналізом сторін суб'єктивної свідомості, структур когнітивного процесу тощо) і трактується як метод феноменологічного обґрунтування і дослідження явищ, звернений до переживань. Цей метод є суттєво важливим в контексті дослідження заявленої проблематики і специфіки її культурологічного осягнення.

Звернення до дескриптивних методів дослідження дозволяє осмислити низку понять і термінів, а також сутнісних універсалій (стиль, твір) в їх проекції на культурні процеси ХХ ст. Використання методу термінологічної дескрипції, запозиченого мистецтвознавчо-культурологічною думкою з досвіду феноменології – провідного філософського вчення ХХ ст., – дозволяє розкрити смислові грані центрального поняття і явища – «композитор», здійснити його термінологічну характеристику шляхом виявлення родових, загальних понять, імен, а також властивостей та відношень, які виконують аналогічну функцію відносно провідного терміну, зокрема «автор», «творець», «творча особистість» [270].

На основі термінологічного методу визначено зміст та обсяг дефініцій принципово важливих для дослідження понять: «автор», «особистість композитора», «музичний твір», «музична композиція», «музична культура», «стиль культури» сутнісних щодо комплексного розуміння феномена композитора. Запропоноване авторське їх визначення та розкрито семантику уведеного у дослідженні поняття «*автор музичний*».

Значним ракурсом інтерпретації феномена композитора, виявлення інтенцій його авторської свідомості є розкриття музичного та немусичного (переважно вербального) вимірювань творчої діяльності як планів вираження і значення її змісту. У цьому сенсі важливими є культурологічні, лінгвістичні й мистецтвознавчі, зокрема музикознавчі підходи до аналізу музичної і вербальної царин митця, що презентують «різні мови свідомості» [339].

Вивчення музичних і вербальних текстів композитора увиразнюється шляхом застосування *семіотичного методу*, який дозволяє розглянути в якості тексту широке коло об'єктів, будь-яку знакову систему і охопити різні явища – фіксовані зразки авторської діяльності, сферу особистості, мистецтва, артефакти матеріальної і духовної культури.

Семіотичний метод дозволив трактувати авторську творчість як текст життя композиторів, а також розглянути музичні та немусичні твори, вербальні артефакти як тексти, знаково-символічні системи, що містять ціннісно-смисловий культуротворчий потенціал й складають гіпертекст авторської творчості. У загальному естетико-семіотичному, знаково-символічному аспектах спадщина й мистецька діяльність митців розглядається як текст культури. Апелювання до семіотичного модусу дослідження як суттєво значущого у сучасному культурологічному дискурсі і гуманітарній царині загалом, сприяє усвідомленню нової коннотації і розумінню «як окремого тексту-твору, так і всього музично-історичного процесу, що доступний нам у вигляді певної суми текстів (нотних чи вербальних)» [238, с. 2].

У контексті семіотичного підходу уможлиблюється визначення знакової специфіки, статусу композиторських музичних та вербальних текстів, виявлення багатоканальних комунікативних зв'язків в аспектах: текст – контекст – гіпертекст – метатекст; автор – текст – культура; текст – інтерпретація, а також кореляції між музичними і немусичними об'єктами в

семіосфері музичної культури. Усвідомлення специфіки музичних текстів у єдності планів значення та вираження, системне розкриття їх багаторівневої художньо-семантичної структури і виявлення інтонаційного смислу, музичної концепції, націлюють звернення до семіотичного підходу, розробленого у філософсько-культурологічних працях (Р. Барт, О. Лосєв, Ю. Лотман, Ч. Пірс) та музикознавчих дослідженнях (М. Арановський, М. Бонфельд, Н. Герасимова-Персидська, В. Медушевський, В. Холопова).

Осягненню композиторсько-інтерпретаторської діяльності композитора та визначенню особливостей тлумачення митцем існуючих творів, текстів як підстави створення подальшої авторської концепції та визначення культуротворчої місії в історії музичної культури зумовлює апелювання до *герменевтико-інтерпретаційних методів*. Використання герменевтичного методу сприяє осягненню феномена композитора через механізми розуміння результатів творчої діяльності та визначенню їх культуротворчого та аксіологічного змісту і значення в культурі Новітнього часу. Розкриття множинності індивідуально-особистісних смислів та кодів, усвідомлення ієрархії існуючих у просторі музичної культури позицій, які визначають її парадигму і ціннісні орієнтири, передбачає використання інтерпретаційних методів. Застосування герменевтично-інтерпретаційної стратегії сприяє усвідомленню специфіки музичних і вербальних текстів як текстів культури.

Використання *методу компаративного аналізу* стало підґрунтям для створення порівняльних характеристик творчих типів композиторів, які склалися в європейській музичній культурі ХХ ст., а також статусу і ролі творців у суспільстві відповідно динаміці культурно-історичних змін.

Інтерпретація психокреативних та особистісних детермінант життєтворчості композиторів, усвідомлення соціокультурної ролі та характеру їх професійної діяльності націлює на звернення у дослідженні до *біографічного методу*. Опора на даний метод дозволяє визначити смислові чинники творчості й особистісний досвід митців у часопросторі європейської музичної культури ХХ ст., реконструювати конкретні факти індивідуального буття, хронологію значущих і доленосних життєвих подій митців, що розкривають риси їх своєрідності та впливають на творчу діяльність, визначають зміст авторських творів.

Застосування біографічного методу уможливорює окреслити специфіку міжсуб'єктної комунікації, світоглядну і громадську позиції, характер взаємовідносин в аспекті «митець – світ», висвітлити значущі для творця події і реакцію на них, ставлення до явищ культури і мистецтва, визначити мотиваційний комплекс написання музичних творів та немусичних текстів, інтерпретувати твори як художнє утілення творчої індивідуальності автора та його «життєвого сценарію» [473]. Зазначений метод використовується у роботі щодо реконструкції мистецької і теоретичної стратегій творчості композиторів ХХ ст., які відіграють ключову роль у формуванні нової концепції авторської музики та своїм досвідом розширюють уявлення про постать композитора.

В контексті системного висвітлення феномена композитора, розкриття сутності музичної та вербальної авторрепрезентацій музиканта-творця, виникає необхідність опрацювання інформаційно-документальних матеріалів, нотографічних джерел, партитур, епістолярно-мемуарної, літературно-критичної й теоретичної спадщини композиторів ХХ ст. та визначення їх специфіки. Аналіз творчої спадщини як об'єктивної, інформаційно насиченої емпіричної бази, смислових проявів і граней віддзеркалення феномена композитора, можливо здійснити за умов застосування у дослідженні *джерелознавчого методу*.

Розмаїття проявів музично-поетичного діалогу та ускладнення форм його репрезентації у авторській практиці ХХ ст., розширення функції Логосу, поняттєвості в царині музики, а також модернізація лінгво-інтонаційних концепцій, посилення ролі вербального начала у структурі постмодерних композицій зумовлюють звернення до *літературознавчих, лінгвістичних, лінгвокультурологічних, лінгво-музичних методів аналітики*. Використання зазначених методів вможливають розкриття смислових та аксіологічних зв'язків інтонаційної (образно-мовленнєвої) і літературної (понятійної) сфер авторської поезики, що презентують різні мови культури і засоби мовлення, а також визначення культурного сенсу вербального дискурсу композиторської творчості, виявлення естетико-семіотичної специфіки притаманних музичній культурі ХХ ст. явищ «композиторського літературоцентризму» і «композиторської музикології».

Відповідно даному вектору, у роботі застосовано окремі положення філологічних (П. Флоренський), літературознавчих (М. Бахтін, О. Лосєв, Б. Томашевський), лінгвокультурологічних (В. Гумбольд, О. Потебня) та лінгво-музичних (В. Холопова, К. Чепеленко, С. Шип) наукових теорій.

Когнітивний досвід осмислення явищ культури і мистецтва, накопичений філософсько-культурологічною і мистецтвознавчою думкою, методологічний комплекс пізнання гуманітарної сфери, царини мистецтва і музичної творчості, а також інтегрування цих дискурсів в єдину методологічну стратегію, уможливорює застосування в якості теоретичної моделі інтерпретації феномена композитора комплексний мистецтвознавчо-культурологічний підхід, що поєднує низку загальнонаукових і спеціальних підходів і методів, теоретичні та історичні аспекти та перетворюється в інструментарій дослідження явища в його багатогранності та різномірності.

Резюмуючи вищезазначене, ми дійшли наступних висновків.

Композитор – конститутивне художньо-історичне поняття в системі духовних універсалій і категорій музичної культури, «стрижнева» основа категоріальної системи професійного музичного мистецтва – динамічного явища духовного буття і художньої комунікації. Як історично детермінований, соціальний феномен, композитор є центральною, конститутивною постаттю і сутнісним чинником існування музичної культури письмового типу, породженою європейською цивілізацією.

Герменевтика термінологічного імені і поняття «композитор» окреслила широту його смислового діапазону, багатогранність етимологічних зв'язків та семантичних паралелей. Існуючі дефініції поняття «композитор» містять проєкції на креативно-особистісну природу суб'єкта творчості, естетичну скерованість його діяльності, здатність до художнього моделювання світу, творення інтонаційних образів і концепцій, що охоплюють життєві процеси і явища й реконструюють їх в музично-художній реальності.

Категоріальна сутність поняття «композитор» визначається змістом найзначніших для гуманітаристики універсальних загальнокультурного масштабу: автор, митець, особистість, геній, талант, індивідуальність, які розкриваються в системі категорій культури і узагальнюється їх контекстом. Діапазон значень, виявлених під час термінологічної дескрипції поняття «композитор», висвітлена у ньому креативно-діяльна спрямованість суб'єкта на творення нового продукту (іншої музичної реальності, усвідомленої в широкому сенсі як музичне буття культури), зумовлює звернення до множинності інтерпретативних парадигм і практик розуміння цілісного феномена у єдності його психокреативного, соціокультурного, інтелектуально-художнього та культуротворчого вимірів та потенціалів.

При усій складності та багатовекторності проблематики, окресленої поняттям «композитор», її семантичним центром в реаліях Новітнього часу, централізуючим аспектом у синхронії та діахронії є індивідуально-особистісне авторське начало.

Смислова амбівалентність феномена композитора, багатогранність його екзистенційних проявів і семантичних амплуа принципово не зводиться до одного модусу аналітики та зумовлюють концептуалізацію в інтердисциплінарному полі сучасної гуманітаристики, враховуючи: 1) інноваційні умови і специфіку «духовного клімату» складної доби ХХ ст.; 2) зміни у творчій психології її суб'єктів, характері їх емоційно-інтуїтивного сприйняття світу.

Зазначені аспекти і системні зв'язки скеровують специфікацію осмислення феномена композитора в дискурсах авторства, особистості й творчості діяльності.

Основою розуміння постаті композитора в європейській музичній культурі, що уособлює культурантропологічний тип людини творчої (*homo creator*) та *людини музикуючої* (*homo musicum*) стає усвідомлення його соціокультурної ролі як діяльного суб'єкту культури, який творить музику, функціонує в ролі автора, резонує з культурою та, у широкому сенсі, є творцем музичної культури.

В контексті дослідження феномен композитора розглядається як актуальне духовно-аксіологічне явище соціокультурного буття, детерміноване внутрішніми і зовнішніми зв'язками та розгорнуте в динаміці художньо-історичної еволюції європейської музичної культури, а також усвідомлюється як:

- *творча особистість;*
- *суб'єкт культури і творчої діяльності;*
- *творець музичної картини світу, художньої моделі буття та інтонаційної тканини культури;*
- *носії індивідуальної свідомості та інтелектуально-художнього мислення;*
- *утілення особливого культурантропологічного типу – людини музикуючої;*
- *багатогранний автор, який резонує з культурою та, у широкому сенсі, є творцем музичної культури;*

Методологія дослідження базується на міждисциплінарній взаємодії фундаментальних загальнонаукових підходів і методів, притаманних філософії і культурології, а також спеціальних методів, властивих мистецтвознавству, зокрема музикології. Важливим методологічним підґрунтям праці є використання діалектичного, системно-діяльного, історичного, аксіологічного підходів, а також методів наукової індукції та дедукції, абстрагування і конкретизації, аналізу і синтезу. У процесі аналізу застосовано принципи історизму, детермінізму і компаративізму, методи термінологічного аналізу і операціоналізації понять.

Опора на філософсько-культурологічний і мистецтвознавчий досвід пізнання проблематики авторства, особистості і творчості сприяє смислового наповненню аналізу художніх явищ і методологічному збагаченню сучасної науки про музику.

Міждисциплінарний підхід до вивчення феномена композитора як явища, цілісної індивідуально-особистісної системи музичної культури, дозволяє уявити загальну картину культурної дійсності ХХ ст. з включенням, в якості креативно-діяльного суб'єкта, автора-творця, здатного усвідомлювати закономірності загально художнього руху й скерованість ціннісної орієнтації та особистісної реалізації.

Комплексна методологія з опорою на мистецтвознавчий та культурологічний дослідницькі дискурси, сприяє розкриттю сутності і специфіки феномена композитора, багатогранності та універсальності його духовних проявів. Мистецтвознавча методологічна парадигма дослідження зумовлює застосування низки спеціальних методів аналізу, притаманних історичному і теоретичному музикознавству, музичній соціології, музичній естетиці та музичній семантиці.

Враховуючи ємність осягнення усіх взаємопов'язаних складових багатовимірного й історично детермінованого «композитор», що відноситься до мистецьких категорій високої міри узагальнення, уможливорюється визначення сутності і специфіки феномена композитора та розгортання низки концептів і дискурсів, суттєво важливих в контексті пропонованого дослідження.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ФЕНОМЕНА КОМПОЗИТОРА: ГЕРМЕНЕВТИКО-ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ТА АВТОРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

2.1. Герменевтико-феноменологічний підхід як методологічна парадигма культурологічного осягнення феномена композитора

У проблемному полі сучасної гуманітаристики, що ілюструє переорієнтацію наукового інтересу у бік особистісного буття, загострюються пошуки цілісної моделі теоретичного осягнення феномена композитора, явища індивідуального авторства, що виявляють інноваційний характер творчої екзистенції у ХХ ст.

Культурні утворення, до яких належить феномен композитора, у своїй онтологічній основі «є системами надвисокої складності, багаторівневих конфігурацій..., коректність та ефективність теоретичної роботи з цими категоріями потребує врахування їх феноменології: окреслення кола функцій, визначення модальностей семантик, дистрибутивного аналізу структури текстових згорток» [426, с. 362].

Розкриття сутності феномена композитора, діапазону особистісно детермінованої культуротворчої діяльності музиканта-творця, що збагачує художній контекст новими духовними смислами та аксіологічними ідеями, виявляють його феноменальність, винятковість та семантичну роль у культурному континуумі Новітнього часу [275, с. 108], детермінує застосування комплексної мистецтвознавчо-культурологічної концепції, що здійснюється на підставі взаємодоповнення загальнонаукових, філософсько-культурологічних, соціологічних, психологічних й мистецтвознавчих, а також спеціальних музикознавчих методів і підходів. У пошуках інтегративного методологічного інструментарію осягнення смислової багатогранності феномена композитора в контексті музичної культури ХХ ст., що надає естетико-семіотичні коди культурі, плідним вбачаємо в межах вищезазначеної концепції звернення до герменевтико-феноменологічного підходу, для якого проявленість символічних утворень (текстів культури) і визначення їх смислу є важливим предметом вивчення.

Парадигмальні зрушення, що відбулися останнім часом в науково-теоретичній царині, культурологічній сфері зумовили процеси переходу до нових типів раціональності, які відкривають перспективи включення нових дослідницьких механізмів, інтерпретаційних стратегій і практик в мистецтвознавчий когнітивний контекст, сприяючи значному розширенню його методологічних горизонтів та культурологізації мистецтвознавчої проблематики. Посиленню ролі культурологічної складової та збільшенню ролі філософсько-естетичного начала в концептосфері мистецтвознавства і музикології значною мірою сприяла екстраполяція в їх методологічне поле найавторитетніших напрямів філософської думки сучасності – герменевтики

(Г.Г. Гадамер, Е. Бетті, Дж. Ваттімо, Ж. Гронден, В. Дільтей, П. Рікьор, Р. Рорті, Ф. Шлейєрмахер, Г. Шпет) та феноменології (Е. Гуссерль, В. Гумбольд, Ж. Дерріда, Г. Марсель, Х. Ортега-і-Гассет, Ж.П. Сартр, М. Шелер, М. Хайдеггер, Є. Яусс), методи яких вирізняються багатоаспектністю, багаторівневістю й варіативністю розгляду проблематики та є плідними щодо досягнення сенсу явищ культури і мистецтва. Вищезгадані теорії у поєднанні з іншими філософськими вченнями і культурологічними стратегіями відкривають нові імпульси експлікації феномена композитора – складного і багатовимірного духовного явища, яке потребує усебічної інтерпретації у зв'язку з процесами світоглядної й художньо-сислової трансформації в музичній культурі ХХ ст [275].

Скерованість на концептуалізацію феномена композитора і розробку його узагальненої теорії в музичній культурі ХХ ст., семантично пов'язаної з пошуком інтегративної концепції людини Новітнього часу загалом, зумовлює звернення до характеристики провідних ідей герменевтики і феноменології та їх інтегрованого дослідницького дискурсу, екстрапольованого в музично-культурологічний когнітивний контекст в якості екзистенційної парадигми пізнання художніх явищ. Використання розуміючої методології, що посідає важливе місце в ієрархії вчень про дух, дозволяє осмислити духовний зміст культури та її явищ, в числі котрих суттєво важливим є феномен композитора. Екстраполяція філософського досвіду в музично-культурологічну сферу та застосування герменевтико-феноменологічного підходу уможливорює досягнути глибинну сутність цілісного й багатогранного феномена композитора, культуротворчі й світомоделюючі функції і множинні форми репрезентації котрого дозволяють розглянути його в якості сислової, інтелектуально-духовної основи музичної культури ХХ ст., її органічної людської складової і суттєвого чинника буття.

Актуальність звернення до герменевтико-феноменологічного підходу, застосованого в межах комплексного мистецтвознавчо-культурологічного дослідження сутності і специфіки феномена композитора, зумовлена вимогами сучасної культури й художньої практики, потребою часу у фундаментальному досягненні новаторських інтенцій та унікального суб'єктивного досвіду творчих індивідуальностей ХХ ст.

Герменевтико-феноменологічний підхід у проекції на мистецтвознавчу сферу сприяє концептуалізації феномена композитора і явища авторства в музичній культурі й визначає головними об'єктами осмислення:

- 1) авторську свідомість, що є акумулятором креативної енергії, генератором ідей і смислів;
- 2) художньо-творчу (культуротворчу) діяльність митця, визначену як текст його життя;
- 3) продукти творчої діяльності композитора – музичні та немусичні твори – результати інтенцій художньої свідомості, розглянуті як тексти,

цілісні інформаційно-семантичні послання, смисл котрих розкривається в процесі розуміння та інтерпретації.

У зв'язку з цим, одним з центральних щодо осягнення феномена композитора і явища авторства в музичній культурі є культуротворча діяльність, визначена як текст життя митця, і концепт «музичний твір», розглянутий у феноменологічному, культурологічному, інтерпретаційному, мистецтвознавчому та естетико-семіотичному аспектах [275].

Обґрунтування специфіки герменевтико-феноменологічного підходу в якості методологічного інструментарію дослідження феномена композитора в європейському культурному континуумі ХХ ст. потребує:

1) характеристики феноменологічного і герменевтичного методів в мистецтвознавчо-культурологічній проекції та розкриття єднаючого їх дискурсу;

2) розкриття змістовних складових герменевтико-феноменологічного підходу як інтерпретаційної стратегії осягнення смислової структури і духовного змісту феномена композитора, що синтезує онто-герменевтичні концепції тлумачення потенційної множинності смислів явищ та феноменологічні настанови їх дескрипції;

3) визначення горизонтів розуміння феномена композитора і проявів його духовного універсалізму в контексті музичної культури ХХ ст.

Виходячи з мети, зазначеної у даному розділі, окреслимо найзначніші аспекти герменевтики і феноменології, принципово важливі щодо осягнення заявленої проблематики.

2.1.1. Методологічні інтенції культуротворчого діалогу феноменології і мистецтвознавства

Інтонаційно-художня реальність, створена композитором – специфічна форма «саморозкриття буття» (М. Хайдеггер), пов'язана з проявами музичної свідомості, потоку феноменів, адекватніше розуміється через поняття й методи феноменології. «Музичні феномени, володіючи специфічними властивостями, сприймаються як частина загальнокультурних подій. При множинному об'єкті ми допускаємо можливість розшифровки предметного поля, включення в нього того, що не увійшло в жорсткий формат тексту» [136, с. 6].

З метою визначення методологічних аспектів розуміння феномена композитора окреслимо концептуально значущі і сутнісні в межах пропонованого дослідження основи феноменологічної теорії.

Феноменологія (грец. *phainomenon* – те, що з'являється і *logos* – слово) – вчення про феномени, «наука про споглядання сутності, про свідомість, що споглядає сутність» [548, с. 477] – один з найзначніших напрямів філософської думки ХХ ст., в якому декларується спрямованість на безпосередню дескрипцію досвіду когнітивної свідомості й виокремлення в ній значущих рис. Одноименне вчення досліджує «духовні сутності, дані

свідомістю» [298, с. 439] й сприяє вияву змістовної основи явищ, вможливлючи об'єднання окремих компонентів (засобів, форм, граней, проявів) у цілісність.

Особливу значущість феноменологічні методи набули в мистецтвознавстві і музикології. Концептуальні положення феноменології виходять з глибинного гуманістичного розуміння Всесвіту як цілісної динамічної системи і людини як його центрального елемента – мислячого суб'єкта, носія свідомості і креативно-творчих енергій цих динамічних процесів, що найяскравіше реалізуються в неповторному, індивідуально-творчому самовираженні. Саме тому фундаментальні ідеї феноменології Г. Гегеля, Е. Гуссерля, Е. Канта, М. Хайдеггера, М. Шелера, М. Мерло-Понті [387] визначають сутність сучасних досліджень в царині онтології та психології творчості, які висвітлюються у загальнотеоретичному, психологічному, педагогічному ракурсах і охоплюють музичні аспекти [350; 351; 29–34; 196–198].

Розроблена на початку ХХ ст. видатним німецьким філософом Е. Гуссерлем, феноменологічна концепція пізнання пронизала гуманітаристику ХХ – початку ХХІ ст. і залишила помітний слід в мистецтвознавчо-культурологічній царині [140, с. 138].

Широкий резонанс в теоретичній думці зазнали такі ключові поняття даного вчення, як феномен (грец. *phaino' menon*) – «те, що являється, явище, дане нам у досвіді чуттєвого пізнання» [548, с. 477], свідомість, інтенціональність (творча спрямованість свідомості на предмет), що виступає механізмом генерації смислів, інтерсуб'єктивність (характеристика комунікативної й культурної основи індивідуальних інтенційних актів) та конституювання (творча активність свідомості в її інтенційній та інтерсуб'єктивній формі), завдяки яким уможлиблюється ієрархічне усвідомлення емпіричних фактів дійсності [79, с. 6].

У філософському дискурсі феноменологія вважається наукою «про конструювання світу (у значенні суцього для людини, яка має феноменологічну установку), про структуру буття, яке... має значення ідейної предметності» [548, с. 478]. Згідно феноменологічній інтерпретації, культура розуміється як загальний аспект усіх феноменів, що потрапляє у коло людської свідомості [318, с. 491]. Традиційним для філософського осягнення феноменів є розуміння того, що в основі людського досвіду знаходиться світ сутностей, ідей, проявом та виразником яких є досвідні феномени свідомості – чуття, роздуми, мислення [298, с. 440].

Феноменологічний метод, з його інтенцією до експлікації «чистого» смислу феноменів свідомості, рефлексії, редукції, «часу-свідомості» (за концепцією Е. Гуссерля) є плідним щодо пізнання мистецтва, зокрема музики [547]. За спостереженням С. Філіппова, «феноменологія зводить багатозначність до однозначності», на відміну від герменевтики, що постулює багатозначність інтерпретацій та «відсутність однозначності сенсу художнього творіння» [547]. Рух феноменологічної редукції, дескрипції

сприяє утворенню смислової структури – основи існування текстів. Зводячи предмети до феноменів, якими володіє свідомість, феноменологія проектує «редукований світ». С. Філіппов доводить, що власне феномени свідомості, починають існувати у фізичному, ейдетичному та трансцендентному вимірах [547].

Феноменологічний ракурс цілісного осягнення явищ світу виявляє ідею «споглядання» смислів предмета, розглядає його в розмаїтті естетичних форм і граней, зазначає вектори усебічного переживання через встановлення певних контурів бачення («горизонтів розуміння»), віднайдення й інтерпретацію окремих проявів та невиявлених раніше аспектів, які формують його цілісність. Скерований на реконструкцію у свідомості багатовимірності явища, означений метод, з одного боку, акцентує увагу на змістовно-смислових закономірностях, системних зв'язках, що зумовлюють структуру феномена і його функційну специфіку. З іншого – виявляє здатність до розкриття історико-генетичних основ явища, умов і сутностей його кристалізації та динаміки соціокультурного розвитку [140].

Згідно розумінню Е. Гуссерля, феномени (смисли предметів і елементи потоку переживань) [139] формуються у структурі свідомості – внутрішньому організованому і незалежному часовому потоці, даному людині до рефлексії і є цілісністю – єдністю ідеального предмету і смислу, значеннєвого і вираженого [162, с. 55]. Свідомість у феноменологічній експлікації Е. Гуссерля визначається «регіоном буття» [139] з власною специфікою та усвідомлюється смислуотворюючим началом – основою формування образу світу шляхом інтенційності – особливої спрямованості свідомості на об'єкт (свідомість про будь що), а також «життєвий світ» як горизонт цінностей та можливостей свідомості [162, с. 62]. Маніфестована Е. Гуссерлем «феноменологічна редукція» означає повернення свідомості від реальних до «інтенційних предметів», якими їх створює «інтенційне життя свідомості», розглянуте творенням значень і смислів [139]. Філософська концепція «потоку свідомості» маркує безперервність протікання процесів (рухів образів, чуття, вражень), які проходять у свідомості крізь інтенційно спрямовану, сфокусовану увагу [139].

Вагоме у феноменологічному вченні поняття редукції (лат. *reducere* – повертати) у гуссерліанському тлумаченні пов'язане з механізмом визначення сутності явищ через спрощення їх складної структури, відсторонення зайвого, що ускладнює осягнення їх структурної основи, віднайдення найменшої одиниці, яка, в свою чергу, презентує «складну, концентровану реальність» (М. Аркад'єв) [33]. Мета редукції полягає у виокремленні основи інтерсуб'єктивного досвіду світу (поза усталені чинники) й визначенні загальної підстави щодо досвіду світу в цілому.

Філософське поняття «свідомість» визначають властивістю вищої нервової діяльності людини, функцією людського мозку, пов'язаною зі здатністю мислити й усвідомлювати дійсність, визначати власне до неї ставлення [415; 340].

Отже, свідомість є вищим рівнем відображення світу, що розуміється як некінцеве метафоричне віддзеркалення свідомості [547]. Сутність свідомості – особливого смислотворчого начала, що формує образ світу шляхом інтенціональності, розкривається в конструюванні смислів, які надаються дійсності. При цьому справжній смисл предметів виникає у послідовному здійсненні аналізу феноменів, осягнутих у чуттєвому досвіді [140].

Інтенціональність – первинна смислоутворююча спрямованість свідомості до світу, «смислоформує відношення свідомості до предмету, інтерпретація відчуттів предмету» [496, с. 168], використовується для визначення структури свідомості й експлікується як спрямованість останньої на зміст предмета, включення його у когнітивний контекст. При цьому, інтенційний аналіз має на меті «виявити інтенціональні імплікації свідомості, розкрити структуру, завдяки якій кожен окремий акт свідомості пов'язаний з іншими актами [41, с. 63].

Інтенціональний досвід містить смисли і значення, має інтуїтивну природу, адже виступає не у логічних судженнях, але в емоційних переживаннях, надчуттєвому сприйнятті. Е. Гуссерль акцентує онтологічну сутність інтенційної свідомості, «інтерсуб'єктивні» та «надіндивідуальні» властивості якої зумовлюють її «трансцендентність», та виокремлює два типи інтенційних переживань – повсякденні (пов'язані з практичною діяльністю індивіда, які розуміються за критерієм істинності) та особистісні (формує особистість як духовну цілісність, носій свідомості), що охоплюють різні світи буття та свідомості людини [139].

Процесуально-динамічна і суб'єктивна за природою, свідомість, що виступає структурою «про щось», завжди інтенційна й здатна не лише віддзеркалювати світ, але й творити його шляхом креації ідеальних моделей. Творчість є процесом і результатом свідомої діяльності митців (суб'єктів творчості). Як низка усвідомлених станів і психічне віддзеркалення буття [415], свідомість утілює суб'єкт-об'єктні відношення й розглядається в якості суб'єктивного образу об'єктивного світу [368], акумулює інформацію про зовнішній (предметний) і внутрішній (власне Я) світи, виступає носієм самосвідомості – здатності спрямування психічної діяльності на себе, усвідомлення людиною власної діяльності, чуття і мислення (мислєдіяльності) [504].

Самосвідомість (мисляча свідомість), вищою формою якої є розумово-духовне начало, М. Бердяєвим визначає як «...інтуїтивний акт людського «я» відносно самого себе..., єдність «Я» й відмінність його від «не Я» [61]. Структуру свідомості, спрямованої на осягнення світу в поняттях, утворюють когнітивні процеси, сприйняття (мислення, уявлення), вольові акти й емоційні стани [504].

Аналізуючи психологічну багатовимірність свідомості, О. Леонт'єв окреслює притаманні їй структурні компоненти: чуттєву тканину (наповнення зовнішніх образів дійсності), значення («сміслове поле»,

культурні репрезентанти в образі свідомості) й особистісний смисл (мотиви, потреби суб'єкта) [340].

Наука про феномени трактується М. Хайдеггером як інтерпретація феноменів і означає «таке охоплення її предметів, що все підлегло... розбору повинно пророблюватися у прямому показуванні та прямому доказуванні» [556, с. 34–35]. На думку мислителя, титул «феноменологія», утворений з понять «феномен» (те, що себе каже, очевидне), та «логос» («розум, судження, поняття, дефініція, відношення», «робити очевидним те, про що мова») [556, с. 32], не позначає предмета своїх досліджень та не характеризує їх об'єктивного змісту, проте надає лише вказівку, що повинно трактуватися. Філософ ототожнює феноменологію з «deskриптивною феноменологією», оскільки «характер... deskрипції, специфічний смисл логосу, може бути фіксованим вперше лише з «предметності» того, що повинно бути «описано»..., у способі зустрічі феноменів приведено до наукової визначеності» [556, с. 35].

Сенс феноменологічної deskрипції М. Хайдеггер вбачає у тлумаченні, оскільки феноменологічний логос має герменевтичний характер, виконує функцію розуміння та визначається як ratio по відношенню до будь-чого зримого. Німецький філософ усвідомлює плідність застосування феноменологічного підходу до творчості митця й залишених їм текстів – «специфічних, унікальних, цілісних проявів абсолютного духу» [171, с. 259].

Досвід осягнення феноменів свідомості і специфіки часового сприйняття дійсності «крізь призму» музики, значною мірою сприяв кристалізації в естетичній думці музично-феноменологічного напрямку, що виник у 20 – 30-ті рр. ХХ ст. Сміслові «обертони» феноменології Е. Гуссерля та його послідовників набули особливої значущості в музично-естетичній спадщині відомого соціолога, музиколога, композитора і мислителя «Франкфуртської школи» Т. Адорно [7], працях швейцарського музиканта і теоретика мистецтва Е. Ансерме [13], філософів і аналітиків сфери художнього Л. Ангелескі, І. Браудо, К. Дальхауза, Г. Еггебрехта, В. Жанкелевича, Р. Ингардена [201], Е. Курта, О. Лосева [349 – 351], Х. Мерсманна, Ж. Піаже, Е. Суріо [669], Д. Формаджо та ін. [547], що утворюють сегмент царини «філософії музики» й визначають різні її напрями, наряду з музичною семіотикою, музичною герменевтикою тощо [498, с.7].

Феноменологічним духом пронизані теоретичні праці композиторів доби модернізму: Б. Асаф'єва, А. Веберна, П. Хіндеміта, І. Стравінського, О. Мессіана, дослідження котрих сприяли кристалізації царини «композиторської музикології». Феноменологічну скерованість у сучасній науці про музику виявляють дослідження Л. Акоюна [9], М. Аркад'єва [29–31], К. Жабінського [171], Т. Іваннікова [196 – 198], О. Опанасюка [424; 425], В. Суханцевої [516, 517], С. Филліпова [545 – 547], пов'язані з осягненням глибинних ап'іорних структур та інтенцій авторської свідомості. Суттєво значущими для розуміння феноменології музичної творчості й феномена

композитора є положення теоретичних досліджень Р. Арнхейма, Р. Ландінна, Л. Майера, Д. Марселя, які спираються на ідеї гештальтпсихології, асоціативної психології [275, с. 109].

Феноменологічний ракурс бачення проблем музичної свідомості та аналізу музичного досвіду є головним у спадщині швейцарського диригента-інтерпретатора, музично-громадського діяча і теоретика мистецтва Е. Ансерме, багатогранна творча діяльність якого вписана в панораму європейського художньої життя першої половини ХХ ст. Статті, спогади, лекції, та, перш за все, масштабний труд артиста-інтелектуала «Основи музики в людській свідомості» розкривають концептуальний модус естетичної рефлексії маестро, що межує з цариною «філософії музики».

Згідно переконанням Е. Ансерме, феноменологія сприяє порозумінню обумовленої закономірності твору мистецтва і пропонує «вірні критерії» цього розуміння. Усвідомлюючи переваження процесу розуміння над когнацією, мислитель акцентує скерованість феноменології, «...що піднімається до джерел феномена, розглядає людину у його внутрішніх зв'язках з навколишнім світом, і не розподіляє того, що Бог або природа поєднала» [13, с. 179], на виявлення сутності явищ. Ексклюзивність даного вчення дослідник вбачає у здатності «повернути людину від абсолютного індивідуалізму до усвідомлення своєї соціальної природи... завдяки внутрішньому просвітлінню, аналогічному тому, що відбувалося... в період становлення християнства» [13, с. 179-180].

Екстраполюючи феноменологічні ідеї Е. Гуссерля на царину пізнання законів музики, специфіки музичного процесу і творчості митця, Е. Ансерме акцентує їх пріоритетність у здатності слугувати інструментом осягнення логічних законів музичного мислення, а також принципову важливість інтуїтивного досвіду як основи розуміння мовної специфіки та онтологічної сутності музичних явищ. За цим автором, музика у феноменологічному трактуванні є «вираженням людини як афективної істоти», діяльність почуття, створеного з афективних напружень (активних і пасивних, екстравертивних та інтровертних), які складають субстанцію музичного буття, обґрунтовуючи «наше існування в світі». Сучасний музикант, за свідченням швейцарського дослідника, «...може виконати своє завдання лише завдяки... інтуїтивному розумінню смислу музичної мови» [13, с. 183-184], що має історичну детермінованість, силу у загальнолюдських смислових проявах і комунікативних властивостях, й переломлення крізь інтуїтивний досвід авторської індивідуальності.

Е. Ансерме розглядає прояви свідомості і сутності інтенційних переживань у музиці як невичерпний досвід, що містить значення і смисли. В системі музично-феноменологічних уявлень диригента свідомість постає у двох формах – «чистої свідомості», по відношенню до себе (в акті первинного мислення) та свідомості «по відношенню... до будь якого явища» (у процесі вторинного мислення). Виходячи з цих позицій, процес створення

музики дослідник пов'язує з феноменами, актами діяльності свідомості, і розглядає проявом первинного, «чистого мислення».

Музична творчість усвідомлюється як сфера кристалізації буття, перетворення духовних смислів і цінностей, форма «активності свідомості», що потребує особливої зосередженості, концентрації креативно-діяльного начала. При цьому, можливо й не усвідомлення власної присутності композитора в мистецькому акті, в якому автор виступає цілісно, «...яким він є.., як бачить... та відчуває». Е. Ансерме наголошує на детермінованості музичної свідомості, що «...діє у певній обстановці, епосі й ...культурі» та відзначає її розвиток у процесі досвіду [13, с. 117].

Феноменологія здатна охопити філософсько-онтологічні й психологічні аспекти музичної творчості, динаміку музично-креативних процесів, результати художньої діяльності. Дескрипції підлягають значущі в музиці поняття «смысл», «зміст», «композиція», «звукосмислові структури» [547]. Феноменологічний метод скерований на вияв сутнісних властивостей феномену, діяльних актів свідомості, авторських інтенцій (лат. *intentio* – скерованість, намір, мета, спрямованість свідомості структурувати глибинні переживання, які відносяться до внутрішнього світу особистості, розкривають сутність речі). Саме тому у сьогоденній науковій практиці феноменологічний метод є плідним інструментом аналізу суб'єктивного світу творця (зокрема композитора), алгоритмом розуміння індивідуальних властивостей авторської особистості та специфіки її духовного самоздійснення [275].

Концептуальний вектор музично-феноменологічних шукань [9; 12, 29–34; 45; 171; 196–198], спрямований на інтерпретацію смислу музичних явищ і виявлення логіки художнього мислення суб'єктів творчості, осягнення актуального, живого буття музики, її інтуїтивного простору і часових закономірностей сприйняття, а також побудову феноменології творчості видатних митців [10; 196]. Екстрополюючі ідеї Г. Гегеля, Е. Гуссерля та ін. філософів у царину музичного мистецтва, музиколог Л. Акоюн зазначає плідність застосування феноменологічного підходу до творчості митця і «спроможність «убачати» в корпусі залишених ним текстів один із специфічних, унікальних проявів абсолютного духу» [9, с. 4].

Отже, феноменологія, що осягає смисли людської екзистенції шляхом дескрипції переживань світу й досвіду свідомості, звертається до фундууючих принципів, осягнення вищих сенсів буття, стає найвпливовішим філософсько-онтологічним вченням ХХ–ХХІ ст., актуальним щодо мистецтвознавчо-культурологічного осягнення феномена композитора в його діяльних проявах, музичній творчості [290, с. 103–104]. Значущість використання феноменологічного методу у дослідженнях мистецької сфери, царини музики «...визначається можливістю здійснення редукції усіх «зовнішніх» передумов буття художніх творів та проникнення до глибинних, прихованих сенсів, які безпосередньо виявляються під час музичного звучання» [там же].

Застосування феноменологічного методу уможливорює: 1) визначити інтенційну спрямованість свідомості композитора щодо інтонаційно-чуттєвого сприйняття та музичного моделювання образів світу; 2) осягти специфіку художньої свідомості і мислення суб'єктів творчості (композитора, виконавця), явищ актуального буття музики; 3) виявити смислові аспекти авторської творчості, детерміновані художньо-інтерпретативною дією свідомості митця, її спрямованістю на культуротворення; 3) визначити специфіку новаторського мислення європейських композиторів ХХ ст., що є віддзеркаленням загальнохудожніх процесів, тенденцій універсалізації культури [275].

Феноменологічна інтерпретація універсума композитора як творця духовних цінностей і культурних смислів має методологічні переваження й значний евристичний потенціал, адже дозволяє розглянути специфіку системного породження в музичній культурі креативних мистецьких ідей, музичних концепцій, художніх творів, тобто культурних смислів, що забезпечують комунікативну дію, безперервність різновидів музичної діяльності (авторської, виконавської, музикознавчої, слухачької), які утворюють музичну культуру як цілісність та складову тексту культури.

2.1.2. Експлікація феномена композитора в концептосфері сучасної герменевтики

Міждисциплінарний дискурс дослідження детермінує звернення до концептосфери герменевтики – філософії розуміння світу й «...осягнення предметів наук про дух» [548, с. 99]. На сучасному етапі герменевтика є провідною методологією гуманітаристики, онтологічну сутність, універсалізм когнітивної спрямованості й діапазон дослідницьких механізмів якої маркують численні дефініції: «теорія інтерпретації тексту», «мистецтво розуміння і осягнення смислу знаків», «філософське вчення про онтологію розуміння та епістемологію інтерпретації», «мистецтво розуміння... мислячих індивідуальностей» [311, с.42-43], «наука про правила тлумачення» й «отнологічне вчення про буття» [104]. У широкому сенсі, герменевтика формує загальну традицію розуміння духовного досвіду культури, проблеми мови, семантичні виміри мистецтва і динаміки творчого процесу, а також результатів (творів, текстів) креативної активності творця – носія духовних смислів [65]. Центральною у герменевтиці є проблема смислу: сама культура у герменевтичному дискурсі трактується як система смислів. Відповідно до цього, проблема інтерпретації культури та її явищ, зокрема феномена композитора, базується на засадах розуміння.

Глибинні традиції герменевтики історично пов'язані з практикою екзегетики, спрямованої на осягнення проявів авторської екзистенції і смислу, закладеного в матеріально-знаковому вираженні письмових текстів. Згідно позиціям В. Дільтея – фундатора ідеї універсалізації «наук про дух») [158], а також Ф. Шлейєрмахера – засновника концепції розуміння та

інтерпретації мови [311], мистецтво герменевтики спрямоване на визначення цілісності послань духу Іншого, розуміння індивідуальності автора через здійснене й висловлене ним, проявлене у множинності усього спектру проявів, виразів і творчих маніфестацій (стилю, мови, твору, спадщини загалом) [275].

Сучасна герменевтика, що одночасно трактується як мистецтво, наука, методологія, теорія, вчення, репрезентована множинністю концепцій й стає дискусійним полем суперечливих поглядів та ідей, фундатори котрих (Е. Бетті, Г.Г. Гадамер, Ж. Гронден, П. Рикьор, Г. Фігаль) пропонують свій ракурс бачення та розуміння реальності [545]. Загальним вектором поляризованих концептів герменевтичного пізнання є розкриття смислоутворення в культурі і мистецтві, специфіка трансляції значень, а також засвоєння сенсів й художньо-семантичних зв'язків, певним чином виражених і зафіксованих [547]. Серед них – визначення семантики творчої діяльності митця, що складає смисловий код життєздійснення автора та є вагомою складовою художньої культури, розглянутої у семіотичному дискурсі (Р. Барт, Ю. Лотман) як єдиний текст, еднаючий знаково-символічні утворення, у тому числі музичне мистецтво – одну з художніх мов культури.

Суттєву роль у контексті герменевтичної парадигми пізнання відіграє музична герменевтика, пов'язана з розумінням фактів музичного буття, інтерпретацією змісту музичних явищ, музичних текстів – послань автора, розкриттям ідеї й визначенням смислу творів [546]. Помітну роль у розробці питань музичної герменевтики, заснованої на початку ХХ ст. Г. Кречмаром, та спрямованої на інтерпретацію художніх процесів, музичного семіозису і феноменів музичної творчості, відіграють теорії західноєвропейських (Р. Лах, А. Маркс, А. Шерінг, К. Дальхаус, У. Еко) [546] та східноєвропейських дослідників (Н. Корихалова, Ю. Кочнев, В. Москаленко, В. Холопова та ін.).

У відповідності герменевтичному модусу бачення, митець (композитор) як суб'єкт культури і творчості, набуває статусу центральної, семантичної постаті в акті інтерпретації тексту, розуміння котрого уможлиблюється через реконструювання авторського задуму, а також відтворення у суб'єктивному досвіді інтерпретатора фундууючих цей задум носіїв особистісно-психологічного і соціокультурного досвіду та зумовлених ними духовних смислів. У процесі розуміння творів музичного мистецтва переакцентується смисл з перспективи автора на суб'єктивність виконавця-інтерпретатора, який опрідметнює первинний авторський задум, привносячи в нього нові семантичні ознаки.

Виключне значення для осягнення мистецької сфери, музичної творчості і постаті музиканта-творця в дискурсі герменевтики є опора на категорії «розуміння» та «інтерпретації», що набули загальногносеологічного масштабу. Використання механізмів розуміння та інтерпретації, як чинників когнітивного процесу та інструментарію осягнення культурних явищ,

сприяло ствердженню герменевтики у статусі «розуміючої» методології гуманітаристики.

Центральна для герменевтики категорія, уведена В. Дільтеєм, – «розуміння» – походить від особливої інтелектуальної здібності та мисленнєвої дії «розуміти» – мати будь-яке правильне поняття. Завдяки розумінню «...ми із знаків, почуттєво даних нам ззовні, пізнаємо певний внутрішній зміст. За умов розуміння або інтерпретується „сене”..., або відбувається подальше осмислення того, що вже має деякий зміст» [158, с. 35]. Згідно філософському трактуванню, розуміння – «викликаний зовнішніми або внутрішніми діями специфічний стан свідомості, що фіксується суб'єктом як упевненість в адекватному сприйнятті уявлень та змісту впливання» [455, с. 207]. У психологічному дискурсі розуміння означає «здібність осягнути смисл і значення будь-чого та отриманий завдяки цьому результат» [548, с. 207].

Культурогенне за природою, розуміння є особливим комунікативно-діалогічним процесом, що реалізується у справах та мові індивідумів, оскільки «здатність розуміти – основоположна ознака людини в її співжитті з іншими, на шляху через мову, й розмову (діалог)» [107, с. 295]. Мова є онтологічною характеристикою людського буття і основою розуміння. Універсальну властивість мови, уподібненої розуму, здійснення розуміння у мовній формі підкреслює Г.Г. Гадамер. Філософ вбачає в акті розуміння «...зворотнє перетворення мертвих слідів змісту на живий текст» [107, с. 158].

У герменевтичних концепціях Ф. Шлейєрмахера та В. Дільтея розуміння пов'язується із вживанням у психологічний світ іншої людини, у тому числі автора твору. В. Дільтей характеризує розуміння складним актом, функція котрого полягає у роз'ясненні знаків тексту – «первинної даності, реальності» (М. Бахтін) [58, с. 292] та виявлення його смислової множинності. Онтологічний сенс розуміння невіддільний від принципів діалогу (В. Гумбольд, М. Бахтін) – основи психологічного осягнення [311].

Як позарефлексивний акт безпосереднього сприйняття і переживання фактів, подій, образів, охоплення сутності явищ, що характеризується об'єднанням емоцій- та раціоначал, розуміння «ідейно» споріднюється з естетичною позицією «інтуїтивного розуміння» (Г. Риккерт) [453] та наближається до інтуїтивізму (А. Бергсон) [64]. Спираючись на філософську традицію, О. Самойленко вважає розуміння естетичним феноменом й суттєвим фактором культурної семантики [475, с. 10].

За умов розуміння «виробляються певні уявлення й осягаються певні істини» [105, с. 34]. У зв'язку з цим, функція розуміння, у широкому сенсі, полягає у пошуці істини, в осягненні смислового діапазону та дешифруванні значеннєвого коду явищ, творів, діяльних актів та фактів життєтворчості (текстів) в системі соціокультурних відносин, а також роз'ясненні самих знаків тексту. У науковому дискурсі, альтернативу розумінню щодо осягнення набутих смислів, їх співставлення й використання у нових логічних контекстах складає когнація.

Методологічний сенс процесу розуміння визначається цілісністю охоплення смислу явищ (в динаміці від цілого через виокремлення семантичних елементів до реконструкції цілості – тексту), а також творчого процесу й перегляду його семантичних зв'язків з можливістю відкриття нових горизонтів усталених значень та інтеграції нових смислів, скерованістю на глибинне проникнення у структуру предметності буття і розкриття його законів. Г.Г. Гадамер зазначає, що процес розуміння «постійно рухається від цілого до частини й вертається до цілого, сприяючи «концентричними кругами» розширити єдність розкритого смислу [105, с. 345]. Критерієм правильного розуміння філософ вважає відповідність частин цілого. Розуміння смислів, за В. Налімовим, є «...завжди оволодіння смислами, здійснюване шляхом розкриття первинно закладеного у світобудові. Нові тексти й розкриті через них нові смисли створюють нові умови буття людини» [415, с. 207]. Мислитель уподібнює діалогічний за природою акт розуміння самій творчості, що розглядається як процес розуміння.

В дискурсі герменевтики, орієнтованої на феноменологічні ідеї, суттєво оновлюється сам предмет розуміння, традиційно пов'язаний з розкриттям смислів, утілених у матеріальному вираженні письмових текстів, розширюється сфера його розповсюдження на явища культури, що виявляють феноменальну природу та передбачають невіддільність смислу від його втілення. За умов переорієнтації герменевтики на феноменологічний ракурс бачення уможлиблює розповсюдження механізмів розуміння на художньо-естетичний досвід як такий, творчу діяльність митця та її результати [108].

Скерована на осягнення смислових форм, проявів мови і мовлення, мислення, процедура розуміння особливо значуща для тлумачення творів мистецтва – витворів духу – та встановлення смислової відповідності між процесом і результатом їх креації [311]. Цієї точки зору послідовно дотримується Г.Г. Гадамер, за висловленням якого «...найближче... розуміння належить... до факту зустрічі з твором мистецтва і має бути прояснене тільки виходячи з його способу буття» [106, с. 101].

Запозичений з твору мистецтва художній досвід є специфічним віддзеркаленням креативної свідомості автора, особистим відчуттям та пов'язаний з розумінням об'єктивності світу Іншої суб'єктивності [351, с. 189]. Оскільки цей досвід «...містить у собі розуміння, отже сам він являє собою герменевтичний феномен» [там же].

За визначенням філософа, мистецтво є «сферою прекрасного», яка виступає антитезою царини корисного, є «засобом артикуляції буття» і феноменальним досвідом, що уможлиблює розглянути твір мистецтва моделлю розуміння феноменів у цілому. Феноменальними ознаками цілості мистецького твору, що «...являє себе... чуттєво-зримим образом» та є носієм прекрасного, Г.Г. Гадамер вважає існування в якості гри (перевтілення в її структуру), позаутилітарність та можливість «поставляти

світ» (М. Хайдеггер) як буття у феноменальному вираженні [105, с. 556]. Нове тлумачення художніх явищ (через їх феноменальну природу) скероване на «розкриття буття, яке відкрилося митцю й дозволило створити стійкий образ, утримати себе у творі» [110, с. 95].

Здійснена Г.Гадамером переакцентуація герменевтичної уваги з письмового тексту до твору мистецтва (у феноменальному вираженні із збереженням мовних властивостей) сприяла формуванню нової концепції розуміння мистецької мови як форми розгортання істини, що охоплює усіх учасників комунікації. Роль мовного питання в аспекті розуміння твору мистецтва є основоположним, оскільки мова, виражальні засоби є частиною його цілісності й основою формування сукупності смислових характеристик. Осягнення реальності у мовному вираженні скеровуються герменевтичними принципами, детерміновані історичним контекстом та відношеннями в системі «людина – світ». Г.Г Гадамер пропонує єдність мови і розуміння, інтерпретації мови художнього (музичного) твору та переклад на міжособистісну форму комунікації, що актуалізує вербальний аспект розуміння [104]. Філософ акцентує необхідність здійснюватися розуміння творів інтерпретатором минулого через занурення в культурно-історичну традицію як «перетин свободи та історії» й «злиття горизонтів» історії та сучасності. Традиція – форма збереження й трансляції культурного, досвіду, система цінностей і знання, виявляє зв'язок історико-часового і соціального, адже досвід поколінь, що проходить «крізь призму» історії, опосередковує розуміння в діалозі сьогоденного з минулим. При цьому, традиція вимагає безпосередньої участі в ній суб'єктів творення, відкриваючи проблему відносин в системі «автор – традиція», «культура – особистість» [108].

Концептуалізація твору мистецтва (який отримує статус Іншого) та обрання його моделлю розуміння, сприяло розширення діапазону тлумачення герменевтики як нової філософії мистецтва й поняття тексту у його новій експлікації – як твору культури (В. Біблер) [67].

У системі герменевтичних уявлень Е. Бетті [65] предмет розуміння розповсюджується на культурні артефакти різної природи: міметичну¹ діяльність суб'єкта творчий досвід, виконавські (зокрема музичні) мистецькі процеси, соціокультурні утворення й символи, «що набувають буття у формах міжособистісних відносин» й складають «інтерсуб'єктивний досвід світу» (М. Хайдеггер) [557, с. 66]. Об'єктами розуміння Е. Бетті вважає різні форми культурної практики, пов'язані з діяльністю уяви та художньої об'єктивації реальності, які будь-яким чином зберігаються й відтворюються (у пам'яті, спогадах) [65].

Основою герменевтичного методу пізнання, його базовим концептом та підґрунтям процесу розуміння є інтерпретація (лат. *interpretatio* –

¹ Мімесіс (грецьк.) – наслідування, відтворення, що характеризує сутність людської творчості, мистецької діяльності та пов'язана з діяльністю уяви та художньою об'єктивацією дійсності [146].

тлумачення, роз'яснення, пояснення), що охоплює усі види міжособистісної комунікації та семіотичні системи, набуває когнітивного сенсу у зв'язку із скерованістю на осягнення і тлумачення фактів буття (від пояснення явищ у світоглядному аспекті до конкретного визначення їх специфіки). Зазначене поняття і специфічна дія використовується у різних сферах (науці, мистецтві, прикладній царині). Практика інтерпретації пов'язане з інтенційними актами свідомості й мислення, спрямованими на виявлення множинності прихованих смислів предметів (творів, текстів, діяльних проявів), відкриття сутності знаків, пізнання й тлумачення творів, фактів буття (від пояснення явищ дійсності у світоглядному аспекті до конкретного визначення їх специфіки). Сенс інтерпретації полягає «у розшифровці сенсу, який стоїть за очевидним смислом, у розкритті рівнів значення, які містяться у буквальному значенні» [318, с. 18], в осягненні смислу знаків та розумінні ідеї твору. П. Рикьор акцентував увагу на реконструкції у свідомості інтерпретатора-тлумача співвідношення художньої дії з аксіологічною установкою як вихідного імпульсу авторської ідеї [455].

Народжена в лоні герменевтики Античних часів, інтерпретація первинно пов'язувалася з тлумаченням текстів, поступово набуваючи більш широких конотацій і статусу самостійного філософського методу пізнання. В сьогodenній культурі інтерпретація є складовою частиною герменевтичного дискурсу й теорії розуміння сутності, структури і змісту текстів, а також осягнення творчого світу людини. На сучасному етапі «інтерпретація виступає не тільки актом встановлення значень філологічних комплексів, але й як співставлення духовних моделей з онтологічною реальністю взагалі, тобто набуває загальногносеологічного масштабу» [428, с. 362].

Філософські аспекти розуміння та інтерпретації знаходять втілення в актах художньої інтерпретації, атрибутивною властивістю котрої є творче начало – генетична основа мистецтва. У гносеологічному ракурсі, художня інтерпретація є свідомим мисленнєвим процесом суб'єкта творчої діяльності та процедура образно-художнього відображення картини світу; у семіотичному – засіб передачі художньої інформації у процесі «мовного» спілкування [348, с. 8].

Наголошуючи на розмаїтості форм і теорій інтерпретації, Т. Орлова підкреслює: «З урахуванням інтенцій стосовно сфер застосування, у науці вибудовується ієрархія систем відтворення. Такий характер інтерпретаційних процедур, як референційно-предметний, так і семантично-текстовий, має місце і у сфері художньої культури. Рівні інтерпретації тут також розгортаються на різних щаблях» [428, с. 362 – 363]. До різнорівневого спектру інтерпретації автор відносить широке коло мистецьких явищ – образотворчі твори, інсталяції, хеппенінги, перформанси, на іншому рівні – акти музично-виконавського й театрального мистецтва, ремейки тощо. Інтерпретацією наступного порядку автор вбачає художню критику, мистецтвознавчі есе. Закономірним є висновок вченого: «Історичний рух мистецтва і мистецтвознавства свідчить, що інтерпретаційні надбудови,

додаткові сенси можуть набувати перманентності, а проліферації сенсів в історії культури практично безмежні» [428, с. 363].

Виключне значення художня інтерпретація набуває в музичному мистецтві: охоплює царину музичного мислення, динаміку творчого процесу та є специфічною для авторської, виконавської, музикознавчої царин діяльності й слухацького сприйняття [592]. Художня (музична) інтерпретація пронизує творчість композитора та є генетичною основою структури його свідомості, результати діяльності котрої – авторські твори – узагальнення художнього тлумачення навколишньої картини світу, також відкриті для інтерпретації (виконавської, слухацької) як «вторинної дії» [144].

Герменевтика як багатовекторне вчення, «мистецтво перекладу, пояснення та порозуміння» [50, с. 226], яке спирається на розширений предмет розуміння (від тексту до твору й культури в цілому), інтегрує множинність інтерпретаційних механізмів, методик і практик трактування світу й виступає методологічною й світоглядною основою тлумачення дійсності, культурних артефактів і художніх явищ, сенсу мистецьких творів, духовного світу й творчої діяльності авторів, є плідною розуміючою стратегією щодо реконструкції феномена композитора – складного і багаторівневого явища музичної культури, пов'язаного з індивідуально-особистісними і креативно-діяльними й культуротворчими проявами музиканта-творця.

Суттєву роль у теоретичному осягненні феномена композитора й збагаченні методологічної парадигми гуманітаристики загалом, відіграє обґрунтована М. Хайдеггером концепція феноменологічної герменевтики, що сходить до ірраціоналістичної філософії й базується на усвідомленні герменевтичної природи знання як переживання світу. Нова інтегративна теорія пізнання утворена на засадах семантичного зв'язку феноменології і герменевтики через «онтологічно розгорнуте поняття інтерпретації» [29, с. 6], категорію розуміння, а також завдяки уведенню в аналітичний простір герменевтики поняття «феномен», який раніше був поза межами актів її традиційної інтерпретації, первинно націленої на реконструкцію внутрішніх смислів письмових текстів.

Зазначений синтез забезпечує усвідомлення єдності форми і змісту, смислового аспекту вираження й значення осягнутих явищ, їх чуттєво-афективного сприйняття й рефлексивного розуміння. Кристалізація зазначеної концепції, яку вважають новою філософією мистецтва та «новою онтологією ХХ ст.» [110], зумовлена актуалізацією розробки узагальненої концепції людини ХХ ст., пошуки якої здійснювалися представниками найзначніших філософських течій Новітнього часу (екзистенціалізму, персоналізму, феноменології, герменевтики, структуралізму тощо).

Присутність у свідомості феноменальної реальності відповідна природі художньої, зокрема музичної творчості, якій притаманні злиття суб'єктивного та об'єктивного, реального й ідеального, внутрішнього і зовнішнього, матеріального та духовного. М. Хайдеггер визначає мистецтво

«подією буття» та істиною, що утілює цілісний досвід переживання світу, уподібнений відкритому, динамічному й рухомому буттю, наближеному, у цьому сенсі, до музичного розвитку [557].

Здійснене «поєднання онтологічної та феноменальної царин, чуттєвості та духовності, суміщення смислових аспектів феноменології, онтології, філософії культури та естетики» сприяло появі метатеорії, що забезпечує комплексний підхід до художнього процесу [427, с. 251]. Важливим у концепції М. Хайдеггера є визнання художньої творчості особливою когнітивною діяльністю, що сприяє усвідомленню законів світу; інтерпретація твору мистецтва як форми концентрованого вираження сутності усього суцього й істинності буття [557]; особливе ставлення до митця як духовного лідера, транслятора ідей і культурних смислів через твір, творчість, авторську концепцію [554].

Для герменевтико-феноменологічної парадигми пізнання в її екстраполяції на мистецьку сферу властиве тяжіння до експлікації історичної значущості життєтворчості митця, його ціннісних установок, діяльного досвіду, визначення унікальної неповторності постаті автора-творця образної реальності, музичних творів і духовних цінностей у просторі культури. Опора на герменевтико-феноменологічний підхід є значущим для усвідомлення трансформації феномена композитора та експлікації художніх процесів і музичних явищ ХХ ст.: інтертекстуальності [293], «відкритого» твору [636], осягнення сутності яких усталеними методами є малоефективним [275].

Плідність поєднання настанов феноменології та герменевтики щодо вивчення музичної сфери підкреслює сучасний дослідник і композитор М. Аркад'єв. Базуючись на інтегративній парадигмі вищезгаданих філософських вчень у вивченні часових закономірностей новоєвропейської музики, дослідник аналізує процесуальні структури останньої як при опорі на феноменологію (що стикається з проблематикою інтенційності свідомості, інтуїції, звертається до визначення сутності феноменів за допомогою дескриптивних методів) так і на герменевтичну традицію (ідею розуміння, методику інтерпретації текстів) [29, с. 7].

Звернення до комплексної герменевтико-феноменологічної методологічної моделі в контексті осягнення феномена композитора детерміновано суттєвим розширенням предмету розуміння, скерованого не лише на визначення й реконструкцію прихованих глибинних смислів письмових текстів, але й на нове герменевтичне «прочитання» й духовні виміри тлумачення художньо-естетичного, зокрема музичного досвіду, художніх авторських концепцій з використанням концептуальних положень феноменології [275].

У межах даного підходу уможлиблюється осягнення розмаїття й сутності творчої діяльності митця та її результатів – художніх творів, розглянутих цілісно у єдності матеріального і духовного, структурного і змістовного, смислового і значущого, символічного і реального,

рефлексивного і чуттєвого планів вираження й сприйняття, з виявом специфіки їх мовностильової репрезентації. Оновлення загальних принципів герменевтики, збагаченої іншими сферами філософсько-культурологічного пізнання, уможлиблює широке використання її методів розуміння на художньо-естетичний досвід й феномени культури.

Серед найважливіших аспектів вияву сутності феномена композитора зазначимо: 1) контекстуальний, детермінований комплексом соціокультурних, ментальних, філософсько-естетичних та загальнохудожніх чинників; 2) культурдинамічний, зумовлений еволюційними процесами і тенденціями розвитку явищ культури; 3) креативний, пов'язаний зі стратегіями продукування й динамікою розгортання авторської свідомості композитора у процесі художньої діяльності; 4) особистісний, єднаючий складні за будовою, нетотожні за природою і нерівноцінні за смыслом, але корелюючі між собою внутрішні й зовнішні складові [275].

Усвідомлення сутності і специфіки феномена композитора, розкриття творчих інтенцій митця і залишених ним текстів визначається опорою на концептуальні положення феноменології (що стикається з проблематикою інтенціональності – базовою характеристикою свідомості, інтуїції, мислення та смислоутворення, механізмами редукції, звертається до визначення смислової сутності феноменів за допомогою дескриптивних методів) та герменевтики (ідею розуміння, концепції тлумачення потенційної множинності смислів явищ, методу інтерпретації текстів), а також їх синтезування. Сенс такої комплексної інтерпретативної стратегії зумовлений спрямованістю на розкриття унікальності суб'єктивного досвіду композитора і визначення раніше не виявлених креативно-творчих потенцій і духовних проявів митця в умовах культури ХХ ст., розмаїто віддзеркалених у результатах творчості, розглянутих у комплексі та осягнутих як єдина органічна цілісність.

Визначенню цілісності феномена композитора, множинності його взаємопов'язаних та взаємозумовлених смислових складових та розкриттю творчого потенціалу сприяє опора на концептуальні для герменевтико-феноменологічної парадигми пізнання категорії та відповідні дієві механізми: «розуміння», «інтерпретація», «горизонт», «герменевтичне коло» та «конституювання» – «...принцип побудови, структурування і систематизації, а також осмислення способів “оформлення феноменів у свідомості”» [198, с. 147].

В дискурсі феноменології, розуміння духовного сенсу і специфіки індивідуального переживання творцем світу розгортається в аспекті інтерпретації інтенсивності процесів діяльності його свідомості та її результатів, тлумачення авторських текстів, музичних творів [161]. Становлення смислу складає онтологічний чинник реалізації авторської індивідуальності, адже її головна мета полягає у самопізнанні, самоствердженні, самореалізації.

Для експлікації феномена композитора в дискурсі герменевтики ми вважаємо сутнісними: 1) положення праць В. Дільтея про здатність свідомості до цілісного охоплення будь-якої реальності та розуміння духовного і душевного світу людини [158]; 2) ідеї Ф. Шлейєрмахера [621] щодо: а) трактування герменевтики як методології розуміння, що сприяє осягненню творчої індивідуальності (шляхом перенесення позиції інтерпретатора в духовний горизонт автора тексту, інтерпретації проявів митця і створених ним текстів, які виражають його авторське Я); б) відмежування в дії інтерпретації психологічних та технологічних аспектів творення і способів авторського вираження; в) принципи «герменевтичного кола», що описує онтологічний аспект трактування і розуміння авторських текстів, спрямовує осягнення цілого на основі окремих його складових, а також частин – на основі цілого [311]; 3) запропонований Г.Г. Гадамером метод інтерпретації мистецтва, збагачений феноменологічними ідеями [108]; 4) теорія тлумачення Е. Бетті, що спирається на розширений предмет розуміння (з акцентом не лише на твори мистецтва, письмові тексти, але й на діяльність суб'єктів творчості, духовні прояви) та осягнення процесу розуміння з суб'єкт-об'єктних позицій [644]; 5) скерованість ідей П. Рикьора, Г. Г. Гадамера, М. Хайдеггера на розкриття герменевтичної проблематики у феноменологічному ракурсі [275, с. 110].

Усвідомлюючи єднання герменевтичних та феноменологічних планів, значущими в осягненні феномена композитора, є наступні методи: 1) герменевтико-реконструкційний, скерований на розуміння смислового діапазону творчості, тексту, мистецьких творів й авторського задуму (виходячи з уявлення про тотожність смислів внутрішнім інтенціям автора твору); 2) інтегративний, що спирається на герменевтичну та феноменологічну традицію й ілюструє поєднання реконструкційних та дескриптивних методів пізнання явищ.

На підставі положень герменевтично-феноменологічної концепції М. Хайдеггера, ідей Г.Г. Гадамера, Е. Бетті та ін., основою визначення сутності і специфіки феномена композитора, розкриття його культуротворчих проявів [65; 644], є:

- феноменальна даність креативного досвіду митця, яка несе в собі потенції самостановлення смислів, виявляє себе в якості художньої інтерпретації та уяви світу у вигляді нової (музичної) реальності, створеної автором і наділеної культуротворчим змістом;

- результати авторської творчості (акти свідомості) – художні твори, музичні і немусичні (вербальні) тексти, розглянуті в якості форми об'єктивації творчої особистості, духовного послання автора; артефакти музичної культури, які входять у сучасну для них культуру;

- творча діяльність (авторська, виконавська, науково-дослідницька), надана у феноменальному вираженні, певним чином зафіксована і збережена (в епістолах, спогадах як формі культурної пам'яті), трансльована у будь-яких комунікативних формах і має культуротворчий сенс [557, с. 66].

Герменевтико-феноменологічний підхід уможливує розкриття внутрішніх та зовнішніх складових феномена композитора, які зумовлюють специфіку творчої діяльності і визначають характер її результатів.

Внутрішні (суб'єктивні) детермінанти, пов'язані зі світом Я митця, віддзеркалюють масштаб його таланту, специфіку музичного інтелекту і характер авторського мислення, поєднують генетичні (психофізіологічні та психокреативні) й особистісні складові: «особистісний смисл», «емоційно-чуттєву тканину», «значення» (О. Леонт'єв) [340], а також характеристики, набуті у досвіді професійної діяльності.

Зовнішні чинники зумовлені віддзеркаленням багатогранної картини світу (макросвіту) й синтезують множинність вимірів об'єктивної реальності: онтологічний, соціальний, мистецько-культурний, психологічний (світ людини) [406, с. 137], які підлягають композиторській інтерпретації та перетворюються на образно-тематичні площини авторської творчості. Набуваючи індивідуального віддзеркалення у творчій свідомості митця, його «суверенному творчому світі» (А. Муха), зовнішні аспекти «є особистісним набутком, перетворюючись... на внутрішні, особистісні “омузичнені” чинники його живої цілісної діяльності» [406, с. 139].

З метою усвідомлення сутності і специфіки феномена композитора у часопросторі музичної культури ХХ ст., набуває значущості окреслення горизонтів його розуміння – «рівнів даного у свідомості конкретного переживання або сприйняття феномена, що виявляють або передбачають інші відповідні цим рівням властивості, характеристики» [9, с. 147].

Поняття «горизонт» (грецьк. – обмежуючий), що зазнало множинність експлікацій у гуманітарній думці (І. Кант, Ю. Лотман, М. Хайдеггер, Г.Г. Гадамер, Е. Гуссерль та ін.), пов'язане зі специфікою первинного сприйняття явища у свідомості, його досвідного пізнання. Під «горизонтами» у філософському сенсі розуміють рівні виявлення-переживання феномена й пошуки відповідних йому смислів і значень – придбаного власною свідомістю «узагальненого віддзеркалення дійсності, виробленого людством й зафіксованого у формі поняття, знання [340, с. 100].

В дискурсі феноменології, Е. Гуссерль усвідомлює під горизонтами «потенційності, які включені, приписані на основі актуального потоку інтенційної свідомості; ...визначені, відкриті структури і зміст, які імпліцитно містяться в певному, призначеному» [393, с. 290–291]. Горизонтом Г. Г. Гадамер називає «...поле зору, котре охоплює й обіймає все, що може бути побачено з будь-якого пункту <...>, зв'язаність мислення його кінцевою визначеністю і закон поступового розширення поля зору» [105, с. 358].

У запропонованому дослідженні ми розглядаємо феномен композитора у наступних взаємопов'язаних «горизонтах» розуміння:

- музичної культури (культурної свідомості);
- творчості, процес якої є підґрунтям культуротворчої природи митця, тотожній смислу його мистецької екзистенції, є парадигмою його самоздійснення і текстом життя;

- індивідуальної творчої особистості – носія креативних енергій і свідомості, особливого інтонаційного сприйняття і слухання світу;
- культуротворчої авторської діяльності, досягнутої в онтологічному, психологічному, художньо-музичному, соціокультурному, процесуально-динамічному і результативному вимірах;
- музичного твору як найголовнішої особистісної та художницько-авторської маніфестації композитора в музичній культурі.

Згідно з визначеними горизонтами, розуміння сенсу духовного буття і індивідуального переживання творцем реальності розгортається в аспекті цілісного осягнення його суб'єктивно-особистісного і життєтворчого світу, інтенсивності художньої діяльності і характеру протікання креативних процесів, а також інтерпретації результатів творчості – авторських творів, музичних і немусичних текстів– «специфічних, унікальних, цілісних проявів абсолютного духу» [171, с. 259], розглянутих в якості актів художньої свідомості й перетворення смислів і цінностей.

Окреслені рівні (змістовні коди) розуміння відкривають перспективи визначення нових граней, раніше не визначеної духовно-сислової сутності феномена композитора, багатогранності засобів засвоєння світу і креативного потенціалу митця як суб'єкта культури і творчої діяльності, ініціюючої (сислогенеруючої) авторської особистості, творця духовних цінностей культури. В проекції на феномен композитора, механізми розуміння уможливають осмислити духовний світ митця як віддзеркалення його інтуїтивного досвіду та індивідуального сприйняття картини світу, виявити евристичний потенціал і характер творчого самоздійснення, що визначає сутність культуротворчої природи та життєдіяльності [275].

Герменевтико-феноменологічний ракурс розуміння спрямований на висвітлення креативної активності авторської свідомості митця, її ініціативно-породжуючу сутність, здатність творення нових об'єктів, художніх (музичних) образів та ідей, відкриття нових горизонтів художнього. Через розуміння відбувається засвоєння результатів творчості, діяльних проявів і визначення нових смислів і значень, які утворюються у процесі їх тлумачення, комбінування і суміщення віднайдених властивостей і відношень, що врешті активізують когнітивні механізми та надають імпульси подальшій культуротворчій діяльності. Внаслідок здатності розуміючої стратегії щодо зміщення смислових акцентів і векторів вивчення феномена композитора, виникає можливість розкриття його багатогранного семантичного потенціалу, множинності якостей і планів [275].

На підставі вищезазначеного, ми дійшли наступних висновків.

Методологічний інструментарій, накопичений у феноменології та герменевтиці, а також їх інтегрованому дослідницькому дискурсі (феноменологічній герменевтиці) щодо вивчення царини мистецтва, музичної творчості, уможливує його застосування в якості теоретичної моделі інтерпретації феномена композитора, осягнення інтелектуально-духовних проявів й фактів життєтворчості музиканта-творця .

Герменевтика як багатовекторне вчення, що поєднує множинність методик і практик трактування світу, спирається на розширений предмет розуміння та безмежність механізмів інтерпретації, стає методологічною й світоглядною основою тлумачення дійсності, подій буття, сенсу культурних явищ і мистецьких творів, визначається плідною стратегією інтерпретації феномена композитора, цілісного осягнення духовного світу та культуротворчої діяльності музиканта-творця в музичній культурі ХХ ст. Герменевтичний пошук прихованих смислів, виявляє багатозначність сенсу творення текстів/творів мистецтва через процедуру розуміння та інтерпретації й уможливорює їх нескінчене життя у просторі культури.

З метою набуття нового досвіду в осмисленні предмета дослідження та віднайдення теоретико-методологічної моделі його комплексного розуміння, в дослідженні запропоновано герменевтико-феноменологічний підхід, екстрапольований на царину мистецтвознавства. Основою інтегративного герменевтико-феноменологічного підходу, застосованого в межах мистецтвознавчо-культурологічної концепції дослідження феномена композитора в музичній культурі ХХ ст., є провідні герменевтичні та феноменологічні концепції, сформульовані на осягнення мистецької царини, теорія і практика герменевтики, що спирається на розуміння та інтерпретацію, ідея осягнення герменевтичної проблематики у феноменологічному ракурсі (П. Рикьор), застосування феноменологічного досвіду осмислення сфери мистецтва (Г.Г. Гадамер), осягнення культурних проявів суб'єктів діяльності (Е. Бетті) та феноменологічна герменевтика (М. Хайдеггер)

Застосування означеного підходу набуває значущості в аспекті розкриття культуротворчих іпостасей композитора, який саме у множинності цих сенсів, розглянутих у цілісності, виступає «мірою усіх речей» (Протагор) та «сисловою моделлю світу» (О. Агафонов) [5], суб'єктом культури і творчої діяльності; людиною музикуючою, яка втілює у творчості ідею і дух музики та культури.

Герменевтико-феноменологічний підхід, застосований в контексті комплексної мистецтвознавчо-культурологічної методології дослідження, розглядається як інтегративний, відтворюючий креативно-творчий потенціал композитора – автора і митця-інтерпретатора картини світу, суб'єкта культури й художнього відтворення дійсності, екзистенція й досвід діяльності якого визначається текстом його життя і вагомою складовою тексту культури. Використання даного підходу уможливорює визначити специфіку феномена композитора в європейській музичній культурі ХХ ст. як явища нового типу з рисами універсальності, відкритості, креативна сутність котрого виявляється в контексті некласичної та постнекласичної парадигм мислення, в умовах з розімкненості художньо-історичного простору, суміщення різних культурних традицій і практик.

У єдності з культурологічним, даний підхід сприяє:

1) осягненню семантичної ролі композитора у часопросторі музичної культури ХХ ст., виявленню залежності форм репрезентації авторської творчості від загальнокультурних і художньо-стильових трансформацій доби;

2) осмисленню розмаїття смислових горизонтів буття музиканта-творця, визначенню особистісних складових, діапазону культурної діяльності та її результатів – текстів, розглянутих у комплексі та осягнутих як єдина, органічна цілісність.

В контексті герменевтико-феноменологічного підходу уможлиблюється осягнення діяльнісної багатогранності композитора як інтерпретатора картини світу; ініціюючої, смислогенеруючої особистості, творця образної реальності і духовних цінностей культури.

Особливої значущості даний підхід набуває в аспектах:

1) інтерпретації діяльнісних актів, смислотворчих механізмів та інтенцій авторської свідомості, феномени якої функціують у вигляді образно-символічних структур, трансльованих форм поведінки;

2) виявлення корелюючої специфіки феноменів свідомості і культури, особистісного буття композитора і соціокультурного контексту;

3) тлумачення композиторських текстів (музичних і вербальних) [275].

2.2. Культурний сенс феномена композитора в дискурсі сучасної авторології

Смислова амбівалентність поняття «композитор» в історії європейської музичної культури та семантичні випромінювання, що йдуть від нього у царині людської духовності, змістовні зв'язки з найважливішими культурними універсаліями («особистість», «митець», «автор», «творець»), потребують обґрунтування в інтердисциплінарному полі мистецтвознавства і культурології.

Означена ситуація зумовлює необхідність апелювання до комплексу взаємопов'язаних концептів та дискурсів, інтеграція котрих сприяє глибинному осягненню сутності феномена композитора в музичній культурі, розкриттю його духовного універсалізму та креативно-творчих інтенцій. Під концептом (лат. *conceptus* – складати, подавати) розуміється «мисленнєве утворення, яке замінює у процесі осмислення невизначену кількість предметів одного й того ж типу», а також «формулювання, розумовий образ, загальна думка, поняття, яке домінує у художньому творі» [346, с. 373].

Осмислення феномена композитора та специфіки його культурного буття в метаморфозах Новітнього часу перетинається з однією з ключових в гуманітарному просторі ХХ ст. проблем – автора і авторства, які знаходяться в епіцентрі наукової полеміки у другу половину століття в контексті інтегративних культурних процесів (між типами культур, сферами гуманітаристики та видами мистецтва), зумовлених тенденціями постмодернізму та найпоказовішою для його естетики онтологічною парадигматикою.

Згідно з цим, в контексті культурологічного дослідження феномена композитора та розкриття аспектів його буття в реаліях музичної культури ХХ ст., суттєво проблематизується досягнення багатогранності форм інтелектуально-духовної репрезентації музиканта-творця в дискурсі авторства. Означена ситуація передбачає дескрипцію провідних авторських модальностей, «амплуа» і іпостасей митця в музичній культурі та відповідного їх узагальнення з опорою на міждисциплінарний досвід.

Апелювання до такої загальнозначущої культурної універсалії як «автор» та залучення її в якості «призми» бачення й «горизонту» розуміння феномена композитора детерміновано гострою актуалізацією проблеми авторства у сучасному гуманітарному просторі та її альтернативним розумінням у добу постмодернізму, пов'язаним з розробками представників постструктуралізму (Р. Барт, Ж. Дерріда, М. Фуко та ін.) [346, с.12].

Осягнення культуротворчої специфіки феномена композитора в горизонті «авторства» зумовлює звернення до концептосфери сучасної авторології, застосування авторологічних теорій, які склалися у філософсько-культурологічній, літературознавчій та музикознавчій думці. Сфокусована на проблематиці автора-творця, сучасна авторологічна парадигма виявляє інтердисциплінарний дослідницький вектор й демонструє інтенцію на відкритість у просторі гуманітарної думки, у тому числі щодо досягнення сфери музичного авторства (Н. Герасимова-Персидська, С. Іванова, В. Конен, Л. Казанцева, О. Садовнікова, В. Холопова та ін.).

Авторологія (грецьк. *autos* – сам, *logos* – слово, вчення) – вагома складова гуманітарного вчення про автора і авторство, розробленого в літературознавчій царині, визначається як «наука про автора літературно-художньої (белетристичної) діяльності та літературно-художнього твору – об'єктивації внутрішніх (екзистенційних) сил людини» [220].

В проекції на музикологію, застосування авторологічних механізмів уможливорює визначити культуротворчі об'єктивації композитора – художню (музичну, поетичну) та позахудожню (науково-теоретичну тощо), інтерпретувати мистецьке самоздійснення творця в музичному та немусичному авторських дискурсах, розкрити специфіку Логосу композитора, що набуває різні жанрово-комунікативні форми і стильові ознаки внаслідок розмаїття діяльності митця – науково-аналітичної, музично-критичної, педагогічної.

Вкорінене у духовній свідомості слово і поняття «автор» (греч. *autos* – сам; лат. *auctor* – творець, вчитель; виновник, ініціатор, засновник, податель імені) [532, с.3] зазнало широке розповсюдження в соціумі й отримало стійке коло семантичних зв'язків і значень. Універсальність та значущість даного поняття обумовили широту його функціонування у різних царинах діяльності (науково-технічній, художньо-творчій, зокрема музичній).

Постать автора є символом європейської духовної культури, парадигмальних настанов західної ментальності та фундаментальних основ класичної філософської традиції, що виступає семантико-аксіологічною

домінантою європейського раціоналізму та «універсальною закономірністю світобудови, понятої в аспекті лінійного детермінізму» [203, с. 540]. У соціокультурному вимірі, наявність постаті автора властива культурним традиціям з вираженою інтенцією на інновації, акцентуацією в діяльності суб'єктивної складової й центрації на активності цілеспрямованого суб'єкта.

У широкому сенсі, автор – ініціюючий події креативний суб'єкт, який посідає особливе місце в бутті культури, виступає її активним смислоутворюючим, семантичним началом. Автором називають «фізичну особу, творчим трудом якої створено твір»; «творця усякого літературного, музичного або іншого художнього твору, або взагалі усякого твору розуму, втіленого мистецтвом»; творця наукових робіт, а також інших текстів [346].

У філософському дискурсі під автором розуміється парадигмальна постать співвідношення результатів тієї чи іншої (насамперед художньої) діяльності з певним (індивідуальним чи колективним) суб'єктом як агентом цієї діяльності [203, с. 28].

Сама постать Автора-Творця (у широкому розумінні – влаштовувача космогенезу) наповнюється універсальним змістом та «отримує особливий статус, виступаючи гарантом концептуальної та соціальної адаптивності ідеї» [там же].

Поняття «автор» конституює соціальний статус постаті творця як суб'єкта культуротворчої діяльності, який може виступати окремою (індивідуальною, персоніфікованою) або «колективною» особистістю. Постать автора як носія індивідуальної свідомості та креативних енергій співвідносять зі створеним продуктом: проектом, винаходом, концептуальною ідеєю, твором або текстом (художнім чи позахудожнім), що посідає особливу аксіологічну значущість у соціумі та затверджений авторським правом. Суб'єктивність автора ініціює породження твору мистецтва та виступає чинником організації його художньої цілісності.

Сучасна авторологія – вчення про авторство, розроблене в межах теорії літератури (М. Бахтін, В. Виноградов, Г. Гачев, І. Карпов, Б. Корман, Д. Ліхачов, В. Халізев та ін.), під «автором» розуміє «суб'єкт художньо-літературної діяльності, результатом котрої стає художнє висловлювання (твір), в якому в образно-знаковій формі об'єктивуються бачення, розуміння та емоційне сприйняття світу і людини автором» [219]. Згідно літературознавчій трактовці, «автор» – «творець, котрий реалізувався у літературному або будь-якому іншому художньому творі. <...> У критичній рецепції поняття «автор» використовується в значенні суб'єкта, який інтегрує стильову єдність художньої діяльності» [346, с.12].

На концептуальному рівні, взаємообумовлені поняття «автор» та «авторство» відзначені інноваційністю, інтенцією на творення нових продуктів і духовних смислів, виявляють семантичну спорідненість з поняттями творець (креатор) і творчість в широкому спектрі їх значень і конотацій. Зазначені поняття виражають комплекс специфічних відношень до існуючого (насамперед фіксованого) тексту, ініційованого й утвореного

творцем. Автор тексту-послання, трансльованих смислів, які передаються в знаково-символічній формі, виступає вагомою (авторитетною) постаттю. Його наявність підкреслює присутність конкретної людини, сутнісну роль індивідуально-особистісного начала [346].

Разом з тим, існує ряд текстів, авторство яких базується на інших принципах та має надіндивідуальну, позаособистісну або колективну природу. До їх числа відносяться міфопоетичні та етнотрадиційні (фольклорні) зразки, які існують у вигляді усних текстів-повідомлень, а також стародавні письмові раритети та релігійно-канонічні тексти, специфіка котрих визначається домінуванням «авторитету» самого тексту.

Слово і поняття «авторство» (на відміну від поняття «автор») усвідомлюється одночасно як явище та функційна дія, яка презентує інноваційний характер процесу/результату творення. За визначенням С. Аверінцева, – «...авторство є у деякому роді авторитет – але авторитет, що оспорює інші, йому подібні, та той, що оспорюється ними, свідомо перебуває у стані суперечення, та при цьому ані часового..., але того, що триває, поки триває буття культури» [3, с. 122].

Констатуючи етимологічну спорідненість понять «автор» і «авторитет», філософ сягає розуміння їх спільності як суб'єктів діяльності, наділених юридичним правом [3, с. 105]. В системі уявлень мислителя, – «Auctor («автор») – ...позначення суб'єкта дії, auctorsas («авторитет») – позначення деякої властивості цього суб'єкта – дія, притаманна в першу чергу богам як джерелам космічної ініціативи: "помножую", "содію", але також просто "учиняю" – приводжу дещо у буття або збільшую вагомість, об'єм чи потенцію існуючого» [3, с. 105].

На думку С. Аверінцева, авторитет – людина, яка володіє певними властивостями і наділена особливими повноваженнями. Дослідник вважає, що «auctor» – той, хто повноважний і правомірний, – сама його правомірність, сума його повноважень, але повноваження суть того, що можливо делегувати, і як релігійна традиція, так і правова традиція відпрацьовують досить різні механізми такого делегування» [3, с. 106].

Авторство є найважливішою і універсальною властивістю мистецтва як художньої діяльності (наряду з естетичними, аксіологічними та когнітивними властивостями), незалежно від ступеня актуалізації, форми прояву (з позначенням імені, анонім або псевдонім) та характеру презентації (індивідуальне чи колективне). Багатоманітною й специфічною є присутність авторського начала у текстах творів.

Стосовно художньої творчості, сфери музичного мистецтва, явище авторства містить іманентно закладену в ньому амбівалентність, що проявляється на рівнях: суб'єктивне – об'єктивне, індивідуальне – надіндивідуальне (колективне), особистісне – позаособистісне (над- і свержособистісне), біографічне – художнє, традиційне – нетрадиційне, художнє – позахудожнє, канонічне – вільне, класичне – некласичне, первинне

– вторинне, виражене – анонімне, авторське – співавторське – позавторське (виконавське та імпровізаторське).

У мистецькій царині поняттю «автор» надають естетичний зміст, етичний пафос й особистісний смисл, пов'язують з особливими креативно-художніми властивостями (художнім баченням, уявою) і якостями вільної творчої індивідуальності, ототожнюють з митцем-креатором, деміургом [346].

У літературознавстві й мистецтвознавчій сфері та термін та поняття «автор» розкривається у трьох інтенціях:

1) реальної особи – творця художнього твору, майстра з власним ім'ям, індивідуально-особистісними рисами та творчою біографією;

2) образу автора, втіленого у художньому тексті твору;

3) митця, присутнього у своєму творінні як цілому й іманентного творові, та який розкриває явища буття, осмислює й виражає своє відношення в якості суб'єкта художньої діяльності [533].

З іншого боку, у розкритті поняття «автор» та однойменного явища у художній сфері сутнісним виявляється дихотомічна диференціація на постать автора – суб'єкта творення («автора біографічного») та «образ автора».

Автор біографічний – творець мистецького твору, суб'єкт творчої діяльності, уявлення про світ та людину котрого віддзеркалюються в цілісній структурі створюваного ним твору» [533]. Образ автора – це персонаж, діюча особа, присутність котрого виявляється в структурі художнього опусу, наділеного певними рисами і властивостями оповідача, ліричного героя. Постаць «образ автора», усвідомлена в лінгвістиці, літературознавстві центральним об'єктом аналізу художнього тексту, пов'язують з утіленням авторської свідомості у вигляді художньої концепції і засобів її мовного втілення. Розкритий у творі «образ автора» отримує функцію «автора художнього» з можливістю наближення або свідомого віддалення від постаті автора біографічного.

У порозумінні Б. Кормана, – «Автор є погляд на дійсність, вираженням якої є весь твір; автор – оповідач..., особлива форма вираження авторської свідомості в ліриці, що відрізняється від ліричного героя..., які усі являють собою художні образи, принципово відмінні від автора біографічного [300, с. 9]. Згідно визначенню М. Бахтіна – «Автор – носій напруженої активної єдності, завершеного цілого, цілого героя і його твору» [58, с. 15]. Мислитель виявляє проблему автора твору (літературного) як учасника художньої події, згідно феноменологічному розумінню останньої, адже для свідомості буття є подією, в якому воно живе. Вчений вважає автора носієм акту мистецького бачення і творчості у події буття, розглядає твір як живу художню подію, «значимий момент єдиної та одиничної події буття» [58, с. 164–165].

Отже, здійснений термінологічний аналіз явища і поняття «автор» виявив його змістовність і множинність конотацій (ініціюючий суб'єкт, генератор ідей, винахідник, розробник проекту, твору, тексту) та загальнозначущість у культурі і мистецтві. Семантичним центром, єднующим

фокусом усіх значень поняття «автор» є культуротворче поняття творець, креатор – носій особливого творчого начала, втіленого у постаті «*homo creator*» в культурі.

«Автор» як категорія філософсько-культурологічного змісту, сповнена глибинних смислів, екстраполюється в межах окреслених значень на різні царини людської діяльності, зокрема мистецтвознавчо-культурологічну сферу з можливістю застосування щодо постаті композитора і явища музичного авторства.

Досвід вивчення проблематики авторства відкриває значний дослідницький потенціал багатогранного осягнення феномена композитора в контексті культурної комунікації автор – традиція, а також автор – текст – інтерпретація з акцентуацією герменевтико-феноменологічних та семіотичних аспектів розгляду.

Авторський дискурс як один зі способів інтерпретації духовних горизонтів феномена композитора, уможливорює поглибленого розуміння специфіки індивідуального авторства в музичній сфері, розширенню модусів його мистецтвознавчо-культурологічного осягнення в теоретичному та історичному аспектах, у взаємодії суб'єкт-об'єктних чинників.

2.3. Феномен композитора і концепція авторства в культурній ситуації постмодернізму

Розкриття сутності феномена композитора в горизонті авторства, детермінує звернення до постмодерної репрезентації зазначеної концептосфери, що отримала у сучасній культурі номінацію «*afterpostmodernism*» [427].

Актуалізація проблеми автора і авторства в гуманітаристиці другої половини ХХ ст. пов'язана насамперед з альтернативним розумінням постаті автора, діяльність якого розуміється ізольовано від власного особистісно-біографічного і творчого досвіду. З іншого боку – девальвацією самої ідеї авторства (в особистій та колективній формах), яка виявилася реакцією на традиційну європейську модель елітарного індивідуалізму в межах постнекласичної парадигми. Проблематика ідеї авторства пов'язана з пошуком ідентифікації смислу мистецьких творів, що в умовах постмодерну усвідомлюються як текст. Новому прочитанню проблеми автора сприяла поява у філософсько-культурологічній царині резонансних концепцій «смерті суб'єкта», «смерті автора», «смерті твору», маніфестованих в роботах представників французького структуралізму й постструктуралізму (Р. Барт [67], Ж. Дерріда [76], Ж.Ф. Ліотар [345], К. Леві Стросс [337], Ф. де Соссюр, М. Фуко [552]). В. Біблер вважає, що авторська функція в контексті ХХ ст. відходить на другий план, «у тінь»; «мистецтво тримається на перетинанні» середньовічних, античних, новочасових смислових доміант [67, с. 12]. Автор сучасності сприймається в есхатологічному ракурсі та пов'язується з ідеєю «смерті автора» (за концепцією Р. Барта). Розмірковуючи над цією

ідеєю, філософ визначає проблему автора антиномічною. За В. Біблером, на сучасному етапі антитеза «Смерть автора (читача, твору) – Народження автора (читача, твору)» виступає концентрацією задумів і смислів культури ХХ ст., предметом мистецтва та пафосом цієї культури [67].

Опорою постмодерністського тлумачення ідеї авторства є розроблена в структурній лінгвістиці (Ж.Ф. Ліотар, К. Леві Стросс) теорія невмотивованості означального, його свободи відносно означуваного, з яким зв'язок в дійсності відсутній [500].

Серед провідних методологічних інтенцій даної теорії, що віддзеркалює постструктуральні ідеї, що вплинули на радикальне переосмислення постаті сучасного музичного автора й концепту твору, є:

а) не визнання твору в якості повідомлення автора, а також самого автора як ініціатора смислів тексту;

б) заперечення унікальності та одиничності закладеного в тексті сенсу і можливості його правильного прочитання, спростування наявності будь-якого сенсу в тексті поза практики читання/ письма;

в) антитеза відмежованості, завершеності і типологічності тексту твору його принциповій відкритості, незавершеності і некласифікованості (сфокусовані в ідеї «смерті твору»);

г) постулювання децентралізації тексту й можливості його читання з будь-якої частини, внаслідок «всюдисущості» знаходження центру [345].

Автор як суб'єкт і джерело творчості в умовах постмодернізму поступається розумінню безмежності креативного процесу, пов'язаного з творчістю абсолютного Творця, який породжує єдиний і некінцевий текст. У постмодерністичному трактуванні поняття «автор» відбувається зміщення смислового акценту з індивідуально-особистісних і соціально-психологічних аспектів змісту на дискурсивно-текстологічні. У контексті даного підходу автор знаходить інший статус при збереженні «параметрів індивідуалізації та власного імені. Останнє сполучається не стільки з персоною, скільки з текстовою безліччю, що їй адресується [203].

Породження смислу в постмодерністській філософії пояснюється позаособистісним функціонуванням знакової системи, мови, тексту. Внаслідок цього, особисте авторство і постать автора нівелюється, термін «автор» переосмислюється й замінюється анонімним поняттям «скриптор» (лат. scriptor – пишущий), який «знімає претензії суб'єкта на статус творця або... детермінанти тексту» [203, с. 986].

В епіцентр уваги потрапляє спосіб буття текстів, на відміну від особистості автора, котрий у постмодерному прочитанні не тотожний суб'єкту, творцю тексту/твору. Надання тексту смислової єдності є завданням позаособистісного сприймаючого, який перетворюється у «виробника тексту» (Р. Барт). Власне ідея породження смислу виникає в акті сприйняття, що стверджує «вільну гру світу поза істини» (Ж. Дерріда) [76]. За словами Т. Орлової, у постмодернізмі «суб'єктивність реконструюється як вторинна, похідна від середовища, багатовалентність будь-якого письма...

розмиває семантичну окресленість нарративу, знищує можливість однозначної ідентифікації і суб'єкта і змісту твору» [427, с. 257].

Внаслідок впливу постструктуралістських філософських ідей на культурну свідомість й феномен музичного авторства доби постмодернізму, закономірним вважаємо звернутися до концепцій авторства, які є принципово важливими для даного дослідження.

На формування концепту авторства в контексті постмодернізму суттєво вплинули ідеї французького філософа та літературного критика Р. Барта, які були проголошені в есе «Смерть автора» (1967) [47]. Маніфестована у самій назві вищевказаної роботи песимістична ідейна установка, яка набула широкої дискусії у філософії мистецтва (Ж. Дерріда, М. Фуко), культурології та набула художньої рефлексії в практиці постструктуралізму й концептуалізму, функціонує у сучасному мисленнєвому просторі як змістовна проблема, яка заслуговує осмислення з точки зору розгляду індивідуально-особистісної проблематики, творчої особистості, і має не лише естетичний, але й етичний характер.

У згаданій даній праці Р. Барт виступив опонентом щодо мистецтвознавчої інтерпретації тексту, визнаної ним сумнівною внаслідок акцентуації в тлумаченні смислової сутності творів суб'єктивного досвіду й індивідуальності творця (його ментальних рис, життєтворчості, психології, світоглядних орієнтирів). За суттю, «смерть автора» – парадигмальна постать постмодерної текстології, що фіксує ідею саморуху тексту як самодостатньої процедури смисловираження» [203, с. 985]. За концепцією Р. Барта, «смерть автора» трактується в плані спростування авторської монополії на джерело смислу та можливість його множинності інтерпретацій, які підвищують семантичну багатозначність тексту й приводять до прирощування знання. Виходячи з цього, індивідуальність актуалізована не стільки в особистісно-біографічному сенсі, скільки в аспекті світобачення і стильової об'єктивації, а також характері авторської інтерпретації.

Окреслені риси стають основою вимог до техніки створення і специфіки сприйняття тексту. Відбувається переорієнтація з пасивного отримання художньої інформації до активної діалогічно-комунікативної взаємодії, співтворчості [47]. Р. Барт визначає у тексті владу «полілогу, котрий ведуть між собою культурні голоси: «Якщо в русі від твору до тексту автор втрачає статус єдиного творця художнього твору, істоти, яка прожила життя та створила... кількість сенсів, то на іншому полюсі виникає безмежна істота, читач. Він безкінцево грає, програє текст як виконують музичний твір» [44, с. 421].

За думкою філософа, кожному авторові, згідно з його природою, властиве суб'єктивно-особистісне світовідчуття й об'єктивація індивідуального погляду на буття, традицію, віддзеркалені у стилі висловлювання як комунікативному засобі. Через це, індивідуальність розуміється як постійний пошук, пов'язаний з наміром виокремити себе від заданих мовою умов та кінцевим висловлюванням від першої особи. Філософ

виходить з розуміння змістовної багатозначності й смислової множинності тексту – «тканини з цитат», запозичених з «незліченних центрів культури», проте не з одного індивідуального досвіду.

Основний зміст тексту твору обумовлений не стільки авторським ракурсом бачення, скільки читацьким сприйняттям. Згідно з концепцією Р. Барта, твір слід розглядати автономно від його творця, адже автор художнього тексту (не маючи генерального творчого впливу на читача), виступає «скриптором» (англ. *scriptor* – пишучий), який «несе в собі... словник, з якого він черпає своє письмо, що не знає зупинки» [47]. Свідоме апелювання Р. Барта до терміну «письменник» (у сенсі скриптора) як антитези поняттю «автор», виявляє смислову трансформацію останнього й бажання порушити усталену в культурі термінологічну спадкоємність «автор» – «авторитет» Філософ вбачає функцію «того, хто пише» у виробництві, але не у роз'ясненні. [47].

Принципово важливою ідеєю для французького філософа є виявлення розриву між авторством та авторитетом. Мислитель відкидає можливість знайдення в тексті смислу, вкладеного «скриптором», який, на його думку, «народжується одночасно з текстом». Останній при кожному новому прочитанні створюється заново, оскільки джерело смислу міститься в «мові», а також у враженнях читача, який осягає смисл в процесі прочитання тексту, фактично наділеного авторською функцією. Мислитель відзначає: «Присвоїти тексту авторство й ...відповідну йому інтерпретацію «є накладанням обмежень на текст» [47].

Протилежну позицію щодо есхатологічної спрямованості проблематики, сфокусованої навколо ідеї «смерті автора» висловлює В. Біблер у статті «Народження автора – тема мистецтва ХХ століття» [], в якій підкреслюються процеси саме народження автора, твору та читача як найголовніше завоювання культури ХХ ст. Осмислюючи у науковому, художньому і філософському полі активність діалогічних відносин у контексті ідеї «твору культури», В. Біблер констатує народження в надрах ХХ ст. нового типу автора і нового твору, ідея якого «...існує в контексті самого розуміння культури». Згідно з цим, культура трактується сферою творів, формою, в якій існує культура. Ця ситуація уможливорює визначити через твір культуру та через останню твір.

З поняттям твору мислитель пов'язує структуру, у котрій «людина утілює свою діяльність, своє мислення у певних зовнішніх феноменах», кристалізує себе, передає й зберігає пам'ять про своє людське Я. Згідно з цим, важливими атрибутами твору філософ вважає наявність автора; адресацію самого твору Іншому як співавтору, співрозмовнику (його персональному Я) і читачу-інтерпретатору; здібність розгортання через твір та його естетичне сприйняття цілісного світу вперше. З твору проектується ідеальний образ автора, який створює у сполученні з співавтором-приймачем, читачем (слухачем) ідеальний образ твору [67].

Новий важливий вектор в осягненні проблематики автора і авторства в гуманітаристиці через висвітлення авторської функції, пов'язаний з розробкою концепції дискурсивних практик, запропонованої французьким філософом та соціологом М. Фуко. Основні ідеї і положення цієї концепції, аналітика дискурсу, що конституюється як один з головних творчих пріоритетів М. Фуко, містяться в його доповіді «Що таке автор?» (1969) Проблема автора визначалася філософом як засіб існування в дискурсі, засіб узгодженості й стилістичної єдності. Засобом визначення такого існування в дискурсі, за твердженням філософа, стає читання [552].

Дискурс (лат. *discere* – блуждати, пізнювати, *discoursus* – міркування, аргумент, довід; франц. *discours* – мова, міркування, англ. *discourse* – розмова, бесіда; розсудливий, логічний, опосередкований, на відміну від інтуїтивно-чуттєвого) – мова та її здійснення, комплекс висловлювань з певної проблематики. «Дискурсивний – такий, що здійснюється шляхом логічних умовиводів» [386, с. 310].

У філософсько-культурологічній конотації дискурс – вербально артикульована форма об'єктивації змісту свідомості, регульована домінуючим в певній соціокультурній традиції типом раціональності. Теорія дискурсу конституюється в якості найважливішого напрямку постмодернізму, методологія котрого формується на перетині філософії мови, семіотики, психо- та структурної лінгвістики, соціології та когнітивної антропології [396]. Особливу роль поняття «дискурс» набуває у зв'язку з увагою філософії постмодернізму до проблем вербальної і мовної реальності. У цьому зв'язку, звернення у культурологічному контексті до дискурсу (одному з найзначніших термінів у постмодерністичній вербальній парадигмі) свідчить, що означений текст належить постнекласичному мисленнєвому простору.

Розглядаючи феномен автора однією з можливих позицій суб'єкта, М. Фуко відзначає тенденцію зникнення авторської функції у творі та визволення сучасного письма від чинника «вираження». Підґрунтям даного розуміння є постмодерністична спрямованість на ситуацію суб'єкт-об'єктних відносин. Філософ відмічає стирання індивідуальних рис постаті того, хто «пише», й вважає основою знання не автора або індивідуальний текст, проте обмежений комплекс текстів, який утворює «регламентований» дискурс [552].

Атрибуція постаті автора, згідно концепції М. Фуко, передбачає аналіз текстів в якості дискурсивних практик. У тлумаченні соціолога, автор виступає не тим, хто творить (артикулює, пише) текст індивідом, але розуміється як «принцип єдності письма», «засіб групування текстів, єдність дискурсів, джерело їх значень..., центр їх зв'язку». Функцією автора філософ вбачає класифікацію текстів, встановлення відношень між текстовими масивами та виявлення засобів буття дискурсу [552].

М. Фуко диференціює історико-соціологічний аналіз модусу буття автора як особистості та проблему зародження явища «авторства», кристалізацію авторської функції, що зумовлює виявлення і типологізацію

дискурсів – проміжного положення між ідеями, законами, теоріями та емпіричними фактами, а також сфери умов мовного та пізнавального процесу [346, с.12]. Типологічним критерієм дискурсивних практик мислитель обирає різні форми відношень до автора, відкритість їх для трансформацій, аксіологічне наповнення, типи відношень дискурсу, засоби його атрибуції, а також адаптації до певної культури.

Авторство, за М. Фуко, репрезентується в імені, яке є власним та детермінуючим функційну типологізацію текстів, містить в собі дескриптивні та десигнаційні сегменти. На думку дослідника, – «Ім'я автора – це не просто елемент дискурсу..., воно виконує по відношенню до дискурсів певну роль..., забезпечує функцію класифікації; таке ім'я дозволяє згрупувати ряд текстів, розмежувати їх, виключити з числа деяких з них та протиставити... іншим. Окрім того, воно виконує приведення текстів у певне між собою відношення <...>, виявляє подію деякого ансамблю дискурсів та відсилає до статусу цього дискурсу всередині деякого суспільства та... культури» [552, с. 23]. В системі узагальнень, запропонованих М. Фуко, акцентується: «Функція "автор", — ...притаманна для способу існування, звернення та функціонування... певних дискурсів всередині того чи іншого суспільства» [там же]. Специфіка визначення авторства, за ствердженням філософа, здійснюється шляхом виявлення особистісної присутності в текстах «творів» з функцією «автора»; виокремлення біографічних фактів певного індивіда, які характеризують його як творця текстів та володаря авторських прав.

Отже, в умовах постмодерної культурної комунікації виникає новий тип творчого діалогу в системах творець – реципієнт (автор – читач, автор – виконавець – слухач), який сприяє розширенню художньо-естетичної (у тому числі музичної) сфери у соціокультурному бутті. Цей полілогічний тип комунікації висуває в якості суб'єкта не стільки індивідуальність автора, скільки можливість утворення множинності суб'єктів творчості й співтворчих результатів.

Таким чином, в гуманітарному просторі постмодерну актуалізується безмежна постать реципієнта – того, хто не лише сприймає (читає, слухає) текст, але й виступає спів-творцем останнього, збагачуючи його власним досвідом. Згідно з цим, у дискурсі постмодерну митець (композитор) може свідомо відмовлятися від форм знаково-символічного віддзеркалення світу, оскільки «створює нову образність, в якій твір не містить єдиного центру» [404]. У цій ситуації автор виступає рефлектуючим началом, вступає в quasi-діалог з потенційним слухачем (співбесідником, співучасником події) [там же].

Розглянуті вище концепції авторства, існуючі в гуманітарній думці, відкривають нові ракурси мистецтвознавчо-культурологічного осягнення феномена композитора в авторському дискурсі. Суттєву роль набуває осмислення явища авторства в музичній культурі постмодерну в контексті резонансної теорії дискурсивних практик, запропонованої М. Фуко.

Застосування зазначених ідей у дослідженні сутності і специфіки феномена композитора в горизонті авторства, сприяє виявленню паралелізму екзистенції різних авторських дискурсів музиканта-творця та різновидів його соціокультурної діяльності в часопросторі ХХ ст.

2.4. Специфіка культуротворчого буття феномена композитора в дискурсі музичного авторства

Розробка проблеми авторства, ініційована у філософсько-культурологічній царині, починаючи з 60-х років ХХ ст., та актуалізована у гуманітарному просторі у зв'язку з резонансною концепцією, ініційованою Р. Бартом [47], набула віддзеркалення й у мистецтвознавчо-культурологічній сфері. В авангарді вивчення проблеми авторства в системі сучасної художньої комунікації знаходиться й музикознавча думка. Широку наукову дискусію викликала одна з найгучніших праць сучасного композитора і музиколога В. Мартинова «Кінець часу композиторів» [371], ідейний стрижень якої співзвучний «есхатологічній» концепції Р. Барта та його послідовників. В. Мартинов декларує фінальність стадії авторської музики й підкреслює необхідність нівелювання проявів індивідуальної волі у творчості, уникнення категорії «музичний твір» та наполягає на десакралізації в добу «*opus post*» впливу на творчість ренесансного гуманізму й подолання ідеї урочистості індивідуалізму у бік повернення метафізичної й канонічної спрямованості творчості [372].

Наукове осягнення проблеми авторства, як складного системного утворення, що існує в музичній культурі у колективно-анонімних та індивідуалізованих формах, здійснюється у різних напрямках і змістовних площинах та знаходяться в контексті висвітлення діалогом: «автор – зміст», «автор – традиція», «автор – стиль», «своє – чуже» тощо. Аналітика авторського дискурсу в музиці і центрація уваги на постаті музиканта-творця концентрується у дослідженнях Н. Герасимової-Персидської [118], Є. Гуренка [144], Л. Казанцевої [214], Є. Назайкінського [408; 409], А. Мухи [406], Л. Іванової [199], В. Холопової [572; 575], О. Садовнікової [466], К. Чепеленко [588; 589].

Розглядаючи явище авторства у досвіді вивчення проблем художньої інтерпретації, Е. Гуренко аргументує авторську специфіку в контексті розуміння багатогранності взаємозв'язків та співвіднесення чинників первинності – вторинності, продуктивності – репродуктивності творчого акту, створення – реконструкції як засобів виробництва й відтворення художніх цінностей у мистецтві. Вчений аргументує свою позицію на підставі: 1) типологічного розмежування скорельованих між собою первинних і вторинних різновидів художньої діяльності у діалектиці продуктивної та репродуктивної сторін, розглянутих в системі «динамічних» і «статичних» мистецтв; 2) диференціації творчості на первинні самостійні і вторинні несамотійні у просторових, а також на відносно самостійні

первинні та вторинні різновиди у часових й просторово-часових мистецтвах [144]. Виключно «авторською прерогативою» в системі засобів художнього виробництва, класифікованих Є. Гуренко, наділяється первинна художньо-творча діяльність у статичних видах мистецтва, в яких «виникнення творчого задуму, його формування та розвиток, уся некінцева множинність операцій, пов'язаних з утіленням задуму в матеріалі, увесь процес функціонування мистецтва практично до споживання його творів сприймаючим суб'єктом... має одну й тільки одну істинну художньо-творчу інстанцію. Ця інстанція – система «автор» [144, с. 19].

Авторська творчість як феномен музичного мистецтва – особливого процесуально-динамічного й виконавського різновиду творчості – відноситься аналітиком до первинного, відносно самостійного роду художньо-творчої діяльності, яка не замикається тільки в системі «автор» та передбачає творчу виконавсько-інтерпретаторську діяльність [144, с. 30-31]. Є. Гуренко пов'язує специфіку праці композитора з необхідністю творчої участі «посередника», який «завершує у виконавському акті формування матеріальної субстанції одного з варіантів музичного твору» [там же].

Вважаючи музичну діяльність в системі «автор» лише начальним етапом загальної динаміки музикотворення, який протікає у своїй основній частині, дослідник, тим самим, виявляє принципову відкритість створеного композитором продукту (музичного твору) подальшим виконавським прочитанням у потенційно численних інтерпретаціях. Згідно висновкам вченого, – «Безпосередній результат творчої діяльності композитора – не власне художній твір в його конкретній предметно-фізичній завершеності, але його деяка основа» [144, с. 23].

Аналітик позначає акт музичної творчості на стадії твору «художнім проектуванням», що формує «необхідну основу твору-процесу» [144, с. 24] для подальшої передачі виконавцеві, котрий конкретизує продукт творчої діяльності автора та завершує процес творчої репрезентації музичного опусу. Повний «креативний цикл» багатогранного творення, що йде від авторського задуму, його фіксації та виконавської об'єктивації, відбувається на стадії слухачького сприйняття музичного образу [144].

У контексті дослідження процесів композиторської творчості, запропонованого українським музикологом А. Мухом, діяльність композитора визначається первісною щодо інших форм в ієрархії музичного професіоналізму і усвідомлюється «феноменом індивідуальної свідомості» автора [406, с. 72].

Швейцарський диригент і філософ музики ХХ ст. Е. Ансерме – адепт феноменологічних ідей Е. Гуссерля – в ході осмислення питань музичної творчості підкреслює суттєву роль ініціативного авторського начала в музичній сфері й необхідність «...визнавати за автором творчі якості створювача музики, що санкціонує його... суспільно-історичний резонанс та... визначає авторське право на... використання суспільством його творів» [12, с. 111]. Натомість, дослідник зазначає, що автор музики, у буквальному

сміслі, не є «творцем», створювачем самого музичного Логосу, оскільки обмежується використанням в акті креації «...вже завойованої мови, створюючи своє істинне творіння, тобто свій стиль, форму вражальності музики як такої» [там же]. Е. Ансерме вбачає детермінантом творчої модернізації у мистецтві масштаб прояву авторського генію і таланту. Згідно судженням філософа, поява принципово нових стильових, мовних і структурних закономірностей передбачає значне втручання генію в музично-творчий процес. «Прояв» таланту сприяє, за твердженням Е. Ансерме, лише оновленню раніше досягнутих у творах якостей і мовних параметрів [там же].

Суттєвою для концепції дослідження феномена композитора й осягнення його буття в горизонті авторства, є системне дослідження проблематики авторства в музичній царині, здійснене Л. Казанцевою [214]. Фокусом наукової розробки вченого є семантичний взаємозв'язок композитора та його звукового *alter ego*, авторське начало, розглянуте як феномен та історично еволюціонуюча константа музичного змісту в художній структурі музичного твору (у статусі художнього образу) [214, с. 8].

Стратегічною лінією аналітики вчений обирає виявлення специфіки художнього образу у співвіднесенні з особистісними властивостями автора, визначення ступеню його «присутності» у музичному змісті, ідеї та висвітлення засобів фіксації образу композитора в музиці. Імпульсом теоретичних пошуків науковця є розуміння того факту, що «...творча особистість не тільки генерує твір мистецтва, але й сама віддзеркалюється у ньому, органічно входить у художній світ музичного твору» [214, с. 5]. Художньо утілений автор співвідноситься з особистісними рисами виконавця і слухача. Під змістом музичного твору вчений розуміє систему уявлень про суб'єкт, навколишній світ і твір, інспірований композитором за допомогою складених в музиці об'єктивованих констант (жанрів, форм), актуалізований музикантом-виконавцем та сформований у свідомості слухача» [214, с. 9].

Л. Казанцева визначає триєдність взаємопов'язаних іпостасей і форм авторського буття: автор-творець, автор біографічний і автор художній. Згідно трактовці Л. Казанцевої, автор-творець – уособлення творчого начала особистості (на відміну від реальної людини), що посідає подвійне положення, зумовлене різноспрямованими відношеннями до автора біографічного та до власного опусу.

Порівняно з автором біографічним, автор-творець – генератор художніх цінностей, творець існуючих і майбутніх опусів, художніх феноменів, «другої» реальності, мистецького світу, митець, який володіє власним методом, способами художнього вираження, своєрідним творчим процесом та втілює головне призначення людини – творчість, наближає до власної творчості, адже пізнається саме на її основі. Звернений до свого творіння, автор-творець є «завжди драматургом» (М. Бахтін), який роздає свій голос чужим голосам, у тому числі й образу автора (та іншим авторським маскам)» [56, с. 305], безпосередньо утілює у художньому творі

свій світогляд, етико-естетичну позицію. У цьому плані, автор-творець персоніфікує «множинність станів культури і темпоральної втіленості культурного суб'єкта – інтерсуб'єктивності культури» [517].

В іпостасі автора біографічного творча постать є відкритою світу і пізнається на основі комплексу документальних джерел, архівних даних, спостережень і спогадів сучасників, а також власних епістолярно-мемуарних свідчень. Третю іпостась автора Л. Казанцева пов'язує з її віддзеркаленням у просторі художнього твору, де композитор з суб'єкта (автора біографічного й автора-творця) перетворюється в об'єкт «зображення» та отримує ім'я «автор художній». За таких умов автор художній впливає на слухача, а через нього на «особистісний інваріант культури» [214]. Усвідомлюючи зв'язки композитора та його музичного втілення, Л. Казанцева резюмує, що художній («чуйний») автор – «особлива особистість, яка зберігає «пам'ять» про інші іпостасі творця. Це зумовлює єдність та константність автора та його «здатність протистояти розмаїттю жанрових вимог та стильових явищ» [214]. Багатогранність чуйного автора в музичному творі віддзеркалюється у його здатності перевтілюватися й приймати різні обличчя (героя та оповідача), «інтегруватися у творчому, етичному й філософському кредо» [там же]. Розмаїту «присутність» автора у творі вчений пов'язує з можливістю його проникнення у змістовні пласти цілого, здатністю до органічного включення в ієрархічну структуру змісту твору. При цьому, вираженість образу автора, за думкою дослідника, не є апріорною атрибуцією твору, що показує досвід музики Середньовіччя, яка свідчить про відсутність авторської вираженості як вагомого стилеутворюючого чинника [214].

Проблематику авторства як різновид «дискурсивної практики» (М. Фуко) [552] порушує Л. Іванова у досвіді дослідження композиторської професії Нового часу [199]. Під дискурсом музиколог розуміє «систему поглядів на музичне мистецтво», своєрідний «ген» соціохудожнього явища або комплекс явищ», який... формує суспільні уявлення про творчу діяльність» [199, с. 8].

Детермінований цією заданістю, музично-творчий імпульс реалізується у відповідності до певного дискурсу у конкретному «дискурсивному ансамблі» (М. Фуко) – неповторно унікальному й специфічному комплексі елементів музичної культури Нового часу, що розглядається як «сполучення різних дискурсивних практик». Згідно з цим, професійне європейське музичне мистецтво в авторському дискурсі вбачається «сумою творчих спадщин окремих композиторів» [там же]. «Дискурсивний ансамбль» як втілення авторського дискурсу, за судженням науковця, складають: композитор з чітко встановленими соціокультурним статусом і функційною роллю; виконавець, який озвучує-матеріалізує авторську музику, надаючи їй істинного буття (за умов диференціації творчої та виконавської функцій в музичній професіоналізації); приймач музично-художньої інформації (слухач); музичний критик, який здійснює аналітико-інтерпретаторську

діяльність; а також нотовані музичні твори та інститут нотодрукарсько-видавничої справи [199, с. 8].

Визначення різновидів дискурсивних практик детермінує використання диференційованого підходу щодо креативно-творчої діяльності, специфічної в умовах кожного з дискурсів. З цього приводу розрізняються типи творчості та постаті творців, властиві різним дискурсивним практикам, в межах яких процес творчої діяльності є нетотожним.

Авторський музичний дискурс: 1) ґрунтується на антитезі різних за соціокультурною функцією постатей: автора (творця творів/текстів) з іншими учасниками музичної комунікації (виконавцем і слухачем), які авторами не вважаються;

2) утворює ракурс бачення музичного мистецтва, що характеризується системою понять «авторська творчість», «авторська музика», «композиторська музика», а також «авторський стиль», «авторський твір», центральним єднаючим сегментом яких є «автор» як ініціююча музичний світ людина.

Виходячи з авторського дискурсу, значущим є індивідуально-особистісна персоніфікація й усвідомлення конкретної постаті, а також імені творця та ідентифікація текстів (музичних і немусичних) з «авторською» функцією. Сутнісним також постає типологічна характеристика різновидів музичного професіоналізму в дискурсі авторства, що детермінує визначення соціального статусу митців та їх роль в культурній картині світу [199].

В європейській музичній культурі, починаючи з доби Відродження, виявляється паралелізм існування взаємодіючих між собою, але різних за сутністю і специфікою походження, а також орієнтацією на традиції (письмову та усну) авторських дискурсів: індивідуального та колективного [17]. Специфічним щодо авторського дискурсу є наявність «анонімного масиву» музичних пам'яток людської духовності, для котрих чинник авторства й встановлення імені творця не має принципового значення.

У системі теоретичних поглядів Л. Іванової означений дискурс визначається як позаавторський та нейтральний відносно особистісного (авторського) Логосу і певної стильової індивідуальності [199, с. 9]. Частково погоджуючись з вказаною позицією, ми акцентуємо, що екзистенція анонімних музичних (культових і фольклорних) текстів в європейському культурному часопросторі пов'язана з авторством колективної природи, принципово відмінної від індивідуально-авторської. Ці тексти не набули індивідуально-стильової атрибуції та позначені об'єктивним, узагальнено-позаособистісним характером.

Професійна музична творчість європейської традиції як цілеспрямований діяльнісний процес, пов'язана з функціонуванням особливої тріадної комунікативної стратегії: «композитор – виконавець – слухач», що діє на художньо-естетичному й соціокультурному рівнях та забезпечує її учасникам (суб'єктам комунікації) дискурсивні форми взаємодії – підґрунтя порозуміння і трансляції художньої інформації, інтонаційного смислу.

Музична комунікація як найважливіший різновид культурної комунікації, успадковує її загальні принципи. Відповідно до цього, актори музичної комунікації (композитор – виконавець – слухач) диференціюються за функціями: відправника і автора музичного твору (в особі композитора), посередника (виконавця-транслятора авторського тексту), адресата – слухача. Важливим сегментом музичної комунікації є процес кодування авторського тексту і декодування, представлений трансляцією акустичної події [40].

У світі музичної культури і мистецтва композитор є суб'єктом творчої (музичної) діяльності та найважливішим учасником вищезгаданої тріадної комунікативної системи, функціуючи в якості її першоелемента – автора і креативного суб'єкта, який ініціює музично-творчий процес й музично-авторологічний простір та обумовлює наступні етапи музично-комунікативного процесу – виконавство і сприйняття. У цьому сенсі, – «...композитор, твір і слухач зустрічаються у просторі культури, утворюючи єдину, загальну суб'єктивність, тим самим долаючи розрізненість і дискретність буття як буденність» [517].

Відштовхуючись від загальної концепції авторства, розробленої у сучасній гуманітаристиці, визначимо специфіку музичного авторства.

Композиторство як різновид професійної музичної творчості, специфічна форма інтелектуальної діяльності [22] і самої культури, презентує сформовану в європейській художній системі модель індивідуального музичного авторства. Порівняно з фольклором, духовно-канонічною практикою, суттєву роль в професійній індивідуально-авторській музичній творчості відіграє особистісний чинник, творча винахідливість у роботі з інтонаційним матеріалом, що передбачає діалектичне відношення до традиції в системі опозицій «збереження – оновлення», «адаптація – перетворення». Авторська професійна діяльність та її результати (продукти творчості) сприймаються соціумом як аксіологічний еталон [503].

Будучи творцем нових музичних творів, інтонаційно-художніх образів та ідей, художніх текстів, значень і смислів, здійснюючи креативно-породжуючу діяльність, композитор виступає в європейській музичній культурі у функційній ролі *автора музичного*, який демонструє здатність споглядати навколишнє життя в єдності чуттєвого і раціонального начал, сприймати картину буття образно і чути світ музично як цілісність. Майстерним втіленням свого суб'єктивного досвіду, індивідуально-особистісного переживання і особливого інтонаційного «слухання світу», *автор музичний* збагачує царину художнього, сферу духовно-естетичного.

У статусі креатора музичних творів, художніх та позахудожніх текстів – семіотичних об'єктів й окремого виміру тексту культури, композитор ілюструє причетність до смислопороджуючої реальності та є творцем ідей і значущих у культурі смислів – суб'єктивної цілісності, що перебуває у стані свідомості, є діяльною активністю щодо продукування феноменів (результатів творчої уяви, фантазії). Означена духовна діяльність постає

інтенцією саморуху змісту свідомості композиторського суб'єкта й відбувається відповідно засобам сприйняття й перетворення зовнішньої інформації, залежно від домінування в особистісній структурі митця тих чи інших психокреативних і духовних властивостей (творчого мислення, інтуїції, уяви).

Н. Діденко зазначає, що «...розмаїття художніх світів, з'єднуючих в собі зовнішню дійсність та внутрішню духовну реальність творця, є глибинне і закономірне джерело багатоманіття художніх систем і методів. Їх право на існування закладено... в самій поліфонічності творчих індивідуальностей, в унікальності духовного світу митця» [156]. У цьому сенсі, пізнання духовного світу композитора як смислового центру тлумачення реальності і креації музичних образів, є важливим чинником пізнання креативно-художніх процесів [173].

Свідомість композитора – автора музичного – ініціюючого творчість суб'єкта та «програмувача музичних подій» і процесів у феноменальному світі музичної культури, розглядається в якості породжуючої системи, смислогенеруючого «механізму» і основи художнього творення музичної реальності, а також мистецької проекції творчої особистості і об'єктивного буття музики [18]. Завдяки властивостям художньої свідомості і мислення, композитор передає особливе переживання, яке збагачується новими сенсами і образами та перетворює «процесуальність буття в актуальну музичну подію» [12].

Віддзеркалюючи об'єктивну реальність, свідомість митця сприяє виникненню когнітивних і образних моделей буття, речей та їх властивостей, що є результатом образно-художнього (фантазійного) мислення. Відрефлексовані у свідомості й реалізовані в інтонаційно-художніх образах музичних творів події відбивають смисложиттєвий контекст і ціннісні орієнтири митця. Зазначені образні моделі мають художньо-естетичний, інтонаційно-музичний зміст і структуру та презентують множинність складових, пов'язаних з розмаїттям втілення і кодування у музичному тексті-творі інтелектуально-чуттєвих переживань митця, що потребують інтерпретації й порозуміння [18].

В авторській свідомості композитора віддзеркалений широкий комплекс історично сформованих, традиційних норм музичної мови і мислення, а також творчо переосмислена, трансформована й інноваційна лексика, ініційована самим автором. Висловлюючись Логосом музики – однією з найзначніших художніх мов культури, композитор як митець й *homo musicum*, виступає охоронцем мови – «дому людського буття» (М. Хайдеггер) [553].

Створена композитором музика – художній засіб осягнення світу і носій інтонаційного смислу, результат когнітивного і духовного досвіду, є філософією життя композитора, розгорнутого в естетичній якості. «Ген» музики й основа музичного мислення – осмислена художня інтонація –

відкриває можливості музичного самостворення думки як суттєвого методу осягнення Універсуму» [18].

Через ініційоване композитором «мистецтво інтонованого смислу» (Б. Асаф'єв), наділене потужним евристичним потенціалом та здатністю використання глибинних пластів людської свідомості, уможлиблюється трансляція загальнолюдських, універсальних смислів буття і культури. Усвідомлюючи особливу місію творця музики як мистецтва віддзеркалення світової волі, А. Шопенгауер підкреслював, що «...композитор розкриває потаємну, сокровенну сутність світу і висловлює глибинну мудрість мовою, яку не усвідомлює його розум: як... провидиця дає розгадки речей, про які вона не має поняття» [626, с. 259].

Будучи комунікативною системою, авторська музика виступає результатом художньої еволюції діалогічних суб'єкт-об'єктних відносин в системі «людина – світ», однією з умов становлення яких є розвиток самих суб'єктів музичної творчості (композитора, виконавця, слухача), виражений в динаміці їх індивідуально-особистісного розвитку. Музична царина усвідомлюється цілісним інтонаційним часопростором, інтуїтивно-споглядальним началом, розглядається акумулюючим осередком й фундаментальним вираженням культури [18].

Автор музичний – креатор музичної картини світу, творець інтонаційного змісту культури й ініціатор смислу художнього текстопослання – презентує унікальний духовно-емпіричний досвід осягнення буття і способи його музичного вираження в оригінальних ідеях і звукових конструкціях. Як митець, *автор музичний* реагує на реальності за допомогою своєї творчої уяви і транслює специфіку світосприйняття в образно-інтонаційній формі – утіленні особистісного смислу і суб'єктивних переживань [529, с. 100].

Створюючи музику – особливий інтонаційний світ, композитор як автор творчий, поетизує, художньо усвідомлює, узагальнює й музично оспівує буття, здійснює прорив в особливий ілюзорно-містичний, метафізичний простір, сферу трансцендентного. Означена інтенція творчої свідомості зумовлена винятковою, виключно феноменальною здатністю *автора музичного* до інтуїтивного порозуміння, емоційно-душевного сприйняття і художнього осягнення духовної аури історичної епохи, образів культури і мистецтва та надчуттєвого переживання світу і подій буття [384].

Індивідуальна здібність творця до суб'єктивно-особистісного світобачення, особливий «духовний зір» й спроможність цілісного світорозуміння, глибинного художньо-творчого, емоційного проникнення у сутність феноменів, мистецьке осягнення картин і образів дійсності, виявляє універсальну інтерпретаторську, індивідуально-перетворюючу здатність авторської свідомості композитора, його духовні інтенції щодо здійснення специфічної інтелектуально-художньої дії перетворюючого характеру й оригінального змісту.

Трансформуючи «...крізь призму особистісної структури..., ідейно-естетичні позиції й образи дійсності» [18] в інтонаційно-художні образи, *автор музичний* створює інваріантний зміст твору, спираючись на мистецько-культурний та набутий власний (емоційний, духовний, когнітивний і життєтворчий) досвід. Основою цих перетворень слугують естетичні ідеали, душевні стани, ідейний контекст, а також особистісний та професійний тезаурус, логіка музичного мислення, ступінь розвитку котрого у митців має індивідуальний характер [216].

Естетичні концепції, запроваджені композитором, є вираженням дуальності розумового осягнення творцем буття та сутності трансцендентних явищ, які знаходяться за межею предметності, а також віддзеркаленням авторської свідомості, суб'єктивності творця. Долаючи складні етапи творчих пошуків, композитори доходять до здібності музичного виразу ідей та почуттів, до становлення музики як розвитку [18, с. 10]. У внутрішньому, інтровертному за характером дії акті творення інтонованого смислу, автор музичний демонструє можливість засобами музичного розвитку розкрити сутність буття і людини, осягнути Універсум [509].

Формою художньої репрезентації *автора музичного* в культурі і мистецтві, творчим продуктом (результатом) музично-авторської діяльності є музичний твір, авторський стиль і мовностилістична система інтонаційно-ритмічних, фактурних та ін. виражальних засобів авторської поезики – чинників інтонаційного опредметнення феноменів свідомості митця в єдності смислу та його вираження. Композитор утілює у музичному творі духовно-аксіологічний зміст – єдність світорозуміння та світовідчуття, власне мистецьке світобачення, сукупність ідей, сенсів, ціннісних відношень, виражених засобами інтонаційних образів, піднесених до рівня музичного (художнього) смислу.

В ідеальному музично-інтонаційному континуумі музичних творів віддзеркалено сформовані у свідомості композитора інтонаційні ідеї і звукосмисли – результат осягнення й інтерпретації явищ світу. Творець музики стверджує в ініційованих ним інтонаційно-художніх структурах і формах життєтворчий досвід, онтологічні аспекти й особливості буття культури, які стають музично об'єктивованими, аудіально вираженими (у виконавському відтворенні) формами переживання, що осягаються в емоційно-чуттєвому досвіді сприйняття й осмислюються інтелектуально.

Породжена композитором музика є формою універсального інтонаційно-художнього висловлювання, отримує комунікативні властивості й функції авторського повідомлення, шляхом котрого творці моделюють образне уявлення про світ і людину. У цьому сенсі, творчість композитора переростає у ранг культурної універсалії, що містить загальнолюдський ціннісно-смісловий зміст, контекст самої культури, сфокусований у музичному авторському посланні.

Під *авторством музичним* ми розуміємо *специфічний різновид індивідуальної моделі авторства в системі музичної творчості, складне*

соціокультурне і художнє явище, яке віддзеркалює концептуально-сміслові установки культури, кореляцію індивідуально-психологічної та історичної свідомості й мислення, стильові й мовні закономірності та презентує особливу мистецьку традицію, усвідомлену в єдності культурно-історичних, естетико-стильових, ментальних, етнопсихологічних та індивідуально-творчих складових.

Музичне авторство – форма творчості, зумовлена особливим станом свідомості, спрямованістю креативної діяльності творчого суб'єкта – композитора на творення оригінального продукту (музичного твору), презентованого у формі фіксованого тексту, яке:

- 1) об'єктивує евристичний потенціал композитора як митця-інтерпретатора образів реальності і автора-творця інтонаційної картини світу,
- 2) розкриває культуротворчу природу індивідуального процесу/результату діяльності композитора, володіючого особливою інтонаційно-художньою чуттєвістю, особистісно-психологічним й інтелектуально-духовним потенціалом;
- 3) формує естетичний й інтонаційно-смісловий зміст історичної епохи.

Наявність комплексу соціокультурних, музично-творчих і стильових властивостей, причинно-наслідкових детермінант, процесуально-результативних свідчень (музичних творів) висвітлює *музичне авторство* як багаторівневу інтелектуально-художню систему, утворену із взаємопов'язаних, ієрархічно залежних та взаємодіючих й взаємодоповнюючих константних складових музичної поетики, стилю і стилістики, які оновлюються в певну культурно-історичну добу естетичним змінам. В залежності від активації в авторському дискурсі в якості провідного того чи іншого елемента, утворюється неповторна структурно-семантична конфігурація моделей музично-авторської творчості.

Змістом поняття «авторство» та похідним від нього поняттям «авторський» (властивий авторові) детермінується в музичній царині категоріальна сутність композиторського (авторського) стилю, що є «вираженням особистісного смислу в музиці» [519, с. 53] через комплекс «інтонаційних констант» (Б. Асаф'єв) [36] і має розглядатися як самодостатнє й цілісне культурне явище..., обумовлене у своїй унікальності персональною («іменною») складовою та властивостями контексту [475, с. 9]. Згідно даних позицій, музичне авторство характеризується «параметром явленості особистісних якостей у властивостях стилю, тобто його персональності» [475, с. 9].

Критеріями ідентифікації авторського стилю, проявленого у засобах виразності, в системі мислення творця, образному змісті, за О. Садовніковою, є: 1) привласнення, що висвітлює «зв'язок особливостей стилю з особистісними властивостями композиторського суб'єкта та концентрує увагу на «іменній складовій» стилю; 2) унікальність (одичність) і новизна (інаковість), які вказують на неповторність креативної ініціативи та зумовлені нею історико-культурні події; 3) незалежність та

дистанційованість (відокремленість з культурно-історичного контексту); 4) цілісність, замкненість, самоусвідомленість [475, с. 9].

Апелювання до авторського дискурсу уможливило визначити специфіку творчої спрямованості композитора, змістовні параметри його стилю, характер орієнтації й включення «чужого слова» у власній музиці, виявити ознаки присутності цитації, проявів «інтерпретуючого стилю» (В. Медушевський), інтертекстуальності як ознак діалогічності мислення й співвідношення з традицією, а також висвітлити своєрідні стильові ознаки.

Духовна екзистенція композитора обумовлена специфічною образно-інтонаційною природою його світосприйняття та світовідчуття й пов'язана з перманентним перебуванням у стані творчості «незалежно від здійснення активного..., осмисленого акту» [215, с. 247]. Інтонаційна скерованість мислення композитора сприяє акумулюванню та збереженню у пам'яті життєвих та художніх вражень, які перетворюються у потенційно значущий музичний феномен, «...» готовий матеріалізуватися в інтонаційно-звукову цілісність». У цьому сенсі, твори є художнім «перекладом» на мову музики властивих авторові «емоційно-психологічних жестів», які виступають «формою реакції на стикання із зовнішнім світом та занурення у свій внутрішній» [там же].

Музична творчість як процес/результат інтелектуально-художньої діяльності автора-митця функціонує у полі культури, що утворює відповідні умови фіксації та розуміння (декодування) закладених автором смислів, співвідноситься із загальнокультурними інтенціями певної доби. Як індивідуалізоване узагальнення, особистісне відображення та «образно-метафоричне втілення суб'єктивного світу людини-творця», творчість є для автора «самоцінною, самореферентною, де відчутним є розвиток особистісного начала, динаміка системотворчих якостей особи, її діяльна самоактуалізація» [392].

Авторська творчість композитора – результат особливої спрямованості художньої свідомості суб'єкта творення, зумовлений особливостями його індивідуальної особистості, проявів генію і таланту. Явища «внутрішнього життя автора об'єктивуються, набуваючи у художньо-образній формі цілісності, завершеності, досконалості» [там же]. Через творчість, створену музику, утілений в її інтонаційній тканині, фактурно-стильовому комплексі смисл твору – концентрату художньо-музичної інформації, *автор музичний* кодує значимі смисли культури. У творчості відбувається художнє втілення соціально-історичного досвіду та інформації про соціум, результати світопізнання у зв'язках з особистісним світоглядом та авторським світовідчуттям.

Згідно нашому розумінню, *музична творчість композитора* – динамічний процес/результат індивідуально-стильової об'єктивації інтенцій авторської свідомості і музичного мислення, що розкривають сутнісні ознаки персонального авторської коду, художньої ідеї, які збагачують аксіологічний зміст музичної культури, формують її тезаурус і духовні смисли.

Співдіючи у процесах осягнення реальності, композитор через звукову символізацію власного чуттєвого досвіду, інтонаційне утілення інтелектуально-духовного змісту, здійснює музичне світомоделювання. Породжена композитором-автором музика – царица інтуїтивного та інтонаційного, виступає «самосвідомістю культури», її інтонаційним портретом, утіленням її процесів, ілюструє глибинне художнє пізнання світу і виявляє ціннісний смисл. Через музику – звученнєву гармонію Універсуму, її іманентну інтонаційну природу, архітектонічні властивості, хронотопічні й фактурну закономірності, ладогармонічну і структурну логіку, сучасний сонорно-алеаторичний звукопростір виявляється ідея Всесвітнього «порядку», в контексті котрого «здійснюється буття культури» [18].

Специфіка музичного авторства зумовлена особливостями культурної екзистенції музичного твору – художнього продукту – нової мистецької реальності, створеної композитором у процесі творчої діяльності. Цілісний музичний твір, як унікальне духовне послання автора-творця, його головна творча маніфестація, виникає у процесі музичної «миследіяльності» [631] із залученням комплексу амбівалентних «механізмів» мислення – раціонального, абстрактно-логічного та інтуїтивного (художнього-поетичного), музичної логіки [22], а також досвіду часопростірного моделювання та композиційної логіки (з'єднання, зіставлення окремих елементів, семантично значущих фактурних та інтонаційно-стильових звукокомплексів).

Музичний твір є носієм множинності інтонаційно-художніх смислів і образів, закладених композитором, містить систему музичних кодів і знаків, віддзеркалює процес музичного смислоутворення та передбачає численне відтворення у «живому» виконавському акті.

Створюючи музичний твір як факт культури, її ціннісний об'єкт, наділений образною системою, культурною пам'яттю, композитор узагальнює мовно-музичними (інтонаційними, ладогармонічними, метроритмічними, композиційно-драматургічними) засобами своєрідність епохи, стильові доміанти певної культури. *Автор музичний* фіксує у тексті твору музичний простір і час – особливу художню субстанцію буття, «царину творчої свободи митця по відношенню до універсуму соціального часу, міру конструктивно-перетворюючої активності митця в умовах культурно-історичної реальності» [623]. Усі етапи композиційного процесу й креації музичного твору як тексту і форми авторської об'єктивації – від формування ідейно-художнього задуму до письмової музично-знакової об'єктивації музичної концепції – зумовлені композитором, пронизані його творчим духом і пов'язані з діяльністю свідомості.

У вимірах мистецтва, музичний твір як художній об'єкт має гетерогенну структуру й функціонує у єдності двох субстанцій – предметної (матеріально-знакової), що утворює композиторський текст, та звученнєвої (виконавсько-інтерпретаторської) [385], визначеної як виконавський текст, який передбачає звукочасову актуалізацію, опредметнення музичного твору

під час артистично-виконавської діяльності. У процесі останньої розкривається особливий тип дискурсивної взаємодії, поява нових комунікативних зв'язків «автор – виконавець – інтерпретатор», «виконавець – реципієнт» (слухач). Фокусування у музичному творі даної субстанційної єдності визначає комунікативно-діалогічну (авторсько-виконавську) художню специфіку музики як мистецтва, що складає звученнєвий текст універсуму культури. Учасі композитора у виконавській (сольній, диригентській) реалізації власних творів суттєво посилює міру авторської присутності й сприяє подвоєнню авторського коду.

У соціокультурному аспекті композитор як *автор музичний*, породжений європейською духовною свідомістю, функціонує у різних статусах і духовних вимірах: автора світського, пов'язаного з ренесансно-новочасовими гуманістичними ідеалами, а також автора церковного – носія релігійного світогляду і типу мислення, який спирається на канони християнської богослужбової духовно-музичної практики. Історично пов'язана з літургійною традицією, молитовним співом, сакральнo-музична, насамперед співоча практика, існуюча в лоні церковної культури, починаючи з доби Середньовіччя, визначила шлях становлення композитора як особистості духовної і *автора церковного*, який перебуває в сакральній сфері і презентує «тип духовної рефлексії» (Л. Шаповалова) в музиці. Значною мірою цьому сприяла існуюча у межах церковного канону і семантично пов'язана з екзегетикою, нормами середньовічної герменевтики християнських текстів розвинута система тлумачення та музичного (насамперед поліфонічного) опрацювання культового хорального мелосу [253, с. 49].

За визначенням, С. Хватової, *автор церковний* – первинно розспівцік і «коментар» музичних текстів, носій і провідник Божественного порядку, відображеного в мелодійно упорядкованому розспіві, що є музичною інтерпретацією Логосу, й несе в собі образи священного Писання [567]. *Церковний автор* є часткою загальної соборної справи, орієнтований на строгий канон. Його роль зводиться до музичного прочитання і збереження нормативності молитовного улаштування наспіву [557].

Піснеспів усвідомлюється музичною інтерпретацією Слова, несе образи Писання, тому особа музиканта-творця є другорядною, її «впізнання» можливе в індивідуалізації стилістичних прийомів, майстерності оновлення піснеспіву, за умов збереження молитовної орієнтації. Підкреслюючи принципову відмінність естетичної скерованості діяльності автора церковного як майстра-розспівщика і композитора в умовах духовно-музичної культури, С. Хватова окреслює такі сутнісні антиномії: «розспівщик є провідник божественного порядку, а композитор – самодовільного; творчість розспівщика є творчістю соборною, проте творчість композитора – ...індивідуальною, особистісною. Розспівщик керується уявленнями мелодичного чину, проте композитор – ...особистісного смаку» [557, с. 21].

Автор світський, згідно позиції С. Хватової, володіє власною поетикою, індивідуальним стилем, що впізнається, наділяє твір індивідуальною образністю, що йде від естетичного задуму. Від імені автора світського йде сповідь-розмова у творі. Авторське висловлювання світського композитора-художника завжди індивідуально-особистісне і проявляється у художньо-стильовій концепції, фактурному комплексі, техніці письма, знаходить віддзеркалення в реаліях музичного твору: авторських ремарках, монограмах та інших знаках «присутності», які дозволяють ідентифікувати художню особистість, ментальне Я творця [58].

В ході історичної еволюції диференціація на автора світського та автора духовного значною мірою втрачає гостру актуальність. Світське та духовне почало співіснують в авторській творчості, знаходячи різну ступінь прояву у творах літургічної та паралітургічної спрямованості. У сучасних умовах музичний тезаурус митця, який обирає сакральні тексти для власної творчості, спирається на широкий діапазон музично-історичних стилів й художній пластів. Творчість сучасного митця над богослужбовим твором знаходиться в полі загальнохудожніх тенденцій сьогодення [557].

На різних історичних етапах розвитку європейської музичної культури виявляється існування плеяди творчих постатей, які сполучують авторську та виконавсько-інтерпретаторську види діяльності, уособлюючи художній тип «граючих авторів», «творячих віртуозів» [641], творців-диригентів тощо. Семантичне подвоєння діяльних проявів і функцій в особі композитора – авторського (первинно-творчого, смислопороджуючого) та виконавського (вторинного, інтерпретаторського) сприяє інтеграції культурно-комунікативного процесу й посиленню концентрації ініціативно-авторського початку в системі художніх зв'язків «творення – виконання-відтворення – сприйняття» (що кореспондує асаф'євській тріаді «автор – виконавець – слухач»).

Поширення та значущість традицій авторського виконавства та композиторської інтерпретації музичних текстів уможливило виокремити наявність різновидів музичних дискурсів інтегративного типу – авторсько-виконавсько-інтерпретаторського та композиторсько-інтерпретаторського, зумовлених транскрипторською діяльністю митця, що висвітлює особливу форму авторства подвійної природи (у тому числі при опорі на традицію, канонічний та фольклорний мелос) [256; 266].

Форма подвійного авторства в мистецько-культурному просторі віддзеркалена в існуванні специфічних музичних текстів амбівалентного характеру (транскрипції, обробки, перекладання), поява котрих зумовлена інтерпретаторськими властивостями свідомості композитора, його інтенціями на переосмислення-перетворення існуючого опусу, фольклорного або культового тексту-першоджерела іншим суб'єктом з утворенням на основі обраної моделі нової художньої цілісності [252, с. 62].

Композитор як автор розкриває свою сутність у різних дискурсах, ініціює в музичній культурі «авторологічний простір...», координатами якого є

«слово» та «музика» та типи авторського висловлювання – музичний та вербальний, утілений в авторських текстах, які пов'язані з мистецькими (літературною, музично-критичною науково-теоретичною) сферами діяльності композитора, а також позахудожніми видами авторської діяльності.

Словесні і музичні форми висловлювання, будучи взаємопов'язаними модусами свідомості творця, віддзеркалюють креативне буття авторської особистості, її діяльні прояви, базуючись на духовно-етичних і професійних показниках, котрі виражають комунікативно-сміслові і аксіологічні настанови культури [273]. У розумінні К. Чепеленко, – «...авторська інтенція розгортається в плані лінгво-музичного діалогу, контрапункту вербального начала, що репрезентує невластне-позахудожні форми саморефлексії композитора з музично-художніми елементами». У цьому спостерігається художньо-вербальна амбівалентність композиторської творчості, її «діалогічний поліфонізм» [588].

Осмислена в дискурсі авторства, творчість композитора усвідомлюється нами як авторська поетика, що «за аналогією з поетикою письменника... охоплює увесь комплекс індивідуальних філософських та художніх прийомів, які використовує митець для утілення задуму» [540]. У просторі творчості композитора поетика, за виразом І. Умнові, виступає в єдності смислового та стильового планів та визначається релевантною парою музична мова/ музичні тексти, яку доцільно екстраполювати й на вербальну сферу творчості (вербальна мова/вербальні тексти), що разом з музичною складає органічне ціле [540].

Зростання концептуальної значущості Логосу композитора в музичній культурі Новітнього часу, посилення ролі вербальної авторепрезентації у композиторській творчості, жанрово-семантичне розширення вербальних свідчень (маніфестів, коментарійних текстів) дають підстави виокремити в якості авторського *композиторський вербальний дискурс*, відзначений специфічними рисами і якостями вияву творчого світу митця. Логосна сфера авторепрезентації розглядається у подвійно-семантичній якості: у структурі музичного твору й більш широкому контексті – творчості автора загалом, в якій вона функціонує відносно автономним сегментом. Композитор у означеному дискурсі постає в іпостасі *автора вербального* [273].

Музичний та вербальний композиторські дискурси попри суттєві відмінності й іманентні властивості, обумовлені специфікою створення, комунікативно-знаковою природою, спрямованістю процесів мислення (художньо-образного – у царині музики, поняттєвого – у теоретичній сфері), мають семантичні зв'язки, зумовлені об'єднанням в системі «автор» та особистістю творця. Розмаїття творчих іпостасей композитора як *автора музичного і вербального* є свідченням невичерпності креативно-ініціативного самовираження й культуротворчої спрямованості особистості митця в культурі.

За період свого культурно-історичного існування, композиторство як форма музичного авторства, уособлення професійної творчої діяльності пройшло основні етапи еволюції (від зародження, формування, кристалізації й стабілізації основоположних властивостей до новітніх форм), постало акумулятором особистісного й креативно-діяльного чинників у просторі музичного мистецтва і культури. Трагування феномена композитора в горизонті авторства має виключну роль у проєкції на культурну ситуацію ХХ ст., згідно якій, авторська об'єктивація митця є багатогранною і розмаїтою, знаходить віддзеркалення у художній (музичній та немусичній) сферах діяльності.

Сучасна композиторська творчість відрефлексувала досвід музичного творення попередніх поколінь творців, набутий у діапазоні від Середньовіччя до Новітнього часу включно. Історично усталені форми музикотворення відроджуються у сучасній культурі на нових засадах та у нових інтонаційних моделях. На новому етапі розвитку, згідно діалектичному закону, відновлюється практика імпровізації, що суттєво вплинула на концепцію «відкритого твору». Набутий досвід Нового часу у сучасних умовах сполучається з новими тенденціями, продовжує своє художнє життя в ускладненому культурному контексті.

Художньо-естетична специфіка *авторського музичного дискурсу* в культурі і мистецтві ХХ – поч. ХХІ ст., вбираючи досвід авангарду і поставангарду, модернізму і постмодернізму, неостильові (неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм) концепції, моделі «міжпластового» (В. Конен) (академічного і неакадемічного) та міжкультурного (європейського та позаєвропейського) діалогу [604] віддзеркалюють тенденції трансформації європейської духовної свідомості. Завдяки зверненню до проблематики авторства й висвітленню її специфіки в умовах ХХ ст. (через участь автора у діалозі культур і епох) розкривається сенс історії, зашифрований у знаках культури, музичних і немусичних творах/текстах.

Узагальнюючи зазначимо, що авторство як принципово важлива форма культури, системне явище духовного буття, а також автор як його персоналізація, характеристика творчої, ініціативної особистості, усвідомлюється нами в якості парадигмальної системи, що складається із сукупності підсистем, які володіють іманентною логікою, структурою і виявляють сенс у міжсистемній взаємодії. Зазначене явище, набуваючи специфічне відтворення у музичній культурі, об'єктивується у феноменах музичного авторства і композитора – *автора музичного*.

Феномен композитора, розглянутий у горизонті авторства, віддзеркалює специфіку амбівалентних проявів і дуальних зв'язків, які виявляються між:

1) індивідом, суб'єктом та митцем в аспекті особистісної самоідентифікації автора;

2) глибинно-особистісним, індивідуальним та позаособистісним, загальнозначущим (крізь сприйняття зовнішніх імпульсів та трансформацію особистісних у позаособистісні) в контексті творчості;

3) особистістю біографічною і художньою, віддзеркаленою в структурі твору (через тотожність/нетотожність людини-творця постаті автора-художнього).

Найважливішими способами культуротворчої самореалізації композитора в горизонті «авторства» є взаємопов'язані, але не тотожні дискурси: музично-авторський і вербально-авторський, які виявляють специфіку соціокультурного буття композитора як суб'єкта музичної творчості (творця інтонаційних ідей, музичних текстів-творів) і суб'єкта літературно-поетичної, музично-критичної, теоретичної творчості, що апелює до Логосу і створює різножанрові тексти-послання. Іпостасні репрезентації композитора як *автора музичного і автора вербального* парадоксально сполучаються у творчій практиці ХХ ст., ілюструючи множинність синтетичних форм і художніх репрезентацій.

Суб'єктивна проекція вивчення феномена композитора і його культурної екзистенції в авторському дискурсі забезпечують пізнання творчої особистості та її креативних проявів.

Специфіка розвитку музичної культури і мистецтва ХХ ст. та їх співвіднесеність із загальнокультурними і художніми процесами Новітнього часу у межах метакультурного буття, актуалізують пошук якісно нової концепції осягнення феномена композитора як цілісності, з акцентуацією смислових, контекстуальних характеристик, які визначають характер його екзистенції, новаторське буття в культурі Новітнього часу. В руслі цих процесів принципово важливим є звернення до концептуальної моделі дослідження феномена композитора, який маніфестує культуротворчу природу, презентує себе як самодетерміноване особистісне начало в культурі, виявляє високий інтелектуально-духовний і мистецький потенціал, суб'єктивні й інтерсуб'єктивні властивості.

Масштабність і контекстуальність феномена композитора, пов'язаного з проблемами авторства, свідомості і мислення, процесами генерації творчих ідей і духовних смислів, художньої інтерпретації дійсності та явищ мистецтва, а також відкритого завдяки своїй онтологічній сутності різним підходам і суміжним сферам гуманітарного знання, детермінували необхідність вироблення комплексного інструментарію його тлумачення і раціонально-логічного осмислення при опорі на міждисциплінарний дослідницький досвід та провідні філософсько-культурологічні концепції сучасності. Осягнення смислової багатогранності та новаторської сутності феномена композитора у культурному континуумі Новітнього часу обумовили звернення у межах загальної мистецтвознавчо-культурологічної

концепції дослідження до герменевтико-феноменологічного та авторологічного підходів.

Герменевтико-феноменологічні та авторологічні контексти концептуалізації універсума композитора розглянуті у дослідженні у наступних положеннях.

Герменевтико-феноменологічний підхід актуалізує пізнання множинності іпостасних репрезентацій феномена композитора, художньо-сміслових і духовно-аксіологічних детермінант авторської творчості як вагомих культуротворчих вимірів інтелектуально-духовного буття музиканта-творця у часопросторі музичної культури ХХ ст.

В контексті дослідження, вказаний підхід набуває значення в аспектах:

1) визначення сенсу творчої діяльності митця у відповідності до смисложиттєвих й аксіологічних установок, стильових тенденцій, зумовлених парадигмальними змінами та процесами соціокультурних і художніх трансформацій;

2) осягнення інтенцій авторської свідомості, феномени якої функціують у культурі у вигляді образно-символічних структур, трансльованих форм художньої (музичної та немусичної) і позахудожньої діяльності та підлягають інтерпретації;

3) виявлення корелюючої взаємодії проблем свідомості і культури, особистісних проявів композитора і соціокультурного контексту;

4) розкриття горизонтів, сутнісних щодо розуміння феномена композитора в контексті музичної культури ХХ ст.

Осягнення феномена композитора в горизонті авторства, детерміновано причинами загальнометодологічного характеру, мистецтвознавчо-культурологічною спрямованістю дослідження та шуканнями в руслі герменевтико-феноменологічної парадигми пізнання. Апелювання до категорії «автор» в якості інструмента мистецтвознавчо-культурологічної інтерпретації та розуміння феномена композитора викликано необхідністю переосмислення ролі автора-митця в культурі ХХ ст., позначеної трансформаційними процесами. Обраний науковий вектор сприяє розкриттю культуротворчих іпостасей та об'єктивацій композитора ХХ в. у різних авторських ампула, які є віддзеркаленням духовно-особистісного універсуму особистості та багатовекторної культуротворчої діяльності митця.

Авторологічний підхід, застосований щодо вивчення феномена композитора, уможливорює осмислити амбіваленту сутність проявів свідомості композитора у музичному та вербальному авторських дискурсах, здійснити інтерпретацію музичних і вербальних текстів, що є складовою авторської творчості та вагомим естетико-семіотичним сегментом музичної культури. Осмислення музичної і вербальної форм авторепрезентації сприяє розумінню цілісності феномена композитора та розкриттю ціннісного контексту творчості митця в реаліях музичної культури ХХ ст.

У часопросторі європейської музичної культури композитор демонструє множинність творчих іпостасей і функціює у статусі *автора музичного* – ініціативного культурогенного суб'єкта музичної культури та професійної музичної діяльності, який є первинним началом щодо музичного тексту (з яким асоціюється постать творця). Розглянутий у горизонті авторства, композитор виступає, з одного боку, у статусі автора, з іншої – образу автора – віддзеркаленого у творі універсуму його особистості, перевтіленої у сегмент художнього світу твору та підкореного його логіці.

Автор музичний – культуротворчий суб'єкт, втілення автора творчого й уособлення *homo musicus* в музичній культурі – породжує нові музичні ідеї, смисли і значення, співдіє в актах смислоутворення і є митцем-креатором музичної картини світу.

Володіючи принципами і логікою музичного мислення, оперування музично-лексичними і комунікативно-знаковими засобами й символами музичного мистецтва, при опорі на комплекс особистісних та музично-професійних детермінант, *автор музичний* створює інтонаційно-художні образи, звукові концепції, твори, усвідомлені результатами креативно-діяльнісного, культуротворчого процесу та сприяє збагаченню семантичного потенціалу музики як художньої мови культури.

Автор музичний розглядається у дослідженні як:

1) унікальна творча особистість, прагнуча до самоздійснення й об'єктивізації у культурних (музично-художніх) формах віддзеркалення;

2) креативний суб'єкт, здатний силою художньої уяви, образного мислення, прояву музичного таланту й спрямованої творчої енергії перетворювати образи світу в інтонаційно-образні концепції та впливати на інтелектуально-духовні процеси і музично-художню свідомість соціуму;

3) креатор музичної картини світу;

4) генератор інтонаційних ідей та образів, ініціатор індивідуального творчого задуму й інтонаційного смислу у художньому просторі твору, а також створювач проекту твору-тексту;

5) носій оригінального художнього (музичного) мислення;

6) творець музичних творів – художньо ціннісних об'єктів та артефактів культури;

7) інтерпретатор традиції, певних інтонаційно-семантичних першоджерел (фольклорних і канонічних), існуючих творів/текстів.

Композитор як митець і автор музичний, наділений художньою уявою, переживає світ музично, сприймає музику як світовідчуття й фіксує в інтонаційній формі змінність інтенційних актів свідомості й переживань у тексті музичних творів. Автор-творець збагачує мистецько-культурний простір новими смислами, стверджує індивідуальний модус ставлення до світу, й ілюструє здатність до переоцінки загальнозначущих ціннісних еталонів та ідеалів. Наділений образно-художнім мисленням, інтонаційним світосприйняттям, творець музики демонструє причетність до сфери поетичного. Створюючи суб'єктивну образно-музичну модель світу,

композитор прагне інтонаційної трансляції власного переживання та інтуїтивного відчуття дійсності, набутого мистецького досвіду. Митець наближає «слухача» до простору «відкритості, свободи, істинності буття» (М. Хайдеггер), дарує світу новий буттєвий досвід, що містить духовні та аксіологічні смисли.

На основі перевтілення власних емоційних вражень, фактів дійсності, *автор музичний* генерує інтонаційно-художні ідеї й спрямовує свою креативну енергію, уяву на утворення іншої реальності – музичного твору, одночасно розширюючи й поглиблюючи поняття художнього через раніше не акцентовані інтонації, образи, структурно-композиційні, метроритмічні, темброво-фактурні елементи.

В контексті культури композитор є учасником широкого культурного діалогу «Світ – Людина – Культура», відтвореного на рівнях «автор – традиція», «своє – чуже», «сучасне – минуле»; що виявляє культуротворчий потенціал, зумовлений здатністю авторської свідомості осмислювати й відображувати етико-естетичні проблеми, відповідати на загальнозначущі питання соціуму.

Життєтворчі виміри та іпостасні репрезентації композитора (автор, митець, особистість) нероздільні, взаємообумовлені та взаємозалежні. Презентоване різними мистецько-культурними формами, авторське волевиявлення композитора, натомість, єдине і цілісне.

Смисловий центром усіх творчих зв'язків, перетинів і проявів і форм самовираження, чинником діяльності є особистість творця як осереддя творчої свідомості. Концептуально значущим для пропонованого дослідження є усвідомлення авторського виявлення у творчості універсальної, полідіяльної особистості, яка сполучує креацію музики з виконавською, аналітико-дослідницькою практиками, пов'язаними з музичною сферою, а також з іншими мистецькими царинами, які утворюють складний семантичний контекст авторської творчості. Нові настанови в умовах буття «інших практик» зумовлюють вплив на особистісні прояви авторського Я митця та його творче самовираження.

РОЗДІЛ 3.

ОСОБИСТІСНІ ТА ДІЯЛЬНІСНІ АСПЕКТИ БУТТЯ КОМПОЗИТОРА В ГОРИЗОНТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

3.1. Європейська музична культура як історичний часопростір творчої екзистенції композитора

Мистецтвознавчо-культурологічна скерованість дослідження на осягнення духовного універсума композитора в континуумі ХХ ст., актуалізує звернення до «горизонту» музичної культури – важливої умови буття і смислового контексту творчої діяльності музиканта-творця. Світ композитора як світ людини, осягнутий у смислового вимірі, «...підлягає поняттєвій інтерпретації лише в якості світу культури», породжуючої у своєму саморусі «надскладніші системи ідеальностей, що знімають матеріально-уречевлений осередок на рівні символічних кодифікацій та смислогенеруючих цінностей» [517, с. 23]. Саме тут «...царина застосування теорії музичної культури, виявлення історично викристалізованих типів музичної мови і мислення, буттєво-соціумний генезис котрих... представлений пізнанням цілісних кристалізацій духовності» [517, с. 25].

Зазначена ситуація визначає необхідність реконструкції образу європейської музичної культури Новітнього часу, осмислення її провідних тенденцій розвитку і трансформаційних процесів, які визначають поле смислів і значень, суттєво важливе для порозуміння культурного феномена композитора. Суттєво начущим є визначення взаємозв'язку особистості композитора і музичної культури, розкриття інтенцій і стратегій авторської творчості, виявлення функцій і культуротворчих проявів музиканта-творця, зумовлених інваріантністю музично-естетичної діяльності і мислення особливостям контексту музичної культури ХХ ст. Розгляд феномена композитора як носія ідеї музичної культури уможливорює осмислити найважливіші ідеї та смисли музичної культури, які стали її цінностями та виводять на світоглядні аспекти культурного розвитку [478].

Культура – багатогранне і динамічне історичне явище, форма акумуляції й трансляції соціального та духовного досвіду, сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених соціумом [397]. Разом з тим, – це «будинок людського буття», узагальнювальна характеристика універсальності розвитку людини, її діяльності та інтелектуально-духовних інтенцій, що постає особливим духовним світом, осередком і концентратом смислів та ідей, і трактується як незалежна й рухома система, що безпосередньо впливає на загальний контекст, в межах котрого здійснюється діяльність її суб'єктів [609]. Будучи унікальною загальнолюдською пам'яттю, культура забезпечує зв'язок часів і трансляцію художнього (музичного) досвіду, його найважливіших смислоутворень. Амбівалентність, закладена в культурі як складній структурно-ієрархічній системі,

проявляється, з одного боку, – в її самоцінності й надіндивідуальній логіці, що формує загальний контекст, особливу духовну ауру та скерованість її суб'єктів. З іншої, – у детермінованості, зумовленої вторинністю самої природи культури, що є продуктом людської творчості [613, с. 48].

Основоположні ідеї і смисли культури, їх ціннісна семантика, постають детермінантами цілісності і єдності духовного простору доби. Об'єднуючи провідні концепти в єдину парадигму, культура визначає магістральний вектор осягнення картини світу, його образів через пізнання, розуміння та переживання. У сучасній філософсько-культурологічній інтерпретації культура та її артефакти експлікуються в якості «сфери й співвідношення смислів», де сенс кожного твору є «унікальним, абсолютно неповторним і не може бути... словарно утіленим» [66]. Сенс культури вбачається В. Біблером у її розумінні специфічною формою: 1) одночасного буття і спілкування індивідів різних культур; 2) діалогу індивідуумів (спілкування у горизонті особистостей), кожний з яких – особлива культура, творець поліфонії смислів; 3) самодетермінації людської свідомості й презентації «світу уперше» [там же].

Сьогодні наука усвідомлює культуру «універсальною характеристикою усіх видів людської діяльності» [613, с. 48]. За визначенням В. Шейка, – «у понятті «культура» людина та її діяльність виступають як синтезуюча основа, оскільки культура – це витвір людини, результат її творчих зусиль» [там же]. Культура як світ людини «є тією універсальною смислоутворюючою призмою», крізь котру буття може стати даними свідомості суб'єкта [613, с. 5].

У загальному плані, саме культура визначає специфіку свідомості, зміст та динаміку психологічних процесів і мислення її суб'єктів. Мистецтво, література, духовний досвід в цілому є усвідомленими культурою «психотехніками», виявляються канонізованими станами свідомості, засобами її настройки, інтеріоризованими даною культурою [613, с. 81].

В узгодженні з таким розумінням, митець своєї творчістю формує й транслює особливий стан музично-культурної свідомості. Досліджуючи полімодальні та образні основи свідомості, розглянуті через мистецтво, В. Сидорова вказує на участь у роботі свідомості усього обсягу психічних процесів – мислення, асоціативних процесів, сприйняття, відчуття, естетичних переживань, духовно-містичних станів та ін. З метою визначення варіативності процесів свідомості, які дозволяють розглядати культурну специфіку у різних життєвих проявах і актах творчості, вчений розробляє концепт «культура роботи свідомості», під яким розуміється «подвійна культурна опосередкованість і зміст культурної свідомості, й самої роботи свідомості тих процесів, котрі протікають у свідомості» [486, с. 81]. Розглядаючи корелюючу специфіку між «свідомістю» і «культурою» й осмислюючи останню через «свідомість» й «свідомість» через «культуру», В. Сидорова доходить важливого висновку для осягнення феномена композитора: «Культура, з однієї сторони, визначає зміст свідомості, з

іншої...», процеси свідомості з точки зору задач, засобів і тактик впливу на культуру» [486, с. 34]. В акті свідомості бере участь увесь комплекс психічних процесів (сприйняття, відчуття, естетичні переживання, духовні стани, система асоціативних уявлень, мислення).

Взаємодія феноменів культури та особистості, когнітивної діяльності, мови і мислення формує парадигму антропоцентричної концепції осмислення культури, обґрунтованої філософсько-культурологічною думкою. Так, М. Бахтін осмислює культуру, ґрунтуючись на її цілісному уявленні як феномену та особливого суб'єкту творчості, та розглядає у вимірах філософської проблематики особистості і в контексті діалогу (як способу буття й спілкування особистостей). У трактуванні філософа, культура є специфічним вираженням людської екзистенції, сукупністю засобів життєдіяльності та життєреалізації людини, онтологічною основою особистісного буття. Запропонована філософом концепція культури корелює з його філософськими теоріями особистості і діалогу й базується на триєдності взаємопов'язаних складових (особистість – діалог – культура). Згідно з цим, М. Бахтін визначає культуру формою буття й спілкування людей різних культур; формою освоєння світу та механізмом самодетермінації особистості, з притаманною їй історичністю та соціальністю [269].

Розвиваючи культурологічні настанови М. Бахтіна, В. Біблер вважає культуру «особливим соціумом, у якому й формами котрого індивіди цієї епохи й інших епох можуть спілкуватися між собою як особистості... вступаючи у діалог «з останніх питань буття» [68, с. 264]. Усвідомлена в єдності креативного та аксіологічного начал, різновидів творчості, знання й пізнання, власне «творення цінностей» (А. Білий) [60] та «об'єктивація людської творчості» (М. Бердяєв) [62], культура інтерпретується як специфічна творча організація, цінності котрої транслюються традицією.

Осмислена Ю. Лотманом у семіотичному аспекті, культура характеризується як складне людське утворення, розглянуте в якості сукупності текстів, або як складно організований текст, де формується власна метамова значень, затверджена у різних знакових (семіотичних) системах, у тому числі іконічних, до яких відносять музику – царину невербальної комунікації [486, с. 78-79], особливий інтонаційно-духовний часопростір культури.

Осягнута як універсальний засіб творчої самореалізації й самодетермінації індивіда «в горизонті особистості» (М. Бахтін), культура є детермінуючим чинником буття та світовідчуття художника, композитора, його духовно-аксіологічних орієнтирів та спрямованості авторської свідомості. Основоположні ідеї і топоси культури суттєво впливають й зумовлюють креативні інтенції митця, об'єктивовані в різних формах утілення і засобах творчої реалізації.

Важливим сегментом універсума культури, її специфічним різновидом є європейська музична культура та її художній центр – музика, що утворює

інтонаційно-смісловий зміст європейської цивілізації [363]. Розглядаючи культуру, смисл, музику як споріднені явища, О. Самойленко підкреслює, що «їх взаємоперехід зумовлює наявність... музичної культури [477, с. 10].

В європейській культурній традиції «корениться... родове поняття «музика» і відповідний термін, що набув поширення і ствердження у світі. Історія Європи визначила і сутність того пласта культури, який... отримав назву академічна музика», до якого належить творчість професійних композиторів, «які творили в жанрах, що містять в собі значні художні та етичні ідеї та виробили відповідні засоби музичної виразності» [167, с. 127].

В контексті історичної еволюції європейська музична культура, яку Ю. Лотман вважає еталоном культури як такої [358], формує властивий лише їй тип свідомості і специфічний стиль функціонування та «...є у повному розумінні єдиною письмовою культурою у світі, що і стало одним з факторів універсальності і всесвітньої загальнозначущості художніх цінностей, створених цією культурою» [480, с. 4].

За твердженням М. Сапонова, – «письмовий спосіб існування музичної традиції... несе в собі абсолютно нову концепцію музичного мистецтва, інші естетичні критерії, іншу творчу психологію, свою слухову настройку і пов'язані з писемністю методи музичного навчання». Саме письмова практика, за твердженням вченого, хронологічно укладається в історію музики з її еволюцією стилів і духовних принципів, утворюючи динамічну лінію [480].

Смісловим центром європейської музичної культури – унікального духовно-семантичного явища – є основоположні світоглядні орієнтири, які формують її аксіологічний контекст, сформований під впливом низки соціокультурних та художньо-естетичних детермінант. Засадничими серед них є: цінності християнської духовності, гуманістична ідея вільної творчої особистості та прагнення до світопізнання. Християнська картина світу зумовила еволюцію аксіологічних векторів музичної культури: крізь призму духовно-релігійної свідомості були сформовані та досягнуті у музичному мистецтві головні ціннісні орієнтири, які згодом стають об'єктом філософсько-культурологічної та художньої думки [580]. Саме ці базові концепти, досягнуті філософією та мистецтвознавством, актуалізуються у ХХ ст. і набувають особливого значення у композиторській сфері [583].

Фундаментальні основи буття європейської музичної культури та її феноменів, до числа яких належить академічне музичне мистецтво – найважливіша мова культури, та професійна авторська творчість як носій інтонаційно-художніх способів сприйняття і креації образів світу, пронизані особистісним началом, кристалізувалися на позиціях християнського духовно-релігійного детермінізму, що утворює європейський духовно-цивілізаційний контекст [363].

Пронизане етичним пафосом християнства, духовністю, академічне професійне мистецтво європейської письмової традиції акумулює різні джерела та базується на багатьох складових, зокрема авторській (композиторській) творчості та виконавстві, принципах автономної музичної

композиції та музичному творі, феномені людини-митця як незалежної та вільної творчої особистості, крізь призму котрої повинні розглядатися духовні смисли й цінності культури [167; с. 363]. Народження академічного пласта музичної творчості у сакральній сфері визначило її фундаментальні основи й аксіологічний сенс. У пошуках духовно піднесеного, етичного стилю висловлювання поступово викристалізувалась та значущість і глибина музично-естетичного вираження, яка позначилася на усій історії європейської академічної музики. Аура сакральності звучання, сфокусована у співі, чистоті людський співочих голосів у храмовій акустиці, зумовила усталені характеристики музики академічної традиції на усіх етапах її складної художньої історії [88].

Музична культура, артефакти авторської творчості вписані у художньо-історичну картину буття свого часу й базуються на системі сформованих ціннісних орієнтирів та естетико-художніх архетипів епохи [583]. Її інтелектуально-художній континуум і духовні смисли розкриваються крізь призму образного сприйняття й художнє віддзеркалення суб'єктів – композитора (автора-творця), виконавця і слухача – найважливіших учасників музично-комунікативного процесу. Будучи інтегративним особистісним утворенням, європейська музична культура кристалізувалась під «безпосереднім впливом антропологічних детермінант, в якості котрих виступають музичне буття людини, образ людини в музиці, людина музикуюча» [478].

Музична культура концентрує в собі ціннісні орієнтації і якості творчої особистості, що виражають онтологічну людську природу й закладені в культурі (знання, комунікативні відносини, чуття, дії). Як особливе поле смислів і значень, європейська музична культура значною мірою утворюється композиторами – суб'єктами культури і творчості, креативно-особистісний досвід яких включається у художню «біографію» культури та складає її музичний Логос.

У зв'язку з цим, найважливішою сферою екзистенції й одним з найголовніших етапів художньо-історичного розвитку музичної культури є композиторська авторська творчість – самобутнє історико-культурне явище людського духу й сфера особистісного самопізнання, пафос котрої відкривається в акті індивідуального творення, креації нового унікального і неповторного художнього об'єкта. Індивідуально-авторське начало, наділене потужним евристичним потенціалом, визначило найважливіші шляхи еволюції європейського і світового музичного мистецтва і музичної культури в цілому. Будучи традицією мистецькою, європейська композиторська творчість у процесі розвитку суттєво еволюціювала, зберігаючи при цьому риси спадкоємності своїм генетичним основам і духовно-ціннісним орієнтаціям [602].

Музична культура як складне поліструктурне явище, що формується з численних функційних елементів (музично-діяльних підсистем, артефактів, форм, видів і суб'єктів творчості, креативно-психологічних механізмів

творення й способів трансляції художнього досвіду), розуміється як «широке, багаторівневе й комплексне поняття, яке має зміст, структуру і функційні параметри, які визначають її специфіку та своєрідність у кожному історичну епоху» [475, с. 15].

Утворюючи частину світу художньої культури, музична культура є «складною ієрархічною системою відносин», об'єднує «знаки, тексти, умови комунікації, філософсько-естетичні та етичні норми, які визначають цінність музики, усі види музичної діяльності, її суб'єкти і об'єкти (слухачі, виконавці, композитори, твори), а також соціальні інститути» [503, с. 61-62]. За А. Сохором, музична культура як «процесуальний» різновид художньої культури репрезентована самостійними, але взаємопов'язаними структурними пластами – творчістю та виконавством, які детермінують появу різноманітних жанрових типів і форм їх функціонування в музиці, сприяючи збагаченню й ускладненню даної системи. «Цілісність механізму» культури забезпечується єдністю утворюючих її взаємопов'язаних функційних «розділів», до котрих відноситься композиторська творчість, співіснуюча з виконавством та розповсюдженням музики [503, с. 100].

На основі усвідомлення культури «функційною системою засобів, способів і результатів діяльності людей у суспільстві» [503, с. 83], А. Сохор визначає музичну культуру також системою, що поєднує: музичні цінності (твори та їх виконавські трактування), види діяльності (за їх творенням, збереженням, виконанням, перетворенням, розповсюдженням) та суб'єкти даних видів діяльності.

Згідно соціологічної теорії А. Сохора, музична культура як складне структурно-семантичне утворення й цілісне явище, диференціюється на відносно автономні, але взаємопов'язані сфери, специфіка кожної з яких визначається системою соціологічних та естетичних значень. Серед них: 1) професійна (письмової та усної традицій); 2) непрофесійна (в широкому смислі самодіяльна), що вбирає аматорство (балансуюче між фольклорною й професійно царинами), а також 3) фольклор – особливий різновид усно-побутової культури.

Корелюючі між собою, дані сфери є основою формування у сучасному історико-культурному просторі мікстових й міжвидових (напівпрофесійних) царин творчості і виконавства [503, с. 96], набувають численні модифікації в контексті поширення світу електронно-комп'ютерної музики й алгоритмізації творчого процесу митця.

Наявна «ідея музичної культури» є «парадигмою осмислення музично-культурних феноменів, яка сформована у конкретному історико-науковому й соціокультурному контексті» [84, с. 4]. Найзначнішими чинниками культурологічного аналізу відзначеної Т. Букіна вважає основоположні якісні характеристики музично-культурного простору й основні механізми розвитку музичної культури, учасників музичної комунікації, відповідні за її формування, а також царини людського досвіду, до якого апелює музика [84, с. 5].

В структурно-функціональному аспекті, музична культура є ієрархічною, складно-організованою й історично детермінованою системою, частини котрої взаємопов'язані між собою, утворюючи єдиний ціннісно-смысловий об'єкт – музичну семіосферу – специфічну інтелектуально-духовну цілісність, що детермінує буття її феноменів. В системі музичної культури розкривається взаємообмін світоглядних, індивідуально-психологічних, художньо-естетичних і духовно-аксіологічних особливостей музичної творчості, специфіка її відтворення, сприйняття, а також механізми пізнання й розуміння у контексті тріади «людина– музика – культура».

Як кумулятивне і полісистемне явище, складний інформаційно-комунікативний феномен, музична культура відбиває цілісний аспект історично зумовленої музичної діяльності її суб'єктів та стає об'єктивацією свободи і творчості, виявленням духовних інтенцій і творчого потенціалу, що концентрується в авторських і виконавських контекстах. У цьому плані, музична культура як система художньо-історичних програм креативно-особистісної реалізації і комунікації, постає умовою мистецької екзистенції музиканта-творця – суб'єкта творчої діяльності і людини у світі культури.

Музична культура забезпечує життєву активність і функційну обумовленість культуротворчої діяльності композиторів-творців, кодує у своїх музично-семантичних і вербальних посланнях важливу інформацію, наділену ціннісною семантикою, а також виступає чинником вияву духовності, психокреативного потенціалу й світоглядних орієнтирів митців, міри їх соціальної активності і професійно-діяльної реалізації, розкриває роль і функції у соціумі.

Концентрованим повідомленням про певну музичну культуру, специфіку музичного авторства, конститутивну постать композитора-автора є музичний твір – артефакт культури, носій художньої інформації, інтонаційно-образного мислення, втілення «музичного словника» доби (Б. Асаф'єв) – у широкому сенсі – музичного тезаурусу культури [215]. Вагомим інформаційним джерелом знань про культуру, її тип і характер є музична інтонація – носій смислу, текст і знак культури [18, с. 9].

Саме через інтонацію як текст і «фундаментальне вираження музики і культури» (В. Апрелева), що розгортається у послідовності: інтонація – текст – смисл – розуміння, відбувається порозуміння самої культури на особистісному та на надособистісному рівнях. Думка-інтонація сприяє новому розумінню креативної функції музики як інтонаційної тканини і звученнєвого Логосу культури [176] і «уможливлює здійснити музичне становлення смислу як методу усвідомлення й осягнення Універсуму» [18].

У цьому сенсі музична культура та її складова – музичне мистецтво, акумулюючи інтонаційно-смысловий досвід соціуму, презентований в авторських текстах-творах, виконавських актах, окремих інтонаціях, виступає механізмом послідовного вироблення, ствердження і трансляції художніх цінностей, традицій, творчих ідей і духовних смислів.

Враховуючи вищезазначені характеристики, європейська музична культура розглядається у дослідженні, як:

- історично зумовлене явище соціального буття, що складає інтелектуально-духовний, музично-смісловий континуум культури;

- єдність взаємопов'язаних механізмів творення, збереження і трансляції музично-творчого досвіду як інтелектуально-художнього контексту європейської цивілізації;

- наслідок особистісного розвитку її творчих суб'єктів, характеру їх художньої діяльності і комунікації, результатів і способу кодування інтонаційно-сміислової інформації;

- особливий духовно-аксіологічний світ, семіосфера – поле смислів і значень, утворене інтелектуально-художніми зусиллями креативної діяльності суб'єктів культури і творчості, особистісний досвід яких включається у духовну «біографію» культури та складає її музичний Логос.

Музична культура розуміється як інтегративний соціальний, інтелектуально-художній простір, в якому здійснюється креація і акумуляція музичного досвіду та здійснюється духовна екзистенція та креативна діяльність композитора – суб'єкта творчості й особистості у світі культури.

Історико-культурний контекст є важливою основою аналітики і порозуміння художніх подій, музичних явищ, суб'єктивних творчих світів, уможливаючи їх включення у загальну панораму музичної культури. Осмислення феномена композитора як творчої особистості в контексті музичної культури ХХ ст. обумовлює тлумачення культури як сукупного соціокультурного буття, в якому здійснюється виробництво й акумуляція гуманітарного знання і художньої практики.

Персоніфікація музичної культури зумовлює висвітлення особистісних аспектів буття її центральній постаті – композитора та виокремлення продукту його креації – музичного твору, що презентує специфічну, утілену майстром суб'єктивну духовну реальність

3.2. Особистісні аспекти екзистенції феномен композитора

Семантична роль композитора у духовному бутті музичної культури ХХ ст. детермінує необхідність звернення до індивідуальної-особистісної проблематики та вимагає огляд провідних філософсько-культурологічних, психологічних та мистецтвознавчих концепцій творчої особистості, які сприяють створенню цілісного уявлення про постать музиканта-творця. Композитор як ключова постать європейської музичної культури постає насамперед особистістю з власним світорозумінням, ментальними й соціокультурними детермінантами, що кореспондують духовно-етичними нормами своєї історичної доби.

Антропологічний вектор культурного виміру ставить постать композитора як творчу особистість й учасника комунікації «Світ – Людина – Культура» на перетин амбівалентних відносин і зв'язків. В онтологічному

розуміння, композитор – насамперед людина – «міра усіх речей» (Протагор), індивідуум, суб'єкт, який володіє індивідуально-особистісними властивостями і характеристиками. Форми самовираження і життєздійснення творця мають персональний характер, віддзеркалюють особистісний масштаб життя – «внутрішній вимір суб'єктивно-подієвого наповнення буття, котре несе риси своєрідності індивідуальному хронотопу, надає процесу життєтворчості психологічну офарбованість з акцентом на доленосних подіях» [472, с. 157].

На думку Н. Савицької, «...долі видатних митців... віддзеркалюють духовну екзистенцію, стан здоров'я, соціальний статус, професійний таланти, котрі проявляються у «досконалому володінні технікою свого мистецтва, розкутості фантазії, могутності уявлення» (О. Шпенглер)» [472, с.12].

У цьому сенсі, фундуємим поняттям для осягнення семантичної багатоаспектності феномена композитора виступає категорія «особистість», що уможливує висвітлити сутнісні характеристики «Я-концепції» автора та визначити специфіку його естетичної свідомості [284].

Особистість митця – одна з сокровених таємниць світобудови. Це космос, згорнутий в індивідуумі, який уміщує в собі результат і процес, створене й не створене, шляхи народження і не-звершення. Тут – життя духу... Особистість уміщує не лише теперішнє, але й минуле – у відкриттях-прозріннях, підхоплених продовжувачами, що сулить життя після смерті. Осягаючи особистість, ми наближаємось до розуміння життєтворчості і долі митця, їх рухомих сил та незворотніх меж» [175, с. 71].

Проблема особистості – одна з фундаментальних в системі гуманітарного знання, що демонструє свій універсалізм і життєздатність на різних етапах історичного розвитку. Пронизуючи культуру і мистецтво на протязі століть, дана проблема набуває нове «звучання» в музичній культурі і мистецтві сьогодення, які фокусують свої пошуки в царині дослідження композиторської особистості та індивідуальності. Незважаючи на значний потенціал, набутий музичною наукою в осягненні питань творчої особистості митця, окреслена сфера, як і раніше, – «terra incognita» наукового пізнання. Глибина й значущість індивідуально-особистісної проблематики в музичній культурі ХХ ст., наповнення її новим контекстом, вимагають теоретичного обґрунтування суттєво важливого для усвідомлення сутності і специфіки феномена композитора поняття «особистість композитора». [270].

Європейська музична культура Новітнього часу пронизана ХХ ст. індивідуально-особистісними смислами і є безпосереднім зображенням ініціативно-творчих прагнень музиканта-творця, реалізацією інтонаційно-художніх ідей його авторської свідомості. Як підкреслює В. Мартинов, – «За довгий час існування композиторської музики, світу були явлені безліч композиторських особистостей. Кожна епоха, кожне покоління, кожна естетичний напрям породжує свій композиторський тип особистості, причому цей тип особистості дробиться, в свою чергу, на безліч варіантів, обумовлених впливом різноманітних релігійних, національних або

соціальних факторів [371, с. 169]. Подібна ситуація ускладнює розмову «про композитора як... узагальнену особистість, яка вбирає в себе те основне, що властиве усім композиторам без винятку, починаючи з Перотіна» [там же].

Відштовхуючись від цієї позиції, у пошуку виявлення смислоутворюючих детермінант, основоположних властивостей і якостей, притаманних різним творчим індивідуальностям у світі авторської музики, звернемося до характеристики поняття «особистість композитора» і сконцентрованого у ньому комплексу семантичних значень. Осягнення даного поняття відкриває перспективи пізнання феномена композитора як цілісності і найважливішого чинника, що впливає на формування персоніфікованого коду європейської музичної культури ХХ ст.

Смислове поле терміну «особистість композитора» утворюється на перетині двох самостійно існуючих і вагомих у культурі понять: «особистість» і «композитор», кожне з яких наділене власним спектром значень та інтерпретацій. Родовим і базовим у даному словосполученні є поняття «особистість» (лат. *personalitas personalis personel*, франц. *personalite*, агл. *personaliti*, нім. *persönlichkeit*), що походить від лат. *persona* – маска, роль актора і *persono* – промовляти (первинно крізь отвір в масці) та етимологічно пов'язане зі словом *phersu* (етруськ.) – маска (властива для божества потойбічного світу) [548, с. 244]. Особистість – основна властивість людини, в якій проявляється її соціальна сутність та виражається співвіднесення до певного типу суспільства, історичного й культурного континууму. Тотожність особистості та її самосвідомості пов'язують з діяльністю, в якій власне виявляється її своєрідність.

Філософське поняття «особистість», стверджене в європейській культурній традиції у добу Ренесансу, демонструє універсалізм, життєздатність та гуманістичну скерованість на різних етапах історичного розвитку та розглядається в ряду таких категорій, як людина, індивід, персону, індивідуальність.

Термін особистість має множинність семантичних тлумачень й позначає:

- 1) окремий індивід, наділений певними індивідуальними ознаками;
- 2) субстрат соціального, соціальний «атом» і вимір буття, суб'єкт соціокультурних, суспільних відносин і діяльності, наділений певним статусом (юридичним, соціальним, культурним тощо);
- 3) персональна одиниці буття, уособлення індивідуального начала, унікальне поєднання зовнішніх і внутрішніх атрибутивних і своєрідних властивостей суб'єкта, які сполучують його інтелектуально-духовні, душевні (психологічні) і тілесні якості, утворюючи неповторне «Я» [270; 278].

У загальному плані, термін «особистість» містить у собі систему загальноєвропейських уявлень про людину у суспільстві і культурі, інтерпретується насамперед у соціальному аспекті людської екзистенції й усвідомлюється в контексті дуального зв'язку «людина – суспільство». У цьому сенсі, під «особистістю», у соціоцентричних концепціях розуміють

«соціальну маску індивідуальності», котра формується у процесі соціалізації та є продуктом індивідуального досвіду й соціальної взаємодії» [439, с. 30]. Зазначене поняття, вироблене щодо зображення соціальної природи людини, розгляду її в якості суб'єкта соціокультурного життя, носія індивідуального чинника, що саморозкривається у контексті соціальних відношень, спілкування та предметної діяльності, фіксує конкретний вираз сутності людини в її цілісному втіленні та маркує реалізацію в ній системи соціально значущих та індивідуальних рис та відносин, проявів і досягнень [1], [461].

Особливо підкреслюється у понятті «особистість» наявність свідомо-вольової складової, адже особистість є суб'єктом діяльності та соціального контакту, «сукупністю світовідношень, які реалізуються у багатогранній діяльності» [339, с. 96] та засобом адаптації людини до навколишнього світу з метою самореалізації. Зв'язок цих компонентів ілюструє наступна схема: особистість – свідомість – діяльність. В епіцентрі уваги суспільної свідомості окреслене поняття знаходиться внаслідок отримання людиною духовно-етичної позиції, а також здійснення певної соціальної ролі (маски) і професійної функції у культурі.

Осягнення терміну і поняття «особистість» відбувається у різних смислових дискурсах й на перетині різних царин гуманітаристики (філософія, психологія, естетика, нейроестетика, культурологія, соціологія, історія, патристика, психологія, лінгвістика, мистецтвознавство тощо). Кожна епоха вносить свої акценти у трактування зазначеного поняття у контексті актуальних ідей, відповідних настановам свого часу, породжуючи оригінальні концепції у різних філософських традиціях (Р. Декарт, Г. Г. Гегель, А. Шопенгауер, З. Фрейд та ін.) та суспільно-політичних системах [548]. Уявлення про особистість суттєво еволюціонували в історичній динаміці європейської культури (починаючи з пізньої Античності) та збагатились множинністю конотацій (у тому числі духовно-релігійних).

Так, у давньоримській практиці з особистістю пов'язували певну соціальну роль людини у суспільстві. У філософсько-теологічній сфері Середньовіччя під особистістю розуміли сутність Всевишнього. Поняття «особистість» застосовували у християнській традиції щодо визначення іпостасних відносин між Особами Пресвятої Трійці. Мігруючи у світську традицію, зазначене поняття поступово поширилось на комплекс співвідношень в аспектах «людина – світ» та «людина – людина» [475].

Наближене до сучасного розуміння поняття «особистість», починаючи з доби Ренесансу, пов'язане з характеристикою людини в її участі у соціальних процесах та визначенням ролі у суспільному житті. Новочасова філософська думка зводить поняття «особистість» до християнського джерела і дихотомії різних начал: духовного і тілесного (Р. Декарт); «Я і не-Я» (Фіхте), природи й абсолютного духу (Г. Г. Гегель), волі і представлення (А. Шопенгауер), життя і духу (романтичне розуміння), свідомого і несвідомого (З. Фрейд), суспільства і індивідуального «єго», суб'єкту і об'єкту, наявного буття та існування (екзистенціалізм) [548].

У філософській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст. експлікації поняття «особистість» здійснюється в аспекті подолання усталеного дуалізму та у контексті нових «інтегральних» концепцій: синтезу свідомого та не свідомого (Е. Юнгер), теорії мови (Ж. Дерріда), спрямованої на стирання перешкод між мовою та сферою свідомості; позиції синергетичного суспільства, пов'язаної з розробками Р. Кюна [203]. Основоположною когнітивною установкою осягнення проблематики особистості на сучасному етапі є відношення до людини як динамічної системи, наділеної безкінцевим креативним потенціалом й органічно вписаної в «Універсальний еволюційний процес» (В. Вернадський) [93].

В історичному контексті тлумачення поняття «особистість» поступово стверджувався гуманістичний пафос, спрямованість на виявлення людських якостей в усій багатогранності й повноті з акцентуацією сполучення неповторних і самобутніх особливостей, а також духовно-етичних проявів. В еволюції суджень про особистість складаються антиномії особистісного (індивідуального) і загального, протиставлення одиничного виміру («Я»-концепт) – множинному («Ми»-концепт). Поняття особистість наповнюється різним соціокультурним і духовним контекстом, розширяє свою семантику на певний тип людини – митця (творча особистість), визначаючи його специфічний характер (талановита, видатна, геніальна, художня особистість).

Термінологічний аналіз категорії «особистість» виявляє її семантичний зв'язок з поняттям «інтерпретація» (лат. *interpretis, interpretatus* – особистість, *interpretatio* – діло, *interpretatori* – діяльність) [548, с. 184], що експлікується як презентація та самоздійснення особистості у діяльності. Виявлення даного зв'язку сприяє концентрації уваги на діяльній сфері реалізації особистості, зокрема інтерпретаторській, суттєво значущій у музичному мистецтві в силу багатогранності форм її об'єктивації (композиторська, виконавська, музикознавча, слухацька) [256].

У дискурсі філософії особистість розглядається як суб'єкт пізнання і свідомої діяльності, глибинна реальність внутрішньої сутності людини, унікальна єдність інтелектуально-духовного і душевного, етичного та естетичного начал, самопізнання та самоздійснення. Разом з тим, особистість розуміють як етичний феномен. У даному аспекті особистість «уособлює зміст, центр та єдність актів, інтенційно спрямованих на інші особистості» [548, с. 176].

Підґрунтям філософського розуміння особистості є антропологічний принцип, сенс якого пов'язаний з визначенням через саму людину основ і сенсу її буття. Особистість є трансцендентною у своїх проявах щодо соціальних умов та об'єктивується у діяльності, її продуктах, вчинках. За філософським трактуванням, вищим проявом сутності емоційно-чуттєвого та інтелектуально-духовного потенціалу особистості є творчість як діяльність, скерована на виявлення й оновлення власного Я і світу [549].

М. Бердяєв – прихильник теорії Божественної ідеї походження особистості як вічної і безумовної єдності, цілісності та цінності – наголошує непідвладність остаточного пізнання «таємниці особистості» та її

«одиничності» [61]. У системі теоретичних поглядів П. Рикьора, орієнтованого на герменевтичну парадигму осягнення світу, особистість усвідомлюється фундуєчим філософським поняттям, розглядається у зв'язку з утворенням поля культурних смислів і контекстів. У своїх філософських розвідках французький мислитель прагнув виявити значення суб'єктивності у процесах культуротворення. Суттєвим чинником розуміння проблематики особистості цим філософом є розкриття специфіки діяльності індивіда в контексті культури як чинника трансляції смислів культури, культуротворення, здійснення зв'язку часів і традицій [455].

Філософсько-культурологічна проблематика особистості розкривається у контексті ідей М. Бахтіна та В. Біблера, які характеризували історично викристалізовані форми культури як загальні й замкнуті різновиди буття та особистісної комунікації. Поняття особистість в інтерпретації В. Біблера виступає «осередям соціального» у зв'язку з поняттям полілогічного соціуму культури [66], [69].

Сутнісними для концептуалізації феномена композитора та осягнення його духовного універсуму в горизонті «особистості» є положення теорії особистості, запропоновані філософом-гуманістом М. Бахтіним, фундаментальні філософсько-культурологічні ідеї та концепції якого є базисом сучасного гуманітарного знання. Поняття «особистість» – ключове у «філософській антропології» вченого – розглядається як «не-алібі в бутті», це все сфокусоване в людині як мікрокосмі, реальне буття реальної людини, що має внутрішню конкретність і унікальність». Філософ окреслює «визначення суб'єкта (особистості) у міжсуб'єктних відносинах: конкретність (ім'я), цілісність, відповідальність..., невичерпність, незавершеність, відкритість» [58, с. 343].

Ототожнюючи свідомість з особистістю людини – онтологічною умовою існування «Я» як духовної субстанції [58, с. 317], дослідник вважає дух і пов'язану з ним духовність найважливішим синтезуючим і підтримуючим началом особистості та визначальним ціннісним показником буття в культурі. Особистість як єдине, конкретне, унікальне і неповторне ціле у сукупності складових, «позначених внутрішньою єдністю сенсів», є центром, що об'єднує духовну і душевну активність суб'єкта, є трансцендентною та відкритою світові й іншим суб'єктам, визначається семантичною наповненістю її індивідуальної духовно-етичної, ціннісно-сміслової настанови, пізнавальною спрямованістю [269].

Онтологічну місію особистості мислитель вбачає у творенні нового світу і себе у ньому, ствердженні в суб'єктивній ролі творця, культурного діяча. На думку М. Бахтіна, – «Три сфери людської культури – наука, мистецтво і життя – поєднуються тільки в особистості, яка долучає їх до своєї єдності» [58, с. 5]. Гарантом набуття внутрішньої цілісності творчою особистістю, котра сполучає митця та людину і «йде тимчасово з “життєвого хвилювання” як в інший світ “натхнення, звуків солодких і молитов”...» [там само], філософ вважає єдність її відповідальності [58, с. 6].

Найважливішим детермінантом філософського концептуалізму М. Бахтіна є сформульовані ним принципи діалогу та діалогічного розуміння особистості. Філософ трактує діалог як універсальне спілкування, основу взаєморозуміння, конститутивний принцип культури й онтологічну основу людської екзистенції та вважає його атрибутивною якістю і формою буття особистості, пов'язаної безліччю динамічних комунікативних відносин: «людина – світ», «Я» – «Інший», «особистість – культура» [269]. Вступаючи у діалог (спів-буття) з «Іншим», особистість досягає справжнього життя і знаходить власну унікальність, створюючи новий світ розуміючого і самостверджуючого духу [56, с. 79].

У тлумаченні М. Бахтіна, діалог є комунікативною формою, що поєднує три взаємопов'язані іпостасі: внутрішній діалог (діалог свідомості), зустріч «з Іншим» (міжособистісний діалог) і макродіалог (діалог культур). Так, діалогічне розуміння особистості й культури передбачає спілкування з собою як «з Іншим», у той час як «діалог свідомості» є складовою ідеєю діалогу культур. Комунікація за допомогою твору мистецтва вможливорює макродіалог в історичному часі культури. Філософ акцентує, що тільки у діалозі можлива культурна самоідентифікація особистості. Важливою філософською позицією М. Бахтіна, особливої значущою в контексті запропонованого дослідження, є розуміння поліфонічного буття існуючих у світі та художніх творах свідомостей стосовно одна одної та культури, що виступає взаємодією рівнозначних та взаємодоповнюючих складових.

Глибина осягнення М. Бахтіним особистісної проблематики, ступінь її концептуалізації є важливою аргументацією для екстраполяції теоретичних ідей науковця у контекст музикознавства, що фокусує увагу на особистості композитора й віддзеркаленні його світу у музичному мистецтві. Запропонована автором методологічна парадигма осягнення суб'єктивно-особистісної проблематики в її музикознавчій проекції є основою осягнення феномена композитора й підґрунтям побудови теорії композиторської особистості ХХ ст.

Гуманітарно-діалогічний метод розуміння особистості, що є основою праць М. Бахтіна, – це універсальний смисловий код, який сприяє розкриттю сутності буття композитора у контексті культури, розумінню інтерпретаційно-діалогічних процесів у музиці ХХ-ХХІ ст., і дозволяє інтерпретувати особистість композитора як унікальне утворення, пов'язане безліччю комунікативних відносин [269].

Проекції філософсько-культурологічних ідей М. Бахтіна сприяють всесторонньому осягненню особистості композитора як цілості, носія свідомості, індивідуальності, наділеною, ім'ям, унікальністю, духовністю і душевністю, історичністю, художністю, невичерпністю відповідальністю і здатністю до діалогу. Відповідно філософсько-антропологічним концепціям особистості, діалогу і культури М. Бахтіна, композиторська особистість розглядається як феномен музичної культури ХХ ст., форма її буття, а також

в універсальному розумінні, пов'язаному з настановами свідомості, особливостями художнього мислення, діалогічним ставленням до світу [269].

Категорія особистості є центральною у дискурсі психології, що конкретизує й уточнює загальне визначення поняття «особистість», властиве й для інших сфер знання, які її вивчають. У загальному плані концепція особистості задає психологічну картину світу, детермінує скерованість психологічних досліджень.

Складові психологічного портрету особистості складають нерозривну єдність і мають яскраво виражений індивідуальний характер [461, с. 517]. У психологічному аспекті особистість розглядають як:

- 1) системну якість, придбану індивідом у досвіді суспільної комунікації;
- 2) вираз психологічної сутності людини;
- 3) цілісне утілення і реалізація в ній комплексу індивідуальних рис (психофізичних якостей, особливостей темпераменту, характеру, здібностей, вольових якостей, інтелекту, емоційної сфери), психічних процесів, соціокультурних відносин й зв'язків, а також переломленого життєдіяльного досвіду.

У психологічній конотації поняття «особистість» підкреслюється наявність свідомо-вольового сегменту. Особистість як ціле, в якому зібрані усі компоненти психіки і вимальовується «психологічний портрет людини», складається «з первинних задатків і досвіду, що визначають своєрідність протікання психічних процесів і станів, які виникли під впливом спрямованості особистості не лише окремими її властивостям, але й загальними якостями: характером та здібностями» [439, с. 31].

Індивідуальні (органічні, психофізіологічні, соціальні й духовно-ментальні) властивості інтегруються в особистості та розвиваються у комплексі, впливаючи один на одне, утворювальну системну якість. У буттєвому сенсі, особистість як соціальна і психологічна субстанція, володіюча комплексом стійких характеристик, саморозумінням та самоусвідомленням, відношеннями в системі «Я – світ», «особистісним смислом» [340], особливою активністю, є суб'єктивним утворенням з рухливою системою уявлень й діяльних проявів. Як психокреативна даність, найвищій вимір людського духовного буття, особистість постєволюціонуючою системою, зміни якої зумовлені зовнішніми чинниками та властиві логіці її власного саморозвитку, самодетермінації, оскільки механізми творчості притаманні людині, закодовані в самій її природі [340].

Багатогранність психологічних модусів розуміння проблематики особистості виявляють численні концепції і теорії особистості, зокрема:

- 1) психологічна теорія З. Фрейда (згідно якій особистість ототожнюється з психікою та структурується у трьох сегментах: Я – свідомість, Воно – підсвідомість і Сверх Я – наглядач за діяльністю Я та сферою Воно);
- 2) аналітична теорія особистості У. Джемса;

- 3) психологічна концепція К. Юнга (що розкриває психодинамічний підхід до особистості, осягнутої через поняття «Я», «персона», «Тінь» та розглянутої у тотожності з поняттям «душа»; ідеї інтроверсії та екставерсії);
- 4) теорія індивідуальної психології А. Адлера, концепція психосинтезу Р. Ассаджолі;
- 5) типологічна теорія К. Левіна (інтрапсихологічний підхід);
- 6) філософсько-психологічна концепція особистості Е. Фромма;
- 7) теорія особистості (особистісного смислу) А. Леонт'єва;
- 8) концепція екзистенції (Ж.П. Сартр, К. Ясперс);
- 9) персоналістична концепція (Е. Мун'є, У. Штерн);
- 10) екзистенційно-психологічна теорія смисложиттєвості В. Франкла;
- 11) теорія самоактуалізації А. Маслоу (згідно якої особистість розуміється як здатність до саморепрезентації й акту саморефлексії, самопізнання, скерованого до самотворчості, постійного розвитку та реалізації власних творчих потенцій [373]);
- 12) гуманістична концепція Р. Роджерса;
- 13) ідеї «єго-інтеграції» Е. Еріксона;
- 14) концепція Е. Шпрангера, спрямована на розкриття залежності особистості від засобів когнації світу та формування індивідуальності відповідно духовно-аксіологічним настановам [189].

Особливо значущою для порозуміння особистісного буття композитора є персоналістична концепція особистості (Е. Мун'є), за якою остання розглядається вершиною соціального буття, вищою людською цінністю, смисловим центром світобудови, силою здатною щодо вільного волевиявлення й подолання соціальних та внутрішніх конфліктів [405].

У контексті тлумачення поняття «особистість» важливою є визначена С. Рубінштейном властивість порозуміння наявності світогляду, власної свідомої позиції, яка є результатом активних роздумів, роботи свідомості, яка «має своє обличчя» [461, с. 596].

Надана дефініція висвітлюється особливий духовний статус особистості, зумовлений якісно іншим рівнем освоєння нею культурного досвіду, пріоритетністю ціннісних орієнтирів у життєдіяльності. Осмислене у даному ракурсі поняття «особистість» отримує нове семантичне наповнення, знаходить власне «ім'я», яке стає уособленням культурно-історичного простору епохи, символом часу, знаковим презентантом художньої традиції. Серед сутнісних аспектів розуміння особистості – її світоглядна позиція, сформована система аксіологічних критеріїв, виконання певної соціальної й професійної ролі, статус у культурі [461, с. 596].

Чеський дослідник психології мистецтва І. Кулка розуміє особистість цілим, що «вбирає у себе, інтегрує усі складові психіки», виступає «самоусвідомлюючою себе психікою» [317, с. 119] та є «найважливішим робочим інструментом митця...». Серед властивостей особистості вчений особливо підкреслює такі наступні складові: самість (оригінальна

індивідуальність, власне бачення і переживання світу), самодостатність, духовний саморозвиток і незалежність, когнітивна спрямованість, відкритість світу, новому досвіду, вітальність, багатий внутрішній світ, тяжіння до сфери трансцендентного, фантазування, мрії, самозаглиблення та самореалізації [317].

Усвідомлюючи наявність складних інтегративних структур, які формують особистість та зумовлюють її цілісність, чеський дослідник І. Кулка визначає два рівні особистісної інтеграції: вищий (супра- та суперфункційний) та нижчий (інтра- та інтерфункційний) [317, с. 120]. За типологією І. Кулки, супрафункційний рівень охоплює дві найважливіші підструктури: мотиваційну (яка скеровує дії особистості) та виконавську, що інтегрує «психічні можливості управління й регуляції діяльності (темперамент), її рівень (здібності) і волю [317, с.121].

Суперфункційний рівень пов'язаний з ієрархічно вищою особистісною підструктурою – еготичною (самоусвідомлення Я), що включає свідомість, самооцінку, самопізнання, власну ідентичність, свій реальний та ідеальний образ, а також саморозуміння (самостилізацію) [317, с.121]. На рівні інтрафункційної інтеграції об'єднуються такі психічні функції, як особливості мислення, сприйняття, пам'яті. В той час як інтерфункційна інтеграція, пов'язана з прийомом, опрацюванням, оцінкою інформації та управління рухами, базується на сенсорній (чуттєвій), когнітивній (пізнавальній), емотивній (афективній) і моторній системах [там же].

Отже, найважливішими психологічними характеристиками особистості є: цілісність (єдність) усіх компонентів і рис, які взаємодіють та співвідносяться між собою; сталість психічного складу; активність, виражена у діяльній багатогранності, спрямованій на пізнання/перетворення світу, самопізнання, самореалізацію, особистісне становлення і розвиток [310, с. 4].

Особливо значущим модусом проявлення сутності й емоційно-інтелектуального потенціалу особистості є творчість, у контексті котрої особистість виступає як суб'єкт та одночасно результат своєї діяльності. В силу цього, однією з найважливіших форм особистісної інтеграції, репрезентацією основоположної сутності і способу буття людини є творча діяльність, активізація якої сприяє посиленню особистісних рис, вияву таланту й геніальності [62]. Означена ситуація зумовила особливий статус в гуманітарному просторі особистості митця, зокрема композитора – носія креатора творчого потенціалу. При усій суперечливості індивідуальних проявів і рис, притаманних особистості, вона володіє внутрішньою єдністю та є динамічним явищем, яке демонструє здатність у процесі свого розвитку до збагачення власного комунікативного, психо-емоційного, креативно-діяльного досвіду.

Семантичну спорідненість зі словом «особистість» виявляє термін «індивідуальність» (лат. *individualitas*, нім. *individualität*, франц. *individualite* англ. *individuality* – самобутній, від лат. *individo* – не розділяти), експлікація якого здійснюється у двох основних значеннях: а) конкретної особистості –

носія своєрідних психофізіологічних рис та особливостей, самосвідомості, соціальних і світоглядних установок; б) сукупності яскраво виражених і значущих рис, характерних й іманентних особливостей певного індивіду, які відрізняють його від іншого [321].

Індивідуальність – невід’ємна і важлива ознака особистості, що фокусує специфічну єдність природних і соціальних властивостей, які виражають сутність окремої людини, її суверенний світ. У психології індивідуальністю «називають особистість даної людини, в її конкретному варіанті як неповторне сполучення своєрідних психологічних особливостей» [310, с. 46]. Видатний швейцарський вчений-психіатр, засновник аналітичної психології К. Г. Юнг під індивідуальністю розуміє «будь-яку психологічну своєрідність та особливість індивіда (все, що не є колективним)» та підкреслює доцільність усвідомлювати «індивідуальність своєрідних та єдиних в своєму роді груп і комбінацій» психологічних елементів [638, с. 522].

Згідно філософському тлумаченню, «індивідуальність» як така має ідеальний ціннісний характер» [548, с. 176], неповторну своєрідність, особливість проявів, персональність людини в її найхарактерніших і іманентних якостях, які виступають антитезою типовому як загальному, колективному й позаіндивідуальному. Проблематика індивідуальності, набуваючи специфікацію у різних сферах, єдиним стрижнем має цілісну характеристику генетичних і набутих властивостей і рис індивіда у своєрідності їх поєднання.

Принципово значущою є роль індивідуальності у царині мистецтва, де вона виступає в якості конститутивного принципу життєздійснення творця [321]. Індивідуальність, персональність є особливим виміром екзистенції митця (зокрема композитора) та його креативно-діяльного простору, надає творчому процесові та його результатам унікальний сенс. Своєрідність, самоцінність індивідуальності автора-творця у мистецтві, оригінальність і самостійність його мислення, розмаїття комплексу генетичних потенціалів, розвинутих властивостей і таланту обумовлює спрямованість його творчості та її соціальний резонанс [161]. Індивідуальність митця виступає своєрідним центром цілісності авторської особистості, його «самості», неповторного Я, є уособленням самотності і соціальної активності [161].

Осягнення індивідуально-особистісної проблематики знаходиться в епіцентрі сучасної музикознавчої думки. Цей факт засвідчують фундаментальні розвідки останніх років, в яких осягаючи різні грані і прояви композитора в музичному мистецтві.

А. Муха вважає суб’єктивно-особистісне начало – внутрішній чинник психологічного віддзеркалення творчого світу митця – основоположним у багатогранній системі авторської творчості [406, с. 139]. В системі поглядів вченого, особистість – «діяльна творча натура, яка реалізується у музичній творчості, проте творчість уможливується у зв’язку з розкриттям творчих потенцій самої особистості» [406, с. 134].

Вихідною позицією А. Мухи є розуміння того, що суб'єктом музичної творчості виступає особистість в усій своїй цілісності та усвідомлення, що у творчості та її джерелах, а також «у безпосередньому креативному акті, та у творі як його реальному результаті —...віддзеркалюється уся людина, в усьому багатстві та протиріччі її природи, багатоманітності зв'язків з оточуючим світом» [406, с. 133].

Залежність розуміння людини і герменевтика її образу від контексту музичної культури зумовлюють різні підходи до розкриття царини композиторської особистості. Сучасий композитор і музиколог В. Мартинов, осмислюючи окреслене питання у межах культурно-історичної концепції фінальної стадії авторської музики, вважає неможливим вирішити її виключно засобами музичної історії, музичної теорії та відзначає, що проблема особистості «...не може бути понята поза контексту християнської традиції та у відриві від історичних доль християнства» [371, с. 178].

Фундаментальною проблемою пізнання усвідомлює Л. Шаповалова осягнення феномена особистості та підкреслює її значущість у музичному мистецтві внаслідок здатності «в інтонаційно-знаковій символіці музичної мови репрезентувати образ людини в її духовній повноті» [599, с. 94]. Найважливішими підходами до розкриття особистості композитора в контексті дослідження царини рефлексії в музиці, вчений вважає психологічний (пов'язаний зі світською музичною традицією) та онтологічний («фіксує динаміку становлення, шлях самоудосконалення» [599, с. 72] митця й історичний розвиток духовної музики та її соборно-літургичне світоспоглядання) [599, с. 93-94]. Принципово значущим для музичного мистецтва в оцінці Л. Шаповалової є усвідомлення особистості як духовної субстанції й «онтологічної єдності душевного життя як життя Духу» [599, с. 77].

На сучасному етапі особливий статус набув дискурс християнської антропології музики (В. Медушевський, Л. Шаповалова та ін.), опорою котрого слугує богословське розуміння особистості та сформульоване на його засадах онтологічне визначення даного поняття. За думкою Л. Шаповалової, зазначене тлумачення призване «розкрити сенс і цінність музики через моделювання процесів художньої свідомості як духовної енергії її творців» [599, с. 78]. Дослідник фокусує увагу на перетинанні змістовних аспектів православного тлумачення особистості «з життєвим завданням митця, котрий ...жадає перетворення шляхом творчого здійснення себе через творчий процес» [599, с. 73]. У зверненні до понять християнської онтології особистості (образ, онтотрансценсус, онтодіалог і синергія) автор акцентує увагу на їх метафізичному вимірі в аспекті «перетинання з музикою літургичного чину» [там же].

Композиторська особистість як психокреативний феномен і динамічний процес в європейській музичній культурі ХІХ – поч. ХХ ст. осмислюється Н. Савицькою в досвіді системного осягнення механізму кореляції змісту креативної динаміки вікового самоусвідомлення, траєкторії

розвитку таланту митця та засобу його життєтворчості [473]. За твердженням музиколога, – «Обіймаючи культурну, етичну, ментальну субстанції індивідуального Я, особистісний простір як конденсований вираз повноти і самоцінності людського буття відкриває реальні перспективи психологічної реконструкції образу художника» [473, с. 12]. «Індивідуальний образ» композитора, – за твердженням автора, – «...завжди локалізований конкретною епохою..., вписаний у певний психологічний простір» та уподібнюється «мові, котру слід вивчити».

Прагнення «...пізнати таємницю творчої особистості у синтезі її психофізичного і креативного енергопотенціалів» [там же] спрямували визначення вченим багатогранності функційних проявів композиторської особистості як суб'єкта соціокультурної ситуації; продукту соціального середовища і морально-етичних устоїв; носія психофізіологічних якостей; рефлексивного і психокреативного феномена; центрального персонажу біографічного сценарію; каталізатора реалізації таланту, індивідуальної картини світу, оригінального способу мислення і стилю та у віковому процесі [473, с. 2].

Н. Савицька розглядає феномен композиторської особистості у динаміці вікових змін, концептуально з'єднуючи біографічні, вікові, соціокультурні проєкції індивідуального хроносу з дослідницьким акцентом на пізньому періоді життєтворчості композитора як останньому хронологічному етапі «індивідуально-буттєвого сценарію» [473, с. 29]. В усвідомленні науковця, – «циклічність вікових фаз істотно коректує характер і міру інтенсивності виявлення креативної функції, впливає на процес формування особистісних, ціннісно-сміслових та професійних орієнтацій. Психологічна структура композиторської особистості «формується... через урахування нормативної і ненормативної, гетерохронної або зворотньої моделі перебігу вікового життєвого циклу, котрий є результатом нерозривної єдності фізіологічних, психологічних, морально-етичних та креативних інспірацій» [473, с. 38].

Семантичну роль у розкритті сутності феномена композитора й осягненню специфіки його культуротворчої діяльності відіграють дефініції споріднених, але не тотожних понять «особистість» та «індивідуальність». Сьогодні мистецтвознавча практика накопичила значний досвід у науковому опонуванні зазначених категорій, принципово значущих для осмислення постаті композитора. Керуючись власною системою уявлень про зміст даних понять, аналітики обирають їх в якості центральної категорії досліджень.

Особистість у порозумінні С. Савицькою є морально-етичною категорією, розкриття смислу якої відбувається в єдності чуттєвого та надчуттєвого начал та характеризує як «стабільний образ людини, для котрої діяльне начало стає одиницею буття...» і вбачає в ній «...вищу реалізацію вродженої своєрідності індивідууму» [473, с. 55-56].

Креативність, на думку вченого, є ядром особистості. Поляризуючи зазначені поняття Розуміння композиторської особистості український Аналітик пов'язує з розкриттям душевного і духовного контекстів та стверджує її неподільність з духовним мікрокосмом – результатом синтезу різних мотивів та імпульсів [473, с. 62].

Акцентуючи лише часткову можливість формалізації поняття «творча особистість», що отримує «тотожність на межі екзистенційної та професійної еволюції» [473, с. 53], дослідник визначає композиторську особистість «унікальною духовно-тілесною субстанцією» та специфічним віддзеркаленням діалектичної єдності загального та одиничного, духовного і фізичного, типологічного та індивідуального [473, с. 7].

Усвідомлюючи «індивідуальність» естетичною категорією, Н. Савицька розкриває специфіку композиторської індивідуальності з акцентом уваги на стильових аспектах творчості, в якій виявляються невичерпність, унікальність, глибинність внутрішнього світу митця та його психічної організації, прояви свідомості та підсвідомості [473].

Музиколог О. Садовнікова наголошує відмінність «соціально спрямованої індивідуальності» особистості, яка «має онтологічне завдання – самовизначення у бутті». В уяві вченого, особистість – «внутрішня позиція людини», що формує «особливе відношення її до світу, віддзеркалюється у світоглядній позиції автора – споглядально-особистісній». Індивідуальність як саморепрезентація композиторського суб'єкта, авторської свідомості, розкриває світ як цілісність й конститує своє Я у творчості через створений інтонаційний образ, індивідуалізовану авторську ідею, зокрема звукоідею, інтонаційно-семантичний комплекс. Остання визначається сутністю, що виявляється у саморозгортанні нового, розкриває стильову якість творчості митця [475].

Суттєвою позицією Т. Кумеди щодо усвідомлення категоріальної сутності поняття «особистість» є її трактування вищим рівнем індивідуальності. Досліджуючи особистісний світ українського композитора, теоретик узагальнює, що творча особистість композитора «за будь яких умов залишається самістю, й лише завдяки цій якості вона здатна піднятися над буденними обставинами буття до справжніх вершин майстерності, створити шедеври такої сили і значущості, які залишаться неперевершеним взірцем для наступних поколінь» [321]. Науковець розглядає особистість у процесі творчої самоактуалізації, акцентуючи нерозривність зв'язку особистісного чинника в індивіді з його креативним потенціалом та можливістю його реалізації.

Специфіку творчої індивідуальності Т. Кумеда визначає як здатність митця оригінально сприймати й відтворювати глибинні пласти культурної дійсності й провідні тенденції часу в єдиній образно-художній системі творчості. В уявленні вченого, всебічність життєтворчих і художніх зв'язків, а не лише своєрідність та винятковість, розглянуті в іманентній сутності, зумовлюють визначення ролі композитора у художньо-історичному

контексті. Означена універсальність суб'єктивно-особистісних та мистецьких зв'язків суттєво впливає на концептуально-ідейний простір, образно-тематичний і жанрово-стильовий зміст творів, їх структурно-композиційні закономірності й інші параметри професійного музикотворення, звукоорганізації й авторського опрацювання музичного матеріалу [321].

Осмилюючи проблематику особистості у межах досягнення біографічного жанру, М. Друскін доходить порозуміння практичної недосяжності диференціації особистості автора «на побутово-емпіричну» і «творчу, яка виривається з побутових меж» [163]. Принципово важливим ракурсом розгляду художньої постаті творця дослідник вважає розуміння зовнішнього та внутрішнього особистісних планів, які виступають складним проявом їх багатогранних перетинів. Умовою цілісного утворення біографічного портрету митця учений вважає діалектичне порозуміння особистості емпіричної і творчої, що «випромінює світло... в майбутнє» [163].

Відкриття композиторської індивідуальності В. Медушевський пов'язує з глибоко особистісним розумінням загальнозначущих тем і сюжетів, онтологічної проблематики, що сприяє відкриття власного композиторського стилю [380].

Дослідження композиторської індивідуальності у сучасній культурі І. Драч пов'язує з необхідністю застосування нових методологічних підходів на цьому шляху з актуальністю пошуків відповіді на виклики складного часу, насиченого ознаками антропологічної катастрофи. Під композиторською індивідуальністю музикознавець розуміє «цілісність художнього світу митця», що виявляється «...на всіх етапах його творчості, чи то у потенційному вигляді, або ж актуалізується через певні модуси та координуючі принципи» [161].

Запропонована автором інтердисциплінарна теоретична модель спрямована на виявлення наскрізних закономірностей композиторської індивідуальності та її соціокультурного значення в музичній культурі ХХ ст., що дозволяє визначити творчість митця як художньо-естетичну єдність, розкрити засоби об'єктивації й передачі суб'єктивності засобами музичного мистецтва, враховуючи різні рівні теоретизації. Маніфестацією зазначеної цілісності у певному мовному матеріалі та образній системі митця дослідник вважає індивідуальний авторський стиль. Принципово важливим виявляється акцентована І. Драч множинність аспектів актуалізації заявленої проблеми, виявлення її складного змісту й багаторівневості кожного з розглянутих аспектів. Означений модус досягнення дозволяє вченому розкрити глибинні процеси формування музично-творчого задуму та його вихід на композиційно-драматургічний план твору [161].

Осягнення проявів композиторської індивідуальності М. Тимошенко вбачає «ключем» до нового системного вивчення музики як художньо-естетичної форми, тих міждисциплінарних можливостей, котрі збільшують її методологічне і культурологічне значення. «Унікальність творчої

індивідуальності, – за словами автора, – є основою створеного ними художнього світу, іншої реальності. При цьому «обриси» та ”конфігурація”, символічність та синестезійність, глибинний смисл та сугестивний вплив особистості як художнього феномена, залежать від асоціативних зв’язків автора як суб’єкта творення» [529, с. 100].

Отже, особистість композитора – особлива інтелектуально-духовна субстанція соціального буття і суб’єктивна форма екзистенції музичної культури, яка завдяки властивостям індивідуального художнього мислення й відчуття світу, презентує унікальну здатність до акумуляції різних образів, смислів і кодів культури. Як особистості й носію художнього мислення композиторові притаманні: суб’єктивність, історичність, унікальність, образність та емоційність, інтуїтивізм, індивідуальність та художність.

Своєрідність композитора виявляється не тільки в особливих природних здібностях, «особистісній психограммі», але й у здатності здійснювати натхнену, сповнену особистісними авторськими смислами духовно-творчу та інтелектуально-художню діяльність, що має культуротворчу й етико-естетичну спрямованість, несе евристичний потенціал й духовно-аксіологічний зміст. У цьому сенсі композитор може розглядатися історичною особистістю і «надособистістю» [359], яка володіє «...специфічними особливостями національного менталітету, індивідуальними рисами обдарування і майстерності» [35, с. 185] та «інтелектуальною інтуїцією» [359].

Смисловим сегментом інтегративної структури особистості композитора як автора музичного, найважливішою детермінантою та обов’язковою умовою творчості митця, свідченням його художнього таланту є музичність – «динамічний синтез окремих здібностей та властивостей особистості» у сполученні з фантазією, вольовими якостями митця [406, с. 97].

У музично-психологічній царині (А. Готсдінер, Дж. Кріс, В. Петрушин, М. Старчеус, Б. Теплов, Г. Ципін та ін.) музичність характеризується дворівнево: 1) у тотожності з загальним комплексом музичних здібностей; 2) як якісна «індивідуально-психологічна характеристика особистості» (Б. Теплов) [527, с. 48], суттєва складова, акумулююча комплекс й «ядро» структури означених здібностей, що «визначаються природою музичного мистецтва» як засобу емоційного переживання та світопізнання [527, с. 25].

Під якісною характеристикою музичності на сучасному етапі розуміють особливу здатність суб’єкта емоційно-чуттєво сприймати та інтуїтивно відчувати музику як певний смисл (Б. Теплов) [527], мати «особливе музичне чуття» (Е. Ансерме) [13], здібності «музичного слухання» та «інтонаційного сприйняття світу» (Б. Асаф’єв) [36] й глибинного психологічного переживання сенсу музики та відтворення її в інтонаційній формі (В. Петрушин) [436], відчуття звученнєвої гармонії Всесвіту (К. Штокхаузен).

У тлумаченні А. Мухи, музичність виступає потенціалом, а музична діяльність – процесом музичної творчості, формуючи собою взаємозумовлені категорії [406, с. 93]. Згідно типології Дж. Криса, музичність диференціюється на три рівні:

1) інтелектуальний (що охоплює комплекс музичних характеристик: слухову чуттєвість до звуковисотних і ритмічних співвідношень, особливу якість пам'яті);

2) емоційно-естетичний (здатність художньо-естетичного сприйняття музично-інтонаційних образів);

3) творчий, пов'язаний з діяльністю художньої свідомості, здатністю до фантазії, вільної уяви.

Підкреслюючи принципову умову для діяльності композитора наявності тонкого музичного слуху, сучасний композитор, музиколог і літератор С. Слонімський відмічає: «Музичної індивідуальності поза найтонкішого слуху не існує» [493, с. 139].

З музичністю Б. Теплов пов'язує поняття музичної обдарованості – «якісно-своєрідного сполучення здібностей (загальних та спеціальних), необхідних щодо здійснення музичної діяльності [527, с. 24], які є результатом розвитку іманентних музичних даних людини. Базовою ознакою музичності, що акумулює сенсорні здібності та психічні функції, центральним її елементом психолог вважає здібність емоційної реакції на музику, диференційоване слухання та переживання музики як вираження іманентного змісту (носіями якого в музиці є мелодико-ритмічні рухи), особливу чуттєвість до звуковисотних, звукочасових, темброво-акустичних явищ [527, с. 37].

Структуру музичності детермінують емоційно-слухові музичні здібності: 1) ладове чуття, здатність емоційно визначати виражальність звуковисотного руху (що є перцептивним компонентом музичного слуху); 2) здатність до слухового уявлення та вільного його використання (пов'язана з репродуктивними властивостями і складовими музичного слуху), що утворюють ядро музичної пам'яті та уяви; 3) метроритмічне чуття, схильність до рухомо-активного переживання й сприйняття музичного часу, відчуття емоційної виражальності ритму і його відтворення [527, с. 305–306].

Базуючись на дослідження музично-психологічної царини, вчений узагальнює такі властивості музичності: спрямований, активний слух; ініціативна уява, що інтегрує аудіовізуальні та ін. впливи; творча увага і воля; природна глибина інтелектуально-духовного й емоційного змісту особистості і здатність поглибленого емоційного переживання світу та особливої концентрації душевних сил [527].

Отже, атрибутивний комплекс «якісних» музичних здібностей: активний музичний слух, ладове і ритмічне чуття, музична пам'ять, музично-художня уява, образно-музичне мислення, інтонаційне світовідчуття, схильність до музикотворення формують «ядро» «музичності» як сутнісну

онтологічну умову функціонування композитора – людини музикуючої та *автора музичного*, який здійснює музичну творчу діяльність.

Посиленню креативних процесів митця сприяє інтенсивність внутрішнього духовно-психологічного життя, вольове начало, цілеспрямованість творчості, натхнення та когнітивний діяльний досвід. Світопізнання, естетичні враження збагачують емоційний та інтелектуальний досвід, сприяють розширенню професійного тезаурусу та насиченню культурної інформації. Комплекс найважливіших ознак творчої особистості складають оригінальність мислення, інтуїція, сензитивність, гнучкість розуму, вміння синтезувати, аналізувати, імпровізувати.

Детермінантами креативної активності та чинниками відкриття нових духовних сенсів та естетичних цінностей в мистецькій царині є такі комплексні властивості художньої особистості як: самість, що передбачає оригінальну індивідуальність, особистісне переживання світу; самостійність та самодостатність (як основу самоздійснення) та самоактуалізацію; свободу і незалежність від зовнішнього впливу; самовпевненість, розмаїтий та багатий внутрішній світ; здатність до духовного самопізнання, самоаналізу і саморозвитку; фантазійність, оригінальність мислення; схильність до експериментів; самопоглибленість; вітальність, працелюбність, відкритість світу, новому досвіду тощо [317, с. 524].

Вагомим чинником особистісної структури композитора та властивістю його свідомості є наявність розвинутого музичного мислення – особливої активності, художньої логіки, розсудливих дій, що ілюструють здатність митця до розвитку, оновлення-модифікації вихідного інтонаційно-семантичного комплексу, певних звукоелементів, розкривають можливість транслювати музичну інформацію, змінюваність інтонаційних подій, відтворювати світовідчуття й інтелектуально-душевні рухи митця.

Водночас, музичне мислення – це саме виробництво генерація новаторської музичної думки, логіка її креації, звукоелементів, результатом якої є музичний твір.

Музикознавча думка ХХ ст. (Б. Асаф'єв, М. Арановський, В. Бобровський, М. Бонфельд, Л. Дис, В. Медушевський, В. Москаленко, О. Соколов, І. Пясковський, Ю. Холопов та ін.) по-різному інтерпретує сенс поняття «музичне мислення», демонструючи філософський вектор його визначення, а також іманентно-музичний, в аспекті реалізації мовних та інтелектуальних здібностей. Музичне мислення є історично детермінованим явищем інтелектуально-художнього буття, чинником музично-творчої діяльності композитора.

Згідно першому типу конотацій, музичне мислення – «діюча у творчому процесі система логічних зв'язків» між інтонаційними взаємодіями, які виникають на усіх рівнях музичного твору, через котрі проектується у звуковий матеріальний осередок зв'язки життєвих реалій, переплавлені шляхом художнього осмислення у форму зв'язків між емоціями-думками» [74, с. 16].

В уявленні В. Бобровського, останні створюють у творчій (та сприймаючій) свідомості «організований потік специфічно музичних душевних рухів як основу музично-образної системи» [там же]. Шляхом музичного мислення композитор утілює у здійсненій ним реальності внутрішню енергію, стани, відчуття, світогляд та емоційно-чуттєві реакції, які йдуть зі сфери свідомості та підсвідомості. Разом з тим, композиторське мислення віддзеркалює характер мислення доби, інтонаційний тезаурус та стиль епохи. Л. Дис визначає поняття музичного мислення в методологічному руслі теорії інтонації Б. Асаф'єва як «реалізовану в інтонаційному процесі моделювання системи відношень суб'єкта до дійсності» [255].

Музичне мислення пов'язане з інтелектуально-художніми здібностями творця, сферою особливого типу інтелекту – музичного, який існує автономно та водночас у взаємодії з іншими видами інтелекту, визначеними Г. Гарднером (емоційний, візуально-просторовий, лінгвістичний, тілесно-кінетичний та ін. видами). Музичний інтелект є важливим інтелектуальним ресурсом композиторської особистості, атрибутом комплексу музично-креативних здібностей, музичності – необхідної умови творчого буття професійного музиканта. Зазначений тип інтелекту виявляє інтуїтивну властивість музикуючої особистості, поєднує особливі когнітивні здібності людини, виявляє психологічну здатність відчувати, сприймати музику, слухати світ інтонаційно, продуктивно його переживати, а також «мислити музикою» (Г. Гарднер), інтонаційно-художніми символами, звукообразами, уявляти та оперувати останніми відповідно певній меті.

Специфічними особливостями мислення є інтенціональність та узагальненість перетворення отриманої ззовні інформації в процесі «миследіяльності» (П. Щедровицький) [631] – образно-чуттєвого сприйняття. Завдяки творчій активності, пов'язаної з когнітивними процесами, композитор як «мисляча свідомість» здійснює теоретичне пізнання світу, що стає підґрунтям художнього світомоделювання.

Музично-мисленнева активність композитора як суб'єкта творчості, здатність віддзеркалювати події буття, картину світобудови результується у продуктах креації (музичних творах) в образно-символічній знаковій формі, а також об'єктивується в артефактах вербальної творчості тощо.

В аксіологічному аспекті, музичне мислення композитора є процесом «відношення творчого суб'єкта та музичного художнього матеріалу..., в результаті якого створюється твір музичного мистецтва як реально звученнева форма культурних цінностей, де статус звученневої реальності набувають базові ідеали культури» [299].

Ступінь зрілості авторського мислення митця залежить від здатності аналізувати художнє завдання, зокрема на рівні переживання, пов'язаного зі сповіддю або молитвою [538, с. 21]. У цьому сенсі, музика видатного композитора не може не нести у собі сповідального смислу. Чуйно реагуючи на об'єктивну конфліктність буття, композитор усвідомлює та переносить

міру свідомої трагедійності у тканину художнього твору, який виражає ступінь осягнення гармонії світу [538, с. 21].

Мисленнева діяльність, за визначенням М. Арановського, проявляє себе у формах свідомих інтелектуальних дій, логічних операцій, суттєво значущих у художній сфері [22]. Розкриваючи взаємозв'язок свідомого та несвідомого начал в контексті проблематики музичного мислення – базової складової композиторської творчості, – вчений акцентує вагомість свідомої діяльності музичного інтелекту на різних рівнях і стадіях креативно-музичного процесу [23, с. 146]. Детермінантами творчого процесу композитора дослідник вважає інтуїцію, інсайт – ознаки позасвідомого (інтуїтивного) музичного мислення, провідними типами якого євристичний (що призводить через інсайт до відкриття нового музичного матеріалу) та алгоритмічний [23, с. 151].

Наведені дефініції засвідчують множинність наукових позицій і критеріїв щодо визначення музичного мислення (аксіологічний, інтелектуально-логічний, інтонаційно-художній тощо), розмаїття усвідомлених типів (євристичний, алгоритмічний, медитативний тощо) та значною мірою перетинання з іншими смислоутворюючими композиторськими процесами категоріями (метод, техніка письма, стиль тощо).

Підсумковуючи зазначимо, що процес музичного мислення має опосередкований характер і пов'язаний з актуалізацією особистісних смислів, упредметнених в музичній сфері у вигляді автономних і самодостатніх іманентно музичних (звукосимволічних, інтонаційно-художніх) подій та є інтенційним актом вияву нейрофізіологічної властивості мозку, здібності й механізму творити, продукувати, спирається на чуттєвий (відчуття, сприйняття, переживання) та набутий досвід.

Винятково значущою функціональною компонентою структури композиторської особистості, її іманентною сутністю й універсальною властивістю, ядром і специфічною формою ідентифікації виступає креативність (лат. *creo, create* – творити) – «здібність зробити або будь-яким іншим засобом здійснити дещо нове (...твор мистецтва) [548, с. 225-226]. Критеріями вияву креативності є скерованість митця на інтуїтивний досвід у вирішенні проблематики та акцентуація ірраціональних властивостей при високому рівні інтелектуального розвитку і раціонала [там же]. Висока міра її концентрації, зумовлена генетичними даними та розвинутими здібностями, виражається у спрямованості діяльної активності на творення нового, оригінального, враховуючи загальнозначущий, аксіологічний аспект його результатів.

У загальному плані креативність є ознакою творчої обдарованості митця (потенційно здатного до ініціювання й продукування принципово нових ідей, творів з відмінними від традиційних властивостям) та умовою авторської діяльності. Креативність усвідомлюється як інтенція до творчих актів, оригінального бачення/творення картини світу, певної ситуації й ототожнюється зі здатністю творити, що виявляється у мисленневій

активності авторської свідомості та їх результатах. У психологічному ракурсі, креативна активність віддзеркалює антиномії між встановленими станами (статичності і динаміки, активності і пасивності), дуальність інтелекту та інтуїції; свідомого та позасвідомого, загальноприйнятого та нетрадиційного тощо. Загальним модусом і детермінантом креативності як потенціалу і каталізатором творчого стилю діяльності, властивого композиторові, є чинник новизни.

Феномен креативності є характерною рисою творчої особистості, процесу й продукту її діяльності, детермінований породжуючою здатністю свідомості, проявляється у зміні універсуму культури, досвіді індивіда соціальної значимості та виступає головним генератором культурних перетворень як на особистісному, так і на надособистісному рівнях. М. Шамаєва пов'язує креативність зі здібністю до уяви – умови «творчого визволення митця для створення альтернативної естетичної реальності, що «підвищує над емпіричним... буттям у світі» [598].

Креативність усвідомлюється іманентною властивістю музичного існування і творчим чинником музичної культури як креативно-діяльнісного утворення, атрибуції усіх форм музичного мислення і творчості (авторства, виконавства, сприйняття) [598]. Креативність музичного буття (з властивими йому комунікативністю, інтегративністю, синкретизмом) вчений пов'язує зі здатністю виходу креативної особистості в нову реальність, створену ним самим в процесі творчої діяльності, результатом якої стає креативний продукт – твір мистецтва.

У цьому сенсі фактор креативності дозволяє убачити в музиці культуротворчий феномен. Діючий в музичній культурі «креативний цикл» поєднує чотири семантичні та взаємопов'язані складові: креативну особистість (персоніфіковану у постатях композитора, виконавця і слухача), креативний процес (пов'язаний з функціональними діями творення, виконавства та сприйняття музики), креативний продукт (музичний твір як результат комплексного музикотворення) та креативний осередок [598].

Виходячи з розглянутих параметрів, креативність визначається нами як особлива особистісна властивість, концентруюча генетично зумовлені музичні здібності та енергопотенціали, амбівалентна (ірраціонально-раціональна) і потужна інтелектуально-духовна сила, що забезпечує творчу самодетермінацію композитора, проявляється як здібність до творення якісно нового музичного та немусичного продукту (твору, звукоідеї, творчої дії). В модусі креативності, композитор набуває статусу креативно-активної особистості, творче начало якої зумовлює характер і стиль авторської мислєдіяльності і пронизує її результати, об'єктивуючись у конкретних артефактах, музичних творах [598].

З огляду на процеси креації в музичному мистецтві (музикотворення) й креативної постаті агента цієї діяльності – композитора-творця, автора, креативність розглядається нами рухомою дієвою властивістю, існуючою у трьох іпостасях:

- 1) потенційної активності (загальної властивості);
- 2) об'єктивної (реальної) активності (діяльності);
- 3) практичної результативності.

У творчості композитора креативність виступає у дуальності процесуально/результативного начал. Реалізація креативного потенціалу композитора потребує потужної творчої енергії, спрямованості й готовності до творчості, володіння «технікою» і технологією музично-творчого процесу, музичним професіоналізмом.

Неодмінною умовою прояву здібностей і самої креативної активності композиторського суб'єкта в музичній царині є наявність творчих компетентностей і відповідностей: потреби творити, психологічних основ креативності (фантазії як синтезу уяви та емпатії та особливої інтенціональності свідомості й самосвідомості до позасвідомий відхід у трансцендентні сфери); інтелектуально-духовного потенціалу, атрибутивних музичних здібностей. Сутність особистості композитора пов'язана не лише з психологічним виміром, але й з ціннісно-смысловими відносинами в системі «людина – світ». При цьому аксіологічна сутність творця «реалізується через... соціальну роль та психологічну організацію – «Я» [49].

Особистість є категорією, що пов'язана з ідеєю людини як суб'єкта пізнання і дії, переживання і мислення, культури і творчості, тобто проявами духу і духовності. У зв'язку з цим, досягнення феномена композитора в горизонті особистості детермінує розкриття субстанціоналізму внутрішнього світу, духовно-аксіологічного виміру буття людини музикуючої й зумовлює розгляд композиторської особистості *в парадигмі духовності*.

Духовність – сутність, сенс людини, що визначає її як духовну істоту, зумовлює принцип персональності, самості, є вищим рівнем у ціннісній ієрархії людського існування. Духовність є «морально-етичною субстанцією» (Г. Гегель) [113, с. 233], «конститууючою властивістю» (В. Франкл) [551] і суттєвою важливою ознакою характеристики особистості – суб'єктивної субстанції буття, фокусу усіх емоційно-ціннісних та інтелектуальних проявів і дій.

Особливо значущою, онтологічною ознакою є духовність особистості у мистецтві, зокрема в музиці (через спрямованість на творче перевтілення світу) та стає одним з фундаментальних чинників розвитку особистості композитора, смысловим вектором його життєтворчості і орієнтиром виходу до трансцендентних сфер і універсальних цінностей (любові, гармонії, істини, краси, добра) [299].

Як найважливіша і сутнісна основа авторської творчості, духовність (ментальність), зумовлена специфікою взаємопов'язаних складових особистості (онтологічної, психологічної, гносеологічної, інтелектуальної, етичної, емоційно-чуттєвої та художньо-естетичної), які впливають на інтенції свідомості композиторського суб'єкта, спрямовані на музично-художнє змінення дійсності та кристалізацію аксіологічних настанов, життєтворчості та синергії зі світом.

Духовну сутність музично-авторської творчості композитора виявляють притаманні їй трансцендентні аспекти (свобода і вірування), особливі стани свідомості (інтуїція, інсайт, уява, фантазія), унікальні прояви (геніальність та пасіонарність) [156]. Сукупність усіх інтелектуальних емоційно-вольових сил митця складає основу його процесу когнації, зверненого до духовного світу особистості й скерованого на пошук смисложиттєвих векторів та ціннісного контексту.

Духовність композитора – внутрішня царица самодетермінації митця як суб'єкта культуротворчої діяльності, його іманентна здатність до конструювання індивідуального Я, особистісного смислу, системи відношень і інтерпретацій реальності, віддзеркалювати крізь призму власного інтелектуально-емоційного, психокреативного, художнього потенціалу, ментальних і морально-етичних уявлень світу у відповідності життєвим ідеалам і ціннісним установкам.

Духовність осмислюється креативною здатністю особистості композитора до самореалізації, основою її саморозвитку, об'єктивації як суб'єкта культуротворчої діяльності, творця духовних цінностей і культурної картини світу, основою його художньо-естетичного, музичного ставлення до реальності. Духовна царица є здатністю опановувати власне Я, скеровувати досвід індивідуальної діяльності в контексті світобудови, повною мірою реалізувати свій креативний потенціал у вищому сенсі смислів, цінностей, ідеалів.

Завдяки духовно-смісловій сутності свідомості, композитор «постійно відкриває себе, реалізує свої інтенції і можливості..., неповторність власного автентичного переживання» [391, с. 57]. Найзначнішою та показовою формою духовної реалізації композитора в музичній культурі є авторська творча діяльність, спрямована на креацію музики, інтонаційно-художніх витворів музичного мистецтва – продуктів і артефактів культури, наділених ціннісною семантикою.

Пронизуючи авторську свідомість композитора, духовність виявляється на різних рівнях натхненої творчості, визначає аксіологічні відношення митця й проявляється у інтенціях його світорозуміння та пізнання реальності, а також самопізнання. Духовне становлення, інтелектуально-духовні пошуки композиторської особистості (що фіксуються у продуктах їх музично-творчої діяльності, філософсько-естетичній й музично-критичній думці) є основоположним для функціонування музичної культури та мистецтва.

У фокусі духовно скерованої композиторської особистості ХХ ст. – пошуки етичного абсолюту, втраченої гармонії, що зумовлює звернення до біблійної й міфологічної тематики й образності, цінностей християнства, заглиблення у історичне минуле, пам'ять культури. Сакральні образи і символи, жанрова сфера духовної музики, філософський концептуалізм стають невід'ємним атрибутом особистісної та художньої маніфестації

значної більшості європейських композиторів першої і другої половини ХХ ст., незалежно від стильової скерованості.

Духовно-релігійний вектор, особливо властивий пізньому періоду композиторської творчості [273], відзначає творчість Ф. Пуленка, І. Стравінського («Заупокійні співи», для соло, хору і оркестру, 1965-1966, «Реквієм» та ін.), Д. Лігеті («Реквієм» для соло сопрано і меццо сопрано, двох змішаних хорів і оркестру, 1963 –1965) та ін.

Отже, характер мистецького буття композиторської особистості детермінований розвитком її духовності, зумовлює духовну парадигму авторської творчості та впливає на інтелектуально-духовний контекст культури. З огляду на вищезазначене, можливо стверджувати, що композитор – суб'єкт культури і діяльності, творець музики – духовної царини культури – виступає в ролі людини духовної.

Масштаб особистості композитора визначається багатовимірністю її внутрішнього духовного мікрокосмосу, наповненням особистісними смислами й ціннісними орієнтирами, інтенціями свідомості й мислення, естетичними установками й моральним імперативом, схильністю до рефлексії, самопізнання й самореалізації, гостротою світовідчуття й сприйняття інтелектуально-духовних та художніх інтенцій епохи, ступенем креативно-пізнавальної активності й рівнем професіоналізму, спектром і спрямованістю мистецької діяльності, а також життєтворчою енергією і практичним досвідом [270].

Реалізація «Я» особистості композитора пов'язана з інтенцією до трансцендентного, до світопізнання в усій його багатогранності та своєрідності, а також висловлення у специфічній просторово-акустичній, інтонаційно-образній формі. Особистісне сприйняття дійсності композитором-митцем, інтегративні якості його особистості, що містить творчий потенціал, віддзеркалюють здатність автора до втілення картини світу у новій, художній реальності, що синтезує дві інші – об'єктивну й суб'єктивну – реальність митця (Д. Леонт'єв) [338].

Суб'єктивно-особистісні проєкції композиторської творчості – особливості натури митця, власне людський потенціал, що обіймає рівень інтелектуального розвитку й характер мислення, креативні пріоритети й мотивації, потреби й образно-емоційний світ – виявляють ідейно-змістовну спрямованість й духовно-етичний простір творчої діяльності автора, визначають його приналежність до «надособистісного типу» (термін М. Лосського) [359] та стають відлунням Я-концепції його особистості [278].

Видатну композиторську особистість характеризує унікальний «життєвий світ» (В. Франкл) [551] та «життєтворчість» (І. Кон) – власна історія та мистецька біографія – складна інтеграція життєвої і творчої біографій, психологічний портрет автора, втілення його індивідуальних здібностей, суб'єктивно-особистісного досвіду і духовної еволюції у царині мистецтва. Ім'я такої особистості зумовлює масштабний культурний резонанс, адже стає символом свого часу, культури і мистецтва,

персоніфікацією художнього простору певної епохи, мистецького напрямку, національної традиції тощо. «Життєвий світ» є світом «людської природності, феноменальний світ почуттів, прагнень, фантазій, бажань, сумнівів, утвердження, спогадів про минуле, визначення... майбутнього» [202].

Диференціюючи поняття «життєвий шлях» і «творчий шлях», перше ототожнюється С. Савицькою з поняттям «історія життя» – шляхом, який «отримав форму історії, реконструйованої на основі подієвої фабули конкретної біографії» і розглядає його у чотирьох вимірах: як діахронічний вектор еволюції вітального і творчого потенціалів; розгорнуту у часі модель життя в контексті певного історико-культурного періоду; соціально детермінований процес актуалізації особистісного потенціалу та суб'єктивну організацію життєздійснення від прологу до епілогу [472, с. 154].

Уособлюючи «діахронічний, односпрямований вектор становлення професійної кар'єри, її тривалість, темп, насиченість», «творчий шлях» є окремим виміром життєвого й визначається як «унікальний психологічний макрокосм, єдиний у своєму роді біографічний сценарій із своїм дієвим планом, рефлексіями, роздумами, внутрішніми і зовнішніми конфліктами [696, с. 1]. Багатогранні та унікальні життєтворчі шляхи підкорені «декільком масштабам і ритмам, що залежать від соціального статусу композитора в межах конкретного етапу розвитку суспільства» [472, с. 157].

Композитор як особистість є суб'єктом діяльності та соціальної комунікації. Цілісність особистості митця проявляється на вищих рівнях її інтеграції та пов'язана з реалізацією культуротворчої діяльності й здійснення низки функцій (когнітивної, креативної, художньої, суспільної). Унікальні риси митця, потенційно закладені й концентруються в структурі його особистості – індивідуальній сукупності психокреативних функцій та процесів активного суб'єкта. Психічні детермінанти, що регулюють діяльність, об'єктивуються у процесі динамічного становлення самосвідомості, адже «...особистість та її психічні властивості одночасно і передумова і результат її діяльності» [461, с. 518].

У культурному часопросторі ХХ ст., пронизаному тенденціями глобалізації, відзначеному зміною світоглядних моделей буття, духовно-ціннісних орієнтирів, стереотипів художнього мислення, у царині музичного мистецтва, що є об'єктивізацією художньої й особистісної, персоніфікованої самосвідомості епохи, композитор прагне утвердження духовної цілісності й утілення у творчості різноманітних проявів інтелектуально-художнього та емоційного життя. За цих умов творчості митця притаманні особлива духовна споглядальність, філософський концептуалізм, етична спрямованість, бажання осягнути таємниці світу, збагнути індивідуально-особистісну сутність буття. З огляду на трансформаційні процеси розвитку музичної культури ХХ ст., специфіку розуміння музики як мистецтва й способи її креації, композитор є носієм нових особистісних характеристик і

властивостей і демонструє прояви нового інтелектуально-духовного універсалізму [50].

Категорія «універсалізм» (лат. *universum* – світ, Всесвіт; *universalis* – загальний, спільний; *universus* – весь, цілий) [549], що означає усебічність, багатосторонність, спільність, прагнення до цілісності, розглядається як світоглядна форма, спосіб і установка мислення у зв'язку з загальним розумінням Світу, Універсуму як упорядкованого цілого, частиною якого є мікросвіт), – найзначніша для осягнення явищ культури Новітнього часу і вагомий інструмент осягнення феномена композитора в музичній культурі ХХ ст., критерій духовно-особистісної екзистенції та діапазону творчої діяльності *автора музичного*, який здійснює пошук вищої гармонії та досконалості в антиномічну добу, відзначеному новим розумінням світу та мікросвіту, ціннісних орієнтацій. Як ментальна установка культури діалогічного типу, вектор мислення її презентантів, універсалізм є об'єднуючим чинником творчої діяльності різних композиторів ХХ ст., модусом порозуміння їх особистісного смислу і творчої діяльності.

Прагнення універсалізму є невід'ємною культурною інтенцією свідомості композитора ХХ ст., пов'язаною з особистісною потребою узагальнення глобальних закономірностей Всесвіту. Ця ідея позначилась на методах вираження духовного досвіду, універсалізації моделей і принципів творчості (додекафонія, серіалізм тощо), перетворенні технік письма у загальнозначущі алгоритми і способи креації музики як інтонаційної моделі світу.

Універсалізм креативних проявів, підкреслений новою концепційністю творчості, розширенням обріїв художньої свідомості митців, їх бажанням музично виразити багатовимірність буття, нескінченність простору і часу (П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакіс), стає суттєвою ознакою феноменальності композитора в музичному просторі ХХ ст., виявом масштабу і сенсу культуротворчої діяльності.

Натомість, прояви універсалізму співіснують з яскраво вираженою стильовою індивідуалізацією творчості, оригінальністю художніх рішень, віддзеркалених в інтонаційній палітрі, музичній структурі, мові та композиційно-драматургічній логіці авторських творів. Віддзеркалення зазначених властивостей особистості (свідоме та інтуїтивне) у системі авторського мислення і творчості композитора, художніх та позахудожніх текстах, визначені як прояви універсалізму, є одним з єднаючих модусів стильової сутності митців.

Ознаки особистісного універсалізму композитора ХХ ст. розкриваються на різних рівнях і виявляються у полідіяльності, множинності авторепрезентації (музичної, логосної), розкриваються у збагаченні форм творчості, розширенні меж і концептуального континууму художньої професії. Прояви універсалізму пов'язані з віддзеркаленням складного духовного контексту історичної епохи, створенням нової музичної мови і

метамови, техніки композиції й систем звукотворчості як царин відтворення нової культурної картини світу.

Риси універсалізму висвітлюються у діалогічній спрямованості авторської думки, наявності історизму мислення, що досягається як у ретроспективному заглибленні, так і проявах художнього «прогнозування» мистецького майбутнього, здатності здійснювати мовностильові трансформації й закладати нові магістральні ідеї і творчі концепції (що підтверджує досвід Е. Вареза, А. Веберна, К. Дебюссі, О. Скрябіна, І. Стравінського, А. Шенберга, Д. Лігеті, К. Штокхаузена та ін.). Зазначені вектори проявляються насамперед у досвіді масштабних митців, які формують нові мистецькі традиції і культурні смисли, й віддзеркалюються у практиці талановитих композиторів, які своєю творчістю збагачують і стверджують набутий музичний досвід [152].

У масштабі ХХ ст. *автор музичний* демонструє комунікативну скерованість художнього мислення, ігрову логіку, формує свій художній світ у діалозі зі світовою культурою, минулим, на основі порозуміння і зближення традицій (національних, релігійних, мистецьких) через звернення до духовного досвіду попередніх епох, художнє оперування їх образно-семантичними, структурно-жанровими моделями, включеними в індивідуальний стильовий контекст.

Опора митців-музикантів на архетипи культури, діалог з різними художньо-історичними свідомостями, музично-поетичними типами світовідчуття, об'єктивується у композиторській творчості протягом ХХ ст. у специфічному стильовому моделюванні музичної образності й віддзеркалює різні форми діалогічної комунікації. Окреслений діалог набуває множинні модифікації і прояви у композиторсько-виконавській практиці й відкриває зв'язок митців з традицією як естетично усвідомленою нормою їх мистецтва. Ідея культурно-стильового діалогу, що пронизує епоху Новітнього часу загалом, віддзеркалюється у неостильових концепціях (неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм тощо), завдяки яким (через використання нових художніх образів, підтекстів, філософських смислів) відбувається розширення інтонаційно-стильового контексту й збагачення смислового простору музичного мистецтва.

Ретроспективний погляд творчої свідомості творців Новітнього часу на надбання минулого, його актуалізація і перетворення у мистецькому контексті доби модернізму й постмодернізму, зумовлює новаторство пошуків, стильову індивідуалізацію, сприяє утворенню самостійних авторських концепцій, нових смислів і значень та, значною мірою, зумовлює культурологічну парадигму авторської творчості, притаманну практиці останніх десятиліть ХХ ст.

Специфічним художнім вираженням універсалізму й синтетичного мислення у композиторській практиці є запроваджений у другу половину ХХ ст. А. Шнітке творчий метод (й відповідний термін) полістилістики, що базується на ідеях діалогу (культур, часів, традицій), інтертекстуальності

(Ю. Крістева), принципах стильового плюралізму, цитації й практики художнього запозичення. Полістилістика визначається знаком культури ХХ ст. й проявом загальної тенденції глобального культурного синтезу, що активізується наприкінці ХХ ст. Означена діалогічно-культурологічна скерованість здійснюється за умов включення-переосмислення історично усталених жанрово-семантичних явищ у сучасний контекст на новому рівні авторського усвідомлення, образно-змістовного, художньо-психологічного і мовного узагальнення, інтонаційно-артикуляційної експресії та тембровофонічного забарвлення.

Музичній історії культури і науці про мистецтво ХХ ст. відомі множинні приклади універсалізму композиторської особистості і прояви інтегративної сутності художнього мислення творців-музикантів. Ця феноменальна особливість свідомості притаманні австрійському композитору А. Шенбергу, польському композитору і письменнику К. Шимановському, українському композитору, диригенту і митцю М. Колесі та засновнику литовської музичної класики М. Чюрльонісу, які органічно сполучували багатогранний художній талант музиканта, живописця і літератора. Універсалізм художнього світобачення композитора і митця через музичне єднання у творчості архітектурних, живописних та інтонаційних образів властивий творчості Я. Ксенакіса та Л. Дичко.

Рисами універсалізму позначена діяльність знакових у масштабі ХХ ст. композиторських постатей: Б. Бартока, Л. Беріо і В. Бріттена, А. Веберна і А. Шенберга, О. Скрябіна і С. Рахманінова, А. Онеггера і О. Мессіана, П. Хіндемита і І. Стравінського, С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича, Б. Лятошинського і М. Ревуцького, П. Булеза і К. Штокхаузена, К. Пендерецького і В. Лютославського, А. Шнітке і Е. Денісова, С. Слонімського і С. Губайдулліної, М. Скорика і Л. Дичко, які реалізують множинність творчих іпостасей *homo musicum* в культурі.

Універсальний тип митця, всеохватність свідомості котрого явлена єднанням іпостасей «композитор – виконавець – теоретик-аналітик» презентують в європейській культурі ХХ ст. А. Веберн, С. Людкевич, І. Стравінський, С. Танеєв, П. Хіндеміт та ін. Симбіоз «філософ – композитор – виконавець – поет» на початку ХХ ст. уособлює А. Скрябін, музичні спрямування якого, тісно пов'язані з його філософсько-художницькими ідеалами й співзвучні умонастроєм перехідної доби межі ХІХ – ХХ ст., були скеровані на створення синтетичного мистецького твору – вселенської «Містерії». Авторська концепція «ідеального твору», вербалізована творцем Срібного століття в дусі ідеї «нового синтезу», кореспондує ідеї «твору мистецтва майбутнього» Р. Вагнера, творчість котрого сповнена універсальними філософськими ідеями і смислами.

Вагомим проявом діяльного універсалізму є звернення композиторів до музично-критичної, літературно-поетичної (К. Дебюссі, М. Заришш, Д. Мійо, О. Мессіан, М. Метнер, М. Мясковський, С. Прокоф'єв, М. Равель, С. Слонімський, А. Шенберг, П. Шеффер, К. Шимановський) та аналітико-

теоретичної (А. Веберн, Б. Барток, П. Булез, Е. Денісов, З. Кодая, О. Козаренко, Я. Ксенакіс, П. Хіндеміт, А. Шенберг, А. Шнітке, К. Штокхаузена) сфер. Унікальні особистісні якості та характер діяльності цих творців дозволяє їх порівнювати з діячами ренесансної доби, які уособлювали тип *homo universalis*.

Вивчаючи специфіку професійної самореалізації та формування нових концептів композиторської особистості ХХ – ХХІ ст., український дослідник В. Батанов відмічає кардинальну відмінність універсализму музиканта-творця ХХ ст. від самоутвердження в добу романтизму «...поєднанням художньо-творчої активності з теоретичною та організаційною діяльністю, у тому числі на державному рівні, включаючи й симбіоз композитор – виконавець, звичний для ХІХ століття» [50, с. 15]. За спостереженням дослідника, «універсализм композиторської особистості ХХ ст.» значною мірою кореспондує ренесансному типу особистості за масштабами діяльності, ступенем впливу на культурну свідомість доби, здатністю до загальнозначущих узагальнень, віддзеркалених у стилі мислення [50].

Отже, особистість – найважливіша культурна універсалія й багаторівневе системне поняття, що, обирається в якості горизонту розуміння феномена композитора, розкриття його потужного креативного потенціалу та інтегративної цілісності із складною ієрархічною структурою, що виступає в єдності природних (органіко-біологічних, зокрема анатомо- та нейрофізіологічних), соціальних, інтелектуально-духовних (світоглядних, морально-етичних) й душевних (психоемоційного) начал та.

Поняття «особистість», осмислене в дискурсах гуманітаристики, маркує уявлення про «Я» людини як носій свідомості й самосвідомості, суб'єктивних і соціально значущих властивостей, рис і відношень, а також підкреслює її внутрішню єдність, цілісність й неповторність. Вихідною щодо осягнення композиторської особистості є позиція з царини психології: «Особистість – людина як носій свідомості» [439, с. 31].

Здійснений термінологічний аналіз ключових для дослідження універсалій «особистість» та «індивідуальність» уможлиблює наголошувати їх категоріальну нетотожність та ієрархічність.

Особистість – системне поняття, що у змістовлює духовно-сміслову наповнення і аксіологічну сутність людини, обіймає цілісність усіх діяльних творчих актів, інтелектуально-духовних, етико-естетичних, художніх, соціокультурних, онтологічних і психологічних вимірів Я митця у культурі. Індивідуальність конкретизує, персоніфікує неповторну особистість, стверджуючи свою світоглядну й художницьку позиції, розкриває природний і соціальний світ митця, його своєрідність, маркує самобутність як суб'єктивної і унікальної одиниці буття. Серед провідних характеристик поняття індивідуальність, що корелює з поняттям «особистість», відзначається унікальність, персональність, духовність, креативність, діяльність - основоположні ознаки для розкриття культурного феномена композитора, розглянутого в горизонті особистості.

Основою усвідомлення сутності творчої особистості композитора у пропонованому дослідженні є інтегративний підхід щодо експлікації творчої особистості, згідно якому остання усвідомлюється: вищою людською цінністю, вершиною соціального буття, смисловим центром світобудови. Визнається універсальна роль і суттєвий вплив особистості композитора на процеси культуротворення і формування смислового поля музичної культури.

Концентуально значущим є розуміння особистості вищим рівнем буття індивідуальності, розглянутої в системі іманентних характеристик, внутрішніх і зовнішніх складових й культуротворчих властивостей; концентратом інтелектуально-духовного, морально-етичного і душевного начал; утіленням унікальності внутрішнього світу людини, комплексу її сутнісних інтелектуально-духовних характеристик, які реалізуються у самоздійсненні та самопізнанні, об'єктивуються у діяльності та її результатах. Означений ракурс умістовлює феномен композитора та надає можливості його культурологічного осмислення в горизонті особистості.

Композитор ХХ ст. – творець музичної картини світу – є унікальною творчою особистістю з ознаками універсалізму, художня свідомість, життєтворчий контекст якої формується на концептуальних інтелектуально-духовних, ціннісно-смислових засадах та етико-естетичних нормах європейського професійно-музичного мислення, принципах діалогу і розуміння; демонструє культуротворчий вектор мистецької діяльності, скерованої на креацію музичних творів і немусичних текстів, інтонаційно-художніх образів та інтелектуально-духовних ідей, що збагачують семіотичний простір культури новими смислами і значеннями.

Як митець і носій індивідуально-особистісного, персоніфікованого начала культури, композитор відтворює в музичній сфері основні ідеї та смисли своєї історичної епохи й властиві їй ознаки художнього мислення: універсалізм, концептуалізм, діалогізм, експерименталізм, технологізм, зумовлені новаторською креативно-творчою спрямованістю та пошуком нових ідейно-художніх орієнтирів у мистецтві. Порушуючи у своїх творах кардинальні проблеми сучасної культури і цивілізації, митець ХХ ст. розкриває складний інтелектуально-духовний світ автора-творця, осмислює вічні цінності буття, мету і сенс самої людської екзистенції. З притаманною комунікативною інтенціональністю композитор відбиває прагнення до макродіалогу з культурно-історичною спадщиною у широкому часовому діапазоні [269, с. 14].

Композиторська особистість є транслятором її духовно-етичних й аксіологічних установок музичної культури, творцем суб'єктивної музичної реальності, композитор стає виразником мистецтва – унікальної форми діяльності, котра «відповідає завданню відкриття, вираження й комунікації особистісного смислу дійсності, реальності» [340, с. 237].

На основі діалогічної спрямованості своєї художньої свідомості композитор ХХ ст. як творча особистість демонструє унікальну здатність до

акумулювання різних образів, кодів і смислів культури, а також спрямованість на розкриття глибинних сенсів духовного буття. Володіючи потужною творчою енергією, здатністю продукувати креативні новаторські ідеї, актуальні інтонаційно-художні стратегії і інтонаційні смисли свого часу, прагненні власного інтелектуально-духовного вдосконалення, розширення горизонтів пізнання законів буття і світобудови, композитори ХХ ст. набувають культурного і художнього досвіду в його семантичній багатогранності, духовно-етичній наповненості і філософській глибині, проектуючи в музичній сфері ідеї діалогу культур.

Вступивши у творчий діалог у межах музичної культури і мистецтва на різних рівнях свідомості, видатні композиторські особистості шукають відповіді на найскладніші питання, осмислюють одвічні онтологічні проблеми буття, перетворюючи своє існування і змінюючи всю естетичну парадигму епохи. Діалог, що набуває різноманітних суб'єктивно-особистісних проявів і художніх трансформацій у творчій свідомості різних композиторських індивідуальностей, має універсальне значення і значною мірою визначає специфіку буття особистості і музичної культури ХХ ст. [269].

3.3. Соціокультурні та мистецькі виміри креативної діяльності композитора в європейській музичній культурі

Еволюційно-художня картина європейської професійної музики детермінована ствердженням у культурі особистісного, авторського начала, уособленням якого є композитор – креатор світу музики, творів мистецтва й артефактів музичної культури – складної і рухливої системи смислів, що у своєму бутті демонструє «залежність від фундуєчих становлення її свідомості і духовних надбань діяльності окремих суб'єктів» [397], водночас з'єднуючи та узагальнюючи їх індивідуальний досвід самим характером впливу.

Інтегруючи комплекс індивідуально-особистісних характеристик та якостей, універсальних властивостей (свідомістю, самосвідомістю і мисленням, ментальністю, високим ступенем духовно-практичної активності і самореалізації в соціумі), а також набутий когнітивний потенціал, інтелектуально-духовний й професійний досвід, ціннісні орієнтири, що виражають гуманістичне начало, композитор виступає в якості суб'єкта культури і художньої (музичної) діяльності. Самодетермінація композитора в якості креативного суб'єкта і автора музичного детермінує апелювання до характеристики його соціокультурної діяльності та інспірує розгляд функцій і статусу в контексті музичної культури.

Композитор – особистісне, персоніфіковане начало музичної культури, її «структурно-генетичний механізм смислоутворення» (Л. Баткін) [51]. Ексклюзивною є роль композитора як творця і «рефлексії» культури у її буттєвості, виявленні та актуалізації її значимих ідей і смислів. Фактом своєї історичної кристалізації, мистецької екзистенції та життєвості композитор

ілюструє причетність до європейського тексту художньої культури та її провідних топосів (грецьк. – місце, тема, аргумент) [332] – актуальних тематичних утворень, які віддзеркалюють специфіку картини світу доби, буття професійного музичного мистецтва, парадигму художнього мислення, усталені принципи і норми композиції, мови і мовлення. Складний процес культурного розвитку феномена композитора зумовлений зростанням ролі індивідуальної своєрідності митця-музиканта і проявів суб'єктивності у творчості.

Творець царини музики стає виразником універсальних духовно-етичних цінностей, аксіологічних основ і прагнень особистості до віднайдення смислу буття, художнього осмислення змінюваної картини світу та його законів [391]. Безпосередньо пов'язаний з соціумом – колективним духовним досвідом, композитор перебуває і функціонує в системі культури, виступає її суб'єктом, агентом культурної (культуротворчої діяльності), учасником процесів культуротворення та носієм традицій, смислового коду і системи духовно-аксіологічних орієнтирів [84].

Культура визначає універсальний спосіб творчої самореалізації митця «через полагання смислу» (А. Леонт'єв) [339], зокрема інтонаційного. Разом з тим, наділений художньою уявою, митець своїм особистісним досвідом творчої діяльності, стає питомою силою музичної культури, її вагомою складовою і семантичною основою. Духовне формування й «індивідуально-особистісний розвиток діячів мистецтва (композиторів, виконавців) є рухомою силою еволюції музики та музичної культури» та є основоположним щодо функціонування її системних компонентів [233].

Будучи суб'єктом і носієм європейської музичної свідомості, композитор знаходиться в епіцентрі проблем смислоутворення, концептуальних засад онтології та психології музичної творчості як форми культурної діяльності та містить індивідуально опосередковану в собі «ідею музичної культури» [84], розглянуту як цінність, еталон естетичного досвіду.

У цьому сенсі автор музичних творів виступає зберігачем, транслятором і відновлювачем традиції, носієм культурної інформації, пам'яті культури (через художні механізми діалогу). Митець розкриває етичні ідеали й творить естетичні цінності культури – сфери людського буття, інтегративного особистісного утворення й центрації аксіологічних орієнтацій [397], тобто виявляє культуротворчі потенціали, сутність яких зумовлена здатністю авторської свідомості осмислювати й відбивати в інтонаційній тканині музичного твору найважливіші духовні, філософсько-етичні та художньо-естетичні проблеми, здійснювати пошук відповіді на одвічні, загальнозначущі питання соціуму.

Життєтворчість композитора детермінована соціально-історичним та інтелектуально-духовним контекстом доби, світоглядними настановами й знаходиться у тісному зв'язку з музично-художніми процесами свого часу, під впливом яких формується тип музичного мислення та інтонаційно-стильові концепції в культурі.

Культурне буття композиторської особистості і скерованість її творчої активності у загальному плані пов'язані з формуванням ціннісних відносин, самосвідомістю та самопізнанням, саморефлексією, діалогічним способом комунікації. З особливою гостротою композитора супроводжують етичні питання змістовної виправданості і сенсу життя і творості. Чуттєвий до умонастроїв своєї доби, митець резонує її соціальним і духовним запитам, функціює у діахронії історії культури й осягається у діалектиці взаємозв'язків об'єктивних реалій зовнішнього світу й суб'єктивних чинників психологічного життя, що послідовно й безпосередньо віддзеркалюються у музично-художньому процесі.

Через багатогранну міметичну діяльність (уподібнену Аристотелем творчій), духовно-естетичні модуси самовираження композитора віддзеркалює триєдність базових смисложиттєвих цінностей, суттєво значущих для культури і мистецтва: творчість, переживання й відношення. Окреслюючи аксіологічні основи життєвого сенсу людини, важливі для порозуміння сенсу буття і творчості, В. Франкл відмічає: «Перший – це те, що він дарує світові у своїх творіннях, другий – ...що бере від світу у власних зустрічах і переживаннях; третій – позиція ... по відношенню до своєї ситуації..., якщо не може змінити свою долю» [551].

У духовному континуумі культури композитор акумулює різні модуси екзистенції та найважливіші іпостасі людини: *homo creator*, *homo ludens*, *homo significant*, *homo faber* та найяскравіше виступає уособленням *homo musicus* – «людини музикуючої» (термін І. Земцовського) [179], яка є «...головною дійовою особою музики загалом та комунікативності зокрема» [181].

Концептуалізація даного антропологічного типу в мистецько-культурологічній царині, здійснена І. Земцовським, зумовлена прагненням узагальнити сутність музичного мистецтва в його реальній буттєвості і створити власну філософію музики як систему, що органічно єднає множинні взаємопов'язані складові: культуру – мислення – інтонацію – жанр – семантику – сприйняття – традицію – людину – текст – музику в культурі та культуру в музиці» [181, с. 86], ґрунтуючись на усній музичній традиції.

Зазначена модель, екстрапольована на сферу писемної музичної традиції й феномен композитора, ілюструє триєдність взаємопов'язаних іпостасей суб'єкта музики: «людина музикуюча – людина інтонуюча – людина артикулююча» [181]. У межах концепції, запропонованої І. Земцовським, музикування (творчість і виконавство), інтонування (мислення і семантика) й артикулювання (структурна і поведінкова реалізація змісту музикування та інтонування) розглядається у діалектичній єдності немусичного, музичного та поведінкового начал [там же].

Для розкриття специфіки феномена композитора важливим є усвідомлення «людини музикуючої» не лише граючою або співаючою, але насамперед «продукуючою, створюючою музику людиною» [181, с. 84]. Поглибленню розуміння музикотворчих процесів та посиленню загальної

стратегії «людини музикуючої» сприяє осягнута вченим іпостась «людини інтонуючої», що розкривається через апелювання до принципово значущих категорій музичного мислення та музичної мови, що виявляють здатність володіти особливим – невербальним типом музичного мислення.

Т. Самсонова, розглядаючи антропологічну модель «людина музикуюча» у галереї утворених в гуманітаристиці «образів людини»: розумної (Сократ), вмілої (Б. Франклін), граючої (Й. Хейзінга), діяльної (Е. Кант, І.Г. Фіхте), бунтівної (А. Камю) [478], вважає онтологічними властивостями носіїв типу «*homo musicus*» зв'язок з музичною культурою та наявність синергійного комплексу природних даних. Означені детермінанти та іманентна специфіка музики як різновиду художньої культури і особливої звученнєвої філософії, за твердженням дослідника, є фундаментом музичної культури й основою долучення до типу «*homo musicus*» різних учасників музично-комунікативного процесу, зокрема композитора [478].

Будучи універсальним уособленням *homo creator*, *homo musicus* в культурі, композитор є носієм особливого «музично-художнього чуття світу» (Е. Ансерме) [12], креативних енергій та утіленням особливої єдності з художнім світом музики. Наділений поетичним даром, схильності до музично-творчого самовираження й фантазії, здатністю «слухати» світ інтонаційно і сприймати його чуттєво, втілювати емоційні переживання, інтелектуально-духовний досвід в образно-художній, музичній структурі творів, композитор виступає творцем інтонаційних образів і концепцій.

Знаходячись у руслі складних культурних процесів, митець віддзеркалює у творчості масштабність еволюційних змін, виявляє здатність втілювати власний аудіальний досвід, реалізувати іманентний для митця ігровий міметичний потенціал, створювати музичні твори, здійснювати експерименти з музичним звуком, тембром, музичним часом і простором, втілювати у художній структурі «відкритих» інтонаційно-семантичних систем, текстів нові смислообрази, інтонаційні концепції як рецепції сучасного буття.

Творець світу музики формується контекстним осередком, перебуває знаходиться в її епіцентрі на перетині механізмів збереження – відтворення – оновлення і розглядається у межах перебування в її світі, який є духовно спільним для окремих суб'єктів творчості (мислячих свідомостей), утворюючих професійну академічну музичну традицію [391]. Саме через музичну культуру композитор як її онтологічний суб'єкт, носій художньої свідомості та семантико-аксіологічного потенціалу, творець духовно-естетичних цінностей, відкриває буття та своє Я у світі [282].

Здатний до інтелектуальної гри і образно-художньої об'єктивації власного Я і світу [391], реалізації раціоначала та емоційно-чуттєвих інтенцій свідомості, музикант є одночасно творцем мистецтва і культури як частини людського буття і найзначнішого людського витвору. У широкому розумінні, композитор постає в ролі людини музичної культури: живе духовним життям і функціює в соціокультурному середовищі, засвоює традиції й ментальні

особливості культури, відчуває її актуальні події як власні особистісні проблеми, є суб'єктом культурної діяльності, чинником особистісного впливу і творцем її інтонаційної тканини культури [391].

Найважливішою характеристикою композитора є соціокультурний і художницький статус, а також здійснення ним соціальних ролей і функцій у культурі. Соціально-психологічна детермінованість музичного мистецтва – особливого простору духовних смислів та інтенцій – різновиду духовної практики і «суспільної техніки почуттів» (Л. Виготський) [98] у контексті європейської культури, обумовлює статус композитора як соціального носія і культуротворчої особистості.

Культуротворчий вимір екзистенції націлює на усвідомлення постаті композитора:

- 1) *чинником буття і розвитку європейської музичної культури, її «особистісним інваріантом» (Л. Казанцева) [214];*
- 2) *суб'єктом самотворення й самоздійснення;*
- 3) *креатором нових смислів, образів і текстів культури;*
- 4) *носієм і транслятором традицій і смислового коду європейської музичної культури.*

Соціокультурне буття композитора виражається насамперед у естетичній діяльності, творчості, адже мистецтво, згідно визначенню Г. Гегеля, – «...діяльність як така, самодостатня, абсолютна та досконала» [114, с. 61]. З цих позицій, музичне мистецтво та його конститутивні творчі сегменти (композиторська творчість та виконавство) є особливою формою інтелектуально-художньої діяльності.

Творчість, розглянута як діяльність, вбачається «єдністю творчого процесу, творчої особистості і результату творчості. Власне творчими, креативними є процес і особистість» [542, с. 103]. У цьому креативно-діяльному «циклі», особистість – «індивідуальна сукупність усіх психічних функцій і процесів», виступає суб'єктом творчості, людиною, спрямованою на діяльні зміни буття на основі здійснення власної мети, творення засобів і форм цієї зміни. Наділена специфічною організацією свідомості, комплексом креативних потенцій й творчою скерованістю життя, творча особистість характеризується сукупністю особливих інтенцій та позицій у ставленні до світобудови, часу, соціуму і культури [542, с. 105].

У дослідженні царини діяльності сучасні науковці акцентують її різні складові, розглядають у широкому філософському контексті (М. Каган) [210], у дискурсі психології (О. Леонт'єв) [340]. В системі діяльності виокремлюються три основні компоненти: суб'єкт (автор, митець, ініціатор активності); об'єкт, на якого спрямована активність (художня матерія, інші люди); сама активність (суб'єкт-об'єктна взаємодія), а також визначаються декілька різновидів (творча, змінювальна діяльність, націлена на творення певного продукту, когнітивна діяльність (результатом якої є набутий досвід, переживання), діяльність-оцінка [339].

За цих умов композитор – креатор творів музичного мистецтва, людина, яка відчуває потребу у творенні, здійснюючи у просторі культури функцію автора-творця, виступає суб'єктом художньо-творчої (музичної) діяльності, що передбачає реалізацію креативного потенціалу, визволення внутрішньої духовної енергії, напружених душевних переживань та емоційно-вольових прагнень.

В універсумі культури композитор як суб'єкт мистецької діяльності, виступає ініціатором культуротворчого музичного процесу/результату. Детермінований інноваційними художніми, аксіологічними і суб'єктивно-особистісними якостями, творчий процес композитора трансформується під впливом соціокультурних, історико-стильових, естетичних детермінант, що зумовлюють розвиток самої музичної культури і визначають специфічний характер її буття.

Креативна діяльність композитора як автора і творця музичної картини світу, генератора інтонаційних ідей пов'язана зі смисловим простором музичної культури та є специфічною відносно інших художніх сфер, різновидів творчої діяльності і форм культурної практики, є способом та художнім результатом світопізнання і світоспоглядання. діяльність митця є проявом культури, її трансформації, усвідомлюється та співвідноситься з системою цінностей, формуючих духовний Універсум творчої індивідуальності митця. Через творчість здійснюється духовний взаємозв'язок композитора-митця — художньо мислячої особистості – і традиції як результату колективного музичного досвіду творців, культурної свідомості [392]. Духовно-смислові інтенції творця музики як «інтонаційної тканини культури» (Л. Закс) [176] дозволяють осмислити історію композиторської творчості, музичного авторства як музичну історію духа і культури в цілому.

Своєю творчою діяльністю композитор демонструє в музичній культурі високі інтелектуально-духовні потенції й якості: креативність, універсалізм, творчий імпульс, авторську самосвідомість, уяву, передбачення (прогностику), поетичний задум, фантазію, утілені у художніх образах. Засвоєння митцем досвіду, традицій сприяє його долученню, входженню у музичну культуру, зумовлює культурну життєтворчість.

Зазначені акти здійснюються у процесі культурної ідентифікації – особистісного єднання митця з культурними ідеалами і ціннісною традицією, що транслюється поколіннями й складає цілісне надбання – культурний універсум. У статусі людини культури композитор є особистістю, життєтворчість якої фокусується на ціннісно-смислових засадах культури, скерована на діалог, співтворчість, креацію текстів і творів культури (музичних творів), інтонаційно-художніх образів та інтелектуально-духовних ідей.

У відповідності до культурологічного вектору дослідження і обраного в його межах герменевтико-феноменологічного підходу до осмислення феномена композитора, необхідним є звернення до питань композиторського

професіоналізму і аспектів креативної діяльності *автора музичного* в системі культурної комунікації.

Функціонування композитора в культурі пов'язане з мистецькою професійно-творчою самореалізацією, актом цілеспрямованої художньої творчості нових мистецьких явищ, інтонаційних образів і музичних творів, продукуванням нових духовних смислів і цінностей, які набувають «суспільно-історичну об'єктивно зумовлену, актуалізовану значущість» [321].

Атрибутивним чинником екзистенції та необхідною умовою і детермінантом творчості композитора в європейській музичній традиції письмового типу є музичний професіоналізм – «індивідуальний ресурс музиканта та носій його діяльності» [215, с. 213].

Професіоналізм є тією важливою культурною універсалією, апелювання до якої необхідне в контексті осмислення діяльності композитора, особливо в проекції на процеси ХХ ст. Саме професіоналізм як вимір філософії та психології діяльності, показник її властивостей і якостей майстерності та глибини спеціальних знань, втілення раціоначала, поєднує комплекс компетентностей митця, мотивацію, спрямованість, аксіологічні орієнтири діяльності та особистісні смисли.

Згідно психологічної теорії діяльності, професіоналізм є якісним показником інтегральної характеристики особистості, що виявляється у діяльності [633] та виступає (за концепцією В. Суходольського) конститутивним засобом виконання комплексу дій за певними нормами, встановленими відповідно існуючим вимогам у культурі [518].

Музичний професіоналізм (як явище, форма знання і когнітивного досвіду) є соціально обумовленим та детермінованим структурою музичної культури і характером розвитку музичного мистецтва певного періоду та передбачає наявність майстерності особливого роду і спрямованості досвіду на матеріальне втілення авторської ідеї й створення мистецького продукту – музичного твору [406, с. 103].

Професійна царина єднає суб'єктів музичної культури, музично-творча діяльність для котрих є пріоритетною, усвідомленою й цілеспрямованою, стає сенсом і головною справою життя, ціннісною установкою, й джерелом доходу. Даний тип професіоналізму вбирає у себе систему відношень суб'єкта в аспекті «особистість – діяльність – культура», передбачає високу міру відповідальності та єднання етичного та естетичного у діяльності та обов'язковою умовою, невід'ємною і найважливішою складовою діяльності творця музики.

Націлене на самоцінне естетичне переживання, концертний тип комунікації, професійне музичне мистецтво базується на оригінальному, індивідуальному особистому авторстві, фіксованих (текстуалізованих) унікально-неповторних результатах авторської творчості – музичних творах, які артефікують епоху і особистість творця. У творі переломлюються національно-ментальні особливості, історичний і авторський стилі.

Фіксований авторський опус – художня цілісність, що виникла в результаті цілеспрямованої і продуманої авторської діяльності, отримує подальшу творчу об'єктивацію в музично-виконавському акті.

У теоретичному аспекті, музичний професіоналізм – багаторівневе естетичне поняття, похідне від суттєво значущої у будь якій культурній царині категорії «професіоналізм», що вказує на високий рівень «цехової» майстерності у структурі музичної діяльності. В мистецтвознавчій сфері співіснують декілька векторів визначення поняття «музичний професіоналізм»:

- 1) рід занять, основна діяльність і соціальний статус музиканта;
- 2) сукупність знань і навичок, що забезпечують досягнення в музичній діяльності особливого технічного й художньо досконалого рівня (синонімічного поняттю «художня майстерність»), незалежного від соціального статусу музиканта-творця [258, с. 20].

Диференціація музичної діяльності зумовила співіснування декількох різновидів музичного професіоналізму, з притаманною сукупністю іманентних детермінант: композиторського (авторського) та виконавського (артистичного), музикознавчого (музично-аналітичного). Музично-артистична професійна діяльність (сольна і диригентська) зумовлена психодинамічними особливостями темпераменту і характеру, рівнем нейротизму музиканта. Даний вид професіоналізму передбачає наявність вираженої індивідуальності, особливих особистісних якостей (харизматичності, артистизму, емоційності, художницької обдарованості й емпатійності), визначених психофізіологічних і характерологічних особливостей, а також таких взаємозумовлених якостей як концертність й сценічність [444, с. 5].

Виконавський професіоналізм вимагає наявності особливої художньої майстерності (виразності і ясності висловлювання-артикулювання, глибини і яскравості прочитання музичного образу, почуття стилю і форми), специфічної виконавської енергетики, посиленого артистичного «магнетизму», обумовленого емоційно-чуттєвою і інтелектуально-художньою спрямованістю на аудиторію і володіння спеціальними навичками концертного виконавства та інтерпретації музичних творів (до найважливіших аспектів якого слід віднести досконале володіння музично-технічним апаратом і блискучою віртуозною технікою).

З огляду на вищезазначені аспекти, музичний професіоналізм, пронизуючи різні явища музично-творчої практики, визначається в дослідженні як особлива сукупність особливостей музиканта, що забезпечує змістовно-якісний рівень професійної музичної (композиторської, музично-виконавської) діяльності. Домінування тих чи інших рис визначає прагнення музикантів до певного типу професіоналізму (виконавського або композиторського) [518].

Багатоаспектність, різнорівненість явища композиторського професіоналізму породжує множинність поглядів на його специфіку в

історичному, теоретичному та соціокультурному аспектах. Історично детермінований й генетично пов'язаний з постаттю і творчою діяльністю композитора, музичний професіоналізм письмової традиції, утворився в контексті розвитку європейської суспільної свідомості та є цілісною системою художнього мислення, методом музичного зображення й творення картини світу.

Соціокультурна роль композитора визначилась в якості професійної в європейській традиції Нового часу, в умовах самоусвідомлення її творцем та вираження ним емоційно-особистісного відношення до власного авторства. Окреслений процес перетворює соціальну роль у покликання – «вищий вираз єдності особистих та суспільних потреб творця» [48, с. 12], що має не вузько професійну скерованість, але універсальний і загальнозначущий, гуманістичний характер і смисл, перетворюючи роль у «місію» [там же].

В історико-стильовому аспекті, композиторський професіоналізм складається в європейській культурній свідомості протягом ряду епох та розглядається у зв'язку з діяльністю національних композиторських шкіл та відповідних методів та алгоритмів сучасної творчості. Процеси професіоналізації і текстуалізації музичної культури детермінували появу і тиражування нових форм і видів музичної діяльності, збереження і передачі накопиченого досвіду [199].

Еволюція музичного професіоналізму усвідомлюється як «загальний рух європейського стилю» (Н. Шахназарова) [607] та відзначається низкою семантико-культурологічних ознак, головними з яких є універсальність, загальнозначущість духовно-етичного спрямування, «наднаціональність» художньо-естетичного впливу на реципієнта, особлива концентрованість та самостійність виразної сутності та художньої (музичної) мови [607]. Під композиторським професіоналізмом в сучасній музикології розуміють «систему оперативних дій щодо вироблення, закріплення, усвідомлення закономірностей музичної композиції» [215, с. 234], усвідомлюють наявність володіння сукупністю фундаментальних музично-теоретичних знань, практичних навичок написання і графічної фіксації музично-художнього задуму як умов матеріального втілення ідеального змісту.

С. Мірошніченко розглядає композиторський професіоналізм «історично мінливою і соціально обумовленою категорією» [397, с. 30] і розглядає як «складний комплекс творчих здібностей, спеціальних музично-технологічних знань і навичок, ідейно-естетичних поглядів, які забезпечують виникнення музичних творів в певній музично-творчій системі, обумовленій суспільними вимогами часу» [397, с. 26]. Найвищим дослідник вважає універсальний тип композиторського професіоналізму, який передбачає «...загальнокультурний розвиток, вільне оволодіння усім комплексом засобів музичного мистецтва; майстерність композиції з урахуванням різних стилів і шкіл сучасної музики, оволодіння всіма видами музичної творчості, різними жанрами» [397, с. 30].

Різновидом професіоналізму особливого типу, що має універсальний характер і унікальні властивості, В. Конен розглядає композиторську творчість. Основоположними характеристиками означеної творчості вчений відзначає індивідуальний характер, зв'язок з соціальним інститутом або громадським рухом, а також наявність специфічних виразних засобів (поліфонічне, тонально-гармонійне, мислення; взаємозв'язок мелодико-гармонічних чинників, функційна система, рівномірно-темперований стрій) [248, с. 438], які пройшли відбір часом і досвідом. Ознакою професійної композиторської творчості дослідник вважає причетність до європейської «оперно-симфонічної традиції» [248, с. 441].

Композиторському професіоналізму властивий «складний комплекс креативних детермінант, індивідуально-особистісних якостей, «творчих здібностей, спеціальних музично-технологічних знань і практичного досвіду, ідейно-естетичних поглядів, які забезпечують виникнення музичних творів у певній музично-творчій системі, зумовленій суспільними вимогами часу» [397, с. 26] та виявляють наявність таланту, музичної обдарованості, інтелектуально-духовного потенціалу, музично-образного мислення, здатності до музичної творчості і концептуально-художніх узагальнень.

Показником композиторського професіоналізму як царини авторської поетики, механізму здійснення художньої інтерпретації картини світу, утілення ідейно-сміслового контексту й естетичних принципів творця, є художня майстерність, яка зумовлює віртуозне, досконале й універсальне володіння методологією музичної композиції при опорі на усталені принципи європейської письмової традиції, норми і техніки композиторського письма.

Продукти музично-авторської творчості – фіксовані тим чи іншим засобом музичні твори – результати духовно-практичної діяльності митця – віддзеркалюють складний індивідуалізований та багатоступеневий психокреативний процес, що обіймає стильову індивідуальність, чуттєвість характеру музичної творчості й інтенціональність актів свідомості. Означений процес у широкому розумінні містить дві складові: проект та реалізацію, пов'язані з ситуацією генерації і формування митцем художнього задуму (музичної ідеї) та механізмами її практичного втілення (з урахуванням особливості музичної пам'яті, художнього досвіду та комплексу професійних навичок розвитку і фіксації задуму) [317].

Професійний музичний твір європейської традиції орієнтований на презентантів і носіїв європейських і загальнозначущих світоглядних орієнтирів, для яких значну роль відіграє етична і ментальна спорідненість, духовні основи і умонастрої, пов'язані з духовними біблійними основами, а також окрему особистість, резонуючи її індивідуальному Я, естетичним вимогам.

Суттєві зміни у царині композиторського професіоналізму обумовлені ускладненням музичного тезаурусу, збагаченням і модернізацією змісту авторської творчості, усталених засобів художньої виразності. На сучасному

етапі професіоналізм набуває принципово іншої якості, збагачується новітніми технологіями та техніками письма, спирається на нові алгоритми й процеси креації. Згідно з цим, у сьогоденній мистецькій сфері висуваються принципова нові вимоги щодо забезпечення відповідного рівня композиторської майстерності, поняття «професіоналізм» стає більш ємним [406, с. 103]. Сучасний композиторський професіоналізм обіймає складний комплекс смислоутворюючих детермінант, пов'язаний з питаннями композиторської техніки, компютерних технологій як царини втілення нових смислів і ідей.

Скерованість на осягнення культурного феномена композитора обумовлює необхідність обґрунтування специфіки музично-художньої творчості як царини діяльності й форми культуротворення, що впливає на соціум. Розкриття досвіду багатогранної творчої діяльності, яка є складовою культури та її критеріїв, уможлиблює експлікацію функції композитора у сучасній культурі.

Музично-художня діяльність є визначальним модусом життєтворчого буття композитора у соціумі та основою ототожнення митця з креативною авторською особистістю. Інтегративна природа та висока концентрація духовної складової й етичної скерованості у креативній діяльності композитора виявляє її особливу культуротворчу функцію та дозволяє її вважати культуротворчою діяльністю. У зв'язку з цим, діяльність композитора може розглядатися в аспекті одного з вагомих породжуючих контекстів музичної культури, через яку здійснюється діалектичний зв'язок музики як мистецтва – одного з художньо-мовних голосів культури, царини культурної семантики і самої культури, що продукує нові символіко-сміслові аспекти духовного досвіду, спираючись на традицію [58].

Механізм творчої діяльності композитора, розкривається як складна цілісна і багаторівнева динамічна система психокреативних й інтелектуально-духовних процесів, обумовлених комплексом суб'єктивних і об'єктивних факторів, що розгортаються на різних рівнях свідомості. Музична творчість композитора як форма діяльнісної репрезентації, у психологічному розумінні, має внутрішній, інтровертний характер [461] та зумовлена комплексом психічних функцій (активаційною, когнітивною, емоційною, комунікативною, фантазійною, вольовою, а також функціями свідомості та самосвідомості) та результується насамперед у музичному творі, пронизаному особистісними рисами і свідомістю Я митця.

Специфічними й найважливішими психічними функціями, що сприяють здійсненню художньо-творчої діяльності композитора в музичній культурі є: *сприйняття* (чуттєва фіксація образів дійсності, особлива здатність «слухання світу», бачення картини буття), *пам'ять* (збереження та акумуляція отриманої інформації), *увага* (спрямованість та зосередженість у одержанні та опрацюванні інформації, концентрація у творенні та сприйнятті світу і мистецтва, функція, що з'єднує образно-художнє мислення, фантазію та на чуттєвій основі, здійснює формування асоціативних конструкцій

художніх уявлень, системи абстракцій, чуттєво виразових форм), *художнє мислення* (вища форма і процес когнації, що здійснюються на основі мислених механізмів та операцій щодо трансформації уявлень, у нову якість; художньо-образне мислення наближується до функції фантазії, має чуттєво-емоційну природу, ірраціональний характер з присутністю раціо- та ірраціональних елементів, усвідомлення потоку інформації, а також трансформація відчуттів і сприйняття в іншу якість; оперування образами), *фантазія* (особливий тип переживання, конструювання нових образів, не пов'язаних з дійсністю; вільна трансформація вихідного матеріалу) [317, с. 110–116].

Діяльність тісно пов'язана зі свідомістю та самосвідомістю, комплексом свідомих, несвідомих, підсвідомих і надсвідомих процесів. Цей значимий факт, відзначений С. Рубінштейном та розвинутий О. Леонт'євим у досвіді психологічного осягнення проблематики, має суттєве значення щодо композиторської творчості як форми діяльності та віддзеркалення авторської свідомості. Саме у процесі музичної діяльності виникає художній образ як уявлення предмету, а також відношення до нього, що розкриває його сутність. Діяльність виступає не лише як раціосегмент, але й ціннісно орієнтованою дією. Аксиологічна складова, що виражає можливість автора у виборі мети, засобів, мотивів творення знаходиться в основі діяльного цілеспрямування. Творчість як діяльність, творення цінностей уможлиблюється за умов проживання митцем світу як події буття з включенням усіх діяльних можливостей та особистісних властивостей [339].

Апелюючи до проблем художньої свідомості і рефлексії у музичній творчості, Л. Шаповалова зазначає: «З точки зору духовної діяльності, художня свідомість персоніфікується в декількох особах: суб'єкт першого роду (творець музики, яким є автор), суб'єкт другого роду (виконавець як співучасник творчості та суб'єкт третього роду (слухач). В аспекті онтології творчості основним суб'єктом музичної творчості (I роду) музиколог пропонує вважати художню свідомість автора-творця картини музики [599].

Скерованість авторської діяльності композитора обумовлена її інтерпретативною здатністю інтелектуально-художнього, музичного тлумачення різних інформаційних потоків, емоційних вражень, фактів буття, образів світу і перетворення уявлень в систему інтонаційно-духовних смислів, музичних образів. Когнітивна скерованість діяльності композитора має гуманістичну і гуманітарну визначеність, пов'язана з розвитком досвіду художнього зображення та інтелектуально-духовного узагальнення світу, його смислових кодів.

Своєю креативною діяльністю композитор утворює й транслює особливий стан свідомості – особливої системи, яка є «властивістю індивідуальної життєвої реальності, в якій віддзеркалюються, існують та вибудовуються соціальні явища, культурна символіка..., асоціації й логіка знаково-семіотичного зв'язку явищ світу» [504]. Свідомість – інтенційний, «інтуїтивний акт людського «Я» відносно самого себе» (М. Бердяєв) [62] і

стан психічного життя митця, який виражається в суб'єктивному переживанні подій зовнішнього та внутрішнього світів та висвітлює реакції на певні події. Із свідомістю, як функційною здатністю мозку, пов'язують вищий рівень віддзеркалення картини буття, суб'єктивний «образ світу» (Д. Леонт'єв) [338].

Емоційні стани, когнітивні процеси (сприйняття, мислення), вольові акти входять до структури свідомості. Завдяки властивостям свідомості та художнього мислення, не лише віддзеркалювати світ, але й творити його, змінювати, створювати ідеальні моделі в уявленні, композитор реалізує у просторі творчості унікальну здатність акумулювати різні традиції, образи, когнітивні моделі, духові смисли і коди культури, знаходить глибинні ментальні зв'язки з соціокультурним і художнім контекстом епохи й виступає носієм її етичних, духовно-філософських, ціннісно-смыслових і художньо-естетичних установок. Власне творчість композитора є результатом діяльності його свідомості та самосвідомості – властивості спрямовувати психічну діяльність на самого себе (внутрішнє Я) та самоусвідомлювати свою діяльність [340].

Унікальна система породжених композитором (мислячою свідомістю), естетично виражених і логічно сформованих музичних (інтонаційно-художніх) образів, наділених звуковисотними, просторово-часовими (темпоральністю і метроритмом) закономірностями, їх філософсько-художня семантика пов'язана з загальнолюдськими культурними універсаліями і духовними символами. Властива авторським творам, музично-символічним структурам амбівалентність програмує нескінченну варіативність образно-художнього смислу у численних версіях озвучування – виконавських актах

Композиторська творчість як форма художньої практики віддзеркалює духовно-семантичні установки культури і особистості митця: особистісні смисли, психологію, психосемантику свідомості, «хронос людської життєтворчості» (С. Савицька) [473], специфіку індивідуального осмислення-переживання буття. Натомість, в авторській творчості відтворені й соціокультурні і соціопсихологічні детермінанти креативного процесу в єдності суб'єктивно-особистісних чинників.

У філософському розумінні, творчість композитора можливо усвідомити в контексті дії взаємодоповнюючих категорій «свободи» і «діяльності». Музикознавчо-культурологічний аспект бачення цієї проблематики, сфокусований на композиторській творчості, досягається Т. Чередниченко, яка вбачає смислове розгортання вищезначених категорій в історичному процесі на трьох рівнях: 1) первинному (фундаментальному); 2) середньому; 3) вищому (індивідуально-майстерному) [593, с. 79 – 80].

На першому рівні показовим є суттєва залежність діяльності митця від потреби та матеріалу творчості (зокрема канонічного). На другому – вагоме місце посідають культурні норми, «загальнодоступні навички... того чи іншого вміння». Третій рівень діяльності – уособлення вищої майстерності, індивідуального професіоналізму – стає потребою та необхідністю,

«продовженням і подоланням готових форм діяльності», що «...детермінує сама себе, утворюючи самоцінний світ творчості [593, с. 80].

Музична діяльність композитора передбачає «творче використання художньої мови (факту художньої культури), перевтілення загальних мовно-художніх значень в індивідуальні, емоційно-художні смисли, через які особистість художня віддзеркалює, осмислює й емоційно реагує на неповторну індивідуальну життєву ситуацію. Умовою творчого використання композитором музично-мовних засобів стає практична здатність (знання), набута у професійному практичному досвіді музиканта. Результати креативної (музичної та немусичної) діяльності композитора – музичні твори, художні та позахудожні тексти – специфічні авторські послання – є віддзеркаленням однієї з форм утілення тексту культури, уособленням духовного універсуму творця, його авторської психології, когнітивного й особистісного досвіду, інтелектуально-художнього діапазону, а також професійного і творчого тезаурусу.

М. Арановський вважає, що композитор у процесі творчості мислить специфічними музично змістовними категоріями. При цьому у психіці творця присутні неспецифічні категорії загального змісту, позамузичні ідеї та чуття, а також позаособистісні уявлення особливого характеру [23].

Композитор як митець і творча особистість, виступає, носієм музичної (насамперед академічної) традиції і транслятором музично-художнього досвіду, загальнозначущих ідей і духовних смислів, утілених в авторських текстах, музичних творах, які є образним узагальненням музичної культури певної доби. У широкому сенсі, композитор є творцем «музичного універсуму, у котрому діють світові закони, та його модель, натхнена людським витребуванням звуком» [517]. Саме тому, творення композиторського генію і таланту були й залишаються еталоном досягнень людського духу та світової музичної культури [150, с. 8].

Як творець культури, генератор смислів і музичних ідей, носій креативної свідомості, композитор ілюструє здатність творити особливий інтонаційний світ (нову реальність), привнесений у культуру, що збагачує її тезаурус новими смислами, «народженими свідомістю художнього генія» і таланта на основі його особистісного смислу і «внутрішнього інверсійного досвіду, його досвіду життя і діяльної свідомості» (П. Флоренський) [550, с. 34]. При цьому, митець демонструє здатність виходити «за межі» даної культури, долати «заданою культурою обмеження» (М. Бахтін), умовою і чинником чого стає особистісна самоцінність [439], – вихідна основа художньо-творчої еволюції і культурного розвитку [397, с. 369].

У досвіді художнього пізнання буття композитор багатогранно розкриває свій талант й самоздійснює себе через створені музичні образи, ілюструючи здатність виходити у сферу трансцендентного [31], відкривати світ шляхом розвитку власної художньої свідомості і внутрішньої духовної сутності. Завдяки художній творчості, композитор-митець «перетинає

кордони зримого світу і створює нову, ілюзорну, однак чуттєво й емоційно достовірну реальність» [518, с.158].

Через творчість автор музичний усвідомлює стан і образи культури, її історико-часові ретроспективні реалії (пам'ять культури) та сьогодення й ілюструє особливий ракурс духовного бачення реальності – «духовний зір», втілюючи здатність гострого, інтуїтивно передчуття художньо-історичної перспективи і прогнозування майбутнього розвитку культури і музичного мистецтва. У даному сенсі, згідно визначенню Р. Поспелової, – «Великі композитори уподібнюються великим пророкам або жерцям, які відчують несвідомо або усвідомлено своє «успадковане» призначення – бути Духовним вчителем» [443, с. 8].

Ідентифікація митця з творчістю як діяльністю, вживання в останню «перетворює художника в майстра» [49, с. 12], який, реалізуючи естетичну спрямованість художнього Я митця, визначає художній стиль – чинник ідентифікації авторської особистості в мистецтві. Авторські ідеї, реалізовані в досвіді творчої діяльності, розширюють простір мистецтва, царину музичної поезики і уявлення про сферу художньо-естетичного загалом. Активність творчих пошуків, оригінальне втілення переосмислених структурно-композиційних, звуковисотних, метроритмічних і темброво-фактурних елементів, раніше не акцентованих мовних сполучень й екстрамузичних чинників сприяють оновленню інтонаційно-образного контексту й удосконаленню музично-виражальної системи загалом [285].

У процесі творчості композитор-творець розвиває існуючі та створює нові цінності [299], авторські моделі бачення світу, відкриває нові горизонти і смисли буття, а також нові грані самої людської особистості. Результатом інтелектуально-художніх пошуків, оригінального творчого самовираження, і креативної діяльності композиторського суб'єкта народжуються нові культурні форми: естетичної концепції, художні ідеї, музичні твори та ін. «креативні продукти» [598], які усвідомлюються артефактами і пам'ятниками культури та документами художньої історії [598].

Володіючий креативним геном, духовним даром творення і самотворення, володіючий творчою уявою, детермінованою екстрамузичними імпульсами і стимулами, високою концентрацією психоемоційного й чуттєвого досвіду, композитор постає своєрідним медіумом і «сприймачем інформаційних потоків ноосфери» [493], демонструє здатність передавати інтелектуально-духовний «Космо-Психо-Логос» (Г. Гачев) етносу [112], кодувати у художніх образах отриману й особистісно перетворену інформацію, здійснювати інтонаційне вираження власних переживань, художньо-образне узагальнення життєвих подій самого автора, співвідношення «близької йому реальності з надреальністю» [305, с. 25], які надають творові риси автобіографічності.

Спираючись на фантазію, уявлення, особистісний світогляд, автор створює нову образно-музичну реальність – музичний твір, наділений індивідуальними смислами, стильовими, національно-ментальними і

соціокультурними ознаками. У мистецькому континуумі музичних творів – інтонаційно-художній моделі світобудови – композитор опосередковано віддзеркалює авторський світогляд, відтворює ментальність, інтелектуально-духовну ауру, художньо-естетичні ідеї і смисли свого історичного часу, внутрішню логіку культурдинамічних процесів доби, втілює музично-художні інтенції епохи, багато з яких детерміновані впливом таланту і силою генію самої творчої особистості, є продуктом її індивідуальної свідомості і універсалізму художнього мислення, обумовлені широтою інтелектуально-духовного діапазону музиканта-творця і його налаштованістю на діалог.

Засобами музичного твору – форми «авторського сходження» (М. Бахтін), через його архітектоніку, метроритмічну і фактурну організацію, інтонаційну тканину, композитор маніфестує суб'єктивність в культурному часопросторі, здійснює пошук цілісності і гармонії в діалозі «Я – Світ». У зв'язку з цим, розуміння композиторських творів, утілених у них авторських смислів сприяє розумінню духовного Я митця і самої культури.

Найголовніша для композитора – музична сфера самовираження – взаємодіє з іншими різновидами творчої діяльності, перетинається з царинами суб'єктивно-особистісного і соціального як вагомими складовими екзистенції митця та ідентичності культури. Співзвучна іншим формам і проявам художньої свідомості у здатності віддзеркалювати внутрішньої та зовнішньої форм реальності у досвіді когнітивної діяльності, створена і внутрішньо проінтонована митцем і звуковиражена виконавцем, музична реальність є віддзеркаленням мислення, світовідчуття та сприйняття розмаїтої картини буття.

Існуючи у системі музичної культури та визначаючи її зміст, музикант-творець виконує низку функцій, найзначніші серед яких: культуротворча, креативно-діяльнісна; образно-символічна, філософсько-онтологічна (метафізична), духовно-етична, світомоделююча, смислогенеруюча, комунікативно-діалогічна, аксіологічна, семантико-інтерпретологічна, прогностична, художньо-естетична, когнітивна, виховна.

Композитор багатогранно реагує на зміни і висловлює ідеї та смисли своєї епохи. Найважливіша складова творчої діяльності і значуща функція композитора в культурі – *етична* – розкривається за допомогою виявлення глибинних смислів, закладених у творчості, сукупному доробку, залишених текстах. Вони не тільки пов'язані із зовнішнім соціально-історичним контекстом, але й є проявом, психологічних чинників суб'єктивності, прихованих у глибинах свідомості особистісного мікрокосму композитора.

Культуротворча функція митця виявляється на різних семантико-аксіологічних рівнях, репрезентативних щодо ступеню впливу творчої свідомості суб'єкта на процеси культуротворення, зокрема: індивідуальному (з домінуванням особистих інтересів, мотивацій, світоглядного комплексу); національному (з виявленням ментальної специфіки, духовних символів, архетипів культури, традицій музичної мови); універсальному (через комунікативні зв'язки, культурний діалог, засвоєння і втілення

загальнокультурних духовно-етичних цінностей). Комунікативно-діалогічна функція композитора пов'язана з пошуками ціннісного змісту міжособистісного та міжкультурного спілкування через мистецькі форми.

Сприймаючи реальність крізь призму власних світоглядних та естетичних уявлень, композитор екстраполює їх на власний когнітивний досвід особистісного проживання у художній світ – музичний твір, існуючий у «віртуальному» просторі звученневої духовної реальності. Аксиологічні константи внутрішнього Я митця, його психокреативний вимір віддзеркалюються в семантиці музичного тексту/твору. При цьому композитор-митець не лише презентує музичне уявлення ідей, але й одночасно «розширює і поглиблює наше порозуміння художнього» [644] через раніше не акцентовані музичні інтонації, структурні елементи.

За висловом Е. Бетті, – «Оскільки художній процес творення сприяє тому, щоби змінити на краще попередніми чином знайдену дійсність шляхом створення форм вираження, в яких естетичні цінності осучаснюються і через своє посередництво висвітлюють і представляють інші духовні цінності, він зразковим чином демонструє, наскільки слід бути вдячними роботі і деміургічному творінню «великих майстрів» – за допомогою створеного твору мистецтва робити відчутним цінності в смислових формах, фіксуючись в них потім як процес виховання людства в напрямку освіти естетичної сприйнятливості і винахідливого складу мислення [644, с. 33].

Вагомим виявом сутності композитора як суб'єта культури і креатора художньої картини світу є *інтерпретаційна функція*, що реалізується у різних царинах діяльності митця (виконавській, авторській, аналітико-теоретичній). Інтерпретативну сутність композитора виявляє виконавська діяльність, яка для багатьох поколінь митців в історії музичної культури є принципово важливою і проявляється у множинності мистецьких амплуа митця, насамперед у сольо- й диригентсько-виконавському.

Інтерпретаторська властивість закладена у структурі художньої свідомості і мислення композитора, пов'язана з процесами емоційно-чуттєвого сприйняття й суб'єктивного тлумачення митцем картини світу (окремих образів, життєвої реальності тощо) та є генетичною основою авторської творчості. Діалектику процесів композиції та інтерпретації як різновидів творчості відмічають сучасні аналітики, а також митці, зокрема М. Кагель, на думку котрого: «Композиція – це інтерпретація деякого акустичного уявлення або процесу. Інтерпретація – ...композиція акустичного процесу. Акустичний процес – це інтерпретація композиційних уявлень» [498, с. 9].

Інтуїтивно відчуваючи, переживаючи й музично сприймаючи явища дійсності, композитор як креативно мислячий суб'єкт, у процесі творчості здійснює мисленнєві операції та виявляє інтерпретаторські здібності до індивідуального розуміння та оригінального трактування картин буття з «прирощенням нового смислу й утворенням художньо-інтерпретативної концепції світу, втіленої у нову – інтонаційну форму. Феноменальний задум,

запропонована композитором музична ідея перетворюється на знаково-семіотичний об'єкт (текст), що стає, у свою чергу, є основою пізнання та інтерпретації (виконавської, науково-критичної, слухацької, авторської), утворюючи множинність смислів та об'єктів розуміння, основою породження нових текстів і контекстів.

Динаміку цих процесів ілюструє наступна схема: *текст-першоджерело (образи світу і культури) → інтерпретація (первинна композиторська) → текст (авторський текст) → смисл → інтерпретація (виконавська) → виконавський текст → смисл.*

Авторська творчість, заснована на засадах художньої (музичної) інтерпретації, принципах розуміння і діалогу, утворює особливий різновид – композиторську інтерпретацію, що розкривається у множинності форм і творчих проявів авторської свідомості, єднаючих креативні і тлумачькі аспекти. Іntenційним об'єктом композиторської інтерпретації є навколишній образ світу як підстава творчої уяви, імпульс формування авторської концепції. Інтерпретована, індивідуально переосмислена й опосередкована автором реальність стає підґрунтям генерації нових ідей (ейдосів), інтонаційних смислів, творення авторської художньої картини світу та об'єктивується у художньому (музичному) творі – «другій реальності», заснованій на єдності смислу і форми.

Утворена композитором інтонаційно-художня реальність сповнена авторськими смислами, наділена мовностильовим музичним комплексом, та є фіксованим продуктом творчості, унікальним культурним документом та специфічною мистецькою формою культури. У широкому розумінні, композитор як інтерпретатор здійснює посередницько-перекладацьку функцію, є «виконавцем»-тлумачем традиції і транслятором художньої інформації та духовних смислів культури [256, с. 272]. У цьому сенсі, здійснена композитором інтерпретація збирає в єдність отриману інформацію, ґрунтується на цілісному осягненні традиції. Завдяки подібній посередницько-інтерпретаторській функції здійснюється комунікативний зв'язок поколінь і творчих особистостей, відбувається діалог культур, епох, художніх поетик [275].

Композиторська (авторська) інтерпретація актуалізує процес переосмислення культурного досвіду, певних артефактів, творів, мистецької спадщини і художніх традицій загалом [276]. Інтерпретації підлягають зразки різних культурних традицій (фольклорні та культові), певні художні тексти – музичні твори професійної авторської творчості, жанрово-стильові моделі, що використовуються (тією чи іншою мірою запозичуються, цитуються та переосмислюються) композиторами у власній творчості, новому стильовому контексті, підпорядковуючись конкретно-авторській художній меті [256].

Прояви композиторської інтерпретації набувають значущості в акті креації специфічних текстів амбівалентної авторської природи, які існують в метажанровій парадигмі музичної обробки [252] і охоплюють низку різновидів. перекладення, аранжування, транскрипції, обробки тощо.

Зазначені жанрові явища подвійно-авторської природи кристалізуються на основі механізмів розуміння, ігрової логіки, виявляють широкі інтертекстуальні зв'язки та утворюються на засадах культурного діалогу («я–інший», «своє – чуже», «автор – традиція», «первинне – вторинне») і практики музичного тлумачення-переосмислення вихідної інтонаційно-семантичної моделі-першоджерела як основи креації нового твору. Окреслені аспекти принципово важливі для постмодерної авторської практики, є складовими її естетики [252].

Таким чином, композиторська інтерпретація є виразом особливого авторського відношення, творчої позиції до реальності і розуміння явищ дійсності, а також інтонаційних першоджерел (первинно-стильових моделей), що потрапляють у «герменевтичне коло» і є підґрунтям креації нової художньої реальності – музичного твору з власними закономірностями. Композиторська інтерпретація виступає процесом актуалізації, прочитання і модернізації текстів культури: існуючих інтонаційно-художніх і стильових моделей, певних художніх артефактів, переосмислення мистецької спадщини і культурних традицій загалом. Історична детермінованість, універсальність та актуальність механізмів і методів художньої (музичної) інтерпретації в музичній культурі, їх культуротворча скерованість, а також розповсюдженість у композиторській та виконавській практиці, зумовлюють виокремлення її ролі в контексті осягнення феномена композитора [257].

На сучасному етапі композитор як суб'єкт діяльності відіграє суттєву роль у музичній культурі і житті соціуму, засобах творення, акумуляції, дешифрування і трансляції художнього досвіду, аксіологічних настанов суспільства. В умовах інформаційного суспільства й музичної культури нового типу, зумовленої глобалізаційними процесами, тенденціями інтелектуалізації свідомості, професійна композиторська діяльність набула нових якостей, комунікативно-діалогічних форм і суттєво розширилася новими контекстами й різновидами, актуальними сьогоденним вимогам часу. Суттєво змінилися умови музичної діяльності, її інфраструктура та техніко-технологічний апарат, які позначилися на характері креативного процесу, його алгоритмізації. В композиційному процесі широко застосовуються математичні (Е. Денісов, Л. Грабовський), стохастичні (Я. Ксенакіс) принципи, електронно-комп'ютерні технології щодо створення нових звучностей, технології обробки і звукового синтезу.

Наслідком цих процесів стала поява нових музичних технологій, різновидів музики (конкретна, електронна, комп'ютерна тощо) методів (полістилістика, колаж) і технік композиції, зокрема алеаторики, сонористики, мінімалізму, репетитивної, алгоритмічної (з детермінованим і стохастичним підходами), заснованої Я. Ксенакісом на основі генерації музичних подій (згідно таблицям ймовірності) в естетичному русі перетворення у логічний порядок «хаосу» [453, с. 52]. В сучасній системі композиторської діяльності набули актуалізації спектральна (М. Левінас,

Ж. Грізе, Ю. Дюфура, Ф. Леру, Г. Радилеску) та фрактальна (Д. Лігеті, Т. Джонсон та ін.) типи алгоритмічної композиції [153].

Процес творення музики переакцентується у ракурсі техніки і технології, що засвідчує практика і теоретична думка, численні аналітичні розвідки композиторів, в яких поняття «техніка» композиції усвідомлюється як смислоутворюючий чинник організації музичного цілого.

Значущість техніки письма у композиційному процесі підкреслювали корифеї музики Новітнього часу – І. Стравінський, А. Шенберг, П. Хіндеміт, О. Мессіан, митці Авангарду II і поставангарду, пропонуючи власні рецепції цього поняття та практичний досвід перетворення техніки у ранг стилю творчості [528], [238].

Найзначнішими діяльними сферами вияву інтелектуально-духовного і креативного потенціалу композитора у ХХ ст. є:

- 1) музично-творча (авторська);
- 2) художньо-інтерпретаторська й концертно-виконавська (сольна, концертмейстерська [287], диригентська), які розкривають художній потенціал композитора як людини музикуючої у світі культури;
- 3) методико-педагогічна, зумовлена професійним зв'язком з комплексом музично-теоретичних дисциплін;
- 4) науково-теоретична, спрямована на герменевтику сучасної звукотворчості, аналіз техніко-композиційних і мовностильових новацій, а також музичного досвіду минулого;
- 5) музично-критична, публіцистична;
- 6) літературно-художня, що виявляє філологічну спрямованість творчої свідомості і мислення;
- 7) суспільно-культурна й просвітницька (у сфері культури і мистецтва), яка віддзеркалює участь митців у творчих проектах, спілках, об'єднаннях;
- 8) музично-організаційна, пов'язана з менеджментом в музичній сфері, організацією концертного життя, фестивально-конкурсного руху.

Композитор – духовний мікрокосм, феномен і персоналізоване начало музичної культури, що визначає життєвий простір музиканта-творця.

Культура є духовним буттям особистості композитора, інваріантним його творчого розвитку. Світ культури і музики як мистецтва скеровує принципи і закономірності визначення у духовних проявах і результатах діяльності естетичної свідомості композиторів. Як творець музичної культури і мистецтва «інтонованого смислу», композитор наділений духовністю – особливою якістю свідомості, що акумулює вищі цінності (гуманістичне і творче начала, свободу, мотивацію й рухомі сили продуктивної діяльності). Саме дух – «вища емоційно-ціннісна й ідеальна форма буття» (М. Шелер) й зумовлена ним духовність, репрезентована в особистісному і культуротворчому вимірах, є ядром творчої особистості –

смыслового центру емоційних, психокреативних і аксіологічних актів, носія вищих цінностей культури ²

Найзначнішими проявами об'єктивованого духу композитора і питомою силою культури і мистецтва є багатоаспектна культуротворча діяльність, спрямована на генерацію художніх ідей та музичних смислообразів, створення ілюзорно-звученнєвої реальності та інтонаційної тканини культури.

Атрибутивний комплекс здійснення професійної композиторської діяльності єднає особистісні передумови-характеристики, когнітивні детермінанти (володіння спеціальними музично-теоретичними знаннями) та прикладні аспекти (досконале опанування усіма етапами музично-композиційного процесу, технологією творення і знаковою фіксацією його результатів з можливістю їх подальшої виконавської реалізації). У творчих формах особистісного самовираження: індивідуалізованих інтонаційно-художніх образах, а також вербальних текстах закодовані й відтворені духовні смисли культури, втілена музично проінтонована або вербалізована авторська рефлексія буття.

Особистість композитора – інтеграційна цілісність, що фокусує комплекс іманентних властивостей та суб'єктивних якостей самобутньої людської натури музиканта-творця у синтезі індивідуальних (інтелектуально-духовних, душевних і тілесних складових) психокреативних особливостей майстра, що складають сутність його Я концепції та є смисловою першоосновою творчості. Особистісна реалізація композитора у світі культури пов'язана із самотворчістю та спирається на внутрішній світ, глибинну психокреативну й духовну сутність його свідомості, що скеровує діяльність *автора музичного*. Розвиток самосвідомості здійснюється у процесі осягнення «зовнішніх» світів та активної з ним взаємодії й визначає напрями життєтворчості митця.

Творчість – онтологічна основа культури – визначає спосіб і сенс мистецької діяльності та культурної екзистенції композитора як креативної особистості. Творчість як форма індивідуальної самореалізації та актуалізації світоглядних, духовно-аксіологічних засад та особистісного смислу, є цілісним художньо-діяльним актом і складає текст життя композитора.

У діяльному аспекті, композиторська творчість поєднує художні та позахудожні, музичні і немусичні, інтонаційні та вербальні чинники, є синтезом комплексу психокреативних начал – процесуально-динамічного, результативно-продуктивного та особистісного як онтологічного смислогенеруючого чинника, єднаючого усі стадії творчості.

Музична творчість як діяльність є сферою особистісного самопізнання, концентрованим виразом художньо-естетичної і креативної діяльності

² Чухина Л. Человек и его ценностный мир в феноменологической философии Макса Шелера / Избранные произведения / Пер с нем. М., 1994. С. 379-398.

композитора, усіх рівнів і царин його інтелектуально-духовного буття як суб'єкта культуротворення, людини музикуючої, носія художньої свідомості і музичного мислення та багатогранного *автора музичного*. Музична творчість композитора ґрунтується на системі бінарних опозицій суб'єкта і об'єкта, процесу і результату, продуктивності та репродуктивності, розуміння та інтерпретації і проектує через інтонаційну образно-художню символізацію соціокультурні й мистецькі позиції універсума автора музичного, систему уявлень, відношень до буття, культури, світу людини.

Створений *композитором* художній світ є проекцією його креативної особистості творця, сполучує зовнішню подієвість й унікальну внутрішню сутність авторської індивідуальності – носія креативних енергій. Інтонаційно-художня реальність виникає на основі інтуїтивного розуміння автором дійсності, оригінального світобачення і художньої уяви, в єдності загального і особливого, універсального та індивідуального, зовнішнього і внутрішнього, здійсненого у діалозі творчої особистості і культури. У цьому індивідуалізованому світі, що утворює образно-смысловий простір, відображений внутрішній інтелектуально-духовний і душевний (емоційно-чуттєвий) контекст, когнітивний досвід творця, його особистісний сенс, втілюється прагнення до світо- і самопізнання, відкриття художніх і всесвітніх законів, сенсу буття і пошуку себе у світі.

Авторська музична творчість – явище музичної культури, яке має константну інваріантну структуру, систему внутрішніх зв'язків з загальнокультурними й художньо-еволюційними процесами, репрезентує діалектичне сполучення сталого зі змінним, традиційного та новітнього, суб'єктивного й об'єктивного та трансформується під впливом сукупності соціокультурних та суб'єктивно-особистісних детермінант.

Творчість композитора визначається як:

- 1) художньо-естетичний прояв його феномена у світі культури, вираз глибинної духовно-смыслові сутності;
- 2) форма авторепрезентації;
- 3) реалізація аксіологічних орієнтирів та етико-естетичних прагнень, а також діалогічних відношень митця в системі «Я – Світ»;
- 4) інтонаційно-художнє самовираження, художня рефлексія і втілення;
- 5) художнє уособленням особистісного смислу, об'єктивація суб'єктивно-особистісних переживань митця, утілення проявів його психокреативного й духовно світу, реакцій та емоційно-образної пам'яті;
- 6) амбівалентною процесуально/результативною формою музичної діяльності; віддзеркаленням інтенційних актів креативної свідомості й мислення композитора, що спирається на апріорний інтонаційно-чуттєвий, інтуїтивний досвід індивідуального сприйняття реальності й набутий інтелектуально-художній та музично-професійний досвід;
- 7) матеріально-ідеальне, духовно-символічне, образно-смыслове і метафізичне явище мистецького буття і культуротворчий феномен, утворюючий художню і культурну картину світу.

Результат музичної творчості – музичний твір, духовне послання композитора як авторської особистості. Враховуючи значущість музичного твору як документа епохи і свідчення авторської особистості, її у даному дослідженні пропонується наступна дефініція: *Музичний твір – цілісний художній світ, створений автором музичним, маніфестація творчої особистості композитора, його інтонаційно-духовне послання. У культурологічному сенсі – артефакт, концентрований інформаційно-художній вираз культурно-історичної доби і духовно-ціннісна естетична програма, яка стає імпульсом для подальшого виконавсько-інтерпретаторського втілення і трансляції заданої автором інтелектуально-художньої інформації, що стимулює музично-творчий процес, теоретичну думку і слухацьке сприйняття в комунікативному просторі музичної культури.*

На основі вищезазначеного, феномен композитора в європейській музичній культурі письмового типу розглядається як:

- 1) творча особистість із складною психокреативною структурою, наділена художньою свідомістю і продуктивним авторсько-інтерпретаторським мисленням;
- 2) ініціюючий суб'єкт музичної культури і творчої діяльності, самотворення й самоздійснення;
- 3) креатор нових інтонаційних ідей і смислів;
- 4) суб'єктивна умова, чинник буття та еволюції музичної культури, її стелеутворюючий і стилезмінюючий чинник;
- 5) культуротворчий феномен, смислогенеруюче начало, причетне до процесів музичного (культурного) смислоутворення;
- 6) автор-творець нових музичних творів, інтонаційно-художніх образів, інтелектуально-духовних ідей, текстів і смислів, духовних цінностей, які збагачують зміст культури.

Розширення аналітико-теоретичної діяльності композиторів у музичній культурі ХХ ст., посилення ролі вербальної царини творчості митця й збагачення її концептосфери й жанрової палітри доцільним у межах пропонованого дослідження є звернення та обґрунтування специфіки Логосу композитора Новітнього часу.

РОЗДІЛ IV

ЛОГОС КОМПОЗИТОРА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ ст.:

4.1. Вербальна сфера діяльної авторепрезентації композитора:

Музична культура ХХ ст., сповнена поліфонією смислів, інноваційністю і комунікативною відкритістю, презентує унікальний досвід розмаїтої творчої діяльності декількох творчих генерацій композиторів [111] – креаторів звученнєвої реальності, які збагатили духовний зміст антиномічної епохи індивідуальним відчуттям картини світу, новими естетико-художніми ідеями та ексклюзивними інтонаційними концепціями. Композитори ХХ ст. «приймають активну і безпосередню участь у процесах експлікації явищ світу, осмисленні особистісних і мистецько-культурних подій. Ці процеси екстраполюються на їх творчість, надаючи результатам – авторським текстам і, в цілому, творам мистецтва – метафізичним проявам еманаций композиторської свідомості – особливе духовне наповнення і смислову багатогранність» [250, с.105].

Усвідомлення духовного універсалізму композитора як особистісного виміру музичної культури та реконструкція його цілісної феноменальної постаті при опорі на принцип системності детермінує виявлення усіх значимих ракурсів його культуротворчої діяльності, а також усебічне осягнення ціннісного контексту її результатів у їх обумовленості та взаємозалежності. Зазначена ситуація спонукає включення в єдину дослідницьку парадигму різні свідчення активності інтелектуально-духовної свідомості «автора музичного»: цілісні та незавершені інтонаційно-музичні опуси (фрагменти, нариси, чернетки творів), а також немусичні (художні і позахудожні) зразки, які розкривають прояви креативного та інтелектуального енергопотенцілу, професійний тезаурус і широту ерудиції, діапазон мистецької уяви і синергетизм мислення музиканта-творця. [250]

Відправною точкою в науковому дослідженні композиторського авторського дискурсу і осягненні особистості творця в музичному мистецтві є музичний твір — результат креативного процесу художника, об'єкт інтерпретування і сприйняття картини світу. Разом з тим, суттєвим фактором розуміння творчої автореалізації композитора і його суб'єктивності є вивчення безлічі документальних, епістолярно-мемуарних артефактів, які коментують і доповнюють акт музичного творення, сприяючи реконструкції творчої особистості майстра. Серед них: літературні, науково-теоретичні та музично-критичні праці, а також щоденники, автобіографії, мемуари епістоли та ін. джерела, що концентрують інформацію культурологічного, естетичного та історико-біографічного характеру, містять узагальнення, спостереження і авторську оцінку своєї творчості і художніх творів інших майстрів [250].

Формуванню цілісного уявлення про постать творця музичних концепцій та культуротворчу спрямованість його авторської свідомості, суттєвим чинником вияву ініційованих творцем ідей та інтерпретативних стратегій наряду з музичною творчістю – найважливішим, основоположним і самоцінним засобом художньої маніфестації композиторської особистості в культурі є вербальна сфера [273].

Зазначений спосіб авторепрезентації митця утворює в інтелектуальній царині музичній культурі вербальний композиторський дискурс, презентує Логос композитора (грець. Logos – слово, мовлення, мова; пізніше, у переносному смислі – думка, поняття, розум, світовий закон) [548, с. 247], що трактується одночасно як слово (мова, висловлювання) і смисл (поняття, судження) в їх семантичній єдності.

Висловлене «від першої особи», слово композитора, явлене у різножанрових контекстах – щоденниках, мемуарах, епістолах, автобіографіях, інтерв'ю, публіцистичних і наукових статтях, теоретичних трактатах, доповідях, рецензіях, коментарях, ремарках та ін. артефікованих свідченнях приватного життя і багатогранної (музично-педагогічної, музично-критичної, науково-теоретичної і літературно-художньої) діяльності музиканта-творця містить значеннєву інформацію духовно-аксіологічного змісту. У змістовно розмаїтій вербальній царині композиторської самоактуалізації фокусується осмислена реакція автора музичного на соціокультурну і художню реальність та утілюється специфіка його особистісного і діяльнісного буття у життєвому світі культури [273].

Широта діапазону тлумачення лексеми «слово» дозволила видатному філософу ХХ ст. П. Флоренському убачити в ньому «...і цілу мову, і окреме речення, і кожну частину мови...» та зазначити, що «грецьке слово логос... має значення і мови, і окремої фрази, і окремого слова, у вузькому смислі» [550]. Німецький філософ М. Хайдеггер вбачає у понятті «Логос» («розум, судження, поняття, дефініція, відношення») сутність ratio по відношенню до будь-чого зримого і наділяє його функцією розуміння: «...робити очевидним те, про що мова» [553, с. 32].

Усвідомлене у цьому ракурсі «слово» набуває широке значення в діапазоні від лексичної одиниці до порозуміння в якості цілісного висловлювання митця, художнього твору його художньо-смісловій єдності». В проекції на царину творчості, термінологічне сполучення «Логос композитора» у широкому смислі можливо тлумачити як засіб матеріалізації креативної думки і форму авторського висловлювання митця, що виступає «результуючою» складовою його абстрактного мислення, є актом вираження мислєдіяльності, судження, мови і виявлення духовного Я, будь яким способом трансльованого у різних культурних формах. У загальносемантичному плані, «Логос» може розповсюджуватися як на музичну, так і немусичну, зокрема вербальну мову творців й фіксовані результати їх авторської діяльності [273].

Вербальні проєкції життєвого і «творчого руху» (А. Клімовицький) [232] усебічно розкривають «енергію авторепрезентації» [589, с. 158] композитора, є цінними інформаційними джерелами пізнання особистісних смислів та креативних інтенцій митця, духовної атмосфери часу, контексту інтелектуально-художніх ідей епохи, переломлених через особистість та в авторському розумінні творчої індивідуальності.

В численних свідченнях Слова композитора віддзеркалені світоглядні, етико-естетичні, художні і музично-технологічні ідеї [273], презентовані в епістолярній, науково-теоретичній, публіцистичній формі, базуючись на власний суб'єктивний досвід і спеціалізовані музично-професійні показники, що насамперед є вираженням комунікативно-семантичних і аксіологічних настанов європейської художньої традиції [273].

У цьому зв'язку, важливим вектором дослідження феномена композитора є висвітлення вербального дискурсу його автореалізації й розкриття принципово новаторської сутності Логосу митця, який в історичному континуумі Новітнього часу семантично трансформується, функційно переосмислюється, отримує нові форми і грані та переростає у масштабне явище інтелектуальної практики. Розкриття сутності словесних репрезентацій принципово значущі для порозуміння нового ролі і статусу композитора в музичній культурі ХХ ст. та усвідомлення трансформаційних процесів в царині авторської творчості.

Вербальна сфера самовираження композитора, будучи царина «високої інтелектуальної активності творчої особистості», що спирається на «творящу природу слова», «міцну дію духовних енергій, у ньому закладених» [589] й виражає естетичну та етичну позицію митця, активізує суспільний і науковий інтерес і зумовлює пошуки відповідних критеріїв аналітики.

Сам факт культурної екзистенції артефактів вербального волевиявлення композитора як наслідку роботи його творчої свідомості – особливого «смыслепопороджующего семіотичного механізму» [357, с. 144] – потребує їх мистецтвознавчо-культурологічної інтерпретації при опорі на методологічні засади сучасного гуманітарного знання, герменевтико-феноменологічний апарат наукового аналізу та вивчення з акцентом на виявленні їх сутнісних характеристик, духовно-аксіологічного змісту, структурно-функційної специфіки і типологічних властивостей.

Доцільність теоретичного розгляду усієї сукупності авторських творів, у тому числі немусичних свідоцтв діяльності композитора як різноаспектного віддзеркалення його творчої особистості, є усталеною позицією сучасних науковців [250].

Досліджуючи специфіку креативного процесу Л. Бетховена на основі аналізу чернеток опусів видатного німецького композитора, А. Клімовицький підкреслює правомірність трактування будь яких проявів авторської творчості як «деякого єдиного тексту» [232, с. 141]. Вчений розглядає нариси і фрагменти різних опусів одного автора з позиції магістральної лінії його творчості і доходить висновку, що «...ескізи з документів історії конкретного

твору перетворюються у документи самовизначення художника, у свідчення пошуку ним деякого сокровенного, глибинного смислу, усієї своєї генеральної ідеї, своєї пратели – тієї інваріантної структури, котра повідомляє внутрішню єдність усьому багатоманітністю створених ним текстів» [232, с. 150].

Значущість вербальних опусів, які виходять «з-під пера» видатних композиторів ХХ ст. і складають вагому частку їх авторської спадщини наряду з музичними творами, підкреслює Н. Шахназарова, осмислюючи теоретичний досвід І. Стравінського, П. Хіндемита, А. Шенберга. Аналітик вважає фіксовані словесні висловлювання композитора достовірними джерелами пізнання естетичних концепцій і характеризує рефлексії видатних митців про мистецтво своєрідними «літературними пам'ятниками епохи», «цінними документами їх естетичного світогляду» [601, с. 82] та осередням презентації нових ідей, практично утілених творцями в музиці. У системі теоретичних роздумів І. Умнової, царина словесної творчості інтерпретується як «...індивідуальний код художнього світу композитора..., повноправна і закономірна частина, що містить загальні риси, які існують в системі цінностей музиканта, а також критерії, що визначають особистість і стиль майстра» [540, с. 11-12].

В уявленні музиколога, створені композиторами «...теоретичні або публіцистичні, мемуарні чи есеїстські роботи припускають їх розшифровку в якості коду, необхідного задля інтерпретації змісту музичних композицій. Аналогічно музичним творам, в них присутнє індивідуальне бачення світу, реальні переживання, переломлені крізь «магічний кристал» почуттів, думок і пристрастей творчої особистості» [540, с. 35-36]. За твердженням мистецтвознавця, «у немuzичних текстах композитори беруть на себе функції теоретиків власного творчого процесу, адресують виконавцям живе слово... Оформлене в яскраву, але не завжди ясну форму, воно виконує широке коло повноважень, як у розділах наукового вишукування, так і бесідах чи інтерв'ю» [540, 3].

Апелюючи до літературної сфери діяльності С. Слонімського у досвіді осягнення смислових констант композиторського Я митця, І. Умнова доходить важливого висновку, релевантного для порозуміння творчості інших митців ХХ ст. На думку ученого, у словесному постанні – «письмовому чи усному, зафіксованому у дослідницькій статті або у композиторській ремарці для виконавця на нотних сторінках... проступає естетична позиція Майстра» [540, с. 5]. Саме тому літературна царина композиторської творчості усвідомлена аналітиком «...відкритою для можливості її дослідження в якості автономного немuzичного тексту, де слово не тільки звученнєвий і підсобний у композиції елемент, але й концепт, що забезпечує саме художнє вираження» [540, с. 19].

Сукупності взаємопов'язаних музичних і літературних текстів, наявних в арсеналі багатьох композиторів, І. Умнова розглядає як єдиний метатекст [540]. Разом з тим, вчений дотримується порозуміння неприпустимості

рівнозначності між зазначеними текстами, акцентуючи, що «...аспекти літературної творчості музикантів як феномен композиторської поетики у кожному окремому випадку потребують індивідуального підходу» [там же].

Інший модус експлікації літературної спадщини митців-музикантів як культурного «...пласта, володіючого самостійною цінністю» [414, с. 3], пропонує Н. Найко в контексті дослідження проблем творчого процесу композиторів ХХ – першої половини ХХ ст. Музиколог трактує «...будь які письмово зафіксовані вербальні висловлювання композиторів, які стали інформаційними джерелам і набули значення історико-культурного документа» [414, с. 7] побічними результатами діяльності та позиціонує їх як «позахудожні» тексти, або «наближені до художніх, проте які не зливаються з ними» [414, с. 9].

К. Чепеленко трактує Слово композитора як «екзистенційний жест» авторепрезентації і комунікації з метою «адаптації паралінгвістичної кінесики до композиторської музикознавчої традиції, осмислення можливості конвертації семантики тілесного жесту у творчу акцію» [589, с. 157]. Обираючи «смысловим фокусом» теоретичної експлікації композиторської словесності лексеми «слово» і «жест», аналітик акцентує символічно змістовний аспект розгляду останнього щодо осягнення авторського задуму, вважаючи «універсальну метафору жесту» виявленням ідеї авторської активності і свободи творчого самоздійснення. Зазначену дієвість вербальної думки композитора підкреслюють аналогії «жест думки, слово – жест, жест – як дієва сила слова» [589, с. 158].

На підставі розуміння «маніфестації особистісної позиції» публічною акцією, вчений трактує творчий акт-жест формою презентації композитора і його «специфічної явленості у світі» і вважає діяльнісно-творчі інтенції, віддзеркалені у Слові, засобом реконструкції авторепрезентативних стратегій та скерованості авторського самовираження. Осмислюючи словесну творчість митця-музиканта в контексті розгорнутої пострефлексії «як іманентний вербально виражений метажесть його мистецтва» [589, с. 162], аналітик доходить висновку про її синтезуючий характер і вважає, що комплексна вербальна репрезентація композитора кореспондує «універсальній ідеї Автомонографії, яка вбирає у себе різні структурні одиниці словесного композиторського дискурсу: технологічний самоаналіз творів, автобіографічний опис, естетико-теоретичну авторефлексію та ін.» [там же].

Важливою функцією теоретичного осягнення вербальної царини композиторського самовираження є розкриття в авторському Слові концептуальних засад музичної творчості, їх обґрунтування «крізь призму» висловлювань специфіки музично-креативного процесу [273]. Натомість, усвідомлюючи сутність композиторської словесності, достовірність та безперечну значущість вербальних повідомлень музикантів щодо специфіки власної творчості, сучасні дослідники (Н. Найко, К. Чепеленко, Н. Шахназарова, І. Умнова) наполягають не абсолютизувати висловлювання

композиторів про власний творчий процес і орієнтуватися в оцінці їх художнього лику на головний носій авторської ідеї – музичні опуси [601, с. 234].

Найдостовірнішим джерелом порозуміння особливостей композиторської індивідуальності та розкриття специфіки авторської свідомості М. Тараканов вважає «...текст самого музичного твору, <...> що переводиться у живе звучання інтерпретатором і сприймається слухачами» [522, с. 133].

Висловлюючи скептичне ставлення до коректності автодескрипції креативного процесу, вчений підкреслює складність вербального роз'яснення музично-творчого акту в силу його специфічності, зумовленої природою музичного мистецтва, що «оперує інтонуючими звукообразами» [522, с. 132].

Свою позицію вчений аргументує принциповою некоректністю перекладу музичної інтонації у словесний образ та неможливістю здійснення точної реконструкції усіх зигзагоподібних рухів «...творчої думки в акті створення художньої цінності» [там же]. «Невпевненість» вербальних самоописів творчості самими художниками М. Тараканов пояснює наслідком переваження образної характеристики над аналітико-музикознавчою спрямованістю словесної інтерпретації специфіки протікання творчого процесу в авторській свідомості музиканта.

Узагальнюючи досвід наукового осягнення масиву мемуарно-епістолярних, аналітико-теоретичних, методико-педагогічних зразків, що відносяться до вербальної сфери творчості композиторів, ми дійшли наступних висновків.

У сучасній музично-теоретичній практиці виявляється існування трьох провідних модусів трактування артефактів вербального композиторського самовираження, згідно з якими вони розглядаються в якості:

1) зразків побічної та позахудожньої царини авторської творчості (Н. Найко);

2) результату немuzичної сфери діяльності, усвідомленого в межах художнього світу композитора (І. Умнова);

3) авторського «жесту» в єдності репрезентації та комунікації, де метафора «жесту» презентує ідею авторської активності та свободи творчого самовираження (К. Чепеленко).

Нечисленні характеристики вербальної сфери композиторського волевиявлення, запропоновані у науковій царині, вирізняються розмаїттям векторів розуміння та нетотожністю концептуальних акцентів. Словесні послання композиторів у мистецтвознавчому дискурсі класифікують як «немuzичні», «літературні» (Н. Шахназарова, І. Умнова) та «позахудожні» (Н. Найко) об'єкти [272].

Незважаючи на відмінність і лише частковий збіг вищевикладених дослідницьких позицій, їх спільність спостерігається у:

1) пошуках знайдення критерію інтерпретації словесних композиторських свідчень, виходячи з антитетичного принципу їх зіставлення (художні/позахудожні, музичні/немузичні);

2) констатації особливої значущості вербальних висловлювань композитора в осягненні специфіки творчого процесу, індивідуально-особистісних проявів музикантів-митців у культурі і мистецтві.

На нашу думку, за умов строкатості ракурсів трактування царини Слова композитора в музичній культурі, сутнісною і константною ознакою його експлікації є поняття «текст». Термінологічна «варіативність» музикознавчих визначень вербальної сфери творчості композиторів та окремих її явищ обумовлена, на наш погляд, двома чинниками. По-перше, – вкоріненими у природі вербальних свідчень, сповнених семантичної багатогранності і амбівалентності, детермінованої специфічним поєднанням в їх структурі художнього і позахудожнього, суб'єктивного і об'єктивного начал. По-друге – пов'язаними з відсутністю єдиного підходу до вивчення вербальної царини [272].

З метою розкриття смислового діапазону і специфіки вербальної авторепрезентації композитора, явленої у численних жанрово-комунікативних формах, продуктивним підходом до осмислення царини Логосу музиканта-творця видається, на наш погляд, більш широкий, культурологічний, що дозволяє розглядати вербальні свідчення творчості композиторів як явище і форму культури, її важливий естетико-семіотичний сегмент (текст), що охоплює художню і позахудожню сфери. Орієнтація на означений дослідницький ракурс виявляється, на наш погляд, доцільним для осягнення смислових граней феномена композитора, особистісної сутності і глибинного порозуміння смислових координат новаторських пошуків і культуротворчої діяльності «автора музичного» в реаліях Новітнього часу.

На підставі застосування культурологічного підходу уможливорюється визначення ролі і місця немусичних свідчень композиторського самовираження в культурно-історичному бутті, усвідомлення їх семантичного зв'язку з музичною цариною, системою світоглядних засад творчості, а також техніко-технологічними і художніми детермінантами музично-творчого процесу.

Спираючись на інтенції вищезгаданих науковців і досвід аналізу немусичних явищ композиторської творчості, концепції розуміння наслідків вербального волевиявлення композиторів, зазначимо в якості провідної когнітивної установки визначення аксіологічної значущості артефактів вербальної композиторської авторепрезентації, їх документальність, історичність, інформативність, причетність до творчого світу митців, проявів авторської свідомості і мислення.

Розмаїто осягнуте у різних музикознавчих проекціях, Слово композитора, разом з тим, і нині залишається відкритою дослідницькою «територією» для мистецтвознавчо-культурологічного осягнення. Усвідомлення сутності і специфіки Логосу композитора як вагомої форми

його авторепрезентації у часопросторі ХХ ст. детермінує необхідність звернення до корпусу вербальних текстів – проявів духу й інтелектуально-художньої свідомості музиканта-творця, чинників вияву аксіологічних та інтелектуальних орієнтацій, а також важливого естетико-семіотичного сегменту музичної культури [273].

Отже, мистецтвознавчо-культурологічне осмислення різножанрових носіїв вербального волевиявлення *автора музичного* набуває значущості в наступних аспектах:

1) осягнення проявів універсалізму композиторської особистості і декларацій індивідуальної самосвідомості митця у часопросторі музичної культури ХХ ст.;

2) висвітлення глибинних естетичних трансформацій і сенсів інноваційно скерованої культуротворчої діяльності та духовно-аксіологічних опор композитора в умовах культурної ситуації ХХ ст., позначеної зміною естетичних парадигм, переходом до некласичного типу раціональності;

3) виявлення тенденцій концептуалізації, культурологізації, теоретизації, аналітизму і логоцентризму композиторської творчості внаслідок посилення процесів інтелектуалізації в культурі і домінування раціоначача в системі мислення її суб'єктів;

4) розкриття «крізь призму» вербальних текстів специфіки проявів діяльності авторської свідомості, корелюючої сутності вербального (понятійного) і музично-образного начал [272].

4.2. Вербальні тексти композиторів ХХ ст. в семіосфері музичної культури

Обраний герменевтико-феноменологічний та авторологічний вектори дослідження, зумовлюють апелювання до текстологічної концептосфери, базових положень теорії художнього і музичного тексту, а також герменевтики її центрального поняття – «текст», що зазнало у гуманітаристиці множину експлікацій. Розгляд проблематики тексту сприяє усвідомленню естетико-семіотичної специфіки фактів вербальної авторепрезентації композиторів, їх осмисленню як феноменів культури і мистецтва, а також чинників культурної та міжособистісної комунікації.

З боку філософії, культурології, структурної лінгвістики й мистецтвознавства, у тому числі музикології, проблема тексту як провідної парадигми гуманітарного знання ХХ ст. представляється явищем глибоко вивченим, зі стійкою теорією, проте – постійно еволюційним, яке поповнюється новими концептами [272]. Розробка теорії тексту проводилася представниками західноєвропейських (насамперед французького) семіотичних напрямів – структуралізму і постструктуралізму (Р. Барт, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, К. Леві-Строс, Ф. де Соссюр, М. Фуко та ін.), а також мислителями тартусько-московської семіотичної школи (Б. Гаспаров, Ю. Лотман, А. П'ятигорський, Б. Успенський та ін.) [319]. Інтелектуальний

діалог з сучасною семіотикою здійснюється і музикологією, яка осмислює проблематику музичного тексту (Л. Акоюн, М. Арановський, М. Бонфельд, В. Медушевський, В. Москаленко), гіпертексту (Г. Когут), інтертекстуальності (А. Денісов, Ю. Крістева та ін.).

Термін и поняття текст у сучасній гуманітаристиці зазнає різноманітні конотації, інваріантною основою котрих є етимологічне уявлення, затверджене у європейських мовних традиціях, починаючи з античних часів: текст (лат. *textus*) – тканина, поєднання [319]. У загальнотеоретичному аспекті текстом вважають «послідовність речення, слів, знаків (у семіотиці), яка побудована за правилами даної мови, даної знакової системи і яка створює повідомлення» [548, с. 316]. Текст усвідомлюється формою трансляції інформаційного повідомлення, носієм смислу, закодованого у знаковій формі та концентратом комунікативних функцій. У культурологічному сенсі «текст» тлумачиться як культурно-семантичний артефакт, усвідомлена реалія культури, а також завершена знаково-семіотична побудова. Специфіка функціонування тексту у культурі детермінована «механізмами культурної трансляції, завдяки котрій тексти культури утворюють метатекст – власне простір культури та її смисложиттєвих цінностей» [517]. Виходячи з усвідомлення кумулятивної природи культури і місткості її контексту, тексти виступають результатом самоописання, дескрипції самої культури.

Згідно дефініції Ю. Лотмана, – «Текст – семіотичний простір, у якому взаємодіють, інтерферуються та ієрархічно самоорганізуються мови» [352, с. 149]. Під текстом дослідник розуміє «...будь яке завершене повідомлення мовою культури..., що являє собою ...відмежоване, замкнуте у собі кінцеве утворення» [там же] і трактує його, як «...складний пристрій, який зберігає багатообразні коди, здатні трансформувати отримані повідомлення і породжувати нові, як інформаційний генератор, наділений рисами інтелектуальної особистості» [356, с. 132].

Текст виступає як «завжди парадоксальне», те, що повинно «...ламати створені канони..., перебувати на межі мовної нормативності <...>, осягається через своє відношення до знаку, реалізуючи смислову множинність» [46, с. 492]. Семіотичний ракурс теоретизації обумовлює розуміння тексту «через ідею системи значень» (В. Біблер) як складне мовно-знакове повідомлення і комплексне семіотичне утворення, а також фіксований результат акту висловлювання особливої семантико-аксіологічної значущості, який вноситься у тезаурус культури.

Відзначений «позаситуативною» культурною цінністю і авторитетністю, текст є різновидом колективної культурної пам'яті (Ю. Лотман) й відзначається універсальними властивостями: стабільністю, незмінюваністю, самототожністю, а також здатністю до багатократного повторення, відновлення-переказу, тиражування і варіювання закладеного у ньому смислу [356]. Ю. Лотман підкреслює здатність тексту «реалізувати культурну функцію і передавати деяке цілісне значення» [357, с. 144-145],

виступати засобом повідомлення, збереження, трансляції інформації, міжособистісної і міжкультурної комунікації (культурного діалогу).

Особливу роль мислитель надає смислоутворюючій (смыслегенеруючій) і творчій функціям тексту, та акцентує необхідність розгляду останнього в контексті, «у взаємозв'язку з іншими текстами та з семіотичним осередком» [357, с. 147]. Осмислення структури і сутності тексту у межах картини світу сприяє виходу в інтертекстуальний простір і смисли культури [там же].

На сучасному етапі, трактування поняття «текст» сягає кордонів і функції культури, уможливлючи «прочитання» не лише книг, манускриптів, але й картин, кінотворів і навіть образів життя, оскільки «...все, що ми можемо розуміти, тобто все, що несе на собі відбиток людської думки, – своєрідні тексти» [16, с. 3]. У цьому сенсі музична культура інтерпретується як текст і конгломерат текстів, які взаємодіють на різних рівнях (жанрово-стильовому, соціально-психологічному). Сьогоднішній герменевтичний підхід до тексту у розширеній конотації (як до поняття, яке характеризує твір культури) [69] сприяє усвідомленню динамічної природи тексту та утворених ним смислів, які ніколи нетотожні собі повністю. При цьому, а ні кожний смисл виражений поняттєво та підлягає раціональному тлумаченню. Кореспондуючою у цьому плані є думка Л. Виготського, відносно неповноти смислу слова, який «у кінцевому рахунку... впирається у поняття світу та у внутрішню будову особистості в цілому [99, с. 305–306].

Ідея «тексту» розповсюджується на різні рівні екзистенції авторських результатів: окремі твори, зразки певного творчого періоду, сукупність опусів будь-якої (змістовно-тематичної, жанрово-стильової) єдності, а також автономно існуючі тексти як складові частини більш масштабного семіотичного утворення – цілісної спадщини того ж автора, або інших творців – презентантів певної художньої традиції. Обґрунтування статусу вербальних свідчень творчості музикантів-творців як семіотичних об'єктів зумовлює звернення до характеристики найважливішого сегменту культури і гуманітарного мислення – художнього тексту – «універсальної форми духовної свідомості, зосередження архетипів світовідношень, а також змодельовані ознаки діяльності свідомості, зумовлені культурою». В образно-смысловому і аксіологічному планах, художній текст є рефлексією буття і самої людини, цариною акумуляції і збереження ідеальних результатів духовного засвоєння реальності. Будучи особливим знаком, він виступає концентрованим і вищим вираженням тексту культури [354].

Ю. Лотман усвідомлює художній текст «...деяким повідомленням мовою мистецтва, не існуючим поза цієї мови» [354, с. 65] у протилежність позахудожнім об'єктам, в яких «інформативною є не мова, але повідомлення нею» [354, с. 182]. Серед властивостей художнього семіотичного об'єкту – здатність «перетворюватися у коди – моделюючі системи» [354, с. 65]. У даному аспекті художній текст є вторинною структурою, відносно якої первинним утворенням є вербальна мова.

Опора художніх текстів на специфічну художньо-знакову символіку мови зумовлює смислову глибину і багатогранність їх змісту, а також принципову відкритість для усебічного тлумачення. Оточений іншими семіотичними об'єктами, він виступає в інтертекстуальні відношення. Комунікативність, діалогічність, спрямованість на широке інтелектуально-духовне й психоемоційне спілкування між автором-художником (композитором) та його реципієнтами (слухачькою, глядацькою аудиторією) є найважливішими якостями художнього артефакту.

В культурологічному дискурсі, художній текст розуміється результатом духовного досвіду й інтерпретації світу, авторської рефлексії, специфічна модель цілісного відтворення онтологічного і соціокультурного буття, що розширює екзистенціальний простір комплексом фантазійних уявлень, які створюються в художньо-естетичній реальності. Акумуляуючи утворені в культурі способи естетико-художнього пізнання і творчої діяльності, художні тексти містять в собі безліч смислів і значень, які об'єктивуються у новому контексті у вигляді авторської картини світу [543].

Художній текст як образно-естетичне віддзеркалення дійсності, фіксація історико-художньої інформації, є носієм духовного змісту, кодом засобів художньої когнації світу. Наділений низкою найважливіших функцій (комунікативно-знаковою, інформаційною, духовно-ціннісною, культурно-ідентифікаційною, семантичною та ін.), художній текст є місцем перетину особистісної свідомості з аксіологічними основами буття. У зв'язку з цим, апелювання до художніх об'єктів сприяє розумінню персоніфікованих образів культури [543]. Будучи універсальним способом комунікативного зв'язку та духовної спадкоємності на рівні традиції й індивідуальної свідомості, художній текст сприяє трансляції ідеї діалогу культур [53].

Існуючий як інформаційне послання, концентрат смислу, художній текст містить високі духовний зміст, відкриття і розуміння якого здійснюється шляхом процедури інтерпретації. Відзначена думка кореспондує визначенню В. Москаленко: «Текст – це деяка виражена певною художньою мовою та володіюча стійкістю цілісність..., те, що інтерпретується» [395, с. 19].

Художній текст презентує організовану єдність компонентів (знаків/образів), які послідовно розкриваються у часовому потоці і виражають смисл. Через семантику останнього, що досягається як «рольове утворення», «континуум станів», «нероздільне смислове поле» [5, с. 79], уможлиблюється філософське осягнення природи свідомості.

Розглядаючи проблему свідомості в тріадній системі «смисл – свідомість – розуміння» через поняття текст, А. Агафонов зазначає, що структурованість смислового змісту уможлиблює «сукупність смислів, організованих у текст..., вважати синонімом свідомості» [5, с. 81]. Специфічний різновид художнього – музичний текст – кодує у знаково-символічній формі інтонаційно-художній зміст і смисли культури певної доби.

Присутність музичного тексту виявляється «там і тоді, де і коли є інформація, яка виражається і передається шляхом комплексу специфічних музичних засобів» [517]. У процесі розкриття образно-сміслових і змістовних аспектів музичного мистецтва, В. Суханцева відзначає буттєву унікальність музичного тексту і властиві йому універсальні функції, які притаманні будь-якому тексту як «відкритому повідомленню» культури незалежно від мовної специфіки [там же].

Отже, узагальнюючи вищевикладене, продуктивним вважаємо застосування вказаних позицій щодо дослідження вербальної сфери композиторської реалізації, котра «...є підсистемою рівня більш високого порядку – творчої спадщини в цілому» [232, с. 141] і може розглядатися як конгломерат текстів – «означаємих утворень» (Ю. Лотман), вивчення котрих наближає до розуміння світу авторської особистості. Екстраполюючи у мистецтвознавчу царину досвід пізнання знакових явищ, накопичений гуманітарною цариною, а також спираючись на базові положення естетико-семіотичних концепцій і теорій художнього та музичного тексту, розглянемо специфіку конгломерату вербальних об'єктів композиторів у семіосфері музичної культури ХХ ст. Для обґрунтування естетико-семіотичної специфіки вербальних композиторських послань в межах культурологічного дискурсу, ми орієнтуємося на широке тлумачення поняття «текст» і концептуально значущі дефініції, запропоновані в гуманітаристиці (М. Бахтін, Р. Барт, В. Біблер Ю. Лотман та ін.).

У сучасній науці про музику поняття «текст» використовується у широкому спектрі значень і застосовується по відношенню до: 1) музично-знакових об'єктів авторсько-виконавської практики (віддзеркаленням чого є різні варіанти і «віддтінки» назв: «музичний текст», «текст музичного твору», «виконавський текст», «композиторський текст», «авторський текст», тотожних розумінню художнього тексту); 2) вербально-знакових структур.

В проекції на вербальні об'єкти, поняття «текст» в музичній сфері застосовується, з одного боку, – для позначення словесної складової і програмно-жанрової атрибуції синтетичних (вокально-хорових, вокально-симфонічних, музично-сценічних, літургічних) творів. У цьому сенсі традиційним є тлумачення сполучення «словесний текст» (та синонімічний йому – «поетичний», «літературний», «вербальний» текст) в якості літературно-поетичної основи опусу. З іншого боку, поняття «текст» розповсюджується на немuzичні результати композиторського волевиявлення – масштабний корпус словесних (епістолярно-мемуарних, публіцистичних, теоретичних, музично-критичних та ін.) авторських свідчень [272].

Досягнення суміжних царин гуманітаристики (зокрема культурології, естетики, лінгвістики, лінгвопоетики, філології, семіотики, мистецтвознавства, літературознавства і музикології) уможливають розглядати вербальні авторепрезентації композиторів як специфічне явище у смисловому полі культури. Буттєвий статус артефікованих свідчень Слова композитора в музичній культурі, їх вербально-знаковий характер, функційна

і структурна багатогранність, змістовність, організація за мовними законами, а також наявність у них таких атрибутивних властивостей тексту, як «вираженість, відмежованість, фіксованість, документальність, знаковість, ієрархічність, структурність» [354, с. 61-63] підтверджує їх причетність до знакових систем гуманітарної культури.

Утворена ситуація, дозволяє розглядати свідчення авторського Слова митців-музикантів в якості семіотичних об'єктів з термінологічним ім'ям «вербальні тексти композиторів». Будучи текстом-висловлюванням, відзначеним печаткою творчої особистості і внаслідок наявності суб'єкта – автора, вербальні послання композитора наділені значущістю авторського начала, авторитетністю, а також «духовно-ініціативною адресацією» (М. Бахтін) і можуть розглядатися як «істинний творчий текст» [58, с. 286–287].

Сфокусована у словесних артефактах інформація походить з індивідуального духовного досвіду особистості митця, пов'язана з його життєтворчістю і авторською позицією, системою суджень та естетичних поглядів, і містить аксіологічну компоненту. Внаслідок поняттєвої форми утілення, загальнозначущості й діалогічної спрямованості, вербальні тексти-повідомлення композиторів належать не тільки музичній, але й гуманітарній культурі загалом [272].

У вербальних посланнях, що є наслідком роботи індивідуальної свідомості, розкривається специфіка мислення і стилю композитора, діапазон і вектори його творчої діяльності, виявляються духовно-ментальні орієнтири та естетичні домінанти творчості. В цих текстах виявляється семантичний зв'язок з музичним авторським дискурсом та розкриваються інтелектуальні інтенції творців, які зумовлюють шляхи їх індивідуально-стильової еволюції. Внаслідок цього, словесні тексти не можуть бути розглянуті поза контекстом і передбачають комплексне осмислення в системі духовно-аксіологічних та світоглядних орієнтирів, а також у хронологічних межах певних періодів і динаміки життєтворчої еволюції майстра, в лоні його художньої спадщини і культурної традиції в цілому [272].

У контексті композиторської творчості спостерігається, з одного боку, самостійність і паралелізм існування вербальних текстів (мовно-семантичних утворень) з музичними об'єктами – головними репрезентантами індивідуально-особистісного самовираження композитора в царині музичної культури. З іншого – їх значне смислове перетинання з останніми. Взаємозв'язок свідоцтв вербальної автореалізації композитора з музичною складовою – «звученнєвим світоглядом» (О. Самойленко) зумовлюють лінгво-музичний контекст композиторської творчості, який концентрує етико-естетичні й аксіологічні орієнтири, художницькі стратегії і творчі замисли митця, концептуально значущі ідеї і креативно-новаторські інтенції авторської свідомості.

Створені композитором вербальні естетико-семіотичні об'єкти є складовою музичної комунікації, смисловим сегментом інтонаційних

концепцій, авторської свідомості митця, музичної культури цілісної епохи, чинником розширення контексту її художніх ідей.

Опиняючись часткою музичного простору, вони суттєво трансформуються і набувають інший сенс. Так, міра художнього прояву авторської свідомості у вербальних текстах і, відповідно, лінгвістичної складової у музичних структурах значною мірою визначає еволюцію у мистецькому часопросторі.

У загальному плані, вербальні тексти композиторів характеризуються жанрово-тематичною багатогранністю, смисловою глибиною і специфічним віддзеркаленням в їх змістовній основі діалектики окремого і загального, індивідуального і універсального, суб'єктивного і об'єктивного, раціонального і емоційного, інтелектуального і чуттєвого, художнього (міфопоетичного) і позахудожнього, поетичного і метапоетичного начал. Їм притаманні комунікативна відкритість і культурна амбівалентність, детерміновані існуванням одночасно в якості мовної і семантичної системи [272, с. 31].

З цих позицій, зазначені об'єкти експлікуються як явище культури і результати індивідуального творчого досвіду композиторів, що віддзеркалюють метаморфози в авторській свідомості ХХ ст., фіксують зміну естетичних парадигм та розглядаються у синергії філософсько-естетичних, культурологічних, інтелектуально-духовних, лінгво-музичних, художньо-практичних і техніко-стильових ідей, які утворюють смислове поле музичної культури ХХ ст. [272].

Принципово важливим аспектом розуміння специфіки вербальних явищ є визначення їх меж і статусу як тексту, детермінованого наявністю у самому кодї культури протиставлення художніх та позахудожніх структур. Згідно позиції Ю. Лотмана, встановлення «кордонів» між художніми і позахудожніми текстами є найважливішим засобом типологічної характеристики культури. Відмічаючи двоїсту сутність такої межі в практиці другої половини ХХ ст., її здатність бути «непорушною або вкрай рухомою» [354, с. 272], дослідник підкреслює утворену у даний період ситуацію парадоксальної суперечливості текстів їх функції, використання позахудожніх (за внутрішньою структурою) повідомлень в якості художніх і можливості будь-якої предметності бути художньо сприйнятою і оформленою [там же]. Відображення тенденції художнього прочитання нехудожніх об'єктів спостерігається і в музичному мистецтві ХХ ст. Так, художню функцію отримують свідомо включені композиторами в контекст інструментальних творів вербальні репліки з елементами сценічних рухів, які збагачують твір екстрамузичною семантикою і складають атрибутивний комплекс явища «інструментального театру». Подвійний статус «на межі» з художніми виявляють коментарійні, інструктивні і автодескриптивні тексти представників «другої хвилі» музичного авангарду ХХ ст. (П. Булеза, Я. Ксенакіса, П. Шеффера, К. Штокхаузена та ін др.) [272].

Внаслідок «недостатньої концентрації художньої образності» [300, с. 101–102], вербальні свідчення композиторів за виключенням літературно-поетичних творів не можуть у повній мірі вважатися художніми об'єктами. Естетична – домінуюча функція мистецтва як царини художнього, духовного, що розкриває специфіку особливої позаутилітарної сфери, орієнтованої на емоційне сприйняття, не завжди співвідноситься з вербальними посланнями, що мають у тому числі утилітарну спрямованість. Разом з тим, інформативність вербальних текстів, їх семантичний зв'язок з музичними об'єктами і висока ступінь концентрації в їх змістовному полі загальнохудожньої проблематики, поглиблення у царину психології і філософії музичної творчості, питання музичної технології, техніки письма і стилю, вказують на можливість їх розгляду в межах художньої, але немюзично-знакової системи, як прояв загальнохудожньої властивості і спрямованості композиторського мислення.

Виходячи із вищезазначеної комунікативної, інформаційно-семантичної функційної специфіки, ці документи високого ступеню інформативної насиченості розглядаються нами в межах авторського світу художника, в контексті його творчості, а також в якості складового елементу більш масштабного естетико-семіотичного утворення – музичної і ширше – гуманітарної культури. Сміслова амбівалентність, полісемантичність і змістовність вербальних композиторських текстів як семіотичних об'єктів, діапазон і характер осягнутої в них проблематики є найціннішим матеріалом для численних інтерпретацій (зокрема композиторської, виконавської, науково-теоретичної тощо). Трактуючи свідчення вербальної авторепрезентації в якості найважливішої смислової тканини життєтворчості композитора, інтерпретатори вступають у своєрідний інтелектуальний діалог з їх творцями як особистостями, які формують культуру і визначають вектори її духовного розвитку. Наслідком подібного комунікативного акту є пізнання суб'єктивного світу творчої індивідуальності, розкриття креативних інтенцій авторської свідомості митців, інтонаційної картини світу та глибинного осягнення процесів музичної культури [272]..

Резюмуючи вищевикладене, ми дійшли наступних висновків.

Вербальна творчість композиторів – вагома і значуща частка авторської і загалом культурної спадщини, результат індивідуального духовно-практичного досвіду осягнення світу. Логосна царина презентована масштабним пластом різножанрових текстів – найцінніших джерел пізнання авторської особистості композитора, креативних інтенцій свідомості творця музичної картини світу.

Вербальні тексти композиторів ХХ ст. – унікальні й різноманітні у структурно-функційному, змістовному і стилістичному аспектах естетико-семіотичні об'єкти, що складають найзначніший сегмент європейської музичної культури й гуманітарного мислення.

Зазначені артефакти усвідомлюються результатом культуротворчої діяльності митців-музикантів Новітнього часу і є масштабною презентацією

нарративів і суджень носіїв «музично-творчого гену» (В. Бобровський), цариною вираження їх інтелектуального потенціалу, креативної енергії і духовного макрокосму [250. с. 105]. На сторінках вербальних текстів композитори різного масштабу обдарування і впливу на культуру постають в численних образах і іпостасях, виявляють риси духовно-особистісного універсалізму. Митці виступають творцями і вченими, аналітиками мистецтва і інтерпретаторами креативного процесу, музичними критиками і публіцистами, художниками слова, літераторами та мислителями, схильними до філософської рефлексії, ініціаторами новаторських інтонаційних ідей і творцями ексклюзивних теоретичних систем.

В артефактах вербальної авторепрезентації видатних майстрів музичного мистецтва Новітнього часу утілюються вектори творчої еволюції і масштаб новаторських трансформацій в музичній свідомості парадоксальної доби, що складає єдиний і цілісний духовно-смісловий простір [250]. В цих історичних документах, через авторське Слово здійснюється осягнення магістральних тенденцій музичної культури ХХ ст., усвідомлення притаманних їй мутаційних процесів, що експлікуються і кодуються композиторами у різножанрових посланнях [272].

Тенденція зростання вербального композиторського дискурсу і розширення корпусу теоретичних текстів як вагової частини авторської спадщини, зумовлені процесами загальнокультурного і художнього розвитку, а також потребою у самоусвідомленні, авторській самодетермінації творців, необхідності узагальнення художньо-емпіричного і особистісного досвіду.

У часопросторі музичної культури вербальні тексти композиторів демонструють здатність бути культурно-семантичними артефактами та естетико-семіотичними об'єктами, що віддзеркалюють тенденцію універсалізації сучасного музичного континууму і феномена композитора як багатогранного автора-творця, креативної культуротворчої особистості, яка постає в іпостасі *homo significant* – людини, створюючої значення і смисли в культурі. Володіючи естетичною сповненістю та аксіологічною значущістю, зазначені тексти презентують концептуальний модус творчого світу особистості композитора, позиціонуються в якості самостійних інтелектуально-духовних повідомлень і специфічних сугестивних авторських послань.

Вербальні тексти композиторів – специфічні різновиди авторепрезентації, наділені комунікативними властивостями, є часткою сучасної музично-художньої комунікації, надбанням інтелектуально-духовної свідомості доби, засобом розширення її культурного контексту. В цих авторських посланнях утілені провідні ідеї і смисли, що формують інтелектуально-духовну парадигму та інформаційний тезаурус музичної культури. Входячи у складний сучасний культурний континуум, насичений соціокультурний і художній простір, вони змінюються функційно та підлягають семантичній трансформації.

Враховуючи недостатню розробку поняттєво-термінологічного апарату в царині Слова композиторів і необхідність мистецтвознавчо-культурологічного узагальнення вербальних об'єктів в естетико-семіотичному аспекті культурологічного дискурсу, вважаємо необхідним визначити поняття «вербальні тексти композиторів». Базуючись на розумінні тексту як культурно-семантичного артефакту, усвідомленої реалії культури, завершеної знакової будови і носія інформації, а також відштовхуючись від дефініцій царини Слова музикантів, запропонованих у музикології, пропонуємо наступне визначення.

Вербальні тексти композиторів ХХ в. – конгломерат інформаційно насичених культурних артефактів і документальних утворень вербально-знакової комунікативної природи, володіючих власною кодовою системою, комунікативно-жанровим потенціалом, особливим прикордонним статусом між художніми та позахудожніми структурами та виступають важливим естетико-семіотичним сегментом музичної культури [272, с. 32].

Як носії смислопороджуючих художніх кодів культури, вербальні тексти композиторів є формою прояву інтегративних властивостей художнього і гуманітарно-філологічного мислення та об'єктивації інтелектуальної свідомості музиканта-творця як семіотичної творчої особистості, яка розширює смислові горизонти музичної культури. У парадигмі творчості композитора словесні тексти-послання презентують вербальний авторський дискурс, розкривають концептосферу композиторської життєтворчості, знаходяться у глибинному семантичному зв'язку з культурним контекстом і музичними текстами творців, утворюючи «складний, багат шаровий авторський метатекст» [540, с. 11].

За тематико-змістовною та функційною скерованістю виокремлюються художньо-естетичні, філософсько-концептуальні, музично-теоретичні (аналітичні), музично-критичні, автобіографічні (мемуарно-епістолярні), публіцистичні, суспільно-комунікативні, методико-педагогічні різновиди вербальних композиторських текстів. Зазначені вербальні авторепрезентації композитора, що розкривають світоглядні, стильові та суб'єктивно-особистісні аспекти духовної екзистенції та діяльності митця в контексті культурної комунікації, розглядаються нами як гіпертекст, смислоутворюючі котрого (тексти – семіотичні об'єкти з власним семантичним кодом) співвіснують на рівні інтертекстуальних зв'язків [272].

Вербальні тексти композиторів експлікуються у дослідженні:

- об'єктами з концентрованим, інформаційно насиченим контекстом, що охоплює широке коло проблематики креативно-особистісні питання музичної культури і мистецтва;
- історичними документами і культурними артефактами;
- результатами культуротворчої (музично-критичної, педагогічної, науково-теоретичної) діяльності композитора;
- інформаційними повідомленнями з множинністю семантичних рівнів і функцій та носіями духовно-аксіологічного змісту;

- презентантами музичного і філологічного авторського мислення;
- декларацією філософсько-світоглядних, етико-естетичних позицій;
- вираженням індивідуального коду творчості і мислення музиканта-творця, концентрацією, інноваційних композиційно-технічних, теоретичних та методико-педагогічних ідей суб'єктивно-особистісного світу;
- естетико-семіотичним сегментом музичної і – ширше – гуманітарної культури;
- когнітивною формою культури, що підлягає культурологічній інтерпретації.

Завдяки існуванню насиченого пласта артефікованих вербальних об'єктів, композитор виступає в семіосфері музичної культури в іпостасі *Homo significant* – людини, яка створює тексти і породжує нові смисли і значення.

4.3. Семантика взаємодії мелосного і логосного начал у композиторській практиці

Підходи до аналізу музичної і вербальної форм авторепрезентації композиторів, мелосного і логосного типів висловлювання свідчать про «необхідність сукупного вивчення цих двох його складових, які за суттю презентують різні мови свідомості» [486, с. 66].

Розкриття іманентних властивостей і корелюючої специфіки мелосного і логосного начал як найважливіших стилеутворюючих чинників у музичній культурі і творчості композитора та аналогії між вербальною і музичною (звуковиражальною) мовами, типами комунікації і висловлювання, а також засобами «фіксації і передачі думки» [303, с.30], відзначали представники різних наукових знань – лінгвістики (Ф. Соссюр), психолінгвістики (А. Д. Леонт'єв), лінгвопоетики (В. Задорнова), філософії музики (В. Апрелєва, О. Лосєв, М. Уваров), музикології (М. Арановський, Б. Асаф'єв, М. Бонфельд, Н. Герасимова-Персидська, Ю. Кон, В. Конєн, І. Котляревський, Л. Мазель, Є. Руч'євська, О. Соколов, Б. Сюта, В. Холопова, С. Шип, Б. Яворський) та ін.

Музична і вербальна сфери утворюють самостійні комунікативно-знакові системи (де знак розуміється єдністю означуваного й того, що означає), кожна з яких володіє іманентним, історично сформованим комплексом атрибутивних мовних засобів фіксації авторської думки і спирається на «суттєво відмінні композиційні принципи» [456, с. 39]. «В музиці, – пише В. Конєн, – «є своя логіка, чужерідна предметно-логічному мисленню..., своя образна система..., пов'язана з колом образів, історично розроблених та занурених у творчість попередньої епохи» [248, с.32].

Натомість, між музичною і словесною царинами спостерігається низка споріднених аспектів. За твердженням О. Соколова, у самому загальнозначимому понятті «композиція» – центральному для музично-

авторської творчості – «засвідчується пріоритет логосу, оскільки компанування – це процес структурування тексту, який в основі виводиться на рівень свідомості» [498, с. 110].

Аспектом перетину сфери слова і музики є тлумачення останньої особливою мовою – унікальною інтонаційно-звуковою художньо-комунікативною системою, носієм інтонаційного смислу (Б. Асаф'єв). Віддзеркалення мовної компоненти музики підкреслюють розповсюджені у теоретичній музикології метафоричні словосполучення: «музична мова», «інтонаційне висловлювання», «поетика музики», «музично-авторське слово». Проте, при спільних рисах музичної та вербальної мов, зв'язок яких у широкому сенсі визначається інтонаційністю, їх суттєва відмінність зумовлена неможливістю однозначного затвердження семантики за певним музичним символом, наспівом, інтонацією, що мають варіантність значень.

Визнання музики типом мовної комунікації з послідовним часовим розгортанням інтонаційної думки і віддзеркаленням реальності у звукових структурах, що володіють складною знаковою організацією, підтримують більшість авторитетних музикознавців (Б. Асаф'єв [36], І. Барсова [44], Є. Назайкінський [408; 412], Г. Орлов [426], В. Холопова [577], С. Шип [621; 622] та ін). Натомість, іншої позиції дотримуються репрезентанти французької герменевтико-феноменологічної традиції, зокрема М. Дюфрен [650] і Е. Суріо [669]. Відзначені західноєвропейські дослідники підкреслюють лише часткову причетність музики до системи мов, вважаючи недоцільним застосування навіть самого терміну «музична мова», вбачаючи альтернативою останньому більш відповідне, на їх думку, позначення: «комплекс засобів» тощо [390].

Усвідомлення музики історично усталеною художньою мовою, особливою семіотичною системою, яка несе інформаційне навантаження і наділена (подібно вербальній мові) комунікативною природою, безпосередньо пов'язано з риторичним типом творчості, який ствердився у культурному часопросторі доби бароко [402] й орієнтувався на дійсність, «упорядковану певним відомим правилам» [43, с. 184]. Риторикою (що є системою алгоритмів співставлення будь якої мови чи висловлювання) в зазначену історичну епоху вважали також музичну мову, що віддзеркалювала новий тип художнього мислення і характер звуковираження [402].

Смисловий контекст музично-мовного висловлювання утворюють складно організовані (на метроритмічному і інтонаційно-висотному рівнях) звукокомплекси, ладогармонічні і фактурні засоби, володіючи якісною характеристикою і виразним смислом. Інтонаційна думка, об'єктивована музично-мовними засобами звукоідеї, містить художньо-сміслову й аксіологічне начало, є цілісним вираженням емоційно-психологічного стану, чуттєвої реакції, внутрішньої енергії, а також узагальненим відношенням і формою прояву етичної оцінки [183]. Саме тому аналітика музично-лексичної системи, визначення семантико-психологічних засад музичної мови та її місця в системі інших мов є одним з найскладніших завдань.

В музично-інтонаційному утіленні реальності, в особливій чуттєво-звуковій трансляції образно-емоційної інформації, думки-переживання, художня інтонація виступає конструктивною одиницею, яка визначає смислову сутність змісту, і стає його найважливішою частиною.

Згідно диференційованому підходу, запропонованому К. Зенкіним до порозуміння смислу музично-мовних явищ і різних стильових систем, у творах «традиційного смислополагання» (орієнтованих на класико-романтичну традицію і тональну звукоорганізацію), музична інтонація є осередком музичного смислу, та її «аналітична характеристика» скеровується слуховою інформацією. Некласична за типом мовної організації, серійна та серіальна музика, властива практиці ХХ ст., насичена числовою символікою (що викликає аналогії з музичною традицією бароко), зумовлює звернення до логіко-аналітичних механізмів розуміння звученнєвого смислу [185, с. 66].

Звертаючись до музично-поетичних паралелей, С. Шип диференціює наступні мовні сегменти, що корелюють структурі музично-мовного висловлювання, серед яких: матеріал мови (предметно-речові якості мовних знаків); логіка висловлювання (риторика); поетика (побудова образно-художньої мовної структури); стилістика (індивідуально-типологічні ознаки мови); жанр (родо-видові якості функціонування мови) [622].

В досвіді дослідження специфіки музичної мови, мовлення і мислення, М. Бонфельд виокремлює такі іманентні властивості музичного Логосу:

1) багатомірність, що є «несумісною з лінійністю – найважливішою ознакою мовного висловлювання»;

2) безперервність, яка «вступає у колізію з такою фундаментальною якістю мовного знаку, як диференційованість»;

3) дискретність (перервність) [77, с. 185].

Дослідник вважає науково встановленим фактом «ідентичність художнього твору і слова як носіїв цілісного смислу» (І. Барсова), вбачаючи їх володарями усіма властивостями знаку, «...у той час як частини, на які вони членяться, такого роду властивостями не володіють» [там же].

Осягаючи проблему поняттєвості в музиці у межах семіотичної концепції, В. Холопова, при опорі на дослідження Ч. Пірса, виокремлює три види знаків, які підміняються в контексті музичної творчості: іконічні на емоційні, індекси – предметними, символи – поняттєвими [574, с. 66].

Логосне висловлювання, на відміну від мелосного (інтонаційно-музичного), є формою перекладу та інтерпретації процесів авторської свідомості при опорі на логіко-понятійну конкретність слова. У ньому віддзеркалюється здатність творців музичних концепцій вербально виразити і обґрунтувати власні ідеї, розкрити поле їх смислів і значень, особливу змістовну глибину і багатогранність, що несе відбиток особистісних властивостей автора та його креативного енергопотенціалу. Вербально виражена думка є наслідком конкретних предметно-логічних суджень та їх трансляцією, несе пряму, безпосередню й доступну розумінню інформацію. Принципова значущість слова як лексичної одиниці музичного тексту та

інформаційного повідомлення, пов'язано з його функціонуванням на семантичному, мета-семантичному і лінгвопоетичному рівнях [175]. Висвітлення кореляції словесної і музичної мовних авторепрезентації, набуття словом естетичної якості (з переосмисленням в тексті музичного твору) уможлиблюється в контексті лінгвопоетики – науки в системі філологічного знання, що вивчає мовні засоби як чинник естетичного впливу і віддзеркалення ідейного контексту твору-тексту [175].

Специфіку перетину музично-інтонаційних і словесних структур у досвіді компаративного аналізу музичної і вербальної мов як самостійних комунікативних систем з демонстрацією власного «відношення до світу», виявляє В. Апрелева. Царина музики, осмислена у філософсько-культурологічному ракурсі як фундаментальне вираження культури, характеризується вченим як «...синкретична всеоб'ємлюча чуттєвість, що концентрує сприйняття на якісній повноті звукового феномена в його часовому розгортанні» [18, с. 15]. Тип музичного переживання дослідник визначає «конкретним переживанням унікальної реальності звукового процесу тієї чи іншої природи» [там же].

Основою мови слова, що «...вказує на організаційні структури і функції, будучи інструментом логічного опису дійсності», вчений вважає аналітичну раціональність, логіку статичних поняттєвих розмежувань, позачасові описи феноменів в обраний момент їх здійснення [18]. Лінгвістичне висловлювання В. Апрелева вбачає інваріантним по відношенню до засобу його матеріального оформлення. Натомість, елементи музики осмислюються як нескінченна множинність неповторних елементів, де кожний окремих тон надає слухачеві можливість пережити унікальну реальність – живий досвід, представлений темброфонічною, стильовою, технічною та органологічною багатогранністю [там же]. Порівняно з вербальною мовою, яка розкриває «смісли дійсності», музика, за думкою вченого, – «...є смисл, в ній суміщений пізнавальний та оціночний аспекти». В системі уявлень автора «думка-інтонація – феномен музичного мислення, володіючий соціально-психологічним смислом, соціо-музичною і історико-культурною семантикою, визначає тональність нашої свідомості та інтонації мови» [там же].

Спільний момент музичного і словесного творів вбачається автором у широкому полі закладених в них можливостей відбору відкритих у нескінченності смислів і значень. У пошуках міжвидової єдності, дослідник проводить аналогію простору «тексту-читання» з «класичною музичною партитурою» в аспекті кореспондування розподілу оповідальної синтагми тактовому членуванню звукопотoku. Сутнісним для нашого дослідження є усвідомлення необхідності досягнення музичної реальності як «принципово багатоскладової цілісності (хроноартикуляційної, сенсорної, експресивної, текстової), а також розуміння сенсу вербального висловлювання з урахуванням наповнюючих його «діалогічних обертонів» [18].

Осмилюючи антитетичність музичного і вербального типів висловлювання у контексті висвітлення специфіки музичного твору, Є. Морєва акцентує: «Інформаційний зміст музично-мовленнєвого висловлювання – це величина, яка часто не конкретизується, на відміну від вербально-мовного висловлювання, де інформаційна сторона більш конкретизована» [390, с. 28].

Сутнісну природу смислового контексту музичного твору дослідник вбачає у поліваріантності й постійній можливості його відновлення у протилежності від смислу літературного твору, де більш конкретна вербальна смислова змінність знаходиться в інших умовах [390]. У зв'язку з цим, музичний твір, розглянутий як особливий вид дискурсивної практики, художнє явище і тип мовної практики, що сполучує декілька текстових рівнів (фонетичний, морфологічний, синтаксичний), усвідомлюється вченим не як стійкий об'єкт з константним значенням, але як об'єкт, що постійно оновлюється і збагачується у структурно-смислового сенсі, може існувати в різних смислових варіантах і є одиничним прикладом мовного висловлювання [390].

У пошуках відповіді на «відкрите» питання сполучення «мелосного» і «логосного» в контексті дослідження етапів становлення філософії музики, М. Уваров доходить висновку, що увага до музичної складової й одночасне поєднання «мелодики літературного слова і вербальності музичної мови» [538, с. 3] уможливить розкрити численні смисли культури і філософії мистецтва. Апелюючи до формули «від міфу до логосу», автор відмічає етимологічний зв'язок її вихідних понять, трактованих як «слово», і підкреслює обумовленість виникнення самих лексем: «слово», «думка», «мова», «мовлення» нерозривною єдністю «logosa» і «mythosa» [538, с. 6].

Звернення до ідеї мелосу (історично пов'язаної з античною традицією), що виражає «вищий ступінь синтезу музичного матеріалу і слова» і є тим, «...з чого народжується музична виражальність», зумовлена цим синтезом [538, с. 8], М. Уваров характеризує значеннєвим аспектом осягнення філософії музики – особливого метапоетичного жанру філософської практики. Зазначена ідея містить в собі два взаємообумовлених смислу, що, з одного боку, розкривається у нерозривній єдності слова й «мелосної енергії» – єдності, «опрокинутої в первинний хаос». З іншого – «проявляється як інобуття чистої музики, виокремленої від статичного і тривіального змісту» [538, с.7].

Музичне мистецтво європейської культурної традиції на різних етапах свого історичного буття демонструє тісний зв'язок музики і слова, сполучення невербального і вербального начал, а також високу ступінь присутності останнього у композиторській творчості. Розмаїття художнього буття Слова в музиці, розвиток естетичної думки про музику і багатогранність форм вербального самовираження композитора є принципово важливими чинниками еволюції музичної культури та смислоутворення у музичному мистецтві [273].

Унікальна взаємодія музичної і літературної мов культури, взаємовплив вербального та інтонаційно-музичного модусів свідомості історично детерміновані, мають глибинний смисл і специфічні прояви, що виразно окреслюються на різних етапах художньої історії. Вербально-музичним синкретизмом пронизана фольклорна традиція – постійне питома джерело професійної музичної творчості. Сучасні дослідники підкреслюють факт одночасного народження музики і поетичного слова, відзначають їх генетичну взаємоспрямованість (В. Холопова) [577] і розкривають суттєву роль музичного компоненту у самому слові (Н. Герасимова-Персидська) [123]. Слово є потужним засобом, який водночас «провокує» та «висвітлює у звуковому матеріалі екстрамузичні властивості» [304, с. 9].

Існування професійної музичної творчості майже до епохи класицизму (що затвердила ідеї «чистої» інструментальної музики і стала поворотним моментом у розвитку її провідних жанрів) було зумовлено єднанням з вербальним компонентом, словом (насамперед священним, духовно-релігійним, християнською символікою) й залежністю від його змісту. Сакральне і профанне, прозове і поетичне слово протягом століть виступало образно-сисловою опорою музичних опусів, виступало у тісній взаємодії з ним і зазнало безліч інтонаційних втілень у різних жанрово-стильових контекстах. Міра присутності вербальної складової у музичній творчості та співвідношення між цими царинами різноманітні і варіативні, складає семантичний аспект [273].

Суттєвий вплив вербально-мовного типу висловлювання на музичну поезику відчутний у вокально-хоровій, насамперед літургійній практиці, оперній традиції, які утілюють синтез музики і слова у різних смислових і структурно-функційних конфігураціях, ілюструючи прагнення до безперервного розвитку музично-літературного контексту. Ці жанри, що визначають смисловий код твору і світу автора, утворюють семіосферу поетичних і музичних текстів [543]. Слово стає лексичною, смислоутворюючою одиницею музичного тексту, містить формотворчий потенціал, художньо-семантичне, змістовне і жанрове навантаження, набуває естетичної якості й можливість семантичного переосмислення в художній структурі.

Широке використання в музичному мистецтві набули вербальні знаки авторської «присутності» і специфічні позначення в тексті музичного твору, які надають останньому смислову детермінованість. Значною конкретизацією володіє літературно-поетична складова синтетичних опусів, програмні назви, епіграфи, а також авторські коментарі, пояснюючі преамбули до музичних творів і численні ремарки. Позамузична ідея, символ, смисловий комплекс може стати не лише основою музичного твору, але й аксіологічним надбанням культури, чинником розширення її естетичного контексту. Вагому роль вербальне начало в музиці і про музику посідало у «докомпозиторський» період, у практиці доби Античності, пронизувало

свідомість видатніших митців і філософів (Піфагор, Аристотель) і стало смислоутворюючим чинником у музичній сфері [273].

Слово мало виключну роль в музиці епохи Середньовіччя – найважливішої для становлення композиторського професіоналізму, зародженого в контексті християнської духовної парадигми при опорі на суворі канони культового мелосу, що підкорювався Логосу Творця і передбачав глибоке внутрішнє «перебування» у сакральному просторі богослужбового обряду. Згідно християнському вченню, опора на священне Слово як справжній авторитет, наближає людину до пізнання істини, проте не до повного пізнання Творця в усій повноті [273].

Особливу смислову звуковиразну роль утворює слово у вокально-хорових жанрах Ренесансу (політекстовому мотеті) [493]. Безмежні смислові грані лінгво-музичного діалогу відкриваються у царині творчості Нового і Новітнього часів, презентуючи мікстовий контекст авторської поезики (зокрема у творах К. Дебюссі, І. Стравінського, К. Орфа, С. Прокоф'єва, Б. Бріттена та ін.). Специфічний синтез слова і музичної інтонації у ХХ ст. ілюструють твори презентантів «Нової фольклорної хвилі», написані за «асоціативним» методом й відтворення мелосу на основі етнотрадиційних вербальних лексем [259].

Зазначені аспекти є лише часткою загальної картини лінгво-музичного діалогу, який посідає сутнісну роль у царині художньої творчості. Множинні музично-вербальні взаємозв'язки, існуючі в авторській творчості є вагомою складовою еволюції музичної культури і мистецтва.

Отже, жанрово розмаїта вербальна авторепрезентація є незмінним супутником творчості композитора з моменту її історичної кристалізації, набуває специфічний характер на різних етапах культурного буття. Найзначнішою і константною цариною фіксованої вербальної сфери і комунікації композиторів в історичній ретроспективі музичної культури, починаючи з епохи Відродження, є епістолярна сфера, «поштова проза», що висвітлює життєтворчий світ творця в музичній культурі [263].

Інший модус вербального самовираження композитора – музично-теоретична рефлексія, зумовлена процесами професійно-авторської самоідентифікації композитора, пронизує вербальну спадщину творців на різних етапах мистецької еволюції, виявляючи здатність щодо вирішення актуальних музично-творчих питань, розвитку художньої свідомості й музичного мислення. Значне місце майже у вербальних жанрах авторепрезентації композиторів відведено розкриттю музично-творчої проблематики, питанням формоутворення і технології креації музичних творів.

З огляду на масштаб вербальної авторепрезентації і жанрово-тематичну специфіку композиторських текстів, можливо констатувати, що кожний з їх модусів може слугувати підґрунтям реконструкції окремої – музикознавчої, педагогічної, літературної царини творчості митця, які сприяють загалом усвідомленню цілісності феномена композитора.

4.4. Типологічна класифікація вербальних текстів композиторів

Множинність форм логосної авторепрезентації композитора в музичній культурі ХХ ст. загострює питання типологічної класифікації вербальних композиторських текстів та осмислення їх специфіки. Потребують системного узагальнення композиторські визначення сучасної творчості, технік композиції, специфіки креативного процесу і таємниць натхненої авторської праці, а також авторефлексії власних принципів інтонаційного моделювання світу, віддзеркалені у вербальних свідощах. Необхідність аналітики вербального композиторського дискурсу в музичній культурі ХХ ст. зумовлює питання класифікації Слова митця в аспектах авто- та інореферентності, а також в дискурсі метапоетики [628].

Метапоетика (від мета – за, після, через; поетика – наука, що вивчає закон літератури, майстерність творення, техніка творчості) [628] – особливий тип дискурсу, усвідомлений формою вербального мислення, що оперує мовними смислами, які об'єктивуються в різних типах текстів.

Амбівалентна природа метапоетичного дискурсу виявляється в одночасному існуванні в якості мистецтва і науки. За концепцією К. Штайна, метапоетика – це «текст митця про текст і творчість», «поетика за даними метапоетичного тексту, або код автора, імплікований або експлікований у текстах про художні тексти..., гетерогенна система, що включає окремі метапоетики і характеризується антиномічним співвідношенням наукових, філософських й художніх посилань» [628]. Специфіка метапоетичного тексту визначається об'єктивністю буття матеріалів митців та необхідністю їх подальшої експлікації. Важливою ознакою метапоетичних об'єктів дослідники вважають енциклопедизм – «прояв особистості митця, який створює... сутнісний уявлений світ у своїх творах» [628].

Екстраполюючи центральні положення даної теорії на царину композиторської авторепрезентації, визначимо жанрово-типологічні ознаки і семантичну специфіку вербальних текстів музикантів-творців. Згідно вищезазначеній теорії, метапоетичний (експлікований) текст єднає авторські вербальні об'єкти про текст-творчість, текст-самоінтерпретацію, автометадескрипцію, а саме: теоретико-аналітичні, мистецько-естетичні зразки (статті, монографії, коментарі, маніфести, програми) в яких композитор виступає дескриптором і аналітиком власної творчості, мистецької або світоглядної позиції.

У фокусі гетерогенних за сутністю метапоетичних текстів (існуючих на межі мистецтва і науки) – музична та немусична (літературно-критична, епістолярно-мемуарна) творчість, професійно орієнтовані (мовно-композиційні, техніко-стильові, музично-технологічні, архітектонічні) питання, проблеми психології, філософії та естетики музичної творчості.

Згідно нашому розумінню, у дескриптивних та автодескриптивних вербальних текстах особливої комунікативної спрямованості композитор

здійснює функцію тлумача-інтерпретатора й вступає у внутрішній діалог (самодіалог) з власними семіотичними структурами й об'єктами-посланнями інших митців (зовнішньо-дистанційований діалог). Об'єктивність та оригінальність рецепції означеного діалогічно спрямованого авторського досвіду саморефлексії (з можливістю розкриття авторського коду), визначає аксіологічну складову текстів зазначеного типу.

Комунікативну об'єктивацію слова композитора можливо розглядати за двома модусами мовних висловлювань:

- *автореферентності* («повідомлення про себе», дискурс про пишущого), центральним референтом якого є сам автор;
- *інореферентності*, що передбачає авторську рефлексію життєтворчих подій, референтом яких є Інший [588].

Актуалізований в умовах авангарду й поставангарду ХХ ст., автореферентний дискурс презентує царину словесності, функційно пов'язану з самооб'єктивацією, самоаналізом і автодескрипцією творчості, скерованої на власне Я. Цей тип дискурсу відзначений тенденцією до відкритості сприйняття й усвідомлення специфіки авторського задуму реципієнтами [588].

В автореферентному композиторському дискурсі можливо відокремити:

- 1) особистісно офарбовані тексти-самовираження, самоповідомлення;
- 2) професійно-орієнтовані аналітичні тексти – факти музично-теоретичної діяльності митця у сфері композиторської музикології, скеровані на узагальнення і концептуалізацію творчості, інформаційне висвітлення власної програми (самоповідомлення) через її маніфестацію, тлумачення-роз'яснення та коментування.

До жанрового кола автореферентних вербальних волевиявлень композитора відносяться наступні різновиди: автоаналіз, автодескрипція, автоінтерпретація, автобіографія (автомонографія), автокоментар, а також інтерактивні різновиди комунікативно-діалогічної природи – бесіда, діалог, інтерв'ю, які у ХХ ст. набули особливий статус і системне поширення.

Грунтуючись на тип інформаційного повідомлення і специфіку дескрипції творчого процесу, професійно орієнтовані автоінтерпретаційні тексти нами диференційовані на:

- а) творчо-анонсуючі, прогностичні (які поєднують вербалізовані проекти, нариси-повідомлення й декларації про майбутні твори);
- б) ретроспективні (аналітика й тлумачення існуючого твору).

«Автоаналіз» – специфічний жанровий різновид вербального композиторського дискурсу, зумовлений активізацією принципів аналітизму в постмодерній композиторській практиці. Цей різновид є атрибутивним сегментом структуралізму – методу мислення і форми прояву сцієнтизму в мистецькій сфері. Зазначений тип аналізу скеровує на адекватне розуміння твору як «художньо осмисленого цілого» [498, с. 56], що включає входящі в нього, але нетотожні структуру и композицію (К. Штокхаузен). Авторський самоаналіз (автоінтерпретація) важливий щодо порозуміння власної

творчості композитора, споріднений з авторським виконанням, що має завершеність та деталізацію. У зазначеному ракурсі, «композиторське «слово» характеризує простір автодескрипції, авторецепції, автоаналітики, теоретико-музикознавчої самоінтерпретації, постаналізу, тобто аналізу власних творів, зробленого автором постфактум» [588].

Інореферентний логосний дискурс поєднує широке коло вербальних текстів загальнотеоретичного, культурологічного і особистісного характеру й наймасштабніше презентує жанрову царину музикознавчої аналітики – композиторської музикології. Авторський аналіз як специфічний вербально-знаковий об'єкт, який співіснує паралельно з музичним, але не зливається з ним, скерований на дескрипцію й детальне визначення структурних параметрів твору, математичних принципів, символіки, певних структур: (ряду Фібоначчі, ланцюгів Маркова тощо).

На підставі узагальнення різновидів Логосу композитора та враховуючи характер і тип інформаційного повідомлення, свідчення вербальної волевиявлення композитора можливо диференціювати на:

- *художні* (прозаїчні та поетичні) літературні тексти, відзначені наявністю художньо-образної системи і засобів вербально-мовної виразності;
- *позахудожні* (документальні) прозаїчні тексти, які за соціокультурною і семантичною спрямованістю розподіляються на:

- 1) *загально-гуманітарні, суспільно-орієнтовані* (філософсько-естетичні, публіцистичні, автобіографічні);

- 2) *спеціальні, професійно-орієнтовані* – музикознавчі (музично-педагогічні, методико-практичні, музично-критичні, музично-аналітичні), а також літературознавчі (літературно-критичні).

Екзистенція стилістично контрастних і змістовно амбівалентних артефактів вербальної спадщини композиторів у культурно-історичному часопросторі ХХ ст. уможливорює диференціювати вербальні тексти, враховуючи наступні критерії:

- статус текстів і тип інформаційного повідомлення;
- комунікативно-жанрову специфіку;
- змістовно-тематичну орієнтацію і аксіологічну складову;
- функційно-семантичну спрямованість;
- характер і спосіб презентації та культурну адресацію;
- міру прояву суб'єктивно-особистісного чинника;
- ступінь поглиблення у професійно-музичний контекст;
- наявність художньо-естетичних детермінант,
- присутність інтра- та екстамузичних зв'язків;
- специфіку утілення принципу референтності.

Презентацією Логосу композитора в музичній культурі ХХ ст. є будь-яким чином фіксовані і збережені (у тому числі у спогадах, пам'яті) публічні висловлювання, презентовані на конференціях, майстер-класах, симпозіумах, фестивалях, концертах, семінарах, лекціях, виступах у пресі, печаті, мережі Інтернет, під час інтерв'ю тощо. Зазначені форми оприлюдненого й

суспільно значущого вербального самовираження митця як носії інформаційно-сміслового навантаження є вагомою цариною авторепрезентації композитора в епоху глобалізації, та є наслідком еволюційних процесів у культурі ХХ ст.

Особливу роль у розкритті особистісного світу композитора посідають діалогічні за природою і типом комунікації, інтерсуб'єктивні жанри *besіdi ta interv'ю*, які органічно вписуються у мистецтвознавчо-культурологічний простір ХХ ст., «легетимізуються та отримують академічний статус» [696]. Сутність цих широко розповсюджених у культурі Новітнього часу жанрових різновидів визначає авторське висловлювання митців, безпосередній вираз власної думки та естетичних поглядів, роздумів про мистецтво у живому діалозі. Характерною властивістю слововиявлення у даному жанровому форматі є «...наближення до персоналії митця, занурення у її особистісний світ» [696].

Особливу лінію складають вербальні види композиторської об'єктивації у царині художньої творчості, просторі музичних творів. Існуючи у численних варіантах, вони набувають ознак контекстуального слова і сприяють посиленню комунікативних зв'язків в системі автор – виконавець – слухач. Відповідно ступеню присутності логосного сегменту у музичних текстах, доцільно класифікувати наступні типи вербальної авторепрезентації композитора: 1) *інтрамузичний та екстрамузичний*; 2) *анонсуючий та коментуючий*; 3) *автодекриптивний та співавторський*.

Специфіку екзистенції композиторської вербальності у структурі музичного опусу і творах-текстах «відкритого» типу віддзеркалюють:

1) *екстрамузичні* авторські прояви, утілені через обрану митцем програму, ідею і загальну концепцію твору, конкретизуючі її назви, епіграфи, адресації, що утворюють широкі позамузичні зв'язки та асоціації;

2) *інтрамузичні* авторепрезентації – герменевтично-пояснюючі композиторську думку уртекстові *вказівки-коментарі* і «технічні» *ремарки*, а також інформаційно-художньо насичені повідомлення для виконавців, уточнюючі задум творця, які є складовою музичного тексту, і функціонують в якості «комунікативного коду, значимого для адекватного сприйняття й глибинного розуміння художнього твору [589, с. 160] .

Особливим виразом креативних інтенцій композитора є програмні твори з подвійно-семантичним авторським кодом (вербальним і музичним), в яких літературною основою є тексти, створені композитором. Зазначений тип лінгво-музичного співавторства, «двічі авторства» сприяє подвоєнню авторського коду у просторі творів [589].

Вагомим сегментом вербальної авторепрезентації композитора у ХХ ст. є інтерпретативно-коментуюче, когнітивно спрямоване *декриптивне і автодекриптивне слово*, безпосередньо наближене до музичного дискурсу творчості і скероване на герменевтику авторської концепції, програми, інтерпретацію образно-змістовної сторони певного твору, його

мовностильових, технологічних та ін. особливостей, а також алгоритмів творчого процесу в цілому.

До вищезгаданих вербальних репрезентацій відносяться: композиторська анонс-анотація, передмова-повідомлення, літературна преамбула до власних творів і опусів колег, післямова, коментар і автокоментар, теоретико-аналітична дескрипція та автоаналіз опусів. Зазначені змістовно і стилістично неоднорідні вербальні репрезентації, функціонуючи існуючі в якості «аутентичного інтелектуального супроводу» [589, с. 161] музичних творінь, виконують дескриптивну, семантико-інтерпретативну й декодуючу функції, спрямовані на роз'яснення-розуміння змісту музичного тексту-послання й сприяють посиленню комунікативності й скерованості виконавсько-інтерпретаторської думки на встановлення діалогу з митцем і усвідомлення його музично-художнього задуму [589].

Коментар, автокоментар, ремарка, анотація, анонс-преамбула, виступаючи чинниками «екстамузичної рефлексії», є складовими метатексту творчості композитора, утворюють її метапоетичний сегмент. Маючи амбівалентну комунікативно-жанрову природу, герменевтико-інтерпретативні властивості і множинність функціонування, автокоментар набуває особливої значущості у професійній музичній царині, авторсько-виконавській творчості, виявляючи смисловий код твору-першоджерела.

Авторський вербальний коментар усвідомлюється в якості «екстрамузичного компоненту та методологічного інструменту інтерпретації інтрамузичних складових тексту музичного твору» [459]. За думкою О. Ринденко, «здійснюючи рефлексивну стратегію тексту, коментар як модель реконструкції авторської інтенції, об'єктивує автора в образі оповідача і педагога» [459]. Коментар усвідомлюється формою і методом творчого висловлювання композитора, культурно-стилістичним детермінантом композиторського мислення та водночас смислоутворюючим компонентом музичного тексту [450].

Автокоментар – особливий різновид текстів в системі вербальної авторепрезентації композитора, демонструє внутрішні смислові зв'язки, раціональні аспекти (на відміну від образно-емоційного змісту музики) та є тісно пов'язаними з музичним контекстом творів. У цих текстах виявляються нові форми і засоби музичної комунікації через ремарки, які «здійснюють комунікативну функцію тексту і динамізують його інтерпретаційний потенціал» [458, с. 215]. Загалом, автокоментар і ремарка – «особлива царина значень, фіксованих у тексті музичних творів, що утілюють «смислову «палітру» стилістики музичної мови композитора» [497, с. 276], є формою творчої рефлексії, універсалією індивідуального стилю і пан-методу музичного мислення композитора [459].

Особливим різновидом самовираження *композитора* у вербальному дискурсі є особистісно офарбоване слово, сфокусоване у мемуарно-епістолярних, автобіографічних, щоденникових текстах-посланнях, які відносяться до жанрів на межі з літературно-художніми. У зазначених

зразках з яскраво вираженою суб'єктивною «інтонацією» міститься аксіологічна інформація, що виходить за межі приватного життя творця і стосується авторської філософії і психології, специфіки музичнотворчого процесу та ін. аспектів, пов'язаних з художньо-творчою проблематикою. До комплексу особистісно офарбованих вербальних текстів, що утворюють жанрово-семантичне коло автобіографічних зразків, належать епістоли, щоденники і мемуари, які набувають семантичне літературно-художнє та історико-культурне значення.

Мемуари (франц. *mémoires* – спогади) – специфічний жанр авторської рефлексії, пов'язаний з особистісним духовним континуумом митця, його життєвим досвідом та є репрезентацією самого Автора, його фокусом бачення, розуміння та інтерпретації подій, безпосередньо з ним пов'язаних та фіксованих його свідомістю. Ціннісний контекст мемуаристики визначається фактологічною насиченістю, інформативністю, подієвістю, а також інтерпретацією явищ «від першої особи». Емоційна складова, характер безпосереднього переживання і інтелектуально-духовний контекст є суттєвими свідченнями особистісно-авторської присутності [306].

Жанровий контекст даної літератури споріднюють її з іншими різновидами документально-історичної прози (щоденниками, епістолами) тощо. В силу якості історико-фактологічного матеріалу, хронікальності та ролі фіксованих подій й характеру їх викладення, спогади є цінними культурними усвідомленням масштабу композитора як історичної особистості. Суттєву значущість набувають мемуари, які вербально портретують культурний контекст подій, художню атмосферу часу та об'єктивують авторські поляди на творчий процес.

Мемуарна література «створює образ творчості..., що не піддається суто логічному аналізу», є значущим джерелом осягнення психології творчого процесу, виявлення його ознак та фіксації окремих творчих проявів [306, с. 84]. Специфічна манера оповіді, особлива хронотопічна організація, зумовлена ретроспективністю погляду та суміщенням часів, присутність споглядальності та орієнтація на внутрішню пам'ять (яка фіксує емоційні переживання в особистісній проекції), зумовлюючи суб'єктивну константу цього літературного різновиду. Означені авторські рефлексії є безпосереднім розкриттям світу емоцій та вражень минулого, судження та аксіологічні оцінки віддалених у часі подій. Еволюція авторського погляду митця зумовлює вплив на оцінку подій і характер дескрипції та інтерпретації явищ, оскільки «час змінює критерії оцінок та створює нову модель особистості» [306, с. 92].

Теоретична рефлексія в контексті вербальної авторепрезентації композиторів ХХ ст.

Найважливішим модусом композиторського самовираження у вербальному дискурсі і яскравим свідченням новаторської сутності волевиявлення митця в музичній культурі ХХ ст. є зростаюча у масштабах і жанрових варіаціях музично-теоретична царина, яка унаочнює

інтелектуально-аналітичний, методологічний потенціал *автора музичного* і є результатом синтезованої музикознавчої і педагогічної діяльності.

Зазначена сфера охоплює різножанрові явища інтелектуальної практики: музично-естетичні, автодескриптивні, теоретико-аналітичні, музично-критичні, інструктивно-дидактичні, методико-педагогічні тексти, які складають основу «композиторської музикології». Ідейно-змістовна скерованість теоретичної авторепрезентації композиторів й розширення корпусу науково-теоретичних, концептуальних та інструктивних текстів, зумовлена комплексом соціокультурних і естетико-художніх чинників, та безпосередньо пов'язана з процесами розширення професійно-діяльної царини музиканта-творця, посилення ролі раціоначала в системі музичного мислення композитора в культурі ХХ ст.

Тенденція зростання музично-теоретичної аналітики, композиторської думки, що є свідченням активізації понятійного мислення (відмінного від образно-художнього), спостерігається насамперед у складні, перехідні історичні періоди ствердження авторської самосвідомості, зміни культурних парадигм, жанрово-стильових і мовних трансформацій, а також встановлення нових мовних канонів.

Зазначена спрямованість в контексті «діалогічно-теоретичного» [239] типу культури ХХ ст. зумовлена прагненням подолання кризових ситуацій в мистецтві, розкриття специфіки процесів креації музики у нових реаліях, необхідністю обґрунтування концептів творчості і способів авторського самовираження, що відповідають естетичним критеріям і художнім настановам доби, новому розумінню сутності самої музики (як технології звукотворчості) і світовідчуття художника Новітнього часу, його особистісного сприйняття дійсності.

Посилення ролі теоретичного Логосу композитора у ХХ ст. детерміновано різноспрямованими інноваційно-інтегративними процесами у мистецько-культурній царині, а також пов'язано з герменевтико-феноменологічними настановами в культурі, трансформацією культурних парадигм, конфліктом моделей буття та стереотипів авторського мислення. Потреба у теоретичному осмисленні нового досвіду викликана необхідністю віднайдення в умовах «авангарду – модернізму – постмодернізму» (В. Бичков) духовно-сміслових опор, пошуків вербальної аргументації розмаїття інтонаційних ідей, різних авторських точок зору на світ, реалізованих у звукотворчих, акустичних експериментах та роз'яснення новітніх авторських систем і оригінальних стильових концепцій, технік композиції, індивідуалізованих типів висловлювання (Д. Лігеті, О. Мессіан, Л. Ноно, Кш. Пендерецький, А. Пярт), які сформувалися у практиці ХХ ст. у зв'язку з раціоналізацією творчого процесу і ускладненням картини світу.

У теоретичних розвідках знаходить віддзеркалення інтелектуальна спрямованість і аналітизм авторського мислення, зміна у психології, естетиці і поезії авторської творчості, що помічається в посиленні раціоначала,

системі логічних суджень митців (П. Хіндеміта, І. Стравінського), які орієнтувалися на неокласичні ідеї у творчості.

У спробах самоусвідомлення та дескрипції власного музичного досвіду і творчості Іншого виявляється глибина і багатогранність творчих задумів та ідей, спрямованих на розширення музичної мови і архітекτονіки музичних творів, виявляється ініціативно-пошукова спрямованість на відкриття інноваційного, здійсненого на межі мистецтва і науки, теорії і практики, синтезу різних видів творчості, художньої та позахудожньої сфер, мелосного і логосного, суб'єктивного і об'єктивного чинників. Посилення теоретичної авторепрезентації композитора в музичній культурі ХХ ст. підкреслює зміну типу свідомості композитора і є атрибутом творчого прояву Митця-Інтелектуала, який витісняє поетичний тип особистості, домінантний в романтичну добу.

Презентанти різних ідейно-художніх орієнтирів, творчих генерацій і національних шкіл першої (Т. Адорно, Б. Асаф'єв, Е. Варез, А. Веберн, О. Мессіан, І. Стравінський, А. Шенберг, П. Хіндеміт) і другої (П. Булез, С. Губайдулліна, Е. Денісов, В. Єкимовський, А. Козаренко, Я. Ксенакіс, В. Мартинов, Л. Ноно, Д. Лігеті, С. Слонімський, П. Шеффер, А. Шнітке, К. Штокхаузен та ін.) половин ХХ ст. значною мірою формують напрями музично-теоретичної думки, сферу філософії музики, виступають провідними аналітиками «мистецтва смислу, що інтонується» (Б. Асаф'єв), ілюструють заглиблення у царину музикології (її історичну, теоретичну, композиційно-технологічну проблематику), розширення її термінологічної традиції та ініціювання напряму «композиторства музикологія». Творці музичної картини світу висувають оригінальні філософсько-естетичні (О. Скрябін, О. Мессіан) та теоретичні ідеї, ініціюють нові композиційні технології і техніки письма (А. Шенберг, Й. Хауер, А. Веберн, П. Булез, Е. Варез, М. Кагель, Я. Ксенакіс, О. Мессіан, К. Штокхаузен, А. Пярт та ін.), запроваджують у мистецтвознавчий апарат ексклюзивну авторську термінологію.

Суттєвому розширенню понятійно-термінологічного тезаурусу музичної культури ХХ ст. сприяло уведення в науковий обіг таких важливих термінів, як «атональність», «емансипація дисонансу» (А. Шенберг), «звукова магма» (В. Лютославський), «звукова маса» (Е. Варез), «суворе і вільне остинато» (І. Стравінський), «полістилістика» (А. Шнітке), «стохастична музика» (Я. Ксенакіс), «конкретна музика», «звукова подія», «звуковий об'єкт» (П. Шеффер), «полімодалність», «зворотні та незворотні ритми», «лади обмеженої транспозиції» (О. Мессіан), «мікрополіфонія», «статична сонорна композиція» (Д. Лігеті), «полістилістика» (А. Шнітке), «момент-форма», «групова композиція», «теорія єдиного часового потоку» (К. Штокхаузен), «теорія відносності звукового простору» (П. Булез), «tintinnabuli» (А. Пярт), «інклюзивна композиція» (В. Рим) тощо.

У практиці другої половини ХХ ст., в умовах плюралізму ідей і зростання індивідуальних музичних концепцій, технік письма (сонористика,

алеаторика, конкретна музика), наявність цих дефініцій у вербальній царині авторепрезентації знакових презентантів музичної культури ХХ ст. маркує зміни парадигматики творчості і термінологічної традиції, зміни в авторській свідомості і мисленні творців, підвищення в ньому ролі рефлексивного начала.

Посилення тенденцій інтелектуалізації, аналітизму в авторській творчості, пошуки узагальнення та автоінтерпретації власного авторського досвіду, його теоретизація і категоризація та культурологізації є проявом оновлення інтерпретативної парадигми в контексті діалогічно-теоретичного типу сучасної культури

Судження класиків «Новітньої музики» (Т. Адорно) охоплюють надшироке коло питань мистецтвознавчо-культурологічної скерованості й викликають значний соціокультурний резонанс у зв'язку з модифікацією існуючих та виникненням нових напрямів авторської творчості. Звертаючись у вербальних текстах до різних етико-естетичних і науково-теоретичних контекстів, митці ХХ ст. потрапляють в епіцентр найактуальнішої концептуально значущої філософсько-культурологічної (структуралізм, постструктуралізм, теорія ігор, теорія хаосу) і наукової (нейроестетика, креалогія, метапоетика) проблематики і змістовно значущі в масштабах епохи духовно-світоглядні та інтелектуально-художні процеси, відповідні парадигмальним змінам в культурі і мистецтві Новітнього часу. Дані об'єкти відбивають експериментальні пошуки, пов'язані з розробками нових музичних концепцій, мови і мовлення, типів звучності, генерацією і обробкою самого звуку за допомогою штучного інтелекту, електронно-комп'ютерних технологій.

Вербалізовані митцями і зафіксовані у теоретичних трактатах, аналітичних розвідках факти авторської рефлексії музичних явищ, а також автодескрипції творчості (внаслідок самоусвідомлення творчих пошуків і визначення культурного сенсу власного досвіду), уможливають прослідкувати динаміку культурних змін і тенденції музично-стильового оновлення, а також складні шляхи семантичної еволюції художньої свідомості суб'єктів музичної культури ХХ ст.

Теоретико-аналітичні, автодескриптивні та інструктивні тексти композиторів-новаторів двох хвиль музичного авангарду та поставангарду, створені паралельно-одночасно з їх музичними творами, спрямовані на багатошарове розуміння новітньої естетики і поезики музичної творчості, сформованої в умовах техногенної цивілізації і глобалізованого світу. У цих текстах здійснюється самоаналіз власної творчості й висловлені міркування щодо закономірностей розвитку музичного мистецтва загалом.

Змістовне розширення царини Логосу композитора в музичній культурі ХХ ст. відбувається внаслідок появи автодескриптивних текстів, а також вербальних об'єктів, що виявляють алгоритми творчості, для якої притаманна «аналітична природа композиції, виражена в інструктивно-теоретичному підході до творчого процесу» [459, с.4].

Існування інструктивних теоретичних текстів є свідченням новітніх процесів у сфері авторської практики, оновлення методів композиції, запровадження нових технологій і утілення екстрамузичної логіки. Спрямовані на висвітлення сутності новітніх методів композиції і музикотворення, зазначені тексти фактом свого культурного життя підкреслюють рухомість творчих процесів, постійну змінюваність в системі музичного мислення, його відповідність вимогам часу, культурним орієнтирам і техніко-стильовим новаціям, співзвучністю сучасних ідей та новітніх парадигм творчості.

Інструктивні та коментарійні тексти розкривають смисл ексклюзивних авторських концепцій, специфіку композиційного методу і пов'язані з розробкою: 1) окремих музично-мовних параметрів твору: метроритмічних (О. Мессіан), звуковисотних (Н. Рославець, Й. Хауер, А. Шенберг); 2) композиційних закономірностей і принципів: «тотального серіалізму» (П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно), конкретної (П. Шеффер), стохастичної (Я. Ксенакіс), сонорної (К. Пендерецький, Д. Лігеті) та алеаторної (П. Булез, В. Лютославський, В. Єкимовський) музики.

Аналіз теоретичних текстів знакових постатей Новітнього часу (П. Булеза, К. Дебюссі, І. Стравінського, А. Шенберга, А. Веберна, Д. Лігеті, О. Мессіана, А. Онеггера, К. Орфа, Кш. Пендерецького, С. Прокоф'єва, П. Хіндеміта, П. Шеффера, А. Шнітке, К. Штокхаузена та ін.) дає підстави вважати концентрацію у цих посланнях «паростків» нових культурних парадигм часу, магістральних ліній розвитку музичного мистецтва. Специфіка теоретико-аналітичних свідчень композиторів як семіотичних об'єктів особливого призначення і професійно-музичної комунікації виявляється в наявності їх принципово важливих, сутнісних якостей і характеристик, усвідомлюючи які можливо окреслити ряд параметрів, зокрема:

- 1) вербально-знаковий характер;
- 2) когнітивна спрямованість, раціональність;
- 3) конкретизація і структурованість змісту;
- 4) концептуальність, теоретичність, багатоаспектність;
- 5) структурна регламентованість, упорядкованість;
- 6) інформативність, змістовно-смілова інтенсифікація;
- 7) глибинність зв'язків з музичним контекстом;
- 8) концентрація музикознавчої проблематики.

В контексті теоретичних текстів музикантів-творців ХХ ст. спостерігається наявність наступних змістовно-сміслових констант:

- концептуалізму, теоретизації і глибокої аналітики інтелектуально-еволюційних тенденцій розвитку музичної культури, розкриття раціоналістично-прагматичного, розумово-споглядального векторів творчості й технологічної складової креації музики;

- інтерпретації процесів семантичної трансформації музично-мовної матерії, характеру мовлення в умовах формування «електронного»

композиторського мислення і музично-комп'ютерних технологій в системі авторської діяльності;

- осмислення нової парадигматики і смислоутворення музичної творчості і принципів аналітизму як «практичного експерименту в дослідженні» (О. Соколов) [498, с. 54].

- об'єктивації новостверджених типів синтезу художньої і позахудожньої царин, перетинання теорії і практики, науки і мистецтва, логосного і мелосного, слова і звуку;

- автодескрипції, автоаналізу індивідуальних концепцій і музично-авторських рецепцій буття, методів письма та технік звукотворчості, які в мистецько-культурних реаліях сьогодення отримали статус авторського моностилю («Лігеті-стиль», «tintinnabuli-стиль» А. Пярта);

- експлікації смислів і значень принципово важливих для музичної культури подій в музичній історії;

- категоризації та уведення в музикологію нової термінології;

- обґрунтування нових композиційних методів і технік письма;

- демонстрації історичного та аналітико-теоретичного мислення, аксіологічної оцінки історико-культурних явищ і особистої ролі видатних персоналій в контекст музичної культури;

- осягнення філософії, психології і поетики авторської творчості.

4.5. Слово композитора в культурному контексті першої половини ХХ ст.

Розмаїта картина музики ХХ ст. персоніфікується у найзначніших особистостях, кожна з яких виступає з обґрунтуванням власної художньої концепції та естетичної платформи [601, с. 13]. Поряд з композиторами-виконавцями, композиторами-публіцистами і критиками з'являються масштабні митці-музиканти – універсальні особистості, засновники стильових напрямів, технік письма, творчих шкіл, педагогічних, та композиційних систем, організатори масштабних творчих заходів (фестивалів, конкурсів тощо), які органічно сполучують ускладнений семантичний комплекс: композитор – виконавець – диригент – теоретик – філософ – літератор – педагог – суспільний діяч – організатор – публіцист.

Однією з найхарактерніших інноваційних тенденцій у практиці Новітнього часу, порівняно з попередніми періодами художньої історії, є зростання ролі Логосу музиканта-творця і кардинальне переосмислення статусу вербальних композиторських текстів. Зазначена тенденція віддзеркалює важливу атрибуцію авторського буття композитора у музичній культурі ХХ ст. й маркує модифікацію у співвідношенні корелюючих між собою музичного і немусичного дискурсів творчості, логосного і мелосного начал (майже до підміни самої музики вербальною маніфестацією в постмодерній практиці. У цей час, за спостереженням І. Умнової, «...гнучкий зв'язок невербального і вербального як складових не альтернативних, але

тісно взаємодіючих, у поезиці композитора рел'єфно окреслюють практику з'єднання музики як тексту і тексту про музику» [540, с. 4].

За думкою Н. Шахназарової, експериментально-пошукова стихія, притаманна мистецтву ХХ ст., сприяла народженню в цю добу «...таких особистостей, котрі акумулюють у своїй творчості усі етапи зигзагоподібної еволюції художньої свідомості... Не випадково у мистецтвознавчий обіход уперше по відношенню до художника входить поняття протезізму» [601]. За цих умов навіть «коротке слово митця... про свою творчість є допомогою виявити внутрішню логіку зовні нелогічної еволюції, висвітлити шлях руху творчої думки» [601, с. 9].

У культурному континуумі ХХ ст. Логос композитора переростає у цілісне, динамічне і масштабне явище інтелектуальної практики і пронизує естетичну свідомість більшості митців-музикантів доби. Смысл цього складного феномена інтелектуальної практики, зумовленого інтегральними процесами у духовному континуумі епохи, взаємодією художнього і позахудожнього начал, віддзеркалюють численні терміни: «композиторський літературоцентризм» (Н. Шахназарова), «композиторська музикологія» (Н. Гуляницька).

У прагненні віддзеркалення «нової музичної реальності» і формування «філософії Нової музики» (Т. Адорно) композитори ХХ ст. здійснюють пошук смислової опори у вербальному висловлюванні, Слові, що володіє міцною силою впливу на свідомість та конкретизації. В якості форми неопрограмності, вербальна царица волевиявлення композитора, доповнюючи його музичну об'єктивацію, художню сферу, стає формою творчої маніфестації та є принципово значущою для осягнення процесів музичного мистецтва, яке «не оперує а ні поняттєвою однозначністю слова, а ні конкретною предметністю реальних явищ дійсності» [601, с. 9].

До мистецтва Слова, його найбагатіших смислових та виражальних можливостей апелювали репрезентанти різних національних шкіл та художньо-естетичних напрямів, адепти традицій і радикальних поглядів, творчість яких відрізняється своєю креативно-новаторською скерованістю й розширенням ідейно-смислового контексту музичної сфери.

Значний мистецтвознавчо-культурологічний інтерес викликає словесна авторепрезентація знакових особистостей ХХ ст, з іменами яких пов'язані кульмінаційні періоди у розвитку європейської музично-художньої думки. Особливу потребу у вербальному авторському самовираженні у ХХ ст. демонструють Б. Асаф'єв, Б. Барток, Ф. Бузоні, П. Булез, А. Веберн, К. Дебюссі, Е. Денісов, А. Казелла, М. Колесса, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, С. Людкевич, О. Мессіан, М. Метнер, Д. Мійо, Н. М'яковський, А. Онеггер, Ж. Орік, С. Прокоф'єв, Ф. Пуленк, Кш. Пендерецький, А. Пярт, М. Равель, О. Скрябін, С. Слонімський, І. Стравінський, А. Шенберг, П. Шеффер, П. Хіндеміт, Д. Шостакович, К. Шимановський, А. Шнітке, К. Штокхаузен та ін. видатні діячі, артефіковані висловлювання яких є найціннішим джерелом

порозуміння культурних процесів, цілісної картини музики Новітнього часу, а також висвітлення духовної екзистенції її творців.

Потужний імпульс розвитку отримав вербальний композиторський дискурс на межі XIX – XX ст. – період актуалізації питань синтезу мистецтв і різних видів творчості, концептуалізації ідеї «панмузичності», що набули віддзеркалення у вербально-музичних (літературні «симфонії» А. Белого), візуально-звукових (кольорово-світло-музичні твори О. Скребіна), живописно-музичних (картини-сонати М. Чюрльоніса) формах художньої синестезії, за умов якої музика повинна нести універсальний зміст, який включає усю сукупність когнітивних і мистецьких можливостей людини.

Ідейно-філософські настанови, умонастрої і духовні смисли художніх напрямів зазначеної перехідної доби (насамперед символізму) вплинули на музичну практику, зумовивши вербальні тяжіння композиторів цього часу і посилення проявів лінгво-музичного діалогу.

Новаторська скерованість естетичної свідомості, багатогранність самовираження й глибина авторської думки різнобічно утілена у царині слова К. Дебюссі, Г. Малера, М. Равеля, С. Танєєва, А. Лядова та ін., які зазначили принципово важливі напрями розвитку музичної творчості даного часу. Логос композитора постромантичної доби розмаїто віддзеркалений у програмних назвах музичних творів, розширених автокоментарях до них і ремарках, які орієнтують суб'єктів музичної комунікації (виконавців, слухачів) на розкриття художньо-авторської картини світу.

Схильність до різноманітного композиторського утілення у музиці поетичної сфери набуло вираження у вокально-хоровій інтерпретації символістських текстів, а також практиці створення вокально-хорової музики на власні поетичні опуси, що висвітлює своєрідний тип музично-літературного «співавторства», або подвійного авторства.

Літературно-художня і музична складові авторської поетики творчості яскраво втілюються у камерно-вокальних опусах К. Дебюссі (цикл «Ліричні прози», «Різдво дітей, які залишилися без крову»). К. Дебюссі, будучи яскравим літератором, виявляє особливий інтерес до поетичного самовираження у завершальний період творчості та здійснює єдність «двох задумів» – поета і композитора» [35, с. 192]. Створюючи для своїх вокальних мініатюр вербальні тексти у прозі, автор, тим самим, сприяє ствердженню у вокальній царині Новітнього часу нової естетичної лінії лінгво-музичного діалогу, що орієнтується на «стихотворну прозу». Зберігаючи характер співвідношення музичного і вербального типів вислову, останні надають більшої свободи авторові в інтерпретації поетичної складової, що не містить регламентованих стихотворних розмірів і рифмованих строф [35].

Означена подвійність авторського коду, виявлена у творчості К. Дебюссі, властива також й іншому видатному французькому композитору цієї епохи – М. Равелю – значна кількість хорових опусів котрого написана на власні поетичні тексти.

Літературні тяжіння, теоретичні роздуми і авторські прагнення композиторів багатогранно вербалізовані в епістолах – особистих посланнях у формі листа, що масштабно представлені в ХХ ст. у спадщині К. Дебюссі, М. Леонтовича, М. Лисенка, Б. Лятошинського, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка, М. Равеля, О. Скрябіна, С. Танєєва, Д. Шостаковича, Р. Штрауса та ін.

Поштові послання, головною дійовою особою яких є неординарна особистість – невід'ємна частина авторського світу К. Дебюссі [148]. Кореспонденції ілюструють світоглядні домінанти та характер світоспоглядання композитора, особливості його стилю, окреслюють життєтворчість французького майстра у згаданих і описаних подіях, фактах, коментарях, ремарках, повідомленнях та розгорнутих визнаннях, дозволяючи дослідити рух авторської думки у відтінках та нюансах. Поза цієї справжньої «книги буття», розгорнутої автомонографії, написаної протягом яскравого творчого життя К. Дебюссі, розкрити багатогранність особистості митця перехідної доби майже було б неможливим [263].

Листування К. Дебюссі уможлиблюють скласти своєрідну картину музично-естетичної та світоглядної еволюції майстра, містять роздуми про власні твори та опуси колег, авторські ідеї майбутніх творів, ціні естетичні спостереження. Істотну роль посідають епістоли, в яких розкривається емоційно-психологічний світ французького композитора, його схильність до усамітнення і споглядання краси природи, художньої деталізації та поетизації навколишнього оточення, що впливає на внутрішній душевний стан композитора й прообрази майбутніх музичних творів.

Унікальний зміст розкриває низка листів, в яких відображена атмосфера музично-творчої та критичної діяльності К. Дебюссі, його оточення, деталізація музичних подій реакція на прем'єри музичних творів та спілкування з сучасниками. Надзвичайно цінними у біографічному і творчому планах є епістоли, в яких висвітлюються мотиви формування художніх ідей композитора, намічаються загальні контури побудови його авторської концепції. Ці послання допомагають убачити динаміку творчої еволюції автора у єдності з інтелектуально-духовним і душевними вираженням особистості митця [263].

Яскраво новаторською за своєю сутністю є вербальна спадщина О. Скрябіна – царина концентрації світоглядних домінант автора, утілення єдності його філософського й художнього мислення, теоретичних роздумів. Зафіксоване в поетичних та прозових зразках, епістолах, філософсько-естетичних текстах, а також у поясненнях, ремарках і коментарях до власних творів, їх програмних назвах, що розкривають змістовний діапазон творчого задуму, та інших свідченнях авторського волевиявлення, Слово митця пов'язано із світоглядною концепцією творчості, суб'єктивно-ідеалістичними й релігійно-філософськими інтенціями доби, світом символістських образів та новим усвідомленням творчої особистості Срібного століття [145].

Видатний митець і мислитель звертався до провідних вчень і концепцій свого часу (феноменології, емпіризму, соліпсизму, екзистенціалізму,

космізму, релігійного містицизму, філософії соборності й всеєдності) і розглядав творчість актом переживання світу, містичним дійством, прородством. Наслідуючи філософським концепціям, автор ототожнює творчість і життя як особливу життєтворчість, сенс якої пов'язує з визволенням духу [159]. Сформований у творчості і теоретичних висловлюваннях власний філософсько-естетичний погляд на мистецтво і роль творця, був протилежним думці про творчість як акт ремісничої майстерності, або даність естетичного змісту, що склалася у системі модерних поглядів І. Стравінського та П. Хіндеміта.

Притаманний О. Скрябіну тип споглядання, опора на філософський категоріальний апарат у вираженні думки, узагальнено віддзеркалено в музичній царині. Художня свідомість митця знаходилась під впливом універсальної ідеї, що стала визначальною у його творчості: синтезу мистецтв на шляху створення ідеального синтетичного твору – «Містерії», здатної перетворити світ, суспільство і саму людину. Створення такого ідеального твору базувалося на усвідомленні композитором-символістом високої духовної місії художника-творця як мікрокосму, володіючого перетворюючою, світомоделюючою силою, й здатного впливати на процеси і закони буття, яке, за словами О. Скрябіна, «само по собі музично» [334].

Співзвучні духовній аурі епосі новітні ідеї і художні відкриття, ініційовані О. Скрябіним і реалізовані в його симфонічних («Прометей», «Поема екстаза») та фортепіанних творах, пов'язані з цариною музичного синтаксису, специфікою тембрового і гармонічного мислення («прометеїв акорд», уніфікація горизонталі і вертикалі), сферою звукокольорової семантики. Зазначені музично-художні ідеї були творчим підсумком теоретичних роздумів композитора й підготували культурний ґрунт щодо мовно-музичних інспірацій і художніх явищ ХХ ст. (зокрема звукопросторового мислення) [159].

Інтелектуалізм та історизм мислення, філософсько-художня рефлексивність й глибинна етична спрямованість визначають специфіку вербальної авторепрезентації видатного композитора, піаніста, педагога і вченого-музиколога кінця ХІХ – поч. ХХ ст. С. Танєєва, творчість якого орієнтована на новоєвропейську і національну духовні традиції та демонструє «неокласичну» стильову скерованість. Зазначені ознаки мистецької скерованості суттєво вплинули на поетику творчості його послідовників, зокрема С. Рахманінова, О. Скрябіна, М. Метнера, які за словами Б. Асаф'єва «виступають як композитори, які вже стикнулися... з високоінтелектуальною танєєвською культурою, з її характерним тяжінням до класицизму... у сенсі установки на обґрунтовану, запозичену з еволюції музики систему мислення та форми прояву музичного мистецтва» [37].

Цінним документальним джерелом осягнення еволюції авторського світобачення, наукових пошуків і подій особистісного буття є залишена творцем теоретична й епістолярна спадщина, залишена щоденникова проза. Ґрунтовні праці «російського Баха»: «Рухомий контрапункт строгого

письма» (1909), «Вчення про канон» (1930, видане посмертно), семантично пов'язані з осягненням фундаментальних основ культури поліфонічного мислення і технології побудови багатоголосся строгого стилю, вважаються вершинними зразками музично-теоретичної думки початку ХХ ст. [334].

Духовні орієнтири, науково-творчі інтереси та ідеї митця віддзеркалені у музичному Логосі його авторських творів (зокрема хорових, насамперед кантаті «Іоан Дамаскін»), що позначені етичним пафосом, домінуванням раціо-начала у поєднанні з лірико-поетичним висловом.

Суттєво розширюють царину вербальної авторепрезентації (епістолярну, музично-критичну сферу) й демонструють музично-теоретичну активність митці доби модернізму. Слово корифеїв музики ХХ ст. відрізняється високим ступенем кореспондування з музичною сферою – головною цариною мистецькою самореалізації, яка є текстом життя композитора.

Унікальне за характером функціонування, змістовно-смісловим діапазоном, розмаїттям тематичних і жанрових репрезентацій у соціокультурному вимірі ХХ ст., композиторська словесність характеризується високою мірою концентрації авторської думки, глибиною охоплення проблематики, масштабом і ступенем концептуалізації ідей, а також силою інтелектуального впливу на творчу свідомість Новітнього часу.

Логосна царина розкривається у семантичній розмаїтості, типологічній множинності і стилістичній багатогранності, набуває специфічні форми екзистенції у різних дискурсах авторської творчості (музично-інтонованих і суто вербальних). За визначенням І. Умнової, композиторське слово «...виконує широке коло повноважень, як у розділах наукового знання, так і бесідах або інтерв'ю» і стає «...універсальним засобом у самоаналізах творчої діяльності, певним чином впливаючи на інтерпретацію смислу невербальних творів» [540, с. 3]. Як носій лінгво-музичного аспекту авторської практики ХХ ст., слово композитора пов'язане з інтелектуально-раціоналістичною доктриною Новітнього часу і є свідченням її якісно нового ступеню прояву [588].

В умовах антитетичності соціокультурного буття Новітнього часу діапазон композиторської вербальної об'єктивації суттєво розширився авторськими повідомленнями загальнокультурної значущості, що володіють смисловою багатогранністю і семантико-аксіологічним змістом. Царина Слова композитора презентована літературно-поетичними опусами, різновидами музичної і літературної критики, публіцистики, артефактами естетичної, музично-теоретичної та індивідуально-особистісної скерованості. Жанровими носіями композиторського слова постають фіксовані лекції-бесіди, роздуми та інтерв'ю, авторські нариси, творчі декларації і маніфести, різного роду вербальні коментарі і ремарки (які стали часткою музичного опусу або їх заміщенням).

Композиторський Логос фокусується у фундаментальних музично-теоретичних дослідженнях (монографіях, дисертаціях), окремих публікаціях

(теоретичних і критичних статтях, рецензіях, доповідях) й демонструють глибину проникнення у «механізми» музичної творчості, міститься в літературі особистісної скерованості.

Важливою гранню вербальної автореалізації композиторів є літературно-поетична сфера, яка маркує двоїсту сутність художнього мислення, відкриває можливість використання власного слова в якості джерела інтонаційних ідей, емоційних образів, імпульсу творчого процесу, а також вербальної основи музичного опусу. Подібна форма співавторства, або подвійного авторства, що презентує композитора одночасно у двох авторських іпостасях: творця музичного і літературного, автора музичних опусів на власні вербальні (поетичні і прозаїчні) тексти, лібрето, є специфічною властивою К. Дебюссі, М. Равеля, С. Прокоф'єва, О. Мессіана, К. Шимановського, А. Шенберга, А. Шнітке та ін.

Особистісно орієнтована, царина вербального композиторського самовираження збагатилася у ХХ ст. новими жанровими версіями при збереженні спадкоємного зв'язку з традиційною для ХІХ ст. епістолярно-мемуарною літературою, роль котрої у контексті Новітнього часу залишається суттєво значущою. Тенденцію поступового «згасання» щоденникової культури й «витіснення» епістолярного жанру в його традиційних формах буття, що спостерігається протягом ХХ ст., компенсують інноваційні (електронні) способи міжсуб'єктної комунікації [273].

Розмаїту інформацію про *автора музичного* у ХХ ст. презентують культурно значущі й інформаційно насичені зразки автобіографічно-мемуарного Слова композитора, зокрема: «Хроніки мого життя» І. Стравінського (що успадковує традицію «Літопису мого музичного життя» М. Римського-Корсакова), «Моє музичне життя» О. Гречанінова, «Я та мої друзі» Ф. Пуленка, «Моє щасливе життя» Д. Мійо», «Автобіографія» С. Прокоф'єва, «Музика як доля» Г. Свиридова, «Автобіографічні записки» Р. Щедрина, «Сповідь» Е. Денісова, «Автомонографія» В. Єкимовського, «І я – композитор» Ю. Каспарова та ін. [273].

Зазначені опуси, що узагальнюються показовим жанровим ім'ям «автомонографія», яскраво ілюструють панораму музичного життя і духовну атмосферу епохи, творчо-артистичне оточення і комунікативні зв'язки композиторів зі своїми сучасниками. Ці ексклюзивні, змістовно насичені артефакти є достовірним інформаційним джерелом пізнання особистісного світу і фактів життєтворчості композитора, чинником розкриття нових смислових граней і підтекстів авторських опусів.

Яскравою ілюстрацією є щоденникові записи Г. Свиридова, в яких окреслюється постать видатного митця, безкомпромісність поглядів, переконлива аргументація та експресивність висловлених суджень великого майстра [11]. За словами О. Александрової, «Г.В. Свиридова хвилювали високі етичні ідеали та естетичні проблеми, його творчість – роздуми великого майстра. У своїх висловлюваннях... щоденникових записах,

інтерв'ю, спогадах сучасників, композитор предстає перед нами як глибокий мислитель, як людина, що має власне бачення картини світу... та є прикладом високої етичної позиції музиканта у сучасному світі [11]. Дослідник відмічає: «У своїх думках і висловлюваннях Свиридов був рішучим, точним, навіть категоричним. Його судження – це насамперед спроба визначення свого напрямку у сучасному музичному процесі, свого місця в історії» [там же].

Традицію жанрової комунікації інтерв'ю, бесід, діалогів в музичній культурі Новітнього часу презентують «Діалоги» І. Стравінського з Р. Крафтом – найцінніше джерело усвідомлення широти ерудиції, інтелектуалізму мислення, естетичних поглядів, оцінок і особистісних рефлексій одного з найвидатніших музикантів-мислителів ХХ ст., життєтворчість якого віддзеркалює антиномії бурхливої епохи.

Ідею «діалогу» та споріднених йому жанрів (бесіда, інтерв'ю) продовжують серія публікацій під загальною назвою «Бесіди з композитором», зокрема К. Ростана, А. Голеа та К. Самюеля з О. Мессіаном, а також книга «бесід» К. Ростана з Д. Мійо, в якій висвітлюються роздуми про авангардне мистецтво ХХ ст. і роль фольклорного елемента у творчості видатного представника «Французької Шістки». Зазначену традицію продовжують публікації Е. Рестаньо («У діалозі з Арво Пяртом» та ін.), В. Івашкіна («Визнання Едісона Денісова: за матеріалами бесід», «Творчість-життя Віктора Єкимовського», «Роки невідомості Альфреда Шнітке», «Музичні істини Олексія Вустіна»), «Арво Пярт: Бесіди, дослідження, роздуми, низка праць [273].

У дзеркалі бесід-«діалогів», єднаючих автореферентний та інореферентний композиторські дискурси, розкриваються глибини авторської філософії, психології та етики, роздуми про специфіку креативного процесу і творчі технології, висвітлюється ексклюзивність авторського світогляду в музичній культурі ХХ ст. В структурній і змістовній багатшаровості вербальних послань знайшла відбиття унікальна і, разом з тим, парадоксальна властивість, яка маркує новаторський характер творчої екзистенції й універсалізм композиторської особистості у культурному контексті епохи ХХ ст. Ця якість проявляється у співіснуванні в особі композитора майстра слова і тонкого знавця поезії, концертуючого артиста-виконавця і естета-інтелектуала, блискавичного музиканта і талановитого письменника, який демонструє яскравий літературний дар, творця «музичних подій» (А. Онеггер) і аналітика «звученневої матерії», експериментатора і дослідника царини музики, філософа-мислителя і публіциста, який володіє оригінальним стилем та демонструє глибину і безкомпромісність суджень [273].

Потужна креативна енергія видатних митців Новітнього часу відповідала динаміці складної епохи, а їх творчість постала «територією» нових культурних смислів і мистецьких експериментів, де співіснують, перетинаються протилежні позиції, стикаються різні точки зору на світ і відстоюється право на модернізацію музично-художньої комунікації, техніки

композиції і загалом звукотворчої технології музичного мистецтва [Шахн]. Натомість, незважаючи на різновекторність авторської діяльності, – «Майстри виконують ланки одного ланцюга еволюції музичного мистецтва, спираючись на традиції і, у той же час, відкриваючи перспективи майбутнього» [423, с. 174].

У дзеркалі теоретичних рефлексій і критичних суджень видатних музикантів, серед яких М. Метнер, Д. Мійо, М. М'яковський, А. Онеггер, С. Прокоф'єв, Ф. Пуленк, Г. Свиридов, А. Шенберг, К. Шимановський, Д. Шостакович, розкриваються нові грані буття композитора в динаміці епохи і його роль в естетичній картині світу, виявляється унікальна особистість, наділена універсальними властивостями і здатністю реалізувати у нових історичних умовах свій культуротворчий потенціал.

Мовностилістична «офарбованість» авторської словесності зумовлена залежністю від жанрового типу, культурно-комунікативної скерованості і ступеню заглибленості у професійний музичний контекст та визначається індивідуально-особистісними детермінантами. Саме тому характер висловлювання набуває значущості в плані висвітлення індивідуального стилю митця, співвідношення у ньому емоційного та раціонального начал, прояву суб'єктивно-особистісних рис.

Стилістичний діапазон композиторського Логосу простирається від вільно-монологічного висловлювання, сповідальності образно-емоційного тону до чітко регламентованого, інформаційно насиченого вислову з максимальною концентрацією думки. У цьому аспекті показовим є характеристика типів вислову двох титанічних особистостей-антиподів у музичній культурі ХХ ст – А. Шенберга та І. Стравінського, що розкривається в артефактах їх вербальної спадщини. Так, за спостереженням С. Савенко, емоційно-експресивний, суб'єктивний тон висловлювання виявляється в текстах австрійського композитора. Аемоційністю, чіткістю, раціоналістичністю характеризуються висловлювання І. Стравінського, відомого своєю раціоналістичною скерованістю у вербальній та музичній царинах творчості [273].

У вербальному композиторському дискурсі ХХ ст. багатогранно відбилася принципово новаторська сутність творчості, відзначена антиромантичною скерованістю музично-креативного процесу та рисами інтелектуалізації художньої свідомості. Окреслені аспекти виявляються, на нашу думку, у двох різновекторних інтенціях. З одного боку, – спрямованих на ретроспекцію, зумовлену підвищенням науково-дослідницького і музично-творчого інтересу митців доби до художнього досвіду, жанрових традицій і основ поліфонічного мислення докласичних епох, глибинних пластів музичної культури (духовно-релігійного та етнотрадиційного), а також їх прагненням адаптації й творчого переосмислення раритетів мистецької спадщини відповідно естетичним нормам і умовам тогочасної практики. З іншої – інтроспекції, що віддзеркалює потребу у маніфестації, теоретизації експериментально-інноваційних форм творчості (основаної на

радикальному запереченні традиційного звуковисловлювання, усталених принципів композиції), вербальній аргументації і термінологічному обґрунтуванню нових явищ авангардної поезики, оригінально вираженого музичного досвіду, розуміння якого повинно відбуватися у майбутньому, далекій історичній перспективі.

Слово *автора музичного* доби модерну пронизано новими смислами, культуротворчими ідеями і концепціями, є вираженням західноєвропейського культу розуму, переваження раціоначала. Це прагнення по-різному виражене у мистецькій царині, акцентовано у теоретичних текстах композиторів, які виявляють радикально-новаторську сутність пошуків.

Маніфестарну естетику доби модернізму, скеровану на пошуки «нового звукопоглядання», оновлення системи музичної мови, кардинальний перегляд звуковисотного, метроритмічного і тембрового чинників виразності, презентують яскраві новатори різних європейських композиторських шкіл (італійської, української, російської тощо): Ф. Бузоні («Ескіз нової естетики музичного мистецтва», 1907), М. Кульбін («Вільна музика. Застосування нової теорії художньої творчості до музики», 1909), Ф.Б. Прателла («Маніфест футуристів-музикантів», 1912), Л. Руссола («Мистецтво шумів», 1913), А. Лур'є («До музики вищого хроматизму») та ін. Експериментальна скерованість вищезгаданих вербальних артефактів, їх спрямованість на майбутнє відповідала естетичним поглядам футуризму і свідченням існування у даній період композитора нового психокреативного типу – художника-футуриста як носія особливого світогляду, пов'язаного з вирішенням сьогоденних мистецьких проблем у перспективі [530].

Сутнісною рисою вербальної авторепрезентації масштабних композиторів доби модернізму стає узагальнення та фіксація власних філософсько-світоглядних (О. Скрябін), педагогічних (К. Орф, З. Кодая, Д. Кабалевський) та естетико-теоретичних концепцій (О. Мессіан, П. Хіндеміт), які виявляють тенденцію, «...раніше не властиву перу композиторів-романтиків – раціонально роз'яснити специфіку творчого процесу, лишити його ореолу непізнаваності» [601, с. 232]. Тяжіння до концептуалізації і вербалізації художньо-естетичних поглядів, маніфестації інноваційних ідей та експериментально-творчих практик збуджувало композиторів, «...прагнення відстоювати новаторство свого мистецтва, його актуальність, співзвучність часові» [601, с. 11].

Яскравою ілюстрацією окресленої тенденції, свідченням посилення теоретико-аналітичного модусу авторепрезентації композиторів в умовах модернізму є поява фундаментальних праць центральних постатей модерної епохи, ідейна скерованість теоретичної думки котрих, задекларована у самих назвах і є важливою для порозуміння феномена композитора в музичній культурі ХХ ст.: «Музична поезика» І. Стравінського, «Стиль і ідея» А. Шенберга, «Лекції» А. Веберна, «Я – композитор» А. Онеггера, «Техніка моєї музичної мови» і «Трактат про ритм» О. Мессіана, «Світ композитора» П. Хіндемита та ін. У зазначених працях осмислюються стрижневі для

композиторської практики ХХ ст. питання, виявляється скерованість на динамізацію авторського погляду від вивчення стильових аспектів, нової вільної композиції (на підставі дванадцятитоновості) до концептуалізації техніки письма – основоположної і центральної проблеми композиторської практики і музикології другої половини ХХ ст.

У масштабах музичної історії Новітнього часу принципово важливим і концептуально значущим є Слово І. Стравінського – у «променях генія» якого віддзеркалюється світ антиномічної культури ХХ ст. та властива йому динаміка художньо-стильових змін. Масштабний композитор і диригент, митець і глибокий мислитель антиромантичного спрямування, є автором значних теоретичних і музично-публіцистичних праць [511–514], які виявляють інтелектуально-художній діапазон інтересів, етико-естетичні, мистецько-креативні доміанти творчості, бездоганний композиторський професіоналізм і логіку раціомислення.

Не наполягаючи на створенні цілісної естетико-теоретичної системи, виразник настанов модернізму, родоначальник найголовніших стильових стратегій ХХ ст. (неокласицизму, неофольклоризму), теоретик і композитор, у концептосфері своїх теоретичних роздумів, викладених зокрема, у «Поетиці», окреслив стратегічні питання філософії музики і поетики музичної творчості Новітнього часу: концепції музичного хроносу, техніки остінато, метроритмічної і тембрової організації музики, естетику взаємодії антиномій «порядок – хаос», яка усвідомлюються принципово важливими в системі теоретичних міркувань і практики модерно-постмодерної доби.

Музичний і вербальний дискурси авторської творчості композитора корелюють панівним філософсько-культурологічним й герменевтико-феноменологічним настановам доби, зокрема концепціям Е. Гуссерля, М. Хайдеггера, Г.Г. Гадамера.

В умовах глобалізованого світу, девальвації антропоцентризму, в контексті ствердження авангардно-модерністичної парадигми і антиромантичного світобачення, унікальний майстер, творець-універсал і яскравий новатор музики ХХ ст. силою художніх переконань, через створену музику, Авторський Логос стверджує шлях подолання глибокої духовної кризи, хаосу і пропонує авторську модель широкого культурно-стильового діалогу з мистецьким досвідом минулого як еталонним і константним духовно-аксіологічним надбанням, пам'яттю культури, носієм естетичного досконалості, цілісності, гармонії, логіки і порядку. Зазначена ідея складає основу естетико-художньої і культуротворчої парадигми творчості композитора у діалогемі «людина – культура», пронизує його авторський простір, ініційовані художньо-стильові концепції (неофольклоризм та неокласицизм), які набули загальнокультурного масштабу й визначаються провідними й еталонними музично-стильовими стратегіями моделювання авторської картини світу для багатьох композиторів в масштабах століття.

Глибинна сутність художніх перетворень, концептуальних музично-естетичних ідей і універсалізм мислення цієї видатної постаті, вплив

культуротворчої діяльності І. Стравінського в масштабах культури ХХ ст. зумовлюють гучний мистецький резонанс й складають значеннєвий музично-авторологічний простір у музичній культурі ХХ ст.

Жанрова багатогранність, полівекторність інтелектуально-художньої думки визначає специфіку вербального композиторського дискурсу австрійського композитора-реформатора А. Шенберга – однієї з центральних постатей ХХ ст., творчість якого «...завжди існувала у щільній атмосфері думки, слова, теоретичної інтерпретації» [97, с. 11].

Слово ініціатора серійної техніки композиції, засновника нововіденської композиторської школи є декларацією нової естетики музики в культурі та віддзеркалює зв'язки з німецькою філософською думкою (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше). Вербальна авторепрезентація митця є формою донесення теоретичних і художньо-творчих настанов, суб'єктивно-особистісних інтенцій, засобом розкриття його культуротворчого потенціалу й об'єктивним свідченням особистісного універсалізму, проявленого у розмаїтій мистецькій діяльності (диригент, музиканта-аналітик, педагог, художник-абстракціоніст, поет, публіцист і прозаїк, літературний співавтор власних музичних творів).

Підкреслюючи іманентну властивість синтетичного художнього мислення, притаманну А. Шенбергу, М. Елік, відзначав: «Здібний поет, драматург і художник, який деякий час входив до творчого об'єднання художників-авангардистів «Синій вершник», він відчував постійну потребу поєднувати ці обдарування з головним – композиторським» [636, с. 205].

Синестетичність мислення митця-універсала з «кольоровим» слухом і багатограним художнім баченням реальності, музичним і філологічним мисленням, комплексно реалізується у тексті його вокально-хорових і оперних творів. Специфічним є авторське відчуття музичного «першоеlementу» твору, порозуміння, «...що звук перебуває у звуковій фарбі, одним з вимірів якого є висота» [398, с. 409].

Вербальна царина творчості ідеолога «Нової музики» позначена самобутніми рисами його особистісного універсалізму й відіграє особливу аксіологічну значущість у музичній культурі. У різножанрових контекстах (епістолах, теоретичних статтях, літературно-художніх зразках) царини слова розкриті магістральні вектори розвитку музично-теоретичної думки доби.

Авторська свідомість фундатора додекафонічної концепції музики віддзеркалена у літературно-художніх опусах, текстах лібрето (опера «Мойсей і «Аарон»), поетичних і прозаїчних зразках, обраних основою власних музичних творів (кантата «Уцілілий з Варшави»), в яких композитор постає одночасно літературним і музичним автором, а також листах, що є не лише особистісними посланнями, але й культурними артефактами, документальним свідченням епохи. Епістолярії А. Шенберга – «глибоко хвилюючий людський документ, самий виразовий з його автопортретів... Головне відкриття листів – це сам Шенберг, його власний психологічний досвід, досвід геніального художника, який живе у ХХ столітті» [263]. За

думкою І. Стравінського, – «Шенберг у кожному листі говорить усе, що думає, і за цих причин листи є його автобіографією, яка є а ні переднамірною, а ні заснованою на спогадах і тому уявляється самою надійною з усіх біографій, коли-небудь написаних композиторами. Більш того: це одна з небагатьох великих книг, створених композиторами, і без неї не обійдеться ніхто з причетних до музики (і не тільки сучасної)» [263].

Теоретична авторепрезентація А. Шенберга охоплює найважливіші музично-аналітичні, музично-творчі, музично-психологічні та музично-технологічні ідеї, які суттєво вплинули на музичну свідомість ХХ ст. та зазнали розвиток у творчій практиці його adeptів. Чинником поширення теоретичної складової у творчості композитора стала потреба в «усвідомленому контролюванні композитора над новими засобами і формами, які були віднайдені... інстинктивно» [97, с. 50]. Висловлені майстром позиції віддзеркалюють загальний вектор на інтелектуалізацію та раціоналізацію творчого процесу, актуалізацію пошуку центральної ідеї у творчості. У вербальній спадщині митця окреслюється філософський концептуалізм, зв'язок з провідними філософсько-естетичними теоріями свого часу.

Музикознавчо-теоретичний модус творчості майстра базується на власному художньому і практичному досвіді (авторському, виконавському та музично-педагогічному) й охоплює масштабні праці загальнотеоретичного і методико-педагогічного змісту: «Вчення про гармонію» (1911), «Структурні функції гармонії», присвячені аспектам набуття композиторського професіоналізму («Посібник для композиторів-початківців», «Основи музичної композиції», 1937 – 1948), а також матеріали лекцій, теоретичні статті, з проблем контрапунктичної техніки, аналізу поліфонічної музики і методу додекафонічної композиції тощо. Значна частина теоретичних візій майстра зосереджена у збірці праць під загальною назвою «Стиль та ідея».

Найзначніший труд А. Шенберга – «Вчення про гармонію» є комплексним дослідженням синтетичної жанрової природи, сполучає педагогічний та науковий дискурси, предстає як естетичне ессе і трактат етичного змісту, що декларує ідеї Нового мистецтва, нової поетики музичної творчості. О. Власова називає «Вчення» цінним документом епохи, підкреслює його суттєву роль і своєчасність як «важливої віхи у процесі самоусвідомлення нової музики» [97, с. 52].

Принципово важливим фактом кореляції вербального і музичного дискурсів творчості А. Шенберга є синхронність фаз музичної та теоретичної активності митця в контексті його стильової еволюції та відповідність її інтелектуалізованому вектору. Зразки теоретичної рефлексії визначають головні віхи раціоналістичних авторських пошуків та утворюють кульмінації певних періодів життєтворчості митця наряду з його музичними творами. Так, вищезазначений теоретичний труд виявився знаковим в контексті парадигмальних змін авторської творчості і композиційної системи мислення

А. Шенберга та створений паралельно з одним з його ораторією «Дробина Іакова» – одним з найзначніших творів першої третини ХХ ст. [97].

У теоретичній спадщині австрійського композитора особливо значущим стає обґрунтування стрижневого для композитора концепту – «музичної думки», тлумачення якого у різних вербальних текстах виявляє еволюцію у його розумінні та інтерпретується амбівалентно: як художня субстанція та сукупність певних характеристик й відноситься до різних рівнів існування твору (ідеального і композиційно-технологічного) та «служує звуковою реалізацією «свободи ідей» твору [97, с. 57].

Критерієм масштабу таланту композитора А. Шенберг вбачає наявність музичної ідеї, усвідомленої, як «метод, за допомогою якого встановлюється рівновага» [615, с. 49]. Така неодмінна креативна властивість особистості митця, як оригінальність – здатність генерувати нові ідеї – можлива, на думку А. Шенберга, лише за умов наявності яскравої індивідуальності. Дослідник співвідносить ідеї із законами логіки та пов'язує їх з можливістю музичного сприйняття, усвідомлення та вираження [615, с. 49]. З прагненням самовираження і реалізації цієї центральної мети, австрійський майстер пов'язує й умови народження і формування композитора. За А. Шенбергом, – «Композитор – справжній митець – творить лише тоді, коли має сказати дещо таке, яке ще не було сказане, але те, що згідно його відчуттю, повинно висловити» [615]. Відповідно до цього твердження, у своїх текстах А. Шенберг висловлював бажання сприйняття його музики як «...чесної, розумної особистості, яка явилася... висловити дещо таке, що вона глибоко відчуває та що має значення для усіх нас» [615, с.148]

У теоретичних розвідках А. Шенберга розкриваються методологічні принципи «Нової музики» (Т. Адорно) з її «естетикою уникання» (яка передбачала відмову від усталених у практиці мовно-музичних елементів), а також окреслюється специфіка творчого процесу композитора в умовах розширеної тональності і «позатональної» системи звуковисотної організації й додекафонного методу композиції, альтернативного класичним законам музичної логіки. Вербалізовані теоретичні узагальнення митця вирізняються сміливістю й категоричністю суджень, чіткістю й раціоналістичністю дефініцій і саморозуміння сутності художніх явищ авторської творчості, специфіки музичної мови, логіки гармонічного і поліфонічного мислення.

У лекціях, статтях, а також епістолах майстра, який суттєво змінив (за його власним твердженням) рух історії музики, створивши універсальний метод композиції (на основі дванадцятитонової звуковисотності, застосування концепту «серії» з її варіантним перетворенням засобами контрапунктичної техніки) виявляється глибоке усвідомлення ролі і місії творця у культурі ХХ ст., висвітлюються проблеми традиції і новаторства в мистецтві.

Властивий ініціатору «додекафонічної» концепції стиль музичної авторепрезентації (ясність та конкретність викладення думки, домінування раціоначача, інтелектуалізм, концентрація уваги на архітектоніці цілого та

чіткості структурно-композиційної і фактурної організації творів на основі домінування серійно-додекафонічної звуковисотної парадигми), притаманний і вербальним висловлюванням А. Шенберга-публіциста, аналітика музики і літератора, який у лаконічній, логічно розбудованій формі розкриває глибину своїх теоретичних суджень, композиційних перетворень, широту поглядів та естетичних ідей.

Масштабна музикознавча спадщина А. Шенберга, притаманна автору переконливість і логіка міркувань, глибина осягнення теоретичних питань сприяли кристалізації уявлень про нього більшою мірою як теоретика мистецтва, ніж *автора музичного*. Проте сам А. Шенберг дотримувався протилежної позиції й вважав себе насамперед композитором [292].

При цьому, «...як митець, А. Шенберг «не вкладався у межі своєї філософсько-теоретичної концепції» [601] і своїми іноді парадоксальними позиціями ускладнював порозуміння власної творчості. У висловлюваннях і працях засновника нововіденської школи антиномічними виявляються погляди щодо музичного сприйняття: з одного боку, – як «інтелектуального задоволення», що походить з усвідомлення руху авторської стрункості логічних дій, досконалості форми звукових конструкцій, з іншої – ствердження переважної ролі емоційного враження від музики. Багатогранний митець і теоретик прагнув досконалості, властивої його особистості універсальності й апелював у своїх авторських посланнях (музичних, живописних і вербальних) одночасно до освідченої слухацької еліти та до усього людства» [601].

Науково-аналітичний модус мислєдїяльності визначає специфіку вербального авторського дискурсу австрійського композитора, диригента і вченого-музиколога А. Веберна, у лекціях, епістолах, теоретичних статтях якого («Музика Шенберга» та ін.) послідовно обґрунтовується концепція «Нової музики», розкривається ідея додекафонно-серійного методу композиції, ініційована його вчителем А. Шенбергом, та окреслюється її еволюція у напрямі посилення детермінованості (практично втіленої у пуантилістичній техніці та серійно-серіальній системі звукоорганізації).

Теоретичні візії яскравого представника нововіденської композиторської школи, митця-інтелектуала з самобутнім авторським стилем, який не вкладався у тогочасні мистецькі напрями, і демонструє відповідний часу тип конструктивно-логічного, структуроцентричного художнього мислення (відповідного інтенціям філософії структуралізму), висловлені в опублікованих лекціях «Шлях до композиції засобами дванадцяти тонів» і «Шлях до нової музики» (1932 – 1933). Зазначені праці сприяють порозумінню історичної закономірності появи і філософсько-естетичного підґрунтя додекафонно-серійного композиційного методу, панівного у творчості митців «нововіденської» школи та їх адептів. Натомість, до аналітики власних опусів музикант-інтелектуал практично не звертався.

Значний мистецтвознавчо-культурологічний інтерес викликають теоретичні розвідки А. Веберна, ідейно скеровані на глибинне пізнання культури поліфонічного мислення доби Відродження. Означений вектор мислєдїяльностї австрїйського композитора, що кореспондує науково-дослїдницьким пошукам масштабних митцїв першої половини ХХ ст. (С. Танєєв, П. Хїндеміт), зазнав реалїзацію у написаній ним дисертації, присвяченї дослїдженню особливостей ренесансної поліфонїї і специфіки канонїчної технїки письма на матерїалї творчостї Х. Ізаака («Choralis constantinus», 1906). Набутий митцем теоретичний досвїд став підґрунтям для власних мистецьких пошуків та був широко застосований у музичній практицї, сприявши розширенню меж поліфонїчного письма на серїйній основї.

Цїкавим інформаційним джерелом розкриття мистецького свїтогляду А. Веберна є його епїстолярний дїалог з поетесою Х. Йоне, лїричні тексти якої (спївзвучні авторській природї композитора) склали основу вокально-хорових творів останнього десятилїття творчостї митця, починаючи з ор. 26.

Орїєнтація на засвоєння новїтнього композиційного досвїду і форм «чуттєво утіленого» (Р. Вагнер) в музицї визначає характер теоретичних дослїджень одного з найзначнїших і впливовїших італїйських композиторів першої половини ХХ ст. А. Казелли (1883 – 1947), який уособлює тип митця-унїверсала. Ця унікальна якїсть, властива знаковим митцям Новїтнього часу, виявляється у масштабній дїяльностї музиканта, значущої для ствердження гуманїстичних ідей в умовах модернїзму.

Композитор постає в рїзних культуротворчих іпостасях: *автора музичного і вербального*, концертуючого виконавця – піанїста і диригента, популяризатора творів своїх видатних сучасників (А. Шенберга, І. Стравїнського, А. Веберна), музичного критика і дослїдника, музично-суспїльного дїяча і організатора культурних проєктів: «Венеціанського мїжнародного фестивалю сучасної музики» (1930) і «Корпорації сучасної музики».

Багатограннїсть музичного волевиявлення композитора, орїєнтованого на неокласичну стильову парадигму, виявилася у креації концептуальних творів: симфонїчних, музично-театральних, інструментальних (насамперед фортепіанних), серед яких численнї обробки і транскрипції, а також змістовно контрастнї програмнї цикли: «Сторїнки вїйни» – чотири музичних фїльми» та «Пупацеттї» для фортепіано у чотири руки (1915).

Розмаїта за змістом вербальна спадщина італїйського композитора розкривається у рїзних жанрових контекстах: автобіографїчному, теоретичному, музично-критичному тощо, презентується окремими статтями і масштабними монографїчними дослїдженнями, у фокусї яких – творчїсть титанїчних постатей музичної культури Нового (І.С. Бах) і Новїтнього (І. Стравїнський, А. Шенберг) часів. Особливої значущостї набуває аналітико-теоретичний модус дослїджень, рецепції найзначнїших стильових

процесів у мистецтві ХХ ст., зокрема пов'язаних з проявами неокласицизму і «позатональної» організації в музиці.

Синестезія вербального (філологічного) і музичного типів мислення, властива критику, композитору і письменнику К. Шимановському – автору літературних та поетичних творів, лібрето власних музичних опусів (опера «Король Рогер»), а також музикознавчих і публіцистичних статей. Літературно-художньою домінантою самовираження композитора є створений ним філософський роман «Ефеб», концептуальний стрижень якого пов'язаний із символізацією ідеї духовного єднання в особах головних персонажів (поета і композитора), прообрази котрих деякою мірою автобіографічні й відповідають сутності авторської індивідуальності митця.

Митець з емоційним сприйняттям світу й обширним діапазоном інтересів, у своїй музичній та літературній спадщині звертається до широкого кола образності і тематики. Теоретичні статті майстра приваблюють особливим поглядом на актуальні проблеми композиторської творчості, техніку композиції своєрідністю ракурсу бачення перспектив розвитку польської музики, розглянутої на фоні світових музичних новацій. Глибина осягнення композитором царини національного в музиці, відношення до традиції корелює з магістральною для мистецтва ХХ ст. проблемою «композитор – фольклор».

Царина Слова є вагомими засобом самовираження композитора-симфоніста М. М'яковського та є найціннішим джерелом пізнання авторського світу митця, а також духовного контексту доби. Вербальний дискурс представлений у творчості композитора епістолярно-мемуарними свідченнями (зокрема листуванням з корифеями музичного мистецтва ХХ ст. С. Рахманіновим і С. Прокоф'євим), а також теоретичними працями з питань специфіки інструментального мислення, явищ європейського симфонізму, розглянутих на матеріалі творчості видатних діячів музичної культури (П. Чайковського, Л. Бетховена та ін).

Глибокі судження про музику, викладені у рецензіях, статтях, які публікувалися в журналі «Музика» (під загальною назвою «Петербурзькі письма»), висвітлюють діапазон музично-критичної, музикознавчої діяльності митця та є унікальними історичними документами й літературними пам'ятниками музичної епохи ХХ ст.

Культурну цінність складають раритети вербальної творчості О. Глазунова: листи, спогади, рецензії, а також теоретичні статті, присвячені осмисленню проблем композиторської індивідуальності, психології творчості, питань оркестрового письма, аналізу певних музичних творів (Л. Бетховена, Ф. Шуберта). Суттєву значущість складають висловлені митцем думки щодо композиторської діяльності, усвідомленої у комплексі проявленого таланту, натхненої і постійної творчої праці, професійних знань та їх практичного втілення. За спостереженням М. Ганіної, «Композитор у листах до різних адресатів... порушує питання зв'язку творчості і світогляду

митця..., методів його праці над твором, диригентське мистецтво»³ В епістоляріях митця окреслені його естетико-творчої позиції, зокрема дотримання національної визначеності, індивідуальної характерності, спадкоємності традиціям у їх творчому переосмисленні та вірності основам професіоналізму [там же].

Вербальна композиторська авторепрезентація у масштабах першої половини ХХ ст. властива титанічним, універсальним особистостям, які визначають художньо-естетичні та інтелектуально-духовні домінанти епохи, створюють новий інтонаційний образ часу, формують музичну картину епохи.

Композиторська словесність ілюструє причетність митців до двох творчих типів: 1) орієнтованих на переосмислення традиції і залучення досвіду в нові інтонаційні контексти та 2) скерованих на долання мистецько-культурного надбання й ініціацію принципово нових, епатуючих мовно-композиційних властивостей і закономірностей.

Визнаним майстром мистецтва слова, володарем яскравого літературного таланту є С. Прокоф'єв – видатний музикант ХХ ст., який наряду з О. Метнером, О. Скрябіним, С. Рахманіновим та ін. презентує у добу Новітнього часу художницьку іпостась «граючого композитора»: творця-новатора і концертуючого піаніста, засновника нового виконавського стилю. Помічену ще з дитинства власну «схильність до записування», композитор вважав своєю невід'ємною особистісною властивістю [446, с. 8].

Вербальна спадщина С. Прокоф'єва відзначається яскравим і самобутнім літературним стилем й охоплює широке жанрове коло: статті, помітки-мініатюри, лібрето до власних творів, а також масштабні і змістовно розмаїті свідчення особистісного типу: епістолярії, щоденник, автобіографію, що унаочнюють траєкторії життєтворчості і авторського мислення одного із найзначніших митців ХХ ст. «Автобіографія» – найважливіший документ авторського життя композитора та водночас культурної картини першої половини ХХ ст. (явленої постатями видатних митців, подій, творчих концепцій). За інформаційною насиченістю, глибиною авторських суджень і історичною значущістю цей артефакт духовності дорівнюється до найяскравіших зразків епістолярно-мемуарної літератури Новітнього часу.

У калейдоскопі стильових процесів і явищ антиромантичної доби ХХ ст. особливу роль посідає музичний і вербальний Логос С. Рахманінова – масштабного композитора і виконавця-інтерпретатора (піаніста), який презентує у культурі ХХ ст. генерацію митців, які відстоювали у своєму феноменальному творчому досвіді семантичні зв'язки з творчо переосмисленим пізньоромантичним мистецтвом, сконцентрованим навколо внутрішнього світу емоцій та відчуттів. Естетичне прагнення композитора полягало в оновленні культурних традицій з середини, піднятті глибинних пластів на новий рівень мистецького узагальнення, включаючи музичний

³ Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания. М.: Госмузиздат, 1958. с. 11.

досвід, переломлений через власне авторське Я у новий культурно-історичний і філософсько-художній контекст, надаючи йому нові духовно-естетичні смисли і мистецькі (насамперед інтонаційні) узагальнення.

Композитор ліричного дарування, носій романтичного світовідчуття, С. Рахманінов сполучував у своєму мистецтві емоційну відкритість і духовну споглядальність, суб'єктивність висловлювання та етичне начало, корелюючи його глибинній національно-ментальній сутності і духовності. Стильова скерованість найяскравішого мелодиста епохи кореспондує вербалізованій ним головній етико-естетичній установці своєї творчості: «Мелодична винахідливість – головна життєва мета композитора» [454].

Віддзеркалене у статтях, інтерв'ю (1919; 1934), спогадах та обширній епістолярній спадщині. Слово С. Рахманінова розкриває множинні особистісні і творчі контакти, а також ділові стосунки майстра з найзначнішими діячами музичної культури ХХ ст. (М. Метнером, С. Прокоф'євим, С.Танєєвим, О. Глазуновим, С. Кусевицьким, Л. Стоковським та ін.). Ідейно-тематичний вектор розглянутих і глибоко усвідомлених митцем теоретичних питань, пов'язаний з гостро актуальними і культурно значущими для музично-творчої практики ХХ ст. проблемами: взаємодії академічного і фольклорного пластів і традицій, а також художньої інтерпретації та автоінтерпретації музичного досвіду.

Сутність осмислення останніх віддзеркалена С. Рахманіновим у принципово важливій для мистецтва ХХ ст. праці «Композитор як інтерпретатор», смисловим стрижнем якої є визначення специфіки взаємозв'язків композиторської інтерпретації з виконавською практикою та впливу артистичної діяльності на музичну творчість. Автор розглядає зазначену проблематику у трьох дихотомічних ракурсах: «композитор – артист-виконавець»; «композитор – диригент»; «виконавська – музично-авторська діяльність».

Усвідомлюючи глибину проблемного поля музичної інтерпретації (виконавсько-артистичної та композиторської), видатний піаніст і композитор ХХ ст. проголошує питання: «Чи повинен композитор, володіючий виконавським професіоналізмом, бути найяскравішим інтерпретатором власної музики?». У пошуках відповіді на ініційовану полеміку, митець дотримується позиції переваження у виконавському процесі саме композиторської інтерпретації власних творів, виходячи з усвідомлення потенційно більш глибокого і цілісного внутрішнього розуміння автором власної музики [454].

Невід'ємними і життєво важливими якостями для здійснення композитором не лише авторської, але й виконавської діяльності (на відміну від суто артистичної практики), С. Рахманінов вбачає наявність двох принципово важливих складових: 1) творчої уяви, що сприяє передбаченню в авторській свідомості картини майбутнього твору та впливає на його глибоку і достовірну реконструкцію у виконавському акті; 2) гострого і розвинутого

чуття «музичного колориту», звукової офарбованості, що уможливить створити більшу інтонаційну насиченість і повноту звучання [454, с. 129].

Митець-аналітик доходить висновку, що саме композитор-інтерпретатор, який одночасно є творцем і тлумачником опусу, має перевагу перед виконавцем завдяки більш ґрунтовному і усвідомленому виконанню власного твору й сприяє подвоєнню у виконавському акті змістовно-образної складової, посилює глибинні смисли твору. Скептично ставлячись до впевненості й доцільності диригентської інтерпретації власних зразків самим композитором, С. Рахманінов припускає можливість здійснення останнім такої діяльності лише за умов володіння специфічними індивідуальними якостями і характеристиками (відповідним природним даром, типом мислення і здатністю до емоційного самоконтролю) [454].

Характер впливу артистичної кар'єри на авторську творчість композитора, за висловом митця, має індивідуальні прояви і залежить від декількох чинників. Прихильник усталених традицій у мистецтві, С. Рахманінов у своїх теоретичних розвідках висловлював негативні ставлення до експериментальної композиторської практики сучасної йому модерної епохи, й відносив представників Новітньої музики загалом до «футуристів». Характеризуючи результати діяльності радикальних новаторів в образно-метафоричній формі, композитор відзначав, що їх «...твори бесформені, як туман, і так само недовготривалі» [454, с. 71].

Словесна форма авторського самовираження визначає одну зі значимих граней творчої постаті російського композитора, блискавичного піаніста і педагога першої половини ХХ ст. М. Метнера (1880 – 1951). Мистецькі пошуки автора знаходилися на перетині традицій пізнього романтизму, музичної досвіду початку ХХ ст. (С. Танєєва і О. Глазунова) та новацій модерного мислення (внаслідок впливу І. Стравінського та С. Прокоф'єва).

Концентрацією вербально виражених світоглядних та етико-естетичних позицій автора фортепіанних і вокальних творів є резонансна у мистецьких колах першої половини ХХ ст. праця культурологічної спрямованості «Муза і мода» (1935), смислоутворюючий центр котрої формує критична рецепція модернізму і музично-творчих процесів Новітнього часу. Розглядаючи модернізм явищем, у котрого «...немає обличчя..., а лише фарби», митець вбачає у ньому «мовчазну угоду цілого покоління – вигнати музу, колишню натхненницю... поетів, замінивши її модою» [388].

Вагомим чинником вербального самовираження М. Метнера стала праця «Повсякденна робота піаніста і композитора», що узагальнює набутий митцем професійний досвід в авторсько-виконавській і методико-педагогічній діяльнісних царинах. Зазначена праця охоплює широке коло проблематики і містить як суто практичні аспекти (рекомендації щодо використання певних прийомів виконавської і композиторської техніки, питання психології концертного виконавства, підходи до інтерпретації музичних творів тощо), так і концептуальні питання, розв'язання яких лежить у площині філософії музичної творчості. Концептуально-

методологічний модус композиторської поетики у цьому теоретичному документі визначають нариси композитора «Про волю у художній творчості» та «Про дух і матерію у сучасній музиці», які окреслюють семантичні зв'язки музично-теоретичної рефлексії композитора з філософсько-естетичними (насамперед феноменологічними) пошуками модернізму.

Отже, масштабний емпіричний матеріал словесної авторепрезентації композиторів, накопичений в музичній культурі ХХ ст., суттєво збагачує її тезаурус, художньо-смісловий та інтелектуально-духовний простір й урізноманітнює усталені уявлення про характер екзистенції *автора музичного* в часопросторі Новітнього часу. Логос композитора доби модернізму пронизаний новими смислами, культуротворчими ідеями і концепціями, є вираженням західноєвропейського культу розуму, переваження раціоначала.

У вербальному композиторському дискурсі ХХ ст. багатогранно відбилася принципово новаторська сутність творчості, відзначена антиромантичною скерованістю музично-креативного процесу та рисами інтелектуалізації художньої свідомості

Вербальна царина композиторського самовираження у першу половину ХХ ст. відкриває скерованість авторської творчості митців на естетику модерну й відзначається посиленням ролі теоретико-аналітичної складової, появою системних теоретичних систем, творчих маніфестів і декларацій, концептосфера яких відповідає культурним настановам Новітнього часу і некласичній парадигмі музичної культури. Означена ситуація детермінована посиленням тенденцій експериментаторства й необхідністю обґрунтування новітніх ідей та створення відповідного поняттєво-термінологічного апарату, який сприяв розширенню тезаурусу музикології Новітнього часу.

Раціоналістичний вектор композиторського мислення, спрямованість творчої думки на пошуки нової інтонаційної концепції, відповідної авторському світоспогляданню і слуханню буття, а також універсальних алгоритмів звукотворення і композиційної логіки, корелюючих зі стилем культури ХХ ст., виявляється у численних теоретичних текстах, фундаментальних музично-естетичних трактатах, системних дослідженнях, об'єктом теоретичної рефлексії яких є кардинальні проблеми семантики музичної мови, поетики і стилістики, алгоритмізації творчого процесу.

Висвітлена у Логосі композиторів концептосфера звукотворчості, її культуротворча спрямованість та інвенційний, експериментально-новаторський модус, засвідчує зростаючу тенденцію інтелектуалізації музичної свідомості, що набула у ХХ ст. статус традиції й визначила скерованість теоретичної спадщини ідеологів модернізму: А. Веберна, А. Шенберга, І. Стравінського, П. Хіндемита та ін. митців.

4.6. Концептосфера вербального дискурсу творчості європейських композиторів другої половини ХХ ст.: П. Булез, Я. Ксенакіс, О. Мессіан, П. Шеффер

«Теоретичні проєкції рефлексивності культури другої половини століття на лінії перетину музичного і «літературного» векторів творчості» [459] відкривають нові смислові контексти буття композитора в дискурсі авторства.

Внаслідок парадигмальних змін у художньо-естетичній свідомості другої половини ХХ ст., в мистецькій практиці склалася нова ситуація, яка сприяла трансформації співвідношень музичного і вербального композиторських дискурсів. Відзначена ситуація виявляється в активізації поняттєвого змісту самої музики, посиленні її символізації і наближенні до вербальності (з частковою або повною її підміною в постмодерних творах-текстах). Симптоматичним є утворення в постмодерній авторській творчості нових модусів лінгво-музичного діалогу і розширення в музичній царині словесної компоненти. Особливу значущість набувають явища інтертекстуальності і полістилістики, цитації і автоцитування, насичення музичних творів алюзіями, стилізаціями, монограмами (*DSCH, EDE*) тощо.

Розмаїта і масштабна вербальної царина слова, що пронизує композиторську свідомість ХХ ст. загалом, у другу половину ХХ ст. обіймає різні жанрові напрями, серед яких особливо значущим щодо розкриття духовного світу митців є літературний (М. Зарінь, О. Мессіан, А. Шнітке, С. Слонімський, П. Шеффер), особистісно-біографічний (Г. Свиридов, Е. Денісов, В. Сильвестров), що поєднує мемуарно-епістолярну та щоденникову прозу, музикознавчо-культурологічний (В. Єкимовський, В. Мартинов, К. Штокхаузен) та насамперед теоретико-аналітичний (П. Булез, Е. Денісов, А. Шнітке, М. Скорик, Р. Щедрін), роль якого в контексті доби суттєво посилюється. Для багатьох митців даної епохи вербальна сфера самовираження стає вагомою складовою авторської поетики, поряд з музичною.

У масштабах другої половини ХХ ст. зберігає свою актуальність «композиторський літературоцентризм», що об'єктивується в різних формах і жанрах (лібрето, літературно-поетичні тексти, літературна тощо) і презентується у творчості митців різних стильових орієнтирів. Літературоцентризм пронизує творчу свідомість і розкриває специфіку художнього світобачення С. Слонімського – одного з найзначніших композиторів покоління «шістдесятників», багатогранного автора масштабних оперних і симфонічних концепцій, музичного критика, дослідника і письменника, виявляє специфіку авторепрезентації видатного композитора і значимого музиколога А. Шнітке. Літературно-критична, літературно-художня царина підкреслює широту авторського світу і універсалізм особистості композитора, виконавця і музичного аналітика О. Мессіана, а також ініціатора конкретної музики П. Шеффера.

Музична і літературна іпостасі творчої діяльності визначають художні пріоритети латиського композитора, диригента і письменника М. Заріня – автора вокально-симфонічних, інструментальних (органних і оркестрових), хорових (цикл для чоловічого хору на сл. Р. Бернса) опусів, а також різножанрових літературних творів, у тому числі безпосередньо пов'язаних з музичною проблематикою. Звертаючись до різних вербальних першоджерел у своїх оперних творах, композитор, натомість використовує в якості програми і власні тексти. У двічі авторській іпостасі – музиканта-творця і літератора – композитор виступив в опері «Чудові пригоди старого Тайзеля».

Літературно-художня царина самовираження, помітно еволюціонуюча в творчості М. Заріня, у зрілий період поступово стала превалювати над музично-авторською сферою. Різножанровий і масштабний корпус літературних творів митця складають спогади, розповіді, нариси, статті, а також декілька романів («Містерії та Хеппенінги», «Календар капельмейстера Коциня» та ін). Оригінальністю вирішення сюжетної колізії, концептуальною спрямованістю вирізняється роман М. Заріньша «Фальшивий Фауст, або Переправлена, поповнена куховарська книга – П.П.К.», пов'язаний з утіленням фаустіанської тематики в культурному контексті ХХ ст. й «осмисленням кардинальних, позачасових за своєю значущістю духовних проблем людства» [539, с. 163-168].

Розширенню концептосфери Логосу композитора в музичній культурі другої половини ХХ ст. сприяли актуалізували інтерпретації та вербалізації специфіки музичного віддзеркалення постмодерного сприйняття світу (фрагментарності, мозаїчності картини буття і нелінійності мислення, змінюваності хаотичних образів), постійної техніко-стильової модернізації композиторської творчості, оновлення композиційних принципів та засобів музикотворення, експериментаторства в царині електронного звукопису, розширення музичного простору (до аудіогіперпростору).

Тенденції вербалізації, філологізації та культурологізації композиторського мислення виявляють зростаючу роль аналітизму в художній діяльності музиканта-творця, появу автодескриптивних текстів, які виявляють специфіку їх мистецьких інновацій. В контексті доби постмодерну аналітичні рецепції функціонують в якості культурного артефакту і вагомого теоретичного документу, що фіксує парадигмальні зміни у царині звукотворчості (з акцентом на самому звуці), а також повернення на сучасному етапі розвитку до розуміння музики як мистецтва, наближеного до античного трактування (*tehne*).

Вищезгадана ситуація зумовлена кількома чинниками, найвагомішими з яких є:

- 1) порушення традиційної «субординації» теорії і практики в мистецтві, парадоксальне зміщення уважень про співвідношення у культурі понять текст – контекст (що засвідчує поява програмних маніфестів, вербальних текстів-преамбул, пояснюючих і анонсуєчих твір, які виконують «ілюстративну» функцію визначально сформульованого принципу);

2) розширення усвідомлення феномену творчості як «практичного експерименту в дослідженні»;

3) виникнення творів нового типу: твору-«екзерсису» (спрямованого на засвоєння техніки письма і художньої ідеї) і твору-дослідження, що існує на перетині теорії і практики (через апробацію на матеріалі логічних побудов);

4) переосмислення проблеми музичної мови [498, с. 54].

З огляду на окреслену ситуацію, науковець виявляє два аспекти, особливо значущі, на нашу думку, для розкриття специфіки авторського вербального дискурсу:

1) поширення теоретичних концепцій інструктивного призначення, розроблених самими композиторами (внаслідок прагнення логічної аргументації власних експериментів);

2) поява в системі автожанрової вербальної парадигми феномену «авторського аналізу» (термін О. Соколова) – особливого роду тексту, створеного композитором паралельно музичному твору та пов'язаного з дескрипцією потенційних можливостей його структурної організації [498].

Пересемантизація Слова у структурі музичного опусу в мистецтві ХХ ст. пов'язана з розмаїттям проблематики та розгортається під впливом культурних інтенцій доби, зокрема новим зверненням до національних традицій в контексті явища неофольклоризму, «нової фольклорної хвилі», творчий досвід репрезентантів якого скерований на реконструкцію народного мелосу на основі аутентичних текстів, фольклорних лексем тощо.

Інший модус посилення творчої уваги митців до Слова в постмодерній композиторській практиці детермінований актуалізацією тенденцій неорелігійності, прагненням утілення в музиці «новий сакральний простір». У руслі цієї тенденції актуалізується етична функція композиторської творчості – повернення через Слово до духовно-релігійних основ європейської музичної культури, етосу християнства і духовно-канонічних джерел як носіїв європейського культурного коду.

Головні напрями експериментально-новаторської думки (музичної і науково-теоретичної) у західноєвропейській музичній культурі другої половини ХХ ст. визначають найвпливовіші на сучасну свідомість видатні композиторські особистості і теоретики музичного мистецтва – представники «дармштатської школи»: німецький композитор, філософ і значимий теоретик К. Штокхаузен, пошуки якого пов'язані з дослідженням музичного часу, композиції та сприйняття музики (насамперед електронної), представлені у масштабній теоретичній спадщині (десяти томному виданні «Текстів про музику») [629], французький композитор, музиколог і диригент П. Булез, угорський композитор Д. Лігеті, італійські митці Л. Беріо та Л. Ноно [224].

Основою теоретичної рефлексії згаданих творців є інтерпретація власного досвіду, питання нової естетики музики (усвідомленої звуковою матерією Космосу) й відповідних їй категорій, антитетичних епосі

модернізму (що засвідчує публікація П. Булеза «Шенберг мертвий» та гостра полеміка митця з Ф. Пуленком щодо ролі неокласицизму) [330].

Теоретико-аналітична авторепрезентація є ваговою складовою творчості й інших значимих європейських композиторів-музикологів другої половини ХХ ст., серед яких німецькі митці А. Циммерман, Х. Лахенман, польські автори В. Лютославський, Кш. Пендерецький, чеський майстер А. Хаба – засновник мікрохроматичної чвертьтонової композиції), а також композитор, архітектор і музичний аналітик грецького походження Я. Ксенакіс, які в умовах Авангарду II і поставангарду стверджували новітні інтелектуалізовані концепти композиції, що виявляють креативно-ініціюючу й рефлексивно-інтерпретуючу різновиди творчої діяльності композитора та сполучення функцій митця і аналітика [528].

В епіцентрі теоретико-композиторських розвідок експериментально мислячих західноєвропейських митців післявоєнного авангарду та поставангарду – нові філософсько-естетичні засади і методи композиції, зумовлені концепціями структуралізму і постструктуралізму, новітні авторські концепції: теорія «єдиного часового поля» та ідея всесвітньої «інтуїтивної і космічної музики» (К. Штокхаузен), теорія «відносності звукового простору» (П. Булез), «стохастична музика» (Я. Ксенакіс), «інклюзивна композиція» (В. Рим), «мінімалізм», ідеї «нового визволеного сприйняття музики» (Х. Лахенман) тощо [438].

Особливо актуальними у теоретико-дослідницькому просторі творчості композиторів є аспекти осмислення музично-електронного мислення, системи кодифікації смислу звученнєвої інформації, розробки ідеї новітнього музичного континууму і фонізму, детерміновані розвитком комп'ютерних технологій, оновленням матеріально-звукового вираження сучасної музичної думки, розширенням темброво-акустичних й формотворчих можливостей музичної творчості, що обумовлюють нові параметри аналізу і розуміння музичних явищ.

Об'єктом теоретичної рефлексії композиторів-музикологів у другу половину ХХ ст. є одна з центральних культуротворчих ідей часу – семантизація ідеї звуку, осмислення проблем креації музичної макро- і мікро-реальності, експериментування з окремим (зокрема електронним) звуко-тоном, практика його генерації та обробки, досягнення виразності одиничного звуку в контексті «спектральної техніки» (Т. Мюрай) [528].

В результаті пильної уваги композиторів-теоретиків до цієї проблеми, інтонаційна царина отримує нові авторські дефініції і експлікується як «звукова маса» (Е. Варез), «звукова маґма» (В. Лютославський) [528], «звученнєва формула» (К. Штокхаузен) [629], «звученнєва реальність», «звуковий комплекс», «звукова продукція» (П. Булез) [438]. Новаторську сутність теоретичної експлікації звукосфери та окремого її сегмента, а також практичного застосування цих феноменів характеризують назви: серії, групи, імпульси, звукові маси, сонори, «спектри звуку» (в контексті спектральної музики Ж. Грізе, М. Левінаса) [528].

Науково-аналітичний напрям вербальної авторепрезентації в культурному контексті доби демонструють східноєвропейські (М. Аркад'єв, С. Губайдуліна, Е. Денісов, В. Єкимовський, Ю. Каспаров, В. Мартинов, С. Слонімський, А. Шнітке, Р. Щедрін та ін.), зокрема українські (І. Гайденок, О. Козаренко, Т. Кравцов, А. Муха, В. Мужчиль, І. Польський, М. Скорик та ін.) композитори-дослідники, діапазон музично-теоретичних інтересів яких є надшироким та корелює з найактуальнішою проблематикою музикології другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. Музикознавчу діяльність зазначених творчого процесу, системний аналіз технології авторського творення митців характеризує глибина осягнення специфіки композиторської творчості ХХ ст., занурення у психологію

Утіленням пошуків нового синтезу, художньої інтегративності, віддзеркаленням тенденцій глобалізації в музичній царині, звернення до традицій у широкому жанрово-стильовому діапазоні є висунута і теоретично обгрунована А. Шнітке концепція полістилістики – метод творення музики, що спирається на принцип цитування, апелює до мовно-стильового плюралізму, ідеї діалогу часів і культур. Зазначена стильова концепція визначається «символом музичної культури ХХ ст.», що віддзеркалює тяжіння до глобальної єдності [312, с. 19]

Особливу значущість в європейській художній історії ХХ ст. набуває царина Логосу видатного діяча французької культури О. Мессіана (1908 – 1992) – однієї з найзначніших і найвпливовіших композиторських особистостей, яка уособлює в умовах доби Новітнього часу тип *homo universalis*.

Масштабний композитор (учасник творчого об'єднання «Молода Франція»), блискавичний музикант-виконавець (піаніст і насамперед органіст), музиколог, вчений-орнітолог, письменник, літературний і музичний критик, публіцист, а також незаурядний педагог, О. Мессіан є однією зі знакових та водночас загадкових постатей ХХ ст., яка віддзеркалює у своїй творчості стильові процеси першої та другої половин ХХ ст., є адептом естетики модернізму і духовним наставником метрів Авангаду II і постмодернізму (П. Булез, Ж. Грізе, Х. Гурецький, Я. Ксенакіс, М. Теодоракіс, І. Лоріо, К. Штокхаузен та ін.).

Натомість, яскравий і самобутній митець, з ім'ям котрого пов'язують значні новації в музиці другої половини ХХ ст., вчений і талановитий літератор є найпослідовнішим виразником християнського гуманізму, ідей неокатолицизму. Саме тому Слово у творчості французького майстра усвідомлюється «як знак Божественної присутності» [182].

У багатогранній спадщині музиканта, науковця і художнього філософа, що поєднує досвід музичної та незамузичної, мистецької та позахудожньої (науково-дослідницької) діяльності, світську і духовно-релігійну творчу скерованість, сакральні начала, світ природи і людини, вербальний авторський дискурс є вагомим сегментом авторської творчості і стає свідченням універсалізму його творчої особистості. В концептосфері

творчості О. Мессіана «...літературна спадщина поза залежністю від жанру і формату висловленого, пронизана гострим відчуттям не лише цілісності природного буття, його живої єдності, але й зв'язку космосу з неосяжним і абсолютним началом буття» [460, с. 225].

Слово митця охоплює художню (літературно-поетичну), метапоетичну (літературно-критичну, музично-теоретичну) царини, складає контекст музичних творів (ремарки, коментарі) та ілюструє феномен «двічі авторства», зумовлений одночасним створенням вербальних текстів власних вокальних циклів, опери «Святий Франциск Ассизький», а також хорових опусів, серед яких «Три маленькі літургії Божественної присутності» [182].

Найзначнішим свідченням теоретичного логосу композитора є семитомний труд «Трактат про ритм, колір та орнітологію» (1948), що утілює царину філософії музики, естетики, теорії і практики ХХ ст., а також праця «Техніка моєї музичної мови» (1944), яка розкриває музично-авторську поетику творчості митця [386].

Масштабною і значущою у контексті епохи другої половини ХХ ст. є вербальна царина творчості французького композитора, диригента і аналітика мистецтва П. Булеза – засновника і керівника Інституту досліджень і координації акустики та музики (IRCAM). Авторське слово віддзеркалює багатогранність особистості майстра і полівекторність його діяльності. Вагомою складовою науково-аналітичної діяльності є теоретичні тексти П. Булеза, що кореспондують концептосфері його музичної творчості, та є невід'ємними супутниками художнього життя авторських творів. Наукові статті, полемічні розвідки віддзеркалюють найгостріші проблеми сучасної композиторської практики, суголосні філософським інтенціям доби.

Теоретичні праці композитора і виконавця-інтерпретатора охоплюють широке проблемне поле музичнотворчих процесів ХХ ст. У фокусі теоретичного осягнення композитора – питання музичного часу і простору, техніко-стильові аспекти, специфіка музичної (авторської і виконавської) творчості (осмислена у полеміці з видатними французькими композиторами доби, адептами неокласичних поглядів на мистецтво, зокрема Ф. Пуленком) і практики композиції

Вагомим сегментом теоретичних розсудів митця є визначення аксіологічної значущості авторського досвіду корифеїв епохи. Показовим у цьому плані є характеристика П. Булезом творчості знакових композиторських постатей Новітнього часу, якими він вважає Б. Бартока, А. Берга, А. Веберна, І. Стравінського і А. Шенберга та ін.

Висвітлюючи творчу еволюцію Б. Бартока, французький композитор-теоретик пов'язував досягнення стильової самостійності метра угорської музики доби модернізму у балансуванні між притаманні музиці митця фольклорним і професійно-авторським початками, діатонікою і хроматикою і відзначав ексклюзивність творця у деталізації музичного фразування [438].

Діапазон дослідницьких інтересів і скерованість теоретичних роздумів композитора виявляють резонансні теоретичні праці: «Шенберг мертвий» (1952), «Барток: Музика для струнних, ударних і челести», «Сучасні дослідження» (1954), «Alea» (1957), трактат «Мислити музику сьогодні» (1963) тощо [438]. Звертаючись у своїх розвідках, зокрема у праці «Напрями сучасної композиції», до концептуальних основ новітньої музичної творчості, П. Булез наряду з К. Штокхаузенем, Х. Лахенманом, Е. Денісовим, Л. Ноно, В. Мартиновим акцентує кардинальні зміни у ХХ ст. музичної мови, тональній і метроритмічній організації як усталеного художнього коду новоєвропейської системи музично мислення [85].

Запропоновані теоретиком нові дефініції традиційних для музичного мистецтва понять (музичний твір тощо) та якостей звукосфери, пов'язані з напруженим пошуком обґрунтування нової парадигми музики і актуальних концепцій творчості (серіалізму, алеаторики) у їх відповідності філософсько-культурологічними ідеями часу – структуралізму і постструктуралізму. Загальною скерованістю цих текстів є роз'яснення мистецького досвіду і художніх новацій культурної епохи ХХ ст., висвітлення нової музичної ментальності, принципів мислення та зв'язку авторської практики з науково-технічним і музично-технологічним досвідом сучасності [528].

Вагомим джерелом мистецтвознавчо-культурологічного знання є епістолярна спадщина П. Булеза, зокрема листування із засновником напрямку «музичного мінімалізму», американським композитором Дж. Кейджем, в якому порушуються проблеми сучасної композиції [437].

Еволюціонуючи у творчій царині від практики музичного структуралізму (презентованого тотальним серіалізмом) до постструктуралізму, від радикальної математизації музичних параметрів до обмеженої алеаторики, французький композитор розкривав напрями своїх творчих пошуків у компромісі між мистецтвом і наукою, між радикальною математизацією і свободою самовираження.

У Слові митця-експериментатора відбивається прагнення досягти у музичному процесі гармонії між принципово контрольованою творчістю й переваженням раціонала і лише частково контрольованою свободою інтонаційного авторського вислову. Актуальне для музикології питання кореляції між хаосом і порядком в музичній царині (що складало значний інтерес, починаючи з творчості І. Стравінського), було постійним предметом роздумів французького майстра. Згідно визначенню самого композитора, – «Ми постійно царюємо між порядком і хаосом, починаючи від створення самих об'єктів до їх включення у часову безперервність форми. Глибинний інтерес будь якої композиції базується у нестійкій рівновазі передбаченого і непередбаченого, випадковості та необхідності» [86, с. 75].

Смислоутворюючим началом теоретичного модусу творчості П. Булеза є герменевтика проблематики, що послідовно розкривається в аспектах: звук (звукоорганізація) – музична мова – тип мовлення – композиція. Суттєву

роль у теоретичному волевиявленні П. Булеза посідають розробки концепції «відносності звукового простору» та ідеї одиничного звуку в системі параметральної композиції, єднаючої п'ять компонентів: абсолютну або відносну висоту; тривалість (пропорції, час); гучність, голосність; тембр; просторовість, які утворюють нові відношення й вможливають відкриття нечуваних раніше звукових світів за умов інтуїтивного розуміння митцем взаємозв'язку інтонаційних першоелементів [85].

Специфічне поєднання музично- і вербально-авторського, художнього і наукового, літературно-поетичного і теоретичного самовираження властиве засновнику «конкретної музики», музикологу, талановитому письменнику, критику, радіоінженеру, акустику і композитору (без професійної композиторської освіти) П. Шефферу (1010 – 1995), експериментальні пошуки якого у звукофері співзвучні умоунастроєм епохи. Розмаїто реалізований інтелектуально-духовний потенціал митця у вербальній царині виявляють численні музично-теоретичні праці і літературно-художні опуси («Діти серця», «Охоронець вулкану» та ін.) [159].

Теоретико-лінгвістичні, науково-аналітичні розробки музиканта-інтелектуала і письменника є свідченням проявів його особистісного і духовного універсалізму, широти гуманітарно-технічних інтересів і ерудиції. Вони мають безпосередній зв'язок з експериментальними звукоцентричним пошуками першої половини століття (зокрема Е. Вареза) і відповідають концепціям другої половини ХХ ст.). Найзначнішою серед численних праць митця є масштабний «Трактат про музичні об'єкти» (1966). Зазначений труд, що складається з семи книг, утворюючи своєрідну теоретичну гептологію, є своєрідним підсумком теоретичних дослідів і практичного досвіду митця, а також документальним свідченням легітимації трансформаційно-реформаторських процесів у музичному мистецтві, системі, музичного мислення, похідних від зміни характеру сприйняття реальності [528].

Стрижневою, концептуально значущою для експериментальної практики ХХ ст. загалом ідеєю, що панує у роботі П. Шеффера, є створення нової системи організації звученнєвого континууму, музичної мови, альтернативної звуковисотним мовностильовим параметрам й традиційної композиції, ладомелодичному інтонаційному висловлюванню, усталеній фактурній організації.

Відповідаючи феноменологічним установкам, «Трактат про музичні об'єкти» скерований на пошуки обґрунтування чистоти сприйняття звукових об'єктів, безпосередньої редуції слухових вражень, відкриття сутності структури звукової матерії, сенсу її виражальних можливостей. Означена скерованість відзначена у змісті та специфіці структури теоретичного трактату П. Шеффера, що узагальнює власну концепцію мислення «звуковими об'єктами» та пропонує альтернативну усталеній методології креації музики (з маніфестацією тези: «від звуку до схеми-структури», що

базується на реальних звучаннях (конкретних звукових явищах) як джерелі майбутнього твору.

Під звуковим об'єктом П. Шеффер розуміє будь яку музичну подію, звуковий елемент, шум, переосмислений у новому контекстуальному полі розробленої ним «конкретної» композиції (в межах якої передбачена фіксація музичних явищ на магнітофонну плівку з наступною їх обробкою, компонуванням згідно авторській меті). Композитор-експериментатор диференціює «звукові об'єкти» за чотирма функційними параметрами, актуалізуючи нову системність слухових вражень: від фізико-акустичної реакції (здатності слухати, відчувати аудіально), об'єктивації слухових явищ, ідентифікації-розуміння й символізації сприйняття до їх свідомої інтерпретації суб'єктом. Новаторські ідеї П. Шеффера зазнали втілення в низці яскравих творів, серед яких: «Симфонія для людини соло», опера «Орфей», «Фіолетовий етюд» [159].

У контексті мистецтвознавчо-культурологічного осмислення феномена композитора та новітніх музичних явищ другої половини ХХ ст. вагоме місце посідає музично-теоретична і художня спадщина французького композитора-експериментатора (грецького походження), архітектора і музиколога Я. Ксенакіса (1922 – 2001) – автора більше ста п'ятдесяти принципово нових за сутністю акустичних (що охоплюють майже усі виконавські склади) і електронних творів, а також численних теоретичних праць («Музика і наука», «Шляхи сучасної композиції» тощо).

Багатогранний митець, інженер, філософ, аналітик музичного мистецтва і один з найвиразніших репрезентантів сучасної естетики «нової складності», Я. Ксенакіс є ініціатором концепції звукових мас, експериментів зі звукопростором. Значною новацією у сфері авторської музики Новітнього часу є висунута творцем ідея «стохастичної» композиції, що базується на інтеграції принципів панівного в умовах другої половини ХХ ст. абстрактно-логічного мислення, музичної (художньої) образності та специфіки архітектурної просторовості.

Музичним віддзеркаленням синтетичних музично-художніх уявлень композитора є «Metastasies» («Після спокою»), 1952; «Pitoprakta» («Дія відносностей»), «Terretektorh» («Конструювання через дію») для оркестру, а також численні Політопи – аудіовізуальні вистави-проекти з комп'ютерним перетворенням графічних зображень у музичний образ.

Впровадження постструктуральних ідей і нового, інтегрального модусу бачення музичного мистецтва очима митця-універсала поставангардної епохи, в одній персоні єднующого різні (мистецькі і позахудожні) іпостасі, утілено творцем у теоретичній праці «Криза серіальної музики», що віддзеркалює зв'язок з музично-художнім контекстом його творчості.

Резюмуючи результати творчого досвіду майстрів нововіденської композиторської традиції, автор загострює увагу у зазначеній роботі на новому контексті музики ХХ ст., котра, за його словами, – «будучи

повідомленням (матеріальним провідником) між природою і людиною, або між самими людьми, повинна мати здатність говорити згідно усій гамі людського сприйняття і мислення...» [246, с. 91]. У своїх роздумах композитор-дослідник акцентує необхідність встановлення системного зв'язку, «постійного току» між біологічною природою людини і мисленнєвими побудовами як засобу уникання наслідків абстрагування сучасної музики, що ризикує «приховатися у стерильній пустоті» [там же].

Естетичні засади авторської теорії і техніки письма, усвідомлення власної місії, «архітектор новітньої музики» (М. Дубова) викладає в одному із своїх найголовніших теоретичних досліджень і водночас значних документів епохи – «Формалізована музика. Роздуми про математику в композиції». Окремі розділи цієї праці присвячені різноманітним можливостям застосування математичної логіки, й численних наукових концепцій (теорії множинностей, теорії систем, теорії вирогідності, теорії інформації, теорії ігор тощо) до сфери дослідження і творення музики.

Згаданий труд висвітлює магістральні лінії творчості універсального автора-митця та його інноваційні творчі шляхи у мистецтві, зумовлені пошуками самовираження й застосування нового матеріалу (природних звуків) як джерела естетичної виражальності й подолання кризової ситуації в серіально-додекафонічній музиці.

Прагнення уникнути опори у творчості на традиційну музичну лексику та засоби її структурування зумовили переорієнтацію митця на математизацію музичної тканини та утілення в композиції стохастичних принципів (побудованих за законами теорії верогідності). Своєю творчою місією Я. Ксенакіс вбачає вироблення універсального музично-логічного апарату на основі загальнонаукових царин, імпульсом активного розвитку яких слугував науково-технічний прогрес, а також електронний зворот у культурній свідомості середини ХХ ст.

Отже, огляд вербальної царини композиторського самовираження у другу половину ХХ ст., дає підстави зробити наступні висновки.

Активізація вербального волевиявлення композитора, літературних форм самоздійснення, музикознавчо-аналітичної експлікації є сутнісними аспектами авторського буття композитора в музичній культурі доби постмодернізму. Творчим підсумком теоретичних узагальнень митців, корелюючих музичних пошукам, філософсько-культурологічним інтенціям та ідейним настановам постмодерну, є побудова нової філософії і психології музики як мистецького образу світу та звученнєвої мови сучасної культури, яка посилює свою технологічну, технократичну складові, висвітлює процеси математизації і алгоритмізації музично-творчого процесу у відповідності до ускладненої науково-художньої картини світу і духовного буття людини Новітнього часу.

Науково-теоретичний вектор вербальної авторепрезентації європейських митців другої половини ХХ ст. зумовлений потребою обґрунтування експериментального досвіду, набутого у тісному зв'язку з

науковим знанням та необхідністю осмислення нової концепції музики ХХ ст., диференціації її складних явищ (мікрохроматики тощо), розкриття інноваційної музичної мови та звуку як її першоелементу. У теоретичному Логосі музикантів-новаторів розкриваються аспекти композиторської технології, здійснюється самоаналіз й дескрипція музичних творів. У фокусі теоретико-композиторських розвідок – нові філософсько-естетичні засади і методи композиції, зумовлені концепціями структуралізму і постструктуралізму.

Композиторські теорії творчості відповідають індивідуальному характеру світосприйняття та настановам культури Новітньої епохи. Запропонована митцями термінологія збагачує поняттєво-аналітичний апарат мистецтвознавства й розширює простір сучасної гуманітаристики.

Теоретична домінанта вербальної авторепрезентації композиторів другої половини ХХ ст. зумовлена потребами художньої практики і детермінована проявами універсалізму свідомості автора музичного. Естетико-теоретична традиція, утворена європейськими композиторами-інтелектуалами ХХ ст. (Л. Беріо, П. Булез, А. Веберн, П. Хіндеміт, І. Стравінський, К. Штокхаузен, А. Шенберг, О. Мессіан, П. Шеффер, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті та ін.) визначає горизонти авторського розуміння найзначніших художніх процесів сучасності, осягнення складних феноменів музично-творчої практики.

Вербально виражена авторська думка провідних композиторів другої половини ХХ ст., зокрема П. Булеза, С. Губайдуліної, Е. Денісова, Л. Дичко, В. Єкимовського, В. Зубицького, В. Козаренка, Я. Ксенакіса, Д. Лігеті, Кш. Пендерецького, А. Пярта, В. Рунчака, В. Сильвестрова, С. Слонімського, Р. Щедріна, А. Шнітке та ін., формує новий погляд на творчу постать музиканта-творця і музичні процеси Новітнього часу, сприяючи смислому розкриттю новацій у сфері техніки композиторського письма, що потребує дешифрування та детального аналітичного коментарю.

Інноваційну сутність Логосу композитора ХХ ст. детермінують:

- ексклюзивність, оригінальність та відповідність новаторському пафосові та культуротворчій скерованості музичної творчості;
- змістовність, смислова глибинність, функційність, місткість авторепрезентації;
- збільшення ролі автореферентності, автоінтерпретативності, аналітизму і автодескрипції;
- поліфункційність: культурно-комунікативна та професійна спрямованість;
- функційна амбівалентність (єднання художньої і аналітико-теоретичної складових);
- концептуальність, естетична декларативність (маніфестарність) експериментальних ідей;
- стилістична і жанрово-тематична розмаїтість.

Вербальна сфера діяльній автореєреєнтації композитора – найважливіша в континуумі музичної культури Новітнього часу, що утворює «композиторський вербальний дискурс».

Вписаний в гуманітарний процес, Логос відображає специфіку інтелектуально-художньої свідомості *автора музичного*. Крізь призму вербально-авторських послань, що отримують статус історичного документа, культурного артефакта, відкривається можливість осягнути динамічні процеси розвитку музичної культури ХХ ст., простежити парадоксальний діалог суперечливих тенденцій, які ілюструють спадкоємність композиторів художнім традиціям, а також інноваційно-експериментальну спрямованість їх пошуків відображення реальності. Осмислення вербальної спадщини композиторів ХХ ст., розкриття глибинної сутності естетико-теоретичній ідей і концепцій сприяє глибинному осягненню світу авторської особистості і семіосфери музичної культури епохи загалом.

Логосна царина композиторського волевиявлення віддзеркалює духовно-особистісні, етико-естетичні, музично-креативні і педагогічні аспекти буття композитора як діяльній суб'єкта, знаходиться в парадигмі естетико-художніх та філософсько-світоглядних орієнтирів творчості, утворює її смисловий код та формує аксіологічний й інтелектуально-духовний контекст музичної культури, сприяючи її смисловоєму збагаченню, утворенню системи нових значень.

Слово композитора розкриває тенденції взаємопроникнення в авторській творчості інтонаційно-образного (музичного) і вербального (лінгвістичного), музичного і філологічного, художнього та позахудожнього (раціоналістичного) типів гуманітарного мислення, музично-інтонаційної і літературно-поетичної мов культури, суб'єктивної та об'єктивної, емоційної та раціональної.

Вербальна автореєреєнтація композитора ХХ ст. – особлива і багатогранна царина вияву особистісного універсалізму і творчого самовираження музиканта-творця, простір смислів і значень, представлений конгломератом текстів – найцінніших артефактів музичної і гуманітарної культури, які виступають наряду з музичними посланнями унікальними і змістовно насиченими інформаційними джерелами пізнання духовного універсуму композиторської особистості.

Вербальні тексти композиторів ХХ ст. вписані у гуманітарний процес та є наслідком тенденцій мовного і текстологічного універсалізму (інтертекстуальності). Зазначені культурні повідомлення кореспондують з музично-образним світом ідей композитора, утілюють специфіку інтелектуально-художньої свідомості і синтетичного музично-філологічного мислення авторів Новітнього часу, пронизаного креативним началом.

В царині вербальних рефлексій творців про світ, культуру і мистецтво, царину музичного професіоналізму відкриваються нові грані буття композитора в контексті динамічної епохи та його роль в естетичній картині

світу, виявляється унікальна особистість, наділена універсальними властивостями й високим духовно-творчим потенціалом.

Жанрово-семантична еволюція композиторського вербального дискурсу корелює фундаментальним історико-художнім процесам в культурі ХХ – початку ХХІ ст. та віддзеркалює рефлексивну спрямованість авторської свідомості творців даного часу.

Інформаційна насиченість вербальної сфери композиторської авторепрезентації, широта діапазону її проблематики є свідченням багатогранності інтелектуально-художнього світу творчої особистості ХХ ст., її прагнення до універсалізму (Я. Ксенакіс, О. Мессіан), філософського концептуалізму (К. Штокхаузен, В. Сильвестров, Г. Свиридов) і широким культурологічним (О. Козаренко, В. Мартинов, В. Тарнопольський, А. Шнітке) і музично-теоретичним (П. Булез, Е. Денісов, В. Єкимовський, Ю. Каспаров, А. Муха, А. Шнітке) узагальненням, загальнозначущим щодо порозуміння парадигмальних змін у музичній культурі та авторській свідомості Новітнього часу.

У змістовно-тематичному і жанрово-стилістичному аспектах, царина композиторського Логосу знаходиться на перетині теорії і практики, поезики і метапоезики, критики і публіцистики, естетики і філософського концептуалізму, науково-теоретичного і художнього висловлювання, суб'єктивно-особистісного, ліричного та відсторонено-оціночного судження й репрезентує принципово новий, властивий культурі постмодерну, тип персоніфікованого «філософсько-інтелектуального коментаря» (М. Сабініна) наданого від універсальної особистості митця і людини ХХ ст.

Сфокусоване у різножанрових текстах, Слово композитора є специфічним вираженням інтегративних властивостей авторської свідомості і синтетичного художнього мислення, притаманного митцям Новітнього часу, проявів духовного універсалізму мистецької особистості, здатності «вбирати в себе» й акумулювати власний життєтворчий, інтелектуально-духовний і чуттєвий досвід й виходити на новий концептуальний рівень художнього мислення.

Смислова глибина, жанрова багатогранність та аксіологічна значущість артефактів вербальної спадщини композиторів ХХ ст. детермінує необхідність залучення їх у мистецтвознавчо-культурологічний контекст при вивченні різних явищ музичного мистецтва.

Опора на увесь корпус композиторських вербальних текстів уможлиблює визначити риси своєрідності та спільності, властиві різним художнім індивідуальностям в аспекті осмислення культурного контексту, життєвого світу і картини музики, прослідкувати процес розвитку творчого мислення.

Осягнення ціннісної семантики артефактів вербальної спадщини творців ХХ ст., розкриття закладених в них ідей сприяє кристалізації нових модусів розуміння феномена композитора і пізнанню сутності явищ

музичного мистецтва Новітнього часу, зумовлених авторської свідомістю митців, усвідомленням їх логіки і ідейно-сміслових орієнтирів.

Слово композитора ХХ ст. віддзеркалює прояви духовного універсалізму авторської особистості, пошуки новаторських ідей, застосування позамузичної логіки, маркує зростання філософського концептуалізму й розширення культурного діалогу в системі: людина – світ, сакральне – профанне, особистість – культура, творець – історія, сучасне – минуле, плинне – вічне, людське – техногенне, земне – космічне. У вербальному дискурсі відбиваються магістральні лінії опанування композитором різних «призм» творчого сприйняття реальності, множинність індивідуально усвідомленого буття і векторів мистецького розвитку, особистісність концепційного світобачення.

Вербальні висловлювання, судження і коментарі, аналітичні есе і масштабні дослідження митців уможливають осягнення глибинної новаторської сутності феномена композитора Новітнього часу, психології і філософії творчості митців та зростаючої ролі в ній інтелектуальної складової. У сфері вербальній композиторської автореалізації, що корелює з контекстом музичної творчості, відбиваються глибинні соціокультурні, світоглядні та художні трансформації, які відбулися в культурі Новітнього часу та утілюється властива музично-художній практиці епохи антиромантична скерованість, переваження в авторській свідомості інтелектуально-розумового, раціоналістичного начал. У Слові митців відображаються етичні пошуки та експериментально-новаторські (техніко-стильові і звукотворчі) прагнення різних індивідуальностей, які своїм досвідом збагатили художній тезаурус і духовні смисли культури історичного періоду. Оновлення і розширення вербальної авторепрезентації відбивається у появі концептуальних побудов, теоретичних розвідок, що розширюють уявлення про межі раціональності у музичній творчості, інтегруючись в інтелектуально-естетичну смислосферу музичної культури і мистецтва доби. Впровадження вербальних текстів європейських музикантів в мистецтвознавчо-культурологічний когнітивний контекст, виявлення їх ціннісно-сміслового змісту сприяє осягненню інтелектуально-духовного універсуму композиторської особистості і усвідомленню сутнісних естетико-художніх та техніко-стильових процесів, що відбуваються в музичній культурі Новітнього часу.

РОЗДІЛ 5

АВТОРСЬКІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФЕНОМЕНА КОМПОЗИТОРА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

5.1. Вектори оновлення композиторської традиції в контексті парадигмальних змін у музичній культурі Новітнього часу

Розкриття смислової сутності та специфіки культуротворчих проявів феномена композитора у масштабах ХХ ст. детермінує необхідність звернення до реалій європейської музичної культури даного хронологічного періоду, усвідомлення її інтелектуально-духовного змісту, аксіологічних настанов і трансформаційних процесів. Пізнання новітніх тенденцій, значень і символів музичної культури як уособлення особливого духовного надбання Новітнього часу й усвідомлення її специфіки сприяє виявленню еволюційної динаміки художньо-історичного розвитку музичного мистецтва, а також розумінню загального контексту й зовнішніх законів побудови творчого світу композитора, розкриттю духовних інтенцій і смислів, які містяться у музичних творах і вербальних текстах.

Посилення ролі особистості композитора в соціумі та значущості аксіологічного змісту авторських художніх пошуків в універсумі музичної культури виявляється у складні історичні періоди руйнації усталеної картини світу. Таким періодом в історії культури є доба Новітнього часу – епоха зміни культурних парадигм і світоглядних орієнтирів. Саме у цей складний період кризи духовності фундаментом філософсько-естетичної і художньої рефлексії, джерелом натхненої творчості музикантів, активатором їх авторської свідомості стають основоположні установки, смислові домінанти і цінності культури – особливої інтелектуально-художньої матриці людської екзистенції.

Осміслене у філософії і соціології музики (Т. Адорно, М. Вебер, А. Сохор), естетиці (В. Бичков) та музикології (Р. Грубер, Т. Ліванова, Ю. Холопов, Н. Гуляницька, Т. Кузуб), поняття «музична культура» й однойменне явище в проекції на процеси ХХ ст., разом з тим, залишається відкритою територією для мистецтвознавчо-культурологічної експлікації.

Принципово важливим у зв'язку з цим вважаємо розглянути:

1) питання історичної періодизації музичної культури ХХ ст. та спекцифіку її провідних етапів з огляду на парадигмальні зміни художньої свідомості доби;

2) стильові тенденції та детермінанти розвитку музичної культури у межах виокремлюваних періодів, які визначають смислові основи екзистенції феномена композитора.

Європейська музична культура ХХ ст. – унікальне явище духовного буття, що демонструє принципово новий рівень художньо-естетичної свідомості соціуму, та особливий художньо-комунікативний континуум

творення, акумуляції і «трансляції багатогранного духовного досвіду» (П. Гуревич) [142]. У порівнянні з попередніми хронологічними періодами «музичної історії культури» (О. Самойленко) від Античності до Новітнього часу та у співставленні з класико-романтичною добою, музична культура ХХ ст. постала стрімко еволюціонуючим явищем і кардинально новим етапом у художній еволюції культури, набула модернізованого характеру та визначення «феномена доби глобалізації» [312].

Ю. Холопов називає ХХ ст. епохою художніх трансформацій, періодом «гігантського перелому в еволюції музики, самої її сутності, у розвитку культури... й людини» та вбачає «началом нової історичної доби... у гігантському масштабі тисячоліть (перше – межа другого-третього тисячоліття)» [561]. Трансформаційні музично-мовні процеси епохи ХХ ст. усвідомлюються науковою думкою «деякою межею.., якої прагнула новоевропейська музика з моменту зародження» [29, с. 5].

Поринене в минуле ХХ ст., за думкою О. Маклігіна, постало новим етапом в історії європейської авторської музики й виявилось «благодатним часом щодо реалізації внутрішніх духовних потенцій композиторів через нові для них форми художнього самовираження», авторської поетики, збереження та збагачення музичного досвіду [363]. Аура цього культурного часу зумовила специфіку життєвих цінностей, характер буття, зміст і концептуальний простір творчої діяльності композитора, новий характер сприйняття й осягнення реальності.

Специфіка європейської музичної культури ХХ ст зумовлена новим інтелектуально-духовним контекстом Новітнього часу, який вплинув на розширення онтологічних (інтонаційних) основ музики, її просторово-акустичної організації, розвиток художнього та раціо-прагматичного мислення. Значну роль у динамізації музичної культури і творчості композитора зіграла нова художня картина світу – специфічна форма об'єктивації соціокультурних смислів, що «володіє комплексом системних зв'язків та постає в якості контекстного, метатеоретичного конструкту у філософських та художньо-естетичних дискурсах» [404].

Складна і суперечлива доба Новітнього часу увійшла в історію культури як беспрецедентна епоха радикальних новацій, експериментів і принципово нових відкриттів та постала ареною динамічного розвитку усіх сфер життя соціуму (суспільно-політичної, економічної і художньої тощо). Починаючи з кінця ХІХ ст., суттєво переосмислюється погляд на культуру та характер її еволюції у гуманітарній думці, неklasичній естетиці, пов'язаний з концепціями М. Вебера [91], Е. Гуссерля [140], Г. Ріккерта [453], О. Шпенглера [627] та ін.

Проблема кризи європейської культури ХХ ст., глибоко осягнута філософсько-культурологічною думкою, набула системного висвітлення у працях А. Вебера, М. Вебера [91], Ф. Ніцше [420], А. Швейцера [609], А. Шопенгауера [626], О. Шпенглера [627], які стали квінтесенцією загальної інтелектуальної скерованості начала ХХ ст. Мислителями було висунуто

важливі концепції щодо перспектив бачення майбутньої західноєвропейської культури: теорія універсальної раціональності М. Вебера [91], концепція А. Швейцера, в якій розглядається цивілізаційний етап розвитку як деградація духовних цінностей культури [609].

Однією з провідних культурологічних теорій, що у загальнометодологічному русі осмислюють реалії культури та закони її лінійної еволюції, стала філософсько-етична концепція «локальних цивілізацій» О. Шпенглера, маніфестована у праці «Занепад Європи» [627], що прогнозує загибель європейської культури через її перехід до стадії цивілізації. Мислитель відрізняє «ідею культури, сукупність її внутрішніх можливостей від чуттєвих проявів у картині історії як досягнутого вже здійснення» та розглядає історію культури як «поступове здійснення її можливостей» [627, с. 262]. Антитезою в аспекті осягнення кризових явищ стала концепція засновника феноменології Е. Гуссерля, який не відмовлявся від європейської раціональності й оспівував «духовний образ Європи» (Е. Гуссерль) й «нескінчену ідею європейської культури» [140].

Суттєвим чинником впливу на культурі стало усвідомлення обмеженості раціонально-об'єктивного світорозуміння й класичного трактування наукової картини світу, зміна антропоцентричної світоглядної моделі космоцентричною. У руслі цих процесів актуалізуються філософські теорії: «ноосфери», єдиного біоінформаційного поля (Т. де Шарден [526], В. Вернадський [93]), які осмислюють новітні реалії і умови буття людини у Світобудові.

Загальний розвиток європейського музичного мистецтва Новітнього часу виявляє опосередкований зв'язок з еволюцією художнього процесу та соціодинамікою культури. Сучасна музична культура, як і культура загалом, за визначенням адепта кібернетичного підходу вивчення культурних процесів А. Моля, має мозаїчний характер та формує «екран понять», який «виробляється шляхом занурення у потік розрізнених повідомлень, що у кінцевому спрямуванні утворюють цілісність «екрану гуманітарного утворення». За цих умов, в системі культурно-масової комунікацій посилюється роль інформаційних потоків, а також збільшується роль міжособистісних каналів зв'язку [389, с. 43-44].

Усвідомлюючи соціодинаміку культури процесом функціонування культурних повідомлень, які містяться у результатах інтелектуальної діяльності, та екстраполюючи концепцію соціодинаміки культури на царину композиторської творчості і буття митця в культурі, слід підкреслити оновлення цих складових та значне переосмислення постаті і ролі митця-композитора в системі культурної комунікації.

Масштабні трансформації, викликані тенденціями глобалізації, соціальними змінами й епохальними науковими відкриттями, приводять до різноспрямованих тенденцій і процесів (урбанізації, індустріалізації, технологізації, інформатизації, інтелектуалізації та раціоналізації суспільства, розширення інфраструктури та оновлення систем комунікації), які сприяють змінам засобів фіксації, тиражування й трансляції художнього (у тому числі музичного) досвіду [312]. Кульмінацією

цих процесів у другу половину ХХ ст. є універсалізація загальнозначущих духовних цінностей, посилення ролі культурного діалогу, синергії людини і природи, інтеграції загальнонаукової, гуманітарної та художньої сфер.

Культурна ситуація Новітнього часу позначена, з одного боку, – «відкритим, некласичним сприйняттям світу, зростанням мозаїчності, перенасиченням художніх форм» [18]. З іншого, – активним інтелектуально-духовним пошуком сенсу буття, єдності і цілісності етичних ідеалів людини, світоглядних опор, які надають їй стани упорядкування і стабільності. Особливу роль набувають втрачені змістові основи історії культури і мистецтва як фундаментальні світоглядні цінності. У прагненні осягти природні та соціальні процеси, у пошуках гармонії зі світом, митецька свідомість виявляє тяжіння до кристалізації нових аксіологічних джерел творчості, її нових форм і різновидів, а також алгоритмів і технологій художньо-творчого процесу [124].

У зазначений період відбувається переосмислення європоцентристської концепції культури, притаманний їй універсалізм, який ствердився у добу Ренесансу [606]. Культура розвивається в руслі діалогемі «Схід – Захід», у зв'язку з чим стверджується перспектива розкриття історичного процесу як паралельного руху й співіснування різних типів культур [607, 48 – 49]. Прояви девальвації європоцентризму Т. Рижкова-Дудонова вбачає, зокрема в «європейській “мелосфері” (О. Лосєв)», смисловій та жанрово-стильовій еклектиці, «використанні фрагментів чужих культурних картин світу та принципово інших систем музичної мови» [458].

На авансцену епохи виходить діалог з історією культури, мистецькою традицією, котра усвідомлюється художнім континуумом, текстом. При цьому, за спостереженням В. Суханцевої, власне, «історія переходить у міф і текст, а хаос буттєвості оформлюється у космос культури» [517]. Методологічний статус зазнає положення М. Бахтіна щодо «позазнаходження» культури, яка власної території не має» [там же].

Соціокультурний контекст впливає на сприйняття подій буття і життєтворчість презентантів культури та результати їх діяльності – артефакти і твори культури, що існують у «безкінечному смисловому діалозі» (М. Бахтін). На основі діалогічної форми комунікації, а також пізнання й розуміння світу, формується уявлення про культуру ХХ ст. Саме у «діалозі культур» (В. Біблер) філософи Новітнього часу (М. Бахтін [54; 56], В. Біблер [66; 68]) вбачають головний сенс культури ХХ ст., віддзеркалений й у мистецькій сфері. Діалог, згідно феноменологічному розумінню, визначає «духовну основу нової епохи» (Г.Г. Гадамер), адже кристалізація феноменів у культурі Новітнього часу віддзеркалює інтенції людської свідомості, що ґрунтуються на засадах діалогу.

Антропологічні і техногенні трагедії Новітнього часу, емоційно пережиті, духовно відчуті та інтелектуально усвідомлені людиною ХХ ст., вплинули на глибинні процеси світосприйняття і інтенції митців, позначились на їх діяльності, зазнали віддзеркалення в антиномічних проявах

універсалізму та гіперіндивідуалізму, детермінованості та індетермінованості творчості. Орієнтація на самоцінність людського буття і творчості, саморозвиток суб'єктів культури є провідною установкою доби. У цьому плані, мистецтво ХХ ст. ілюструє розмаїту множинність «смыслового структурування картини світу, що заслуговує спеціального аналізу з психологічної точки зору» [338, с. 239].

В реаліях культури суттєво оновлюються комунікативні відносини в системах «людина – світ», «особистість – культура», «автор – традиція», «митець – час» й утворюються принципово нові діалогічні ситуації: «творчість – технологія», «сакральне – профанне», «елітарне – масове», «схід – захід». Окреслені тенденції значною мірою пов'язані з формуванням нової концепції людини – онтологічної складової соціуму, системоутворюючої аксіологічної основи культури, суб'єктивно-особистісного чинника культуротворення [5]. У відповідності до цієї концепції кристалізується новий тип творчої особистості, уособленням якого є митець, композитор – суб'єкт творчості і носій креативно-духовних енергій, який у прагне до нової гармонії зі світом, порядку, стабільності в антиноміях доби.

Глобальні соціокультурні протиріччя, пов'язані з розрізненістю світорозуміння, конфліктом світоглядних позицій, переглядом картини світу й аксіологічних орієнтацій, зміни у духовній сфері, що пронизують епоху Новітнього часу в цілому, суттєво вплинули на мистецтво – художню мову культури, знаково-символічний, образно-художній засіб зображення дійсності – та зумовила процеси його трансформації.

Новації у мистецькій сфері детерміновані науково-технічним прогресом, філософсько-світоглядними та естетичними установками першої і другої половини ХХ ст., концептуально узагальненими тріадою явищ: «авангард – модернізм – постмодернізм» (В. Бичков) [87]. Суттєвий вплив на розвиток мистецтва у культурному просторі ХХ ст. відіграє усвідомлення плюралізму естетичних цінностей та критеріїв визначення «сфери прекрасного» (Г.Г. Гадамер) [108]. Значною мірою окреслені умови визначили магістральні лінії розвитку європейської музичної культури ХХ ст., процеси творення-збереження-трансляції мистецького досвіду, а також форми репрезентації картини світу засобами музики [119].

За думкою М. Уварова, – «естетика століття «заряджена музичними інтенціями, причому масштабні митці ХХ ст. розділяють "культ музики", з якого народжуються їх власні творчі озаріння» [538, с. 17].

В складному інтелектуально-духовному континуумі ХХ ст., зумовленому соціальними протиріччями доби, гострим зіткненням минулого й нового світовідчуттів і контрастних творчих позицій [99], авторська творчість віддзеркалила багатозначність й антонімічність художньо-естетичних метаморфоз, відповідних духу часу. Утворена ситуація сприяла загостренню у мистецькій сфері опозиції «традиція – новаторство», актуалізації духовно-аксіологічного контексту минулого, проблем діалогу з історичною спадщиною як духовно-ціннісним досвідом, що реалізується у

багатовимірному музично-художньому просторі ХХ ст. в одночасному сполученні законів різних епох (Середньовіччя, Ренесансу, Нового і Новітнього часів). Осмислюючи окреслені прояви, Є. Долинська зауважує, що «в антиномії індивідуалістичності і соборності, романтизму й антиромантизму, модерну й авангарду віддзеркалився процес прогресуючої емансипації мистецтв» [160, с. 4].

Визначаючи принципovu важливість в історії музичної культури масштабних епох *ars antiqua*, *ars nova* і період від зародження опери й до Новітнього часу, М. Бонфельд виокремлює самостійним ланцюгом у цьому процесі ХХ ст. як етап небувалого раніше у континуумі культури за характером і обсягом опанування в музиці художньої дійсності минулого. За словами автора, – «твори композиторів нашого століття включають його віддзеркалення від григоріанського хоралу й знаменного розспіву до стилів і напрямів ХХ ст..., зі всіма проміжними стадіями між цими крайніми точками» [77, с. 114-115].

Переосмислення культурно-історичної спадщини, перетвореної крізь призму авторського Я митця, суб'єктивно-особистісне начало, включення культурних артефактів і явищ минулого у модернізований художній контекст позначилися на стильових процесах музичної творчості та зумовили специфіку реалізації ідей «минулого у сьогоденні» [124]. «Музичне» століття «увібрало в себе мови і стилі усіх епох, увесь арсенал культурної пам'яті, задіяло різноманітні її механізми» [187, с. 204]. Зазначені «резонанси з різними культурними континуумами стають у сучасних музичних творах... чи не головними смислоутворюючими чинниками» [там же].

За словами М. Арановського, «...музична культура постає строкатим конгломератом різних стильових явищ, в якому давні зразки музики співіснують з ультрасучасними, класика зі шлягерами мас-культури. Музична дійсність знаходить свою багатоплощинність, зростаючи у зв'язку з посиленням взаємодії різних національних культур... Стильовий плюралізм як факт, як засіб існування музичної культури знаходить усе більше визнання» [25, с. 154]. Стильова амбівалентність у музиці ХХ ст. є доказом фактичного співіснування різних поглядів на світ, відсутність єдиного творчого напрямку й концепту, які визначають «монополію і право одноосібного володіння художньою істиною» [206, с. 338.].

Тенденції культурного розвитку детермінували радикальне оновлення й переосмислення засобів художньої комунікації, збереження і трансляції музичного досвіду, розширення «інтонаційного словника» (Б. Асаф'єв) та інструментарію музичного мистецтва. В континуумі Новітнього часу кристалізуються нова система музичного мислення, синтетична художня мова і тип музичного висловлювання [152], що проявляє себе в якості складного художньо-сміслового утворення, комплексу індивідуальних мовних кодів та персоніфікованих культурних смислів, пов'язаних з особистісним чинником культури і діалогічною ситуацією «минуле – сьогоденне».

Культурні метаморфози сприяли переосмисленню ціннісно-сміслових основ музичної творчості, принципів композиції (серіалізм, алеаторика тощо) [119], привели до жанрово-стильових мутацій, появи нових «форм музичного буття» (Ю. Холопов), інтонаційно-звукових концепцій, стильових напрямів, а також технологій і технік письма [99]. В контексті культурних трансформацій ХХ ст. у музичній сфері відбувається перегляд традиційного термінологічного апарату (понять «стиль», «жанр», «твір» тощо). Модифікацію зазнало конститутивне і титульне для європейської музичної культури поняття «композитор», яке постає, з точки зору історії Нового часу, новим утіленням його духовно-сміслових констант [488].

Музичне мистецтво ХХ ст. усвідомлюється як особливий метафізичний простір, сутність котрого виявляють розмаїття неповторних й неосяжних художньо-стильових світів, національних традицій й унікально-неповторних авторських практик, кожна з котрих може розглядатися як масштабне й самодостатнє явище. Його загальною спрямованістю є рух від загальної до індивідуалізованої креативної психології митців, від стійких академічних традицій – до авангардних інновацій та суміщення суб'єкт-об'єктних, формально-композиційних та змістовно-семантичних аспектів у творах, а також раціонального й ірраціонального елементів у їх структурі. Розмежування музичних світів культури ХХ ст. нівелюється через порозуміння її своєрідності у співіснуванні різних і протилежних композиторських індивідуальностей, з діяльністю котрих пов'язане функціонування музичної культури як складного механізму, що включає в себе комплекс самоцінних структурних елементів, та авторських стилів, які визначають нове інтонаційне «обличчя» складної епохи ХХ ст.

Плюралістична за сутністю і репрезентацією, системою цінностей, культура ХХ ст. є віддзеркаленням інтелектуально-духовної багатовимірності розвитку соціуму та засвідчує у філософсько-культурологічних концепціях та художній творчості парадигмальні зміни самосвідомості західноєвропейської цивілізації. Розуміння динаміки складних процесів, що відбулися в музичній культурі ХХ ст. та мистецькій творчості її суб'єктів зумовлює звернення до характеристики провідних світоглядних моделей, притаманних певним періодам Новітнього часу, які визначили специфіку інтелектуально-художньої свідомості доби, надстильові константи мистецтва й радикальні зміни у музичній царині.

Перегляд усталеної картини світу, переосмислення науково-філософських основ, характерне для ХХ ст., супроводжується оновленням традиційних типів раціональності, руйнацією універсальної світоглядної моделі осягнення буття. Трансформації «періоду цивілізаційного зламу», епохи «великого вибуху культури» (Ю. Холопов) [567], що вплинули на мистецьку сферу, аксіологічні критерії сприйняття музики ХХ ст. віддзеркалені у концепції змінюваності естетичних парадигм, запропонованій Ю. Холоповим [567].

Поняття парадигма (грець. *paradeigma* – зразок, приклад), уведене у термінологічний апарат американським вченим Т. Куном, усвідомлюється як сукупність загально визнаних наукових досягнень, значущих теорій і концепцій в культурі, «які протягом певного часу надають модель постановки проблеми та їх рішення науковій спільноті» [324]. Культурні парадигми, віддзеркалені у художній свідомості, утворюють складну ієрархічну систему, формуючи «деякі контрапункти смислів, які дозволяють віднайти єдність у взаємовиключних тенденціях мистецтва» [487].

У теоретичній рефлексії трансформаційних процесів у культурі поширилися ідеї диференціації самої культури на класичну (новевропейську), некласичну та постнекласичну моделі, що відповідають епохам Нового і Новітнього (модерну і постмодерну) часів, які фокусують в художній практиці та теорії різні аспекти розуміння природи і специфіки мистецьких явищ [510]. Зазначені моделі розуміння явищ мистецтва мають надстильові і метамовні властивості і є впливовими щодо періодизації музичної культури ХХ ст. [488, с. 363].

Сформульована у німецькій філософсько-естетичній думці відповідно канонам західноєвропейської раціональності, класична парадигма, діюча в історичному діапазоні від Античних часів до кінця Нового часу, ґрунтується на розумінні людської свідомості як основи побудови індивідуальної та суспільної життєдіяльності, а також уявленні про можливість інтелектуального осягнення світобудови як «впорядкованої гармонійної цілісності» [487].

Зазначена модель визначає специфіку європейської музики «оперно-симфонічної традиції» (В. Конен) [249], ствердженої у культурі Нового часу. Її атрибутивний мовний комплекс складають: темперований стрій, централізована мажоро-мінорна ладогармонічна система, принципи гомофонно-гармонічного мислення, актуалізовані у класико-романтичну добу. В контексті вивчення парадигмальних змін у музиці, Т. Сиднева зазначає заданість установки мистецтва на суттєві зміни через його креативну природу та нелінійність зв'язків [488, с. 365].

Руйнація класичної моделі світобачення на межі ХІХ – ХХ ст. зумовила утворення кардинально відмінних від пануючої в європейській свідомості Нового часу парадигм, серед яких: некласична (властива постромантизму й модерну), сформована у герменевтично-феноменологічній філософській системі (концепція М. Хайдеггера та його послідовників) і постнекласична (друга половина ХХ ст., притаманна постмодерній епосі), що системно осмислена у філософсько-культурологічних працях, зокрема: Н. Маньковської, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, а також в музикознавчих дослідженнях О. Берегової, Н. Герасимової-Персидської, Н. Гуляницької, О. Зінкевич, Л. Кияновської, О. Козаренка, Т. Сидневої, В. і Ю. Холопових.

У межах некласичної парадигми, «діючої» в культурі і мистецтві, починаючи з кінця ХІХ – поч. ХХ ст. та впродовж першої половини ХХ ст., віддзеркалюється царина ірраціональних пошуків смислу буття, розкривається зв'язок з концептосферою філософії інтуїтивізму (А. Бергсон),

екзистенціалізму (С. К'еркегор), феноменології (Е. Гуссерль, М. Хайдеггер), космізму і Всеєдності (В. Іванов, В. Соловйов, Л. Шестов).

Внаслідок віддзеркалення «цивілізаційно-інноваційної хвилі», пов'язаної з «перетворенням стилю мислення класичної науки і становленням нового некласичного природознавства» [613, с. 219], а також під впливом наукової теорії відносності (А. Ейнштейн), встановлюються нові умови суб'єкт-об'єктної комунікації. Некласичному мисленню властиві: усвідомлення відносної істинності картин буття і теорій, вироблених попередніми періодами; уявлення про «активність суб'єкта пізнання», який розглядається детермінантом світу. Зазначені процеси є наслідком зміни концепції самої людини, її психології, які вплинули на авторську свідомість, визначили специфіку еволюції художнього мислення, скерованість на експеримент, незвичайне бачення, абстракцію при посиленні уваги у творчості не лише на сам об'єкт пізнання, але й на засоби, інструментарій та нестандартні форми, що посилює питання методів когнітивної діяльності [613].

Висвітлена М. Хайдеггером у межах концепції цілісного досвіду знання як переживання подій буття, некласична парадигма сприяла досягненню внутрішнього змісту доби, нових духовних імпульсів культури, відкрила світові принципіву нову магістральну установку на свободу, оригінальність творчого мислення та відкритість висловлювання, фантазію, суб'єктивно-особистісну скерованість творчого процесу, його незавершеність й нескінченність, відмову від формальної визначеності, достовірної зображальності й реалістичності образів. У досвіді митців, орієнтованих на некласичну естетику, уможлиблюється передача природних явищ та образів світу у звученнєвій рухомості, втіленні змінності вражень [487].

Ствердження нових світоглядних й естетичних концепцій у ХХ ст. спричинили суттєві зміни у музичній творчості, її стильових чинниках та художньо-ціннісних критеріях. Розімкнуте сприйняття світу, відповідне некласичному мисленню, скерованість творчості на відкритість, процесуальність, відтворення експериментального досвіду, втілено у відповідних художніх системах, текстах «некласичного музичного простору», в яких посилюється увага «...до первинних психологічних механізмів формування в них музичного смислу» [245, с. 4].

Під впливом філософських практик ХХ ст. музика визнається найвиразнішим способом художнього вираження новітньої моделі мислення, джерелом експериментаторського натхнення митців авангарду і модерну, й вважається вищим виміром мистецтва – сфери ілюзорного, що ілюструє здатність передавати «живу подію буття» (М. Хайдеггер) у процесі розгортання музичної думки й становлення інтонаційного смислу.

Трансформації у музичній свідомості ХХ ст., зумовлені впровадженням нових естетичних парадигм що загострюють розуміння переходу до некласичної системи мислення, Ю. Холопов пов'язує з рухами двох значних хвиль – Авангардів (І та ІІ). Вчений характеризує авангард суттєво значущим феноменом, визначає певною моделлю культури і мистецтва ХХ ст. та

виокремлює в самостійну (авангардну) новітню та самонавітню парадигму [528, с. 613].

Суттєвим є вплив некласичної парадигми на музичну практику й художню свідомість композитора, характер його творчої діяльності та її результати. На думку Н. Герасимової-Персидської, нову парадигму культури Новітнього часу авторська музика висвітлює через «примирення різних стилів, технік – нарешті, примирення з ідеєю вичерпаності» [124, с. 32]. У даному аспекті, композиторська творчість Новітньої доби є яскравою ілюстрацією плюралістичного світобачення, стильового розмаїття та виразом універсалізму і діалогізму художнього мислення, фокусом полярних художніх концепцій та розмаїття поглядів на буття, людину і культуру.

Некласичний тип мислення об'єднує творчі постаті європейських композиторів різних національних шкіл з полярними стильовими установками (експресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм, футуризм) та індивідуалізованими концепціями. У зазначену модель вписується постромантичний досвід, насамперед творчість К. Дебюссі (одночасно пов'язана зі стильовими проявами імпресіонізму, символізму та неокласицизму), М. Равеля, музика якого містить імпресіоністичні та неокласичні ознаки, О. Скрябіна, пронизана пафосом музично-філософських ідей та містеріальний стиль якої є «принципово атемпоральним» й не вкладається у класичну метафізику, адже час і простір усвідомлюються в якості світових координат [517]. Некласичний тип раціональності визначає стиль творчості Р. Штрауса, різножанрова музика котрого (насамперед оперна й симфонічна) віддзеркалила провідні тенденції західноєвропейського мистецтва першої половини ХХ ст. в динаміці еволюційного розвитку від пізньоромантичних інтенцій (Й. Брамс, Р. Вагнер, Г. Малер), експресіонізму до неокласичних пошуків, висвітлила зв'язки з німецькою філософською та літературно-поетичною думкою.

Увібравши різноманітні явища музичного мистецтва у широкому художньо-стильовому діапазоні, нова світоглядна модель об'єднала творчість найзначніших радикально мислячих митців двох історичних «хвиль» європейського Авангарду (від А. Берга, Е. Вареза, А. Веберна, А. Шенберга до Л. Беріо, О. Мессіана, Л. Ноно К. Штокхаузена та ін.), ідейно породженого креативним духом модернізму. У композиторській практиці згаданих авторів посилюється інноваційний, чинник й експериментальна скерованість.

Нова концепція обіймає пошуки найвпливовіших творців, орієнтованих на антиромантичні неостильові концепції (неокласицизм, неофольклоризм), що ілюструють глибинний еволюційний розвиток традиції, розкриття її прихованих потенціалів, оперуючи досвідом попередніх епох, й персоніфікована посталями І. Стравінського, Б. Бартока, Б. Бріттена, Б. Лятошинського, М. Метнера, П. Хіндеміта, Л. Яначека, митців французької «шістки» (А. Онеггера, Ф. Пуленка та ін.), потужною творчою енергією яких пронизане ціле століття.

Ознаки неklasичного мислення властиві творчості масштабних композиторів-симфоністів ХХ ст., авторів-антиподів: А. Шенберга і І. Стравінського, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, а також Д. Шостаковича (володаря інтровертного стилю мислення, позначеного філософським концептуалізмом, заглибленням у психологічний світ Я) і С. Прокоф'єва (митця з переваженням екстравертного начала, прихильністю до ігрової логіки, гомофонного мислення), творчі позиції та реалізація задумів кожного з яких унікальна, індивідуальна.

Натомість, незважаючи на антиномічність світоглядних позицій, принципову протилежність форм авторського самовираження, загальним модусом єднання творчості цих авторів в умовах парадигмального звороту у культурі є прорив у трансцендентну сферу, маніфестація індивідуалізму, суб'єктивності, зростання особистісного начала, а також посилення елітарності, новітніх форм ексклюзивного висловлювання.

Самонавітня (за Ю. Холоповим), постнеklasична парадигма маркує новий етап культурного розвитку і пов'язується більшістю дослідників з ситуацією постмодерну, що історично припадає на останнє сорокаріччя ХХ ст. й охоплює явища поставангарду. Виступаючи антитезою класичній та неklasичній моделям, постнеklasична парадигма змістовно скерована на відмову від оригінальності (що концентрується в ідеї «смерті автора»), гру з попереднім культурним досвідом, мовний плюралізм і спрямованість на широкий стильовий (полістильовий) і, в цілому, культурний діалог, цитування і змішання різних жанрово-стильових моделей минулого, поєднання «високого і повсякденного», мистецтва та не мистецтва тощо. Домінуючою в музиці з орієнтиром на постнеklasичне мислення є естетика «нової простоти» (А. Пярт), мінімалізму (С.Тен Хольт), постлюдійність (В. Сильвестров), медитативність (А. Шнітке), що підкреслюють завершальність, фінальність певного етапу розвитку [488, с. 365].

Осмилюючи процеси історичного розвитку музичного мистецтва у відповідності до різних культурних просторів, сучасний композитор і музиколог В. Мартинов відзначає, що у період другої половини ХХ ст, музика, позначена постмодерними проявами, мігрує у комерціалізований простір виробництва та споживання, утворюється на засадах множення відповідного продукту й позначена тенденціями маніпуляції масовою свідомістю. Запропонована В. Мартиновим концепція розвитку сучасної музичної культури і мистецтва підкреслює ідею «смерті музики» як мистецтва «вираження та переживання» [372] та кореспондує декларованою ним ідеєю «смерті часу композиторів» [371].

Апелювання до естетичних парадигм, утворених у ХХ ст., сприяє усвідомленню типологічної характеристики європейської музичної культури Новітнього часу, уможлиблює періодизацію її суттєвих етапів та сприяє порозумінню інноваційних процесів у культурі, які зумовлені життєтворчою енергією композиторського Універсуму.

Осягненню плюралістичної за характером та інноваційної за сутністю музичної культури ХХ ст., що об'єднала у своєму розвитку полярні художні тенденції і стильові явища, сприяє періодизація її провідних етапів. Сучасна теоретична думка пропонує різні підходи і естетичні критерії до періодизації музичної культури ХХ ст. та розуміння її мистецьких тенденцій. Серед них – естетичний підхід В. Бичкова [87], концепти і періодизації Т. Адорно [7], Н. Гуляницької [136] і Ю. Холопова [567], В. Холопової [572], О. Берегової [72], С. Павлішин [431], Є. Стригіної [515], Б. Сюти [520], надані у дослідженнях музично-історичних процесів ХХ ст.

Згідно трактовці знакових представників музичної культури ХХ ст. – австрійського композитора-реформатора А. Шенберга, музичного соціолога, «атонального філософа» і композитора Т. Адорно, музичне мистецтво у межах першої половини ХХ ст., в антитезі попередньому етапові розвитку, визначено як «Нова музика». У відповідності зазначеній дефініції, музичне мистецтво другої половини ХХ ст. [561], за пропозицією Ю. Холопова, отримало термінологічне ім'я «Новітньої музики» [563].

Враховуючи інноваційну сутність художньо-естетичних процесів ХХ ст., пов'язаних з еволюційно-цивілізаційними рухами в музичній культурі епохи «посткультурних трансформацій», В. Бичков висуває концепт «хронотипологічних періодів», у межах якого усвідомлюється три стадії розвитку мистецтва, які розкриваються в системі понять: «авангард – модернізм – постмодернізм» [87, с. 317].

Відштовхуючись від даного естетичного концепту, Н. Гуляницька пропонує класифікацію композиційних процесів та осягнення типів звукоспоглядання в академічній музиці ХХ ст., сполучаючи історичну традицію вивчення явищ з новітніми підходами [136].

Зазначена типологія музично-історичних процесів Новітнього часу є методологічною основою осмислення духовних проявів універсума композитора, розглянутого в контексті цілісності європейської музичної культури ХХ ст., що синтезує музичний досвід західно- та східноєвропейської традицій, об'єднаний спільним інтелектуально-духовним континуумом епохи і загальним текстом європейської цивілізації.

Інноваційність як провідна духовна інтенція музичної культури Новітнього часу в цілому, віддзеркалює тип музичної свідомості трьох основних смислоутворюючих культурно-історичних періодів – постромантизму (межа ХІХ – ХХ ст.), модернізму (10-ті – кінець 40-х рр. ХХ ст.) і постмодернізму (друга половина ХХ в.), які вписуються в культурний ландшафт ХХ ст. та характеризують специфіку музичної культури епохи [515].

За умов самостійності й контрастності кожного з відзначених періодів, з власною інтерпретацією картини світу та комплексом іманентних парадигмальних характеристик, духовно-світоглядною і психологічною програмою, жанрово-стильовими орієнтирами та утіленням емоцій- і раціоначал тощо, у масштабі історичної доби вони презентують єдину культуротворчу спрямованість, спільність інтелектуально-художньої аури та

складають багатовимірний стильовий контекст музичної культури Новітнього часу, формують її цілісне та неповторне обличчя.

У межах кожного періоду визначилися духовні лідери, окреслились персональні композиторські міфологеми, магістральні і локальні стильові пріоритети і напрями академічної творчості. За змістом і характером перетворень більш рельєфно радикально-новаторські процеси відбуваються у межах періодів модернізму (й породженого ним авангарду) та постмодернізму, виявляючи новаторську сутність і специфіку культурного буття і музично-художньої діяльності композиторської особистості.

Зміни світоглядної моделі у ХХ ст., порушення принципів антропоцентризму, криза свідомості й утворення нових парадигм [508] стали наслідком суспільно-цивілізаційних зрушень, переходу до індустріального (перша половина ХХ ст.) та постіндустріального (друга половина ХХ ст.) суспільства й нового інформаційно-екологічного типу цивілізації [612]. Зазначені процеси зумовили кардинальні зміни у мистецтві, авторській свідомості людини-творця.

Отже, в реаліях глобалізованого світу ХХ ст. музична культура, почуття єдності якої, за О. Шпеглером, базується «на спільній мові її символіки» [627, с. 231], проявлена в індивідуальному духовному вимірі, розкрита через особистісну творчість, стає найважливішою креативною силою, яка стверджує антропоцентричні ідеали, усвідомлює себе синергетичною цілісністю, що самоорганізується на підставі вищих духовних смислів, внутрішнього стрижня, й зумовлює подолання амбівалентності світів і феноменів, які її утворюють.

Різноманітність та антитетичність музичної культури ХХ ст., властиві їй дифузні процеси, утворення самобутніх явищ (від музично-космогонічних містерій О. Скрябіна, з опорою на філософський досвід, експерименти у царині синтезу мистецтв, світломузики до експериментально-авангардних практик Е. Вареза, нововіденців, вражаючих глибиною симфонічних світів Д. Шостаковича, А. Онеггера та сучасної «музики тиші», інсталяцій й хеппенінгів), які вписуються у контекст модерну і постмодерну, є віддзеркаленням загальних тенденцій «нового синтезу» [497] і свідченням формування глобалізованого культурного простору Новітнього часу.

Динаміка еволюції європейської музичної культури і мистецтва Новітнього часу та розглянута в її межах специфіка художньої діяльності музиканта-творця зумовлені зміною естетичних парадигм, світоглядних моделей, які визначають інноваційний контекст процесів розвитку епох модерну та постмодерну, що маркують зміни у творчій свідомості суб'єктів та у самому розумінні музики (як форми творчості і технології з акцентом на інтелектуалізації творчого процесу).

Внаслідок соціокультурних процесів у часопросторі ХХ ст. складаються нові художні форми впорядкування та ієрархізації явищ, які виявляються у творчості на рівні антиномій рацію – емоцію, логіки – інтуїції, традиції – новації, презентації плинного і мінливого, сакрального і профанного), формується нова філософія і психологія музичної творчості і концепція композитора як

персоніфікованого начала музичної культури, універсальної креативної особистості, наділеної високим евристичним та інтелектуально-духовним потенціалом.

Помітним є вплив культури на особистість митця, форми його самовираження, інтонаційний контекст творів як утілення культурно-історичної й індивідуальної психології та авторської об'єктивації творчого суб'єкта. Разом з тим, натхнена образами світу, особистість митця як духовний мікрокосм, носій креативних енергій, своєю творчістю, уявою і авторською волею, практичним досвідом впливає на процеси культури, її духовний зміст і формування художніх смислів. У цьому сенсі, композитор як творча особистість, митець і автор музичний є центральним стилеутворюючим та стилезмінюючим чинником музичної культури.

5.2. Стильові виміри європейської музичної культури ХХ ст.

Спрямованість на визначення специфіки культурно-історичного буття феномена композитора, та його розгляд в контексті епохи ХХ ст., духовні властивості якої вплинули на тип музичного мислення і характер авторської творчості, актуалізує потребу апелювання до універсалії «стиль», розглянутої у тріадній системі «епоха – культура – особистість», з акцентом на співвідношеннях «стиль епохи» – «стиль культури» – «особистісно-авторський стиль».

Музичне мистецтво, що є інтонаційною «об'єктивацією суб'єктивності» і творчого світу митців, не існує поза стилю – смислоутворюючої ланки музично-художнього процесу. В епохальному вимірі, музичний стиль – «система відношень мови музики, її змісту, соціокультурних побудників і резонансів, що <...> вловлює духовні потреби часу і проектує їх на увесь внутрішньо музичний устрій» [620, с. 29].

В проекції на авторську творчість, стиль як творча інстанція утілення психологічного світу митця і людини – «міри всьому» – є персональним, унікальним та особистісним, розуміється як дзеркало індивідуально-творчих інтенцій, у широкому сенсі, – «персоніфікація культури; її утілений й визначений стан», реконструкція Духу культури та історії [517]. Як індивідуалізація музичного буття культури крізь призму її суб'єктів (композиторів, виконавців), стиль – це концептуальний простір особистісних смислів, світорозуміння, світоспоглядання й діяльної проявленості авторської свідомості, водночас – форма етосу, стиль-концепція..., світовідношення, усвідомлення буття» [517].

Пов'язаний зі смислопороджуючими механізмами свідомості, основоположними передумовами мислення, мови і мовлення, стиль є художнім втіленням особистісних властивостей і репрезентацій діяльності суб'єктів – носіїв індивідуальної, національної і загалом культурної свідомості, матеріалізація її інтелектуально-художніх установок. Індивідуальний стиль композитора «персоніфікує, уособлює множинність

станів культури у темпоральній утіленості культурного суб'єкта (інтерсуб'єктивності культури)» [18], репрезентує багатогранну і складно організовану, динамічно еволюціонуючу художню цілісність, що резонує з магістральними стильовими тенденціями в музичній культурі доби. У цій детермінованій цілісності та її інтонаційно-художніх репрезентаціях (текстах-творах) сфокусовані переживання митця, його авторська концепція світу, виявляється суб'єктивно-особистісна позиція, що протистоїть усталеним стереотипам, кодує події буття і стиль культури.

Стійка тенденція до нового, ускладненого музичного вислову, темброво-гармонічних рішень, структурної організації, в повній мірі розкривають глибину і багатогранність психологічних станів авторської особистості ХХ ст. Пронизане духом новаторства, ХХ ст. зумовлює буття художника «між епохами» (В. Суханцева), забезпечуючи йому вихід у часопростір культури сьогодення, за умов чого «художник та його стиль стають культурою» [517]. З огляду на персоніфікацію стильових процесів у музиці ХХ ст., утворення індивідуальних систем універсального масштабу, відбувається переростання індивідуального стилю у стиль культури, яким виявляється авторський стиль К. Дебюссі, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін. митців.

Масштабний за історичним подіями та розмаїтий за внутрішнім наповненням часопростір європейської художньої історії ХХ ст. ускладнюється в аспекті стильової атрибуції і класифікації. Цей факт засвідчують множинні підходи у сучасній науці щодо типологізації музичної культури ХХ ст., явища якої віддзеркалюють специфіку соціального буття і складні художні процеси [70; 84; 99; 312].

У пошуках єдиного критерію осягнення універсальності музичної культури ХХ ст., що сполучує множинність різних течій і напрямів, вільно оперує досвідом попередніх епох, здійснює прорив у нову інтонаційну реальність, ілюструючи нову онтологію звукотворчості, й досі спостерігається строкатість мистецтвознавчих позицій щодо концептуалізації її стилю. У співвіднесенні з іншими історичними епохами, європейська музична культура ХХ ст. не отримала чіткої і єдиної типологічної характеристики, як і не знайшла й єдності у розумінні своєї стильової ідентифікації.

Існуючі характеристики, залишаючи за межами аналітики гетерогенний за сутністю характер музичної культури ХХ ст., визначають насамперед стильовий зміст художнього напрямку, стиль окремого твору, а також авторської творчості, що в проекції на постаті знакових митців, які є персоніфікованим уособленням музики ХХ ст. (зокрема І. Стравінський), визначається як «унікальний», «універсальний» та «парадоксальний».

Тенденції «поліфонізації» свідомості сприяли формуванню нової концепції стилю, позначеного ознаками глобального синтезу, універсалізму, рисами амбівалентності та інтегративності мислення. Складні й амбівалентні процеси художньо-стильової еволюції в культурі ХХ в., що віддзеркалюють багатоплановість міжтекстових зв'язків, притаманних музичній епосі даного

часу маркують терміни «стильова дифузія», «стильова поліфонія», «полістилістика» (А. Шнітке), «інтертекстуальність» (Ю. Кристева) [315].

У відповідності парадигмальним культурно-еволюційним змінам доби Нового часу, виникає новий рівень категоризації даного поняття і явища, як найважливішого інтонаційно-художнього «документа» культурної доби, концепту і артефакту, що отримав різні аспекти трактування в проекції на мистецькі процеси та номінується як: «синтетичний» (О. Соколов) [498], «інтерпретуючий» (В. Грачев) [131], «інтенціональний» (О. Опанасюк) [424], «мішаний» (М. Лобанова) [348], «рефлексивний» (Л. Шаповалова), «полістилістичний» (А. Шнітке).

У другу половину ХХ ст. внаслідок ситуації постмодернізму, під впливом композиторської діяльності стиль переростає у техніку письма як форму авторської поетики (стиль-техніка *tintinnabuli* А. Пярта), стає іменним (Лігеті-стиль), мігрує у полістильові та інтертекстуальні концепції, зближується з позамузичними й позахудожніми явищами (орнітологічні впливи на стиль О. Мессіана) [348, с. 121], застосовується щодо експлікації музичних явищ-антиподів «нової простоти» і «нової складності».

Доцільність використання поняття «стиль культури» у контексті дослідження загальнозначущих явищ оспорують представники різних наукових царин гуманітаристики, серед яких: Л. Баткін, К. Зенкін, О. Устюгова, О. Самойленко, Ю. Гірін та ін. вчені. Осягаючи онтологічні проблеми стилю, що набуває «міждисциплінарний статус в системі наук про культуру і людину в умовах кристалізації нової парадигми гуманітарного пізнання» [541, с. 7], О. Устюгова, називає поняття «стиль культури» теоретичною абстракцією і вважає його використання недоречним. У пошуках універсальної концептуалізації стилю дослідник спирається на широку рецепцію культури, визначену як універсальну сукупність смислів, інтеграцію інтелектуально-духовних репрезентацій людини (суб'єкта культури) в її відношеннях до світобудови [541].

Стильову строкатість у музиці ХХ ст. К. Зенкін пов'язує із зовнішнім результатом «глибинних процесів, первинно зумовлених... якістю, статусом музики», й вбачає неможливим осягнення естетичної сутності доби на рівні стилеутворюючих тенденцій [185, с.59]. Іншої думки дотримується Ю. Гірін, який визначає стилем культури ХХ ст. авангард, що пронизує мислення митців епохи радикальних змін загалом [126].

Нестійкість дефініції стилю в аспекті атрибуції і типологізації музичної культури ХХ ст. обумовлена розсередженістю, «позазнаходженістю» (М. Бахтин) культури Новітнього часу, її смисловою амбівалентністю, концептуальною багатовекторністю й подієвою насиченістю даного періоду. У пошуках єднаючого дискурсу розуміння процесів у музичній культурі ХХ ст., визначення її ціннісно-сміслових детермінант та специфіки інтелектуально-духовної свідомості, зумовлюючих парадигму художнього мислення, логіку музичних процесів та систематизації факторів культурної

екзистенції феномена композитора, необхідним виявляється визначення дефініції поняття «стиль культури» в проекції на музичну культуру.

В історичному аспекті, ХХ ст. в цілому розглядається як завершальна фаза (О. Маклігін) [363], «кадансовий зворот» (О. Соколов) [498] та «інтенціональний» етап (О. Опанасюк) [424] розвитку усталених традицій європейської культури, що визначає специфіку буття та інтерпретацію її феноменів. Цей період відзначений активним розвитком усіх сфер, глобалізаційними тенденціями, що підкреслюються посиленням наприкінці століття ідей плюралізму, мультикультуралізму та визначаються ризомним характером буття [397, с. 68]. Даний етап культурно-історичного розвитку характеризується відсутністю принципово нових стильових концепцій при розвитку численних нео- й постстильових проекцій, «підпорядкуванні художнього буття культури принципам інтроспекції й компіляції або принципу інтенціоналізму – смисловій, буттєвій і виражальній універсалиям заключних періодів процесуального буття будь-яких явищ» [611, с. 247].

В руслі зазначеної проблематики О. Опанасюк розглядає властивий для мистецтва ХХ ст. інтенціональний стиль [424; 425] як завершальний вимір щодо попередніх стильових етапів (класицизму, романтизму тощо) та осмислює його переорієнтацією на екстенсивний стиль, що корелює з принципами інтро-ретро-спекції, компіляції, периферійності, індетермінізму, прогностики, феноменологізму тощо [424].

Зазначена специфікація отримала віддзеркалення у концентрації культурних і художніх явищ з особливою образно-смісловою сутністю, усвідомленні фінальності розгортання усталеної музично-генетичної «програми» (концепція «opus post» В. Мартинова [372], постлюдійність, ідея «метамузики» В. Сильвестрова [488]), а також узагальненні накопиченого художнього й науково-теоретичного досвіду у сфері музичного мистецтва.

Стиль визначає духовний зміст епохи, виявляє загальнозначущість установок свідомості її суб'єктів, в ньому віддзеркалюється культура як цілісне утворення, сприяючи осягненню глибини людського буття. У зв'язку з цим, уможлиблюється розглянути стиль як специфічний контекст з наявністю стійких змістовних зв'язків, здатний розкрити механізми впливу цілісної культури на творчість окремих митців та висвітлити персоніфіковані коди культури.

Основою розуміння категорії «стиль» в проекції на художні процеси ХХ ст. і дослідження феномена композитора є дефініція, запропонована С. Скребковим: «Стиль... – вищий вид художньої єдності» [491, с. 10]. Зазначаючи розмаїтість і широту діапазону трактування поняття «стиль» у культурі (історичний, національний, індивідуальний), мистецтвознавець констатує: «в усіх випадках мається на увазі об'єктивна художня єдність, яка зв'язує у цілісний стиль усю багатоліку групу явищ, що розглядаються. І ця єдність... пронизує усі сторони...творів» [там же].

У зв'язку з цим, стиль, як єднаючий культуру концепт, «зумовлений складною взаємодією різних факторів соціально-історичної й суб'єктивно-

художньої цілісності, відповідних... єдиній парадигмі (універсалії) часу, простору, випадку і закономірності, виражених крізь метафори-символи-знаки цього часу й їх текстові, у тому числі, інтонаційні еквіваленти [641, с. 42].

Принципово важливим для порозуміння духовного простору культури є співвідношення понять: «стиль епохи – культурна парадигма», що визначає вектор «символізації переживання», вираження та інтерпретації світових подій. В Суханцева вважає стиль епохи парадигматичним, володіючим «парадигматичною інтенсивністю», адже віддзеркалює сутність буття в його конкретності, що досягається, співпадає з парадигмою як інтегративною цілісністю. Співвідношення «парадигма – стиль» автор розглядає у дихотомічних зв'язках: світогляд – світовідношення, стиль доби – творчий стиль, трактуючи останній як «світ Я», переживання митця, концепція світу, утвердження суб'єктивності, що суперечить культурно-історичній нормі, підкоряється законам музики та стилеутворенню у культурі» [517]. Згідно з цим, дослідник визначає стиль у системі координат: вертикаль – стиль епохи та горизонталь – творчий стиль, у просторі якої стикаються парадигми, набуваючи персоніфікації у стилі. Стиль культури узагальнює низку детермінуючих його явищ. З огляду на музичну культуру ХХ ст., стилеутворюючими явищами є стиль епохи, стиль авторський та стиль певного твору, що набуває нової концептуалізації з огляду на постмодерні трансформації [517].

Контекст дослідження вимагає висвітлення смислового змісту і характеристики стилю музичної культури ХХ ст., виходячи з розуміння специфіки музичної культури і стилю як ієрархічної універсалії, що характеризує різні за діапазоном явища, у макро масштабі – саму культуру в її креативно-психологічних і буттєвих проявах, й корелюється з парадигмальними установками. Концептуальним модусом трактування сутності музичної культури ХХ ст. та її стильової єдності, основою смислоутворення і базисом індивідуально-авторської творчості є культурна домінанта – генетичний код, смислова матриця культури даної доби, яка складає фундамент розуміння рівня розвитку, інтонаційно-духовних процесів та світу цінностей музичної творчості її суб'єктів.

На основі вищезазначеного вважаємо, що музична культура Новітнього часу є інтегративною інтелектуально-духовною цілісністю, що сполучає множинність світоглядних і музично-стильових установок, технік, практик і структурних детермінант, посилюючих її смислову глибинність, багатогранність і універсальність.

Музична культура ХХ ст. визначається як складна системно-ієрархічна цілісність у континуумі Новітнього часу, різні модуси, форми і котрої детерміновані феноменом музики, функціують у взаємозв'язку, взаємозумовленості та утворюють специфічний суспільний організм, багатогранне явище, результат (витвір) креативної культуротворчої діяльності її суб'єктів, що є смислоутворюючою частиною духовної культури

й ланцюгом в контексті історичної еволюції європейської інтелектуально-художньої свідомості і музичного мислення.

Стиль музичної культури ХХ ст. характеризується як інтегративно-діалогічний, зумовлений специфікою цивілізаційного розвитку, парадигмальними змінами в культурі, складним інтелектуально-духовним та соціокультурним контекстом доби, полілексичним і поліфонічним Логосом і трансформаційними тенденціями в художній свідомості суб'єктів творчості.

Стиль є висловом естетичного й надестетичного чинників, сприяє утворенню розуміння особистості і культури, засобів чуттєвого сприйняття й переживання світу, пронизує художній, науково-теоретичний і філософсько-культурологічний простір, свідомість суб'єктів, стає феноменом культури та її специфічним виміром.

5.3. Творчі пошуки К. Дебюссі в контексті культурних процесів на зламі ХІХ – ХХ ст.

«Музика Дебюссі, як яке явище великого мистецтва, є об'єктом для безкінцевого процесу пізнання... Чим більше нам вдається узнати про музику Дебюссі..., тим більше думок і чуттів вона в нас викликає, близьке знайомство з нею... збільшує інтерес... До цього ж, музика Дебюссі дуже добре вміє зберігати свої таємниці. Її форми в силу неможливості прямого співвіднесення з традицією ускладнюють визначення тієї основи, з котрою уможливилось досягнення їх внутрішніх закономірностей» [149, с. 39–40].

Європейська музична культура, окреслена межою ХІХ – ХХ ст., – найважливіший етап історичного розвитку символічної за сутністю художньої культури, пов'язаний з реакцією на нову духовну ситуацію часу й утворену картину світу. Ця антиномічна епоха, зумовлена чинником перехідності, є одночасно періодом «домовлення традиції» й відмежування від романтичного світоспоглядання, та постає «експозицією» музично-культурних перетворень Новітнього часу.

Осягаючи специфіку зазначеної епохи, А. Цукер відмічає, що музика, «...для якої як індивідуальна так і колективна психологія є головним предметом віддзеркалення, опиняється в ряду найбільш сприятливих до атмосфери рубіжних епох, стає її своєрідним каталізатором [581, с. 260]. Широке коло стильових явищ, охоплених постромантизмом (імпресіонізм, символізм, веризм, деякою мірою неокласицизм), з притаманним їм мовностильовим комплексом, засвідчують збагачення та водночас порушення усталених художніх традицій і канонів творчості, суттєве переосмислення логіки формоутворення, тембрової та інтонаційно-ладового мислення.

У складних соціокультурних умовах перехідної доби межі ХІХ – ХХ ст., сформулювався новий дискурс творчої особистості як «єдиного цілісного

лику людини-творця культури і особливої форми душевної і духовної діяльності», «поля єднання культури і буття, мистецтва і життя», творчої людини, яка знаходиться у постійному пошуку власної цілісності [145, с. 14-15].

В цей час європейська музична свідомість демонструє адаптацію композиторської особистості до суттєвих соціальних змін й розкриває нові креативно-особистісні можливості у художньому засвоєнні світу. В окреслену добу авторська творчість збагачується новими творчими імпульсами, гуманітарними функціями і магістральними явищами, пов'язаними, з утворенням індивідуально-стильових світів епохального значення, персоніфікованих в особистостях К. Дебюссі, М. Равеля, О. Скрибіна, С. Танєєва, Г. Малера, Р. Штрауса, Дж. Пуччіні, творчість яких укладається в некласичну естетику і окреслює новаторський стиль музичного мислення. Художні надбання цих яскравих композиторів є ілюстрацією постромантичної інтенції до епохи «нового динамізму», мовних новацій в музиці ХХ ст. й свідченням зміни в авторському мисленні. Натомість, порубіжний період відзначений впливом на культурну свідомість й прихильників помірною оновлення музичного мистецтва (серед яких О. Глазунов, С. Танєєв, В. Калінніков, М. Леонтович, О. Лядов та ін.), зокрема в аспектах утілення діалогем «автор – традиція».

Концептуальний модус ідей *автора музичного* цього часу скерований на відтворення нової концепції людини і гармонії світу. В духовному контексті перехідної доби особливе місце посідає творчість А. Скрибіна, пов'язана з феноменом епохи Срібного століття, концепцією символізму, в якому відкривається «справжня природа творчості (М. Бердяєв) [62, с. 321] та здійснюється поглиблення у царину духовних шукань людини – творця культури. Згідно концепції символізму, яка сприяла значному розширенню меж художнього осмислення буття, і є основою нового світовідчуття начала ХХ ст., виникає теорія життєтворчості (Ж. Марітен, В. Іванов, М. Бердяєв, А. Бєлий), нова концепція динамічно усвідомленої особистості митця, осмислена у філософсько-естетичній літературі (А. Бєлий, М. Бердяєв, О. Блок, І. Іллін, М. Лоський, Є. Трубецької, П. Флоренський, О. Хомяков) [548].

Відчуваючи трагічність буття, культура Срібного століття «шукала опору у трансцендентному суб'єкті», у митці, здатному утілити «хаотичне розмаїття буття за допомогою регуляторних ідей релігійного, інтелектуального, естетичного пошуків [145, с. 17]. Відповідно інтенціям доби, митець начала ХХ ст., ідеалом якого є вільна особистість, сповнена «духовного аристократизму» [145], натхнена ідеями ніцшеанства, соборності, прагнень духовного удосконалення, осягнення надчасових понять і теургійної творчості, ідеї Всеєдності (В. Соловйов) [499] – вищого універсального сенсу гармонії світу, утіленого через ідею синтезу мистецтв, синестезію релігії і мистецтва і повернення до софійно-теургічних начал.

На музичній авансцені цього історико-культурного періоду, в контексті культурологічних ідей часу, відродження духовно-релігійних традицій Нового напрямку, з'являється плеяда композиторів, які звертаються до традицій православної духовної музики: О. Архангельський, О. Гречанінов, О. Нікольський, П. Чесноков, М. Іпполітов-Іванов. М. Черепнін, С. Рахманінов. Відповідно духовним інтенціям часу, авторська творчість і теоретична рефлексія композиторів зумовлені прагненням мистецтвознавчого трактування явищ світу і художнього досвіду [204].

В ряду видатних європейських митців постромантичної епохи, чий неповторний суб'єктивно-особистісний досвід осягнення реальності й культуротворчі інтенції (музично-поетичні, літературні) і нині залишаються центром дослідницького її творчого інтересу – французький композитор, піаніст, музичний критик Клод Дебюссі (1862 – 1918).

Спадщина композитора не вписується в межі одного художнього напрямку, демонструючи відкритість до численних інтерпретацій. В авторській свідомості видатного митця віддзеркалились антиномічні культурні процеси доби межі ХІХ – поч. ХХ ст., відбилися музичні, літературно-художні й живописні шукання французьких діячів, властиві духовній свідомості перехідного етапу, які отримали подальший імпульс розвитку в художньому просторі ХХ ст. [261, с. 131].

Музика К. Дебюссі, пронизана мистецькими інтенціями символізму та імпресіонізму (як віддзеркалення стильового виразу чуттєвої тканини світу), між тим значною мірою відкриває новий етап еволюційного розвитку в системі європейського музичного мислення, пов'язаного з культурою Новітнього часу. Нині творчість французького майстра розглядається комплексно, як явище «модерного» мистецтва, що віддзеркалює новаторські принципи мислення, новий тип тематизму, гармонії, тембрової драматургії і формоутворення з орієнтацією на некласичну естетичну парадигму.

Специфіку авторепрезентації композитора визначає особливе співвідношення голосів в діалозі «Я – Світ», пов'язане зі спрямованістю його свідомості на відтворення онтологічних основ буття. Глибину художньо-поетичної ідеї і новаторську сутність музики К. Дебюссі зумовлює «великий світ душевних рухів», втілення «зримої інтонаційності» та «звученнєвого пейзажу в русі» (В. Бобровський) [283, с. 241-242]. Прагнення до прекрасного, властиве французькому мистецтву в цілому, для К. Дебюссі стає основою ліричного висловлювання, «...джерелом гедонізму, оспівуванням радості, подарованої нам органами чуттів, які зв'язують... особистість з реаліями буття, і в першу чергу з красою природи». Цим визнається властива Клоду Французькому «єдність особистісного і позаособистісного..., скерована любов'ю до об'єктивно існуючої краси як вихідного імпульсу» [283, с. 242].

Культурна значущість і впливовість мистецьких новацій Клода Французького на художню свідомість Новітнього часу, самотність мислення творця, що виявляє «процес породження і розкриття художніх смислів» [304, с. 29], філософію творчості майстра та особливість його

авторської картини світу, зумовлюють звернення до феномену цієї історичної особистості та граней її творчості – яскравого художнього явища європейської і світової музичної культури, яке збагатило звуковий світ імпресіоністичною офарбованістю, символістським контекстом, смисловою багатогранністю й інтонаційно-образною розмаїтістю.

У зв'язку з цим, доцільним є дослідження культуротворчих проявів і мистецьких інтенцій митця, віддзеркалених у творчості, епістолах, що виявляють специфіку авторепрезентації майстра в духовному континуумі часу та особливість суб'єктивно-особистісної інтерпретації світу. Принципово важливим є виявлення смислової сутності творчості майстра, зумовленої інтенціями його художньої свідомості та емоційно-психологічними детермінантами.

Універсум К. Дебюссі відзначається неповторністю авторського стилю, унікальністю образно-художнього мислення й віддзеркалює особливе сполучення переосмисленої загальноєвропейської та національної художньої традиції та новаторських прагнень, що намітили шляхи подальшої еволюції музичного мистецтва ХХ ст. в царині темброво-сонорного мислення, звукової колористики, засобів формоутворення, ладової драматургії й мелодико-гармонічних фактурних зв'язків. За твердженням В. Гуркова, – «Естетичне відкриття Дебюссі принесло мистецтву визволення від монополії суб'єктивності, яка себе споглядає: виник ще один світ, володіючий в естетиці своєю власною «територією» [149, с. 13]. Першоджерелом цих творчих відкриттів композитора, на думку К. Зенкіна, є природа «в усій її стихійній непередбачуваності..., вільна від антропоцентризму, де людина відчуває органічною частиною Всесвіту» [185, с.70].

З онтологічних позицій, музика композитора є «автономним світом в собі, що створює ідеальний, ілюзорний образ звученнєвого світу навколо нас» [185, с. 70-71]. Новаторський за сутністю «...симфонізм Дебюссі, віддзеркалив нове світовідчуття, ідеально-смісловим образом – «розкрив» оточуючу дійсність». Створена французьким майстром «...новизна... не стільки у зображальному характері інтонацій..., скільки в іншому відчутті часу й протіканні композиційних процесів» [там же], який має специфічні ознаки й, подібно реальній дійсності, може фактично не виявляти себе, протікати ледь помітно, або, навпаки, «приховуватися за калейдоскопічною зміною розрізненої миттєвості». За думкою К. Зенкіна, завдяки цьому, звичне споглядання «зі сторони» поступається місцем «поглибленню» у зазначений процес, чуткому «осягненню слухом» замираючих «пауз-мовчань», їх інтенсивному проживанню [185].

В системі унікального індивідуально-авторського стилю композитора, незважаючи на пріоритет інструментального начала, особливу роль набуває діалог «слова і музики, вербального і музичного, що набув віддзеркалення в оперній творчості (вершиною якої є «Пелеас і Мелізанда»), камерно-вокальній сфері (з опорою на французьку символістську поезію та власні

тексти), а також зазнав віддзеркалення в літературно-критичній та епістолярній спадщині.

Е. Вейермор, проводячи паралелі між видатними французькими композиторами-сучасниками – М. Равелем і К. Дебюссі, зазначає, що останній «...підкреслює мінливу недбалість, тоді як Равель ніколи не втрачає у своїй магії непреклонну волю. Дебюссі – людина поетичного чарівництва, Равель – безпомилкового» [172, с.177].

Науково-творчий інтерес до культурного феномена К. Дебюссі та його творчої спадщини з кожним роком зростає, аспекти досліджень розширюються і поглиблюються за різними напрямками. Суттєво переглядаються мистецтвознавчі позиції в оцінці мистецької спадщини французького майстра та його ідей у розвитку професійного музичного мислення ХХ ст. Грані розуміння сутності художнього світу фортепіанних, оркестрових та вокально-хорових творів композитора у музикознавчому дискурсі відкривають праці А. Алексєєва, В. Бобровського, Е. Денісова, К. Зенкіна, Ю. Кудряшова, М. Сабініної, С. Яроцинського та ін. Неоднозначність мистецтвознавчої інтерпретації музики К. Дебюссі, множинність поглядів на його спадщину зумовлена контекстом музичного мистецтва і більш широким комплексом мистецтвознавчих проблем. Така позиція обумовлена характерною інтегративною художньою спрямованістю художньої свідомості композитора, який синтезує мистецькі (живописні й літературно-музичні) шукання, властиві французьким діячами епохи межі ХІХ – ХХ ст.

Семантичні зв'язки творчості французького автора з сучасним йому літературно-поетичним рухом, світом символістської поезії (Ш. Бодлер, П. Верлен та ін.) та імпресіоністського живопису (К. Моне, Мане, О. Ренуар), співзвучним його творчій індивідуальності, відкриває простір для мистецтвознавчо-культурологічного вектору осмислення. Зокрема, такий вектор взаємозв'язків досліджує польський вчений С. Яроцинський в монографії «Дебюссі, імпресіонізм і символізм» [642].

Наскрізною науково-теоретичною проблемою у мистецтвознавчій літературі, зверненої до творчості К. Дебюссі, є обґрунтування типологічної характеристики індивідуального стилю композитора, який розглядають у двох інтенціях: пізнЬоромантичної та модерної.

Романтичну природу образно-асоціативного мислення і поезики творчості композитора акцентує Р. Куницька, інтерпретуючи імпресіоністичні інтенції митця як відгалуження пізнЬоромантичної епохи [323]. Відповідно до зазначеного, спадщина композитора експлікується вченим як найяскравіше і завершене вираження цієї стильової тенденції в музиці. Разом з тим, інші дослідники відзначають, що творчість К. Дебюссі не вкладається в жорсткі межі одного мистецького напрямку порубіжжя ХІХ – ХХ ст. (імпресіонізм, символізм, неокласицизм).

Усвідомлюючи зазначену проблематику й спостерігаючи за стильовими процесами на межі ХІХ – ХХ ст., С. Яроцинській засвідчує: «Нас змушує утримуватися від постулування «символізму» як категорії, що

визначає той художній напрям, який представляє К. Дебюссі, більш суттєва причина: ця категорія просто не вичерпує його багатогранної спадщини, недостатньо його представляє» [642]. Ця точка зору переформується із зауваженням М. Сабініної щодо складності чіткого відмежування імпресіонізму від інших течій кінця XIX – початку XX ст., зокрема символізму і підкреслює наявність у творчій практиці композитора усіх ознак цих напрямів [465].

При всій амбівалентності зазначених наукових підходів, запропонованих вищевказаними авторами, домінуючим виявляється погляд на стиль К. Дебюссі як логічний етап у розвитку попереднього періоду.

Радикальні зрушення, що відбулися у сучасній музичній свідомості, активізували увагу до тих явищ, які, перебуваючи на межі старої художньо-мовної системи, містять в собі елементи принципово нового типу мислення. Підтвердженні цього факту знаходимо у працях О. Кокаревої, Ю. Кудряшова, В. Гуркова, В. Бикова, В. Печерського, В. Цитович, Р. Лаула, публікації яких об'єднані у тематичну збірку з символічною назвою «Дебюссі і музика XX століття» [149], центральною проблемою досліджень якої є розкриття впливу французького майстра на музичну практику Новітнього часу [261, с. 132].

Розглянуті питання ладо- і формоутворення в музиці К. Дебюссі, не замикаються в межі лише авторського стилю, проте залучаються до спектру більш широких явищ музики XX ст. Так, В. Гурков у досвіді компаративного аналізу в ладовому аспекті долучає до єдиної парадигми творчість таких титанів, як К. Дебюссі, І. Стравінський, Б. Барток, О. Мессіан.

Ю. Кудряшов акцентує суттєву значущість новацій К. Дебюссі на темброве мислення XX ст. і висвітлює роль французького митця у напрямі переходу до сонористичного методу в музиці, здійсненого без виходу за межі натурально-мелодійних ладів [313, с. 245].

Осмилюючи творчість митця з філософських позицій феноменології, швейцарський філософ, музикант і аналітик Е. Ансерме відмічає: «Дебюссі відкриває для музичного мистецтва нову тему – споглядання естетичної сутності об'єктивного світу. Створена ним синтетична структура художнього твору, здатна образно конкретизувати в музиці враження, і є у строгому сенсі царина музичного імпресіонізму» [12, с. 140].

Разом з тим, у статті «Мова Дебюссі», дослідник проголошує іншу тезу: «Дебюссі – не є імпресіоністом, він лірик, але лірик об'єктивний, який виражає в музиці одночасно і об'єкт ліричного сприйняття, і потік чуттів, викликаний в ньому цим об'єктом» [там же].

Музикант акцентує безсумнівне новаторство митця, який «творив спонтанно, не потребуючи пояснень того, що створював. Філософ пов'язує цей факт з визнанням К. Дебюссі генієм «за своєю природою», що віддзеркалюється у творчій діяльності [12, с. 139 – 140]. Головним новаторським досягненням Клода Французького в історії музики філософ вбачає відкриття нових шляхів як «приклад свободи і виразності». За словами Е. Ансерме, – «Дебюссі зміг створити нове лише завдяки свободі, з якою він

використовував тональні й ритмічні структури й ця свобода була творчо ефективною... зміг відкрити нову еру в музичному мистецтві..., нові закономірності ладових структур та нові закони формоутворення» [12, с. 133]

Узагальнюючи, підкреслимо амбівалентність характеристик творчості К. Дебюссі, множинність поглядів на її стильову атрибуцію з позицій музичного мистецтва, а також більш широких мистецтвознавчих проблем (у зв'язку з поєднанням художніх пошуків французьких діячів межі ХІХ-ХХ ст.). Незважаючи на значні теоретичні розробки, присвячені вивченню творчості французького композитора, наявні праці не вичерпують усієї повноти загальної проблематики, пов'язаної з творчим Універсумом маесторо.

Розмаїття підходів до творчості французького майстра обумовлено багатьма чинниками, насамперед історичним контекстом життєтворчості К. Дебюссі на переломі ХІХ - ХХ ст. – період зміни естетичних і культурних парадигм, переоцінки цінностей, перегляду принципів антропоцентризму, усталеної картини світу в цілому. Докорінна трансформація традицій в музиці позначилася у відмові від фундаментальних основ гомофонно-гармонічної системи (централізованої мажоро-мінорної ладової основи, функціональної гармонії, традиційної звуковисотності, мелодії як фактору темо- і формоутворення), дозволяє назвати цей час етапом творчого усвідомлення процесу радикального звороту до типу мислення Новітнього часу [261].

В контексті цих процесів уможлиблюється охопити досвід минулого, попередні музичні епохи як цілісні світи та сформовані в системі їх мислення жанрово-стильові моделі, кожна з яких стала мислитися в якості презентанта конкретного історичного періоду в еволюції даної мовної системи і в художній традиції загалом. Аналогічним чином у цю орбіту входять моделі, які утворилися у творчості окремих митців, презентують національні школи й творчі напрями (бароко, класицизм, романтизм). Таким чином, період панування гомофонно-гармонічної системи може бути представлений і в аспекті свого еволюційного руху і як сукупність самоцінних індивідуальних утворень. Це дає можливість розгляду одного і того ж художнього явища як етапу в єдиному потоці музичного розвитку, або в його унікальних специфічних властивостях, зокрема як універсальну модель.

Правомірність такого підходу підтверджується творчою практикою ХХ ст., де в єдиному полі музичної культури співіснують на паритетних підставах різні жанрово-стильові моделі, що виникають на різних етапах історичного розвитку музичного мистецтва.

В якості універсальної ціннісної категорії, яка здатна розкрити глибинну сутність позначених явищ, виступає жанр, що є ключовим виміром певної традиції та розглядається як інформаційна «матриця», згорнута у модель культура. В складні історичні періоди парадигмальних змін в культурі, що сприяють оновленню норм мислення, форм і методів творення, жанр – явище принципово невичерпне й виступає фінальним виразом усіх інтеграційних властивостей твору, є певним смисловим кодом, метасистемою, яка маркує свої надстильові властивості. Тому у цей час складаються різні тенденції

музики майбутнього і «саме жанрові традиції виявляють новий якісний рівень буття, є «інструментом» аналізу сучасності [506, с. 68].

«Бергамаська сюїта» К. Дебюссі як віддзеркалення універсума автора музичного доби постромантизму

Серед етапних творів, які виявляють смислові коди авторської творчості К. Дебюссі і презентують художній універсум французького майстра, є фортепіанний цикл «Бергамаська сюїта» («Suite bergamasque»), що хронологічно відноситься до раннього періоду життєтворчості митця. Створена у 1890 р. та надрукована на початку ХХ ст. (1903), вказана сюїта розкриває специфіку автора становлення К. Дебюссі як митця Новітнього часу, та виявляє семантичні зв'язки його вокальної та інструментальної поетик.

Поширена у музично-виконавському колі у другій редакції (1905), «Бергамаська сюїта» акумулює різні напрями постромантичного і модерного мистецтва (імпресіонізм, неокласицизм, символізм) і повною мірою може вважатися твором ХХ ст. Значний мистецький інтерес викликає даний фортепіанний цикл як взірць композиторської інтерпретації жанру сюїти (її французького моделі) в контексті художньо-стильових трансформацій та перегляду усталених канонів музичного мислення.

У мистецтвознавчому дискурсі «Бергамаська сюїта» не зазнала системної теоретичної інтерпретації і згадується у науковій літературі епізодично, головним чином у зв'язку з французькими джерелами та неокласичними тенденціями у творчості К. Дебюссі [465]. Натомість, створений у кульмінаційний рік раннього періоду творчості, етапу активних пошуків індивідуального стилю, кристалізації авторської концепції, зазначений опус посідає важливу роль у творчому доробку майстра «як уособлення витоків духовно-етичного буття, автономна психоемоційна реальність, що визначає масштаб майбутньої духовної та професійної перспективи» [472, с. 190] і заслуговує окремого мистецтвознавчого висвітлення. Постійне звернення і удосконалення-редагування окремих частин сюїти та їх перейменування самим К. Дебюссі є підтвердженням значущості даного опусу в контексті творчості маестро.

Розглянемо «Бергамаську сюїту» в аспекті виявлення інтерпретаторської концепції та індивідуального стилю композитора, який увібрав, сконцентрував у собі детермінанти та складові комплексу художнього мислення Новітнього часу. Запропонована К. Дебюссі у «Бергамаській сюїті» концепція жанру, пов'язана насамперед з неокласичною трактовкою сюїти, що має суттєво вплив на творчість митців ХХ – поч. ХХІ ст. Про цей факт свідчать твори І. Стравінського, Д. Мійо, Ф. Пуленка, а також зразки творчості в жанрі сюїти українських авторів, зокрема В. Косенка, Б. Лятошинського, М. Колесси, М. Скорика, В. Рунчака та ін.

Композиційна специфіка сюїтного циклу, генетично пов'язаного з танцювальною сферою, зумовлює постійний інтерес К. Дебюссі до вказаного

жанру. Цей факт засвідчує масив творів автора, які ілюструють вектори його композиторської інтерпретації сюїти, презентованої, зокрема: оркестровими («Триумф Вакха», 1982), хоровими («Весна» для жіночого хору і оркестру), та фортепіанними («Бергамаська сюїта», «Дитячий куток», «Маленька сюїта») опусами. В жанрі сюїти, що значною мірою відповідав естетичним позиціям й індивідуальним творчим установкам майстра, знаходить специфічне віддзеркалення тонке світовідчуття, звуковізуальне колористичне сприйняття дійсності, своєрідність інтонаційного самовираження, утіленого у множинності відтінків його акварельних музичних образів.

Історично детермінований і принципово значущий в історії музичної культури, жанр сюїти має розмаїття різновидів та національно офарбованих моделей (англійську, французьку, італійську), кожна з яких заслуговує окремої інтерпретації. Особливу художньо-смыслову роль набуває жанрова традиція сюїти, узагальнена авторським Універсумом Й.С. Баха, в доробку якого шість англійських, шість французьких сюїт, шість партит для клавіру, чотири оркестрових сюїти, а також сюїти для віолончелі і для скрипки соло. Об'єднавши особливості італійських, французьких і німецьких сюїт, видатний композитор вивів даний жанр на новий щабель розвитку, завершив процес переродження суто прикладної танцювальної п'єси у ранг концертно-естетичного явища, створивши на дансантий основі різнопланові інструментальні композиції з різним образно-смысловим наповненням.

Французька модель сюїти, на відміну від англійської та італійської версій, історично вирізняється найбільшою свободою у побудові цілого: від п'яти танцювальних п'єс в оркестрових сюїтах Ж.-Б. Люлі до двадцяти трьох у клавірних творах Ф. Куперена. Ж. Ф. Рамо та ін. Французькі клавесиністи (Н. Лебег, Ж. Ф. Рамо та ін.) увели в сюїтний цикл, в якості вставних номерів, нові для неї різновиди танцювальної музики (мюзет, ригодон, чакона, пасакалія, лур), сприявши розширенню ритмоінтонаційної та образної сфери дансантий музики. Окрім того, французьку танцювальну сюїту характеризує широке образно-смыслове наповнення психологічними, пейзажними й лірико-жанровими складовими, які посилюють драматургію образного контрасту.

Нагадаємо, що первинно, інтермедійні («вставні») номери-частини, розташовані між заключним «дуетом» обов'язкових танцювальних п'єс: сарабандою й жигою (менуєт, гавот тощо) підкреслювали суто танцювальну жанрову спрямованість. Окреслені ознаки, а також схильність до відтворення в музиці зображально-конкретного, втілення різноманітних типів рухів та їх контрастних змін, принцип циклізації визначили схильність французьких митців саме до жанру сюїти та його пріоритетність перед іншими інструментальними циклами (зокрема сонатним) [243, с. 222].

Не зупиняючись на типологічних особливостях «структурно-семантичного інваріанту» (М. Арановський) сюїтного жанру в європейській культурній традиції, відзначимо життєстійкість і мобільність даної моделі, ствердженої в епоху бароко та актуалізованої у порубіжні періоди музичної історії. Цьому сприяли такі найважливіші жанрові складові сюїти, як

драматургія контрастів (у множинності варіантів її реалізації), відсутність структурної регламентації, самостійність, завершеність частин, побудованих на дансантий основі.

Жанрова актуалізація сюїти і значна активізація авторського інтересу до даного виду циклічної композиції з характерним структуруванням частин, характерна для перехідних культурно-історичних епох. Так, в середині XVIII ст., у період ослаблення ролі поліфонічного начала в музиці і затвердження гомофонно-гармонічного мислення (з характерними для нього жанрово-естетичними домінантами «чистого» інструменталізму), сюїта є вагомим джерелом композиторської творчості.

У другій половині XVIII ст. – період розквіту віденської класичної школи – сюїта втрачає своє панівне становище, поступаючись першістю жанровим різновидам сонатно-симфонічному циклу. Разом з тим, безсумнівним є факт впливу сюїти на розвиток зазначеного вище циклу в інтонаційно-тематичному, структурному, жанровому, композиційно-драматургічному і ін. планах. Найважливішим доказом впливу сюїти стає включення в симфонічний цикл в якості самостійної танцювальної частини жанру менуету, а також збагачення «фінального» рондо симфоній і сонат дансантими образами і ритмоелементами. Згодом, внаслідок стабілізації закономірностей сонатного циклу, виникла природна необхідність відходу від жанрового канону, завдяки чому сюїта, в самій природі якої закладена свобода побудови цілого, знову стала центром авторської уваги і джерелом композиторської інтерпретації. Увага до сюїти помітно посилилась

Еволюція старовинної сюїти, що свого часу виявилася значним досягненням світського інструменталізму, зумовлена процесами жанрової модуляції музичних зразків з прикладної танцювальної сфери до концертної й створенням на танцювальній основі інструментальних композицій глибокої смислової й образно-емоційної виразності. В історико-стильовому контексті сюїта, увібравши в себе художні принципи й семантичні ознаки найважливіших жанрів музичного мистецтва (зокрема симфонії і сонати), виявляє здатність до узагальнень концептуального плану.

У перехідну добу на межі XIX – XX ст., в епоху зміни класичної естетичної парадигми, що позначена руйнівними процесами, кризовим станом настанов класико-романтичної культури, посиленням мовномузичної та жанрово-стильової трансформації, антиромантичних інтенцій, на новому історичному етапі розвитку композиторська думка виявляє інтерес до сюїтного жанру та його художніх можливостей. Особливо помітною ця тенденція виявляється у творчості французьких майстрів: Г. Форе, М. Равеля, К. Дебюссі, Д. Мійо («Французька сюїта» для оркестру, Сюїта для 2-х фортепіано з оркестром, Сюїта для органу тощо), Ф. Пуленка («Французька сюїта» для фортепіано), які ілюструють спадкоємний зв'язок з національною традицією (французьких клавесиністів Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперена) і тяжіння до неокласичної естетики. Факт звернення співвітчизників К. Дебюссі до сюїти пояснюється новими горизонтами розуміння цього жанру, його генетичним зв'язком з дансантиною сферою та пошуком

креативних форм художньої єдності музики і пластики (в контексті реалізації ідеї синтезу мистецтв).

Нова французька сюїта стає засобом композиторського інтерпретації царини дансантиності як модусу натхнення неокласичного скерування. Естетичним ідеалом сюїти, символом рафінованої витонченості і довершеності для багатьох авторів порубіжної доби, зокрема К. Дебюссі, стає «Павана» Г.Форе для оркестру, хору *ad libitum*. Як зазначає В. Жаркова, цим твором був зачарований К. Дебюссі у процесі створення п'єси «Пасп'є» (з «Бергамаської сюїти»), яка до видання циклу мала назву «Павана» [172, с. 186].

«Бергамаська сюїта» К. Дебюссі – оригінальний за змістом і образною семантикою програмний цикл, який складають чотири завершені різножанрові частини: «Прелюдія» («*Preludium*»), «Менует» («*Menuet*»), «Місячне світло» («*Clair de lune*») і «Пасп'є» («*Passepied*»), розташовані згідно драматургії контрастів. В контексті творчості майстра відзначена сюїта сполучує домінуючі жанрово-стильові вектори та ілюструє зв'язок з національною традицією, досвідом «творчості в жанрі» (М. Старчеус) [506] французьких клавесиністів, зацікавленість іспанською культурою, а також містить притаманні опусам митця стильові ознаки музичного імпресіонізму, символізму і неокласичного мислення, зумовленого інтенціями модерного мистецтва. Окреслена полівекторність виявляється у своєрідності авторського трактування жанрового інваріанту сюїти, переосмисленні її композиційно-драматургічних детермінант, метроритму, вільному втіленні ідеї програмності. Зазначені ознаки утворюють складний стильовий комплекс твору, визначають його художню логіку та інтонаційний зміст.

Загальна програма фортепіанного циклу К. Дебюссі, заявлена у його назві, натхнена танцювальним образом бергамаски⁴, опoетизованим у вірші «*Clair de lune*» французьким поетом-символістом П. Верленом (до творчості якого неодноразово звертався композитор). Не використовуючи безпосередньо музичні лексеми зазначеного танцю в структурі циклу, композитор звертається до його символічного узагальнення.

Стильову амбівалентність «Бергамаської сюїти» утворює присутність двох провідних тенденцій: 1) *неокласичної*, зумовленої опорою на жанрові традиції французьких клавесиністів у трактовці сюїти та опорою на барокову жанрову практику сюїти, специфіку застосування в ній танців французького походження, зокрема менуету і пасп'є; 2) *імпресіоністичної*, пов'язаної з прагненням до звукозображальності, звукопису, тембрової колористики, відтворення звукозримого пейзажу (утіленого у програмній частині «Місячне світло»). Факт присутності цих тенденцій акцентує А. Алексєєв [12, с. 111].

Чотиричастинна структура циклу дозволяє порівняти твір К. Дебюссі з каноном сюїтного жанру, який пройшов значну історичну еволюцію в своєму розвитку, та узагальнив структурно-семантичний інваріант (М. Арановський)

⁴ Іспанський за походженням танець бергамаска (первинно подвійної фольклорно-жанрової природи: пісня-танець) був розповсюджений в європейській музиці з XVI ст. Починаючи з XVII ст., у добу бароко, цей танець набув інтонаційне узагальнення в інструментальній музиці.

й загальну програму. Сюїта, не маючи жорстких структурних обмежень в цілому, натомість містить яскраво виражені жанрові ознаки в системі «обов'язкових» танців, значною мірою сприяючи канонізації даного музичного різновиду. З огляду на утворену ситуацію, зазначимо специфіку образно-семантичної програми жанрового інваріанту сюїти та висвітлимо характер її авторського переосмислення у фортепіанному циклі К. Дебюссі.

Зазначимо, що семантичне ядро класичної жанрової моделі сюїти утворюють контрастні за походженням, антитетичні за змістом, темповими і метроритмічними параметрами стабільні полінаціональні жанрові складові (алеманда, куранта, сарабанда і жига), які відтінялися мобільними дансантично-жанровими елементами французького походження (менует, бурре, пасп'є, ригодон) та пізніше п'єсою нетанцювального походження (арією).

Так, чотиридольна німецька алеманда, з властивою їй м'якою й спокійною плинністю, викликає аналогію з неквапливим рухом, типовим для прелюдійного жанру, та виконує в структурі циклу функцію вступу. Яскраво-характерна тридольна куранта (французька за походженням) вирізняється своєю акцентністю, ексцентричністю, є найбільш дієвою частиною сюїти. Образний діапазон трактування жанру сарабанди, ментально пов'язаного з іспанською традицією, в контексті сюїти досить широкий: від емоційно витриманих зразків, відзначених рисами суворої урочистості та утілення траурно-скорботної ходи (внаслідок домінування акордово-гармонічного викладу хорального типу) до інструментальних версій з підкресленням наспівно-мелодійної, ліричної сфери. В цілому, за повільною споглядальною сарабандою (стабільними ознаками якої є опора на тридольну метрику та повільний темп) затвердилася роль ліричного центру твору з поступовим уособленням найбільш глибокого і розмаїтого втілення відтінків ліричного у широкому діапазоні (майже до лірико-філософської образності). Завершальна частина циклу – бурхлива, енергійно-стрімка жига є органічним контрастом сарабанді і виконувала функцію фіналу твору.

З огляду на канонічну жанрову структуру, «Бергамаська сюїта» К. Дебюссі є зразком композиторської інтерпретації сюїтного циклу з опорою на нетрадиційні («вставні») номери, що свідчить про аномативність з точки зору інваріантної побудови. Разом з тим, дана обставина дозволяє розглянути кожну п'єсу з різних позицій, виявити семантичну множинність їх значень.

Перша частина твору К. Дебюссі – «Прелюдія» («*Preludium*») – виконує в циклі роль вступного розділу. Властивості, що характеризують цей музичний номер, представлені в повній відповідності з її функцією. Перш за все, це неквапливість розгортання музичної думки у дводольному метрі, імпровізаційність. Разом з тим, дана п'єса – це не єдиний музичний потік наскрізного прелюдійного розгортання, який ілюструє фактурна однорідність (традиційна для більшості прелюдій). В оригінальній інтерпретації К. Дебюссі, прелюдія утворює тричастинну структуру з гнучким поєднанням гомофонічних і поліфонічних принципів організації музичної тканини, застосуванням фігураційного розвитку матеріалу.

За кожним з трьох розділів закріплена певна фактурна модель та інтонаційний образ, носієм котрого є не стільки мелодійно оформлені структури, скільки метроритмічні, динамічні фактори, типи викладу, які тлумачаться композитором як quasi-тематичні утворення. У цьому плані слід нагадати розширення в сучасній музиці асаф'євської інтонаційної концепції, до якої рівною мірою відноситься будь-який елемент музичної тканини. Наслідком зазначеного трактування є ствердження понять ритмоінтонації, гармонічної інтонації, фактурної інтонації. Суттєво розширилося розуміння самої музичної теми, яку пов'язували раніше переважно з мелодійним фактором. За О. Руч'євською, функцію теми може виконувати будь-який елемент художнього цілого, що репрезентує даний твір [с.133].

Початковий розділ «Прелюдії», зазначений вільно-імпровізаційною стихією з домінуючими поліфонічними прийомами розвитку, в образно-тематичному і фактурному планах контрастує середньому, якому властива гомофонічна організація, збагачена в процесі розвитку поліфонічними елементами (що забезпечує відчуття динамічного розгортання музичної думки). Поступове злиття двох образних планів прелюдії отримує логічне завершення в репрізі, що дозволяє говорити про її синтезуючий характер.

В структурі сюїти К. Дебюссі прелюдія виявляє свої біфункційні властивості. З одного боку, прелюдія виконує роль вступу в циклі і на цій основі функціонально подібна аллеманді. З іншого боку, вона є самостійною, завершеною, розвиток її елементів в наступних п'єсах (зокрема в менуеті і пасп'є) робить її одним з найважливіших драматургічних ланок в контексті циклу.

Звертає на себе увагу композиторська інтерпретація другого номеру сюїти К. Дебюссі – «Менуету». Побудований з різнохарактерних розділів-епізодів, менует одночасно поєднує в собі структурно-композиційні ознаки вільної тричастинності, рондальності з варіантним перетворенням вихідного тематичного матеріалу, а також принцип симетрії. Образно-тематична, структурна й тональна калейдоскопічність «Менуету» (АВАСВДАЕВАДСЕА) об'єднує дансанти, імпровізаційні, яскраво виражені токкатні й наспівно-мелодійні епізоди, які чергуються. Множинність і варіативність інтонаційних комплексів проявляється як на тематичному, так і на тональному рівнях.

Початкова тема даної частини (А), що виконує функцію рефрену, являє собою яскраво індивідуалізований й інтонаційно узагальнений образ «Менуету», ознаками якого є: підкреслена тридольність в рухомому темпі, витончена орнаментальна мелодія й типовий тоніко-домінантовий акомпанемент. Разом з тим, імідж «короля танців» XVIII ст. позбавлений суто менуетних рис, що обумовлено спрямованістю композиторського задуму не стільки на реконструкцію дансантичного жанрового началу, скільки втілення розмаїтості типів руху. Звідси – посилення скерцозності, переважання принципу образно-тематичного експонування (на противагу розвитку), ігрової логіки у створенні цілого, що виявляється на макро- та мікро- рівнях. Так, багатогранність ладотональної репрезентації властива основній темі вже в момент її експонування. Будучи одним з можливих

варіантів вільної комбінаторики, ладова змінність одночасно сприяє внутрішньої рухливості, мобільності вихідного звукового образу, створення відчуття його постійної мінливості (що підтверджує ідею руху).

Первинний концентровано-зосереджений інтонаційний образ (А) в процесі розвитку, в наступних формах свого музичного буття, постає в трансформованому звуковому вимірі й набуває ознак величності. Принцип контрасту, домінуючий в цій п'єсі, створює особливу мінливість обраних типів рухів, що не вичерпується лише вказаними прийомами. Важливим є «включення» мелодійно пластичного матеріалу (Д), інтонаційна розспівність якого вказує на вокальну природу і розкриває нову – ліричну грань загально образу.

Підкреслено діалогічний тип викладу даної частини, з чергування спільного (в партіях правої й лівої рук) та перемінного звучання теми (та міграцією мелодійної лінії у різні фактурні пласти з регістровим зміщенням) асоціюється з quasi-вокальним дуєтом. Поліобразність «Менуету» та поліфункціональність його структурно-композиційних складових підкреслює характерну властивість авторського мислення К. Дебюссі щодо використання експозиційної логіки, що стає надбанням не тільки експозиційного розділу, але й розробкової стадії, складаючись у відмінну від лінійної, драматургічну логіку.

Таким чином, «Менует» уособлює характерність як таку. Переваження ігрового начала над танцювальним дозволяють наділити даний танець в контексті циклу функцією скерцо. Проведений аналіз свідчить про суттєве переосмислення у трактуванні жанру менуету в неокласичному дусі із збагаченням лексики і семантики.

Третій, найвідоміший номер «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі – «Місячне світло» – виявляє подвійний інтерес як для музикознавчої так і виконавської інтерпретацій. Цей, єдиний у структурі даної сюїти, нетанцювальний програмний номер, згідно жанровому змісту і типу споглядальності, наближається до ноктюрну. За назвою і образною семантикою, дана частина асоціюється з ліричним пейзажем, що, за словами М. Сабініної, – «...є в музиці взагалі символічним вираженням навколишнього світу, реальності, став для французьких композиторів виразним засобом, що дає характеристику навколишнього світу і одночасно здатність найбільшою мірою відтінити індивідуалізований тип емоцій» [465]. Ліричне утілення картин природи, музичних пейзажів у творчості К. Дебюссі ілюструє зв'язок з класико-романтичною добою, її скерованістю на світ природи як джерело мистецького натхнення, етико-естетичну модель, що сходить до світоглядних установок майстра та пронизує концептуальний вимір його творів.

Цікава історія створення розглянутої частини та її програмної складової, яка під час детального аналізу виявила наявність вокальних прототипів: двох варіантів раніше створеного романсу К. Дебюссі «Місячне сяйво» (вірші П. Верлена) з поетичного циклу «Галантні свята». Відзначимо, що перший варіант романсу 1880–1883) являє собою м'який, лірико-поетичний вальсовий образ (у метриці 3/8) з сентиментально-елегійним

відтінком. Другий – створений у рік появи (1890) однойменної інструментальної п'єси, увійшов у цикл «Галантні свята». У цьому вокальному варіанті композитор «відходить» від початкового поетичного задуму, нівелює пісенно-танцювальну основу (ритмічно підкреслену у першому творі) та відтворює пейзажний фон в інструментальному (фортепіанному) супроводі, в який «занурюється» вокальна мелодія.

Інструментальна версія «Місячного світла» – розгорнута музична побудова з декількома епізодами-картинами, об'єднаними у вільну тричастинну композицію зі структурним ускладненням середнього розділу. Принцип «показу» контрастних побудов, характерний для середнього розділу п'єси, містить аналогії з менуетом.

Перший розділ тричастинної структури асоціюється з Вальсовим образом, позначеним лише окремими штрихами: тридольний рух (при розмірі 9/8), м'яке триольне «кружляння» закруглених фраз мелодійної лінії у верхньому фактурному голосі. Середній розділ «Місячного світла» розгортається у трьох епізодах, найвиразнішим з яких є перший (*Des dur*). Фактурно-жанрові компоненти зазначеного епізоду: гомофонний склад з функціональним поділом партій на «рельєф» - «фон», яскрава мелодія, виразна і гнучка лінія якої дублюється у секстово-терцевих співзвуччях і підкреслюється гітарним хвилеподібним акомпанементом, а також тональна організація відтворюють типові риси ноктюрну - одного з найпоширеніших ліричних жанрів романтичної культури.

З вищесказаного можна зробити висновок, що п'єса «Місячне світло «Бергамаської сюїти» як інструментальна версія вокальних прототипів, узагальнила музичний зміст двох варіантів однойменного романсу. Це знайшло найповніше зображення в репризі, яка поєднує в собі типовий для фактури ноктюрну «фон»-акомпанемент і вальсову мелодійну лінію. Таким чином, у межах невеликої фортепіанної п'єси співіснують різні авторські трактування ліричного висловлювання. Досягається одночасний контраст подібних у своїй основі інтонаційних образів і єдність жанрових моделей (вальс-ноктюрн), що володіють самоцінною семантичною програмою. Загалом, в структурі циклу програмна частина «Місячне світло» є ліричним центром твору і виконує функцію споглядання.

Завершальна частина «Бергамаської сюїти» – «Пасп'є» (2/4) – активно-енергійніший двохдольний номер циклу, наділений елементами фольклорно-танцювальної образності. Цій п'єсі властива узагальнена стихія руху, оптимістичний тон висловлювання, чітко виражена рондальність структурної організації цілого. Загалом, «Пасп'є» вносить у фортепіанний цикл позаособистісне, колективне начало, претендуючи, тим самим, на роль фіналу. В процесі створення останньої частини циклу, К. Дебюссі знаходився під магічним впливом від «Павани» Г. Форе, створеної для оркестру і хору, що усвідомлювалася як «символ рафінованості, вітонченості..., краси» [172, с. 186]. У зв'язку з цим, деякий час фінал циклу існував під назвою «Павана».

«Пасп'є» вбирає в себе найтиповіші принципи темо- і формоутворення, властиві попереднім п'єсам циклу: опору на вихідний мотив; варіантний метод перетворення тематичного матеріалу; логіку комбінування, відсутність регламентації і контрастність розділів, включених в загальну цілісність, активізацію фактурно-динамічних, ритмоінтонаційних параметрів. Фінальність «Пасп'є» підкреслюється «включенням» варіантно перетвореного тематизму прелюдії, використаного й у менуеті (епізод В).

Отже, «Бергамаська сюїта» акумулює семантичну програму, висхідну як до жанру сюїти, так і інших концептуальних різновидів інструментальної музики (зокрема симфонії). Нагадаємо, що прелюдія містить в собі основні принципи ставлення до музичного тексту, специфіки викладу, сформованих в музиці означеного типу. «Місячне світло» – сфера особистісного висловлювання, носій споглядального начала. Ігрова логіка реалізує себе в повній мірі у «Менуеті». «Пасп'є» виконує роль фіналу.

Здійснений аналіз дозволяє зробити наступні висновки.

«Бергамаська сюїта» є віддзеркаленням авторського універсуму К. Дебюссі, утіленням системи творчих принципів митця, зумовлених художніми інтенціями перехідної епохи (символізму, імпресіонізму, неокласицизму), досягнутих й переосмислених свідомістю майстра. В царині творчості К. Дебюссі «Бергамаська сюїта»:

- презентує один з центральних і значущих творів раннього періоду творчості композитора, який ілюструє творчі інтереси автора, та демонструє його неокласичну та імпресіоністичну художньо-стильову орієнтацію;

- уособлює модель жанру сюїти, яка віддзеркалює типологічні особливості її французької версії, творчо переосмисленої композитором;

- ілюструє специфіку застосування механізмів композиторської інтерпретації сюїтного жанру в індивідуально-стильовій системі творчості К. Дебюссі, що є носієм персонального авторського коду французького майстра;

- програмує майбутні інтенції творчості композитора та містить ознаки новаторства, вкорінені у здатності реалізувати семантичну програму різних інструментальних жанрів на основі дії загальнологічних принципів повторності і контрасту;

- сприяє розширенню формотворчих, ладогармонічних і тематичних горизонтів музичної тканини, будь який компонент якої здатний стати носієм музичної образності і тематизму;

- віддзеркалює притаманну музиці ХХ ст. ігрову логіку й принцип комбінування, що проявився на усіх рівнях художньої цілісності.

Використання жанрово-семантичного і музично-герменевтичного аналітичного інструментарію щодо зазначеного авторського твору К. Дебюссі – квінтесенції художніх проявів творчої особистості, наближує до пізнання інтелектуально-духовної сутності Універсуму Автора Музичного та сприяє усвідомленню загальних закономірностей в досягненні логіки процесів і принципів композиторського мислення митця.

Концентрація аналітичної уваги та жанрі сюїти в творчості К. Дебюссі зумовлена відповідністю даної моделі ментальним настановам та індивідуальним уподобанням автора, його стильовим орієнтирам та уможливленню осягнення жанрово-стильових мутацій, властивих для творчої практики Новітнього часу [261, с. 135].

5.4. Культуротворча діяльність композитора в дзеркалі доби модернізму

Усвідомлення сутності і специфіки мистецької екзистенції та новітніх форм авторепрезентації композитора в духовному континуумі європейської музичної культури ХХ ст. детермінує необхідність звернення до характеристики її найзначніших періодів – модернізму і постмодернізму.

Кожна культурна доба віддзеркалює притаманний їй тип художньої свідомості та самосвідомості творчих суб'єктів. Яскравим підтвердженням даної тези стає європейська музична культура ХХ ст., що постала принципово новим етапом інтелектуально-художнього розвитку соціуму та віддзеркаленням еволюційних тенденцій часу, які змінили уявлення про реальність та вплинули на характер світовідчуття і творчого мислення митців.

Виходячи з принципу, сформульованого Ю. Холоповим, «...епоху роблять найзначніші, крупні й великі композитори. Ідеали попередньої музики не зникають, проте тісняться новими музичними ідеями, які виявляють індивідуалізовану авторську сутність [561, с. 6]. Серед авторів – видатні, відповідні масштабу звершень доби митці-новатори, з іменами яких асоціюють провідні напрями в музичному мистецтві століття, самостійні художні традиції, а також менш помітні, але значущі в культурі творці, діяльність яких сприяла утвердженню провідних концепцій часу. Творчий дух, пронизуючий «епоху великого історичного зламу вселенського масштабу» (Ю. Холопов) [567] властивий багатьом митцям першої половини ХХ ст., які вірили у творчу місію творця, перетворення світу силами людської творчості. Подібні взірці «орфеїчного месіанства», які періодично виникають в культурному просторі [443, с. 12] й пов'язані, зокрема з іменами історичних постатей І. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Вагнера, у ХХ ст. притаманні О. Скрябіну, А. Веберну, О. Мессіану, С. Прокоф'єву, К. Штокхаузену та ін. Означена ситуація підтверджує розуміння того, що «великі композитори споріднені великим пророкам, або жерцям, які відчують несвідомо (або свідомо) своє успадковане призначення – бути Духовним Вчителем [там же].

Доба модернізму (італ. *modernismo*, лат. *modernus* – сучасний) – найскладніший культурно-історичний період, позначений кризою у культурі, тенденціями урбанізації, індустріалізації суспільства, новаціями в науково-технічній і митецькій царинах та посиленням плюралізму концепцій, які значною мірою детерміновані змінами самої людини Новітнього часу і уявлень про неї. Загальна дестабілізація, руйнація антропоцентризму і аксіологічних орієнтирів, атмосфера глобальних протиріч, характерна для перших десятиліть ХХ ст. і

властива століттю у цілому, зумовили порушення цілісності картини світу. Глибинні соціальні та художні трансформації в культурі окресленої доби та свідомості її суб'єктів, зміна художнього мислення зумовлені ствердженням нової – некласичної естетичної парадигми, що спричинила подолання метафізичного мислення, відмову від принципів системної раціональності й визначила підхід до розуміння «буття як творчості» (М. Хайдеггер) – особливої «царини свободи» (Е. Кант) в її художньо-поетичному трактуванні [110].

Модерністська світоглядна модель мистецтва, основана на антиромантичній естетиці, домінуванні раціо-прагматичної логіки, інтелектуально-розсудливого начала, сприяла зміщенню духовно-ціннісних векторів до нових смислів креативно-особистісного самовираження композитора. В часопросторі цієї доби, що отримала неоднозначну культурологічну і мистецтвознавчу інтерпретацію, активізується розробка нових фундаментальних філософських ідей і творчих концепцій, сформованих в контексті процесів перегляду наукової і художньої картини світу [432].

Детермінантом новаторського розвитку авторської творчості доби модернізму є її семантичний зв'язок з інтелектуально-духовними процесами часу, до яких М. Аркад'єв відносить різнорівневі явища гуманітарної думки: психоаналіз З. Фрейда, теорію архетипів К. Юнга [638], гештальтпсихологію, структурну лінгвістику Ф. де Соссюра [500], феноменологію Е. Гуссерля, онтологію М. Хайдеггера, персоналізм (Е. Мун'є), явища мистецької практики (конструктивізм, «органічну» архітектуру Корбюз'є, живопис В. Кандинського, К. Малевича, П. Пікассо) та загальнонаукові ідеї (квантову теорію Планка-Енштейна-Бора), зумовлені «редукцією до прафеноменів» (в гуссерліанському розумінні) [140], інтерес до проблеми «неоатомізму» у пошуку «елементарних» складових світу у будь якій сфері (що утворюються некласичним чином і складають концентровану реальність) з подальшим пошуком їх новітнього синтезу [33].

В атмосфері передчуття катастрофічних подій і деградації духовності (Ф. Ніцше), загибелі європейської цивілізації (О. Шпенглер), заглиблення у проблематику підсвідомості (З. Фрейд, К.Г. Юнг), царину інтуїтивного (А. Бергсон), посилення відчуттів трагізму і самотності, апокаліптичних настроїв та екзистенційних мотивів, відрефлексованих у східно- (В. Соловйов, В. Іванов) та західноєвропейській філософській та літературній (Ф. Кафка, А. Камю, М. Пруст, Ж.П. Сартр) думці, митці усвідомлюють необхідність тотального перетворення світу й пошуку новітніх форм його художньої об'єктивації [33].

Внаслідок панівного вектору на оновлення, у культурному просторі часу виникає безліч художніх течій та стильових напрямів, які отримали імпульс розвитку на межі ХІХ – ХХ ст. (імпресіонізм, символізм, веризм), виникли на початку ХХ ст. (абстракціонізм, акмеїзм, дадаїзм, конструктивізм, абстракціонізм, неокласицизм, неофольклоризм, примітивізм, сюрреалізм, урбанізм, футуризм, експресіонізм), маркуючи цією множинністю полярність точок зору на світ. Деякі з них (неофольклоризм,

неокласицизм) набули самоусвідомлення і статусу самоцінних стилів в культурі Новітнього часу в цілому. Нове сприйняття дійсності, тяжіння до джерел ірраціонального знання помітно вплинуло на художню свідомість і стимулювало креативну активність композиторів в музичній царині та позначилось розривом з історичним художнім досвідом [398].

Поширення композиторського діалогу з провідними філософсько-культурологічними й художньо-естетичними ідеями ХХ ст., схильність авторської свідомості до філософського концептуалізму є однією з суттєвих ознак Новітнього часу. Характерною властивістю мистецького буття стає опора як на «латентну рефлексію, приховане існування рефлексивних процесів, що відбуваються всередині художньої діяльності, так і існуючу в об'єктивованих формах «відкрити» рефлексивність [103, с. 29].

Означена скерованість набула віддзеркалення в оригінальних теоретичних та музично-стильових системах, позначилася на технології індивідуальної творчості і художніх засобах авторського висловлювання, інтонаційній палітрі творів. Творче віддзеркалення в музиці видатних композиторів першої половини ХХ ст. зазнали провідні філософські вчення модернізму, зокрема екзистенціалізм (А. Берг, Коффлер, А. Шенберг), феноменологія (А. Веберн), сюрреалізм (Е. Саті, Д. Мійо, частково Ф. Пуленк), натурфілософія (А. Веберн), конструктивізм, урбанізм (Антейл, А. Онеггер, О. Мосолов, А. Авраамов, С. Прокоф'єв, І. Стравінський), фаталізм (А. Берг), неокатолицизм й релігійний містицизм (О. Мессіан, Ф. Пуленк, М. Рeger, П. Хіндеміт) [398].

Відбиваючись у різних жанрово-стильових контекстах композиторської творчості (насамперед симфонічному), філософський концептуалізм ХХ ст. виявляється у зверненні митців до онтологічних проблем, універсальних законів буття і життєвого світу людини, етичних і духовно-ціннісних питань.

Особливою глибиною і розмаїтістю образної семантики і музичного вислову, масштабністю узагальнення загальнозначущої проблематики, що центрується навколо діалогу «людина – світ», позначена творчість композиторів першої (А. Веберна, О. Скрябіна, О. Глазунова, Б. Бартока, Б. Лятошинського, А. Онеггера, К. Орфа, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, Г. Свиридова, П. Хіндеміта, А. Цемлінського, Дм. Шостаковича, Р. Штрауса) та другої (В. Бібіка, Л. Беріо, Х. Горецького, Г. Канчелі, О. Караманова, К. Пендерецького, С. Слоніньського, Є. Станковича, В. Сильвестрова, Е. Денісова, А. Шнітке та ін.) половин ХХ – поч. ХХІ ст., які сприяли формуванню музичної картини світу Новітнього часу, визначили її провідні світоглядні орієнтири. В ХХ ст. стверджується особлива «звученнєва філософія», що складає інтонаційно-художній контекст музичної культури й «надає культурі не менш смислів, ніж... традиційний філософський текст» [538, с. 16].

Філософська проблематика визначає характер творчості О. Скрябіна – одного з найяскравіших новаторів початку ХХ ст., плідні естетико-художні ідеї якого (синтез мистецтв) набули розвитку у практиці Новітнього часу [160]. Зазначена царина пронизує музичну та естетичну спадщину видатних

музикантів-мислителів ХХ ст.: М. М'яковського, Г. Свиридова, С. Танєєва, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського.

Суттєвим є вплив на авторську свідомість митців ХХ ст. феноменологічної концепції. Семантичні зв'язки естетики І. Стравінського з філософською феноменологією виявляє відомий соціолог, теоретик і композитор ХХ ст. Т. Адорно, зазначаючи цю спільність у «відмові від психологізму, самообмеженні лише феноменами, якими повинні були відкрити шляхи у сферу «істинного буття» [7, с. 130]. Феноменологічну скерованість творчості А. Веберна – одного з найпливовіших представників нововіденської школи – підкреслює Сучасний музиколог і композитор М. Аркад'єв [33].

Філософська царина авторської поезики багатогранно віддзеркалена як у музичних (з тяжінням до заглибленої рефлексії), так і вербальних текстах композиторів ХХ ст., запропонованих музично-естетичних системах (О. Скрябін, О. Мессіан, П. Хіндеміт, І. Стравінській) і теоретичних концепціях (А. Шенберг, А. Шнітке, Я. Ксенакіс, К. Штокхаузен, К. Пендерецький, В. Мартинов), які розкривають концептосферу творчості й знаходяться на межі з сучасною філософією. Інтуїтивне чуття композиторами світу, творення музичної реальності вписується в художній простір ХХ ст. в його філософсько-естетичному сприйнятті. Означений модус пронизує творчість композитора, соціолога музики і філософа Т. Адорно, композитора і музиколога Б. Асаф'єва, композиторів-експериментаторів П. Булеза, К. Штокгаузена, Я. Ксенакіса, В. Мартинова та ін. [250].

У пошуках творчого самоздійснення і розкриття авторського Я, митці ХХ ст. активно зверталися до науково-теоретичної й філософсько-естетичної царини, роль яких в мистецтві Новітнього часу суттєво зростає. Естетична складова композиторського світобачення помітно посилилася в практиці ХХ ст. й зумовила появу мистецьких теорій, які «підіймаються на метарівень, досягаючи оптимальної загальності й дозволяючи поширити одержані ними висновки на художню культуру в цілому» [427, с. 251].

Скерованість на осягнення буття музики, розкриття її змістовних складових, просторово-часових закономірностей і специфіки протікання часу в модерних (А. Веберн, С. Губайдуліна, І. Стравінський, А. Шенберг), постмодерних (К. Штокхаузен, П. Булез, Я. Ксенакіс, Б.А. Циммерман та ін.) і поставангардних рефлексіях, позначених новаторською спрямованістю, обумовлює актуалізацію в музичній сфері досвіду феноменології.

В руслі ідей модернізму знаходять віддзеркалення екзистенційні прояви, ідеї філософії життя, пов'язані з актуалізованою в естетичній царині начала ХХ ст. (М. Бердяєв, Л. Шестов, В. Соловйов) проблематикою свободи особистісної і натхненої творчості. На формування композиторської особистості та художньо-стильову орієнтацію творчості першої половини ХХ ст. значною мірою вплинули провідні філософсько-естетичні та світоглядні ідеї символізму, що скеровують до релігійного пізнання дійсності, зокрема концепціях теургічного мистецтва В. Соловйова [499], «моральної творчості

людського духу» М. Бердяєва [62]. Ці ідеї у континуумі модернізму уособлені у постаті *Модерністського майстра* (І. Савчук), який «через екзистенційне шукає всеохоплюючу свободу у творчості на теренах мистецтва, відкинувши зовнішні стереотипи часу й знаходить своє вираження в інтроверсійно спрямованій світоглядній доктрині (існуванні у душевному вимірі, відстороненому від об'єктивного буття) втілює ідею творчості як одкровення» [474, с. 7].

Модерністський майстер персоналізує «екзистенційне розуміння себе як єдиного і неповторного Я» та уособлює постать трагічну, яка концентрує в собі «екзистенційні модуси (смерті, страху, відчуття крихкості індивідуального існування), стає «свого роду пророком новацій ХХ ст.». Образна система авторської поезики модерністського майстра концентрується в лоні відчужених станів (страх, смерть, самотність), саморефлексії. На художньому рівні екзистенційне напруження скеровує творчість митця, сприяючи утворенню різних музичних образів, експресії у новому мовному вираженні, властивому ХХ ст. [474].

Метаморфози в культурі ХХ ст. та свідомості її суб'єктів, новий тип сприйняття і характер уявлення простору і часу Новітньої епохи, позначилися на оновленні картини музики – інтонаційної моделі світобудови, естетиці та поезики творчості, скерованої на віднайдення нових онтологічних світів, відповідних часу художніх концепцій. Парадигмальні естетичні зміни вплинули на тип музичного мислення (посилення його оригінальності), зміст музично-творчих процесів й сприйняття їх результатів, характер музичної діяльності, що перетворюється в перманентний процес креації, сприяючи розкриттю духовно-особистісного діапазону. Зазначені трансформації віддзеркалили новий модус емоційно-чуттєвого сприйняття і інтонаційного слухання реальності, а також переосмислення традиційної інтерпретації світу в індивідуальній свідомості композитора [71].

Експерименти у темброво-акустичній сфері, царині звуку, відкриття електроакустичного й електронного аудіо простору, свідчать про зміни Логосу музики і трансформації у свідомості творчого суб'єкта – композитора-творця. Знаходячись у «фокусі» магістральних художніх процесів і напрямів епохи, академічна музика формує унікальний інтонаційний зміст свого історичного часу й презентує універсальні стильові стратегії концептуального розширення сфери художнього. Цьому сприяла пошукова спрямованість творчості композиторів, посилення тенденцій її індивідуалізації, утворення унікальних авторських систем музичної комунікації. Множинність поглядів на буття зумовила появу різноспрямованих ідей в культурі та мистецтві, призвела до поглиблення у творчості суб'єктивізму, концентрації на особистісних переживаннях, авторефлексії, сприяла посиленню ролі музично-філософського концептуалізму (утіленого у творчості О. Скрябіна, А. Веберна та ін).

Новий смисловий вектор розвитку авторської музики в культурі ХХ ст. зумовлений посиленням антиромантичних тенденцій, інтелектуалізму, раціо-

прагматичної спрямованості творчості, пріоритету логіко-конструктивного начала, що позначилися на розширенні композиційних прийомів і технік письма (методи композиції Й. Хауера, А. Шенберга, А. Веберна та ін.).

В узгодженні з філософською думкою, в музиці та інших мистецьких сферах відбувається перегляд естетичних законів і аксіологічних критеріїв творчості, розрив з новоевропейським духовним досвідом, усталеними традиціями художнього висловлювання.

Зміна канонів класичної естетики позначилась на відмові від категорії «прекрасного» [108], яка втрачає домінуюче положення та підміняється антиромантичною естетикою, реабілітацією сфери дисгармонії і утвердженням ідеї «емансипації дисонансу» (А. Шенберг), авторською маніфестацією епатажного досвіду на межі художнього/позахудожнього, декларацією некласичних новоутворень з деформацією звичних образів і форм (як відтворення зруйнованої картини світу), що активно анонсуються, коментуються, декларуються у вербальних текстах. Розуміння вичерпності новоевропейської естетики і поезики музичної творчості в умовах бурхливих науково-технічних і художніх експериментів начала ХХ ст. слугувало ініціюючим чинником відновлення. Наслідком загострення кризових явищ є ствердження «нової інтонації музики ХХ ст.» й розширення її смислового контексту [528, с. 123].

Соціокультурні перетворення сприяли трансформації усієї системи класичного (ноевропейського) музичного мислення, психології музичної творчості, принципів композиції та техніки письма. В контексті некласичної естетики були переосмислені базові параметри музичної мови (мелодія, гармонія, метроритм, тембровий чинник тощо), жанрово-стильової система, принципи тонально-гармонічної організації й мажоро-мінорнох ладової основи. Відбулася тотальна переорієнтація романтичного мелодієцентризму на метроритмічні й темброві чинники, техніку остинато, зміна кантиленного тематизму широкого дихання лаконічними мелодико-ритмічними комплексами формульного типу, пов'язаними з неофольклористичними пошуками І. Стравінського, Б. Бартока, Л. Яначека.

Важливою сферою інновацій є глибинне переосмислення інтрамузичної (інтонаційної) структури авторських творів, фонізму, а також метроритмічного чинника внаслідок нового відчуття часу та відтворення у зазначену епоху ідеї «нового динамізму» (Б. Барток, С Прокоф'єв, І. Стравінський). Центральною у царині модерних пошуків постала ідея нової звуковисотності, послідовно реалізована в додекафонічній концепції музики А. Шенберга, та нової тембровофонічності, звукопису, що пов'язана з експериментальним досвідом Е. Вареза, практикою італійських футуристів-музикантів. У творенні нової музичної реальності набуває значущості поява електроінструментарію, зумовленого віднайденням електричного джерела звуку («Волни Мартено» М. Мартено, «Інтонаруморі» Л. Русоло, «Терменвокс» Л. Термена).

Новаторський мовний контекст доби утворюють політональність, мікрохроматика, поліладовість, полімодальність, розширена тональність, техніки (додекафонно-серійна, серіальна, пуантилізм тощо) письма. Суттєво розширилася фактурно-гармонічна складова творів, акордика, збагачена комплексами нетерцієвої будови, поліструктурами («Прометеїв» акорд О. Скрябіна, «синтетакорд» М. Рославця). Виразальна палітра збагачується новими темброво-акустичними явищами (сонористика) і принципами нової «імпровізаційності» (алеаторика).

Посилення рефлексивного начала, інтелектуальної складової у творчості, позначається в ХХ ст. на зростанні ролі до поліфонічних жанрів і принципів розвитку. Лінійно-поліфонічна скерованість мислення визначає специфіку творчого висловлювання митців перехідної епохи (насамперед С. Танєєва) і титанів модернізму – Д. Шостаковича, П. Хіндемита, властива музиці А. Шенберга, А. Веберна і М. Мясковського та ін.

Суттєве переосмислення системоутворюючих компонентів соціокультурного розвитку ХХ ст. детермінували новації в характері і принципах діяльності музиканта-творця, зумовили сенс композиторської творчості, її універсалізм, концептуалізм та стильову індивідуалізацію, роль і статус композитора в соціумі, музичній культурі доби та процесах культуротворення. Музично-авторська практика поєднувалася з виконавською, музично-теоретичною, музично-критичною, літературно-публіцистичною діяльністю. Найважливішою сферою творчої реалізації композитора першої половини ХХ ст., наслідком його загальнохудожніх інтенцій й стимулом до креативно-авторської активності стає диригентська царина, що набула у творчості багатьох митців (А. Веберн, Р. Воан-Уїлліамс, М. Колесса, І. Стравінський, А. Шенберг, Р. Штраус та ін.) значного масштабу. Виконавсько-артистична (Б. Барток, О. Мессіан, С. Прокоф'єв, С. Рахманінов, П. Хіндеміт та ін.) царина художньо-творчого самовираження граючого композитора відкриває суттєву грань інтерпретаторського мислення і духовний потенціал особистості творця.

У контексті часу, починаючи з представників нововіденської школи, зокрема А. Шенберга, виникає тенденція конституювання ідей Нової музики та її суспільного визнання. Це сприяло збільшенню творчої ініціативи композиторів й розширенню діапазону їх діяльності щодо організації та проведення фестивалів академічної музики – альтернативи традиційній концертній практиці, які стали значною віхою у презентації новітнього досвіду, творчим форумом, актуальним протягом усього століття. Значну роль у становленні і розвитку фестивального руху відіграють Б. Бріттен, А. Шенберг, А. Казелла, П. Хіндеміт та ін. метри музики ХХ ст.

Соціокультурні та гуманітарні засади, аксіологічний зміст доби сприяють посиленню ролі особистісного авторського сегменту у творчості й розширенню індивідуально-стильових чинників. У розкритті власної унікальності, композитори першої половини ХХ ст., шляхом переосмислення традицій, дійшли власних звукотворчих теорій і стильових стратегій, найзначніші з яких (Б. Бартока, А. Веберна, О. Мессіана, І. Стравінського, П. Хіндемита,

С. Прокоф'єва, А. Шенберга, Д. Шостаковича та ін.) вплинули на процеси стилеутворення культури ХХ ст. і розширення музичного мислення.

Ідея тотальної індивідуалізації авторської творчості сприяла появі в контексті модернізму ексклюзивних інтонаційно-стильових концепцій, автономних музично-теоретичних систем і авторських технік письма, які розширили музичний тезаурус епохи новими ідеями (персоніфікованими іменами найзначніших постатей складного часу), що в масштабах століття набули статус універсальних систем звукоорганізації. Серед них: дванадцятитонові системи А. Шенберга й Й. Хауера, музично-орнітологічна концепція О. Мессіана, космогонічна музично-філософська концепція О. Скрябіна; ладові концепції Б. Бартока, С. Прокоф'єва, П. Хіндемита і педагогічні системи Д. Кабалевського, К. Орфа, З. Кодаї та ін., які набули загальнокультурного сенсу. Диференціюючи дані системи, слід зазначити яскраво виражену тенденцію формування інтрамузичних (А. Шенберг, М. Рославець, І. Стравінський, П. Хіндеміт та ін.) та екстрамузичних їх напрямів (О. Скрябін).

Поява індивідуально-стильових моделей буття детермінована тенденціями часу і відповідає культурним інтенціям доби – пошуку втраченої цілісності, набуття повноти картини світу і гармонії людини – носія індивідуально-особистісного, персоніфікованого начала культури.

Творчість композитора доби модернізму є особливою художньо-інформаційною системою і специфічним утіленням інтелектуально-духовної свідомості і креативного мислення творчої особистості Новітнього часу. Її пафос пов'язаний з віддзеркаленням новітніх образів світу і музичної реальності буття, відтворенням нової емоційної чуттєвості, духовності і раціоначала. Антиномічність композиторських спрямувань, властива епосі тотальних експериментів, спостерігається у різноспрямованих тенденціях: трансформації і збереження традицій, руйнуванні канонів мислення і водночас апеляції до одвічних духовних цінностей людства.

Європейська музична культура першої половини ХХ ст. духовно об'єднала композиторські індивідуальності різного масштабу, художньої скерованості і ступеню інтелектуально-художнього впливу на духовну свідомість епохи.

Художній контекст музичного модернізму формують європейські композитори декількох «творчих генерацій» (Г. Ганзбург) [111], національних композиторських шкіл на чолі з видатними історичними особистостями, творцями культури, діяльність яких є уособленням вищих етико-естетичних і духовних вимірів особистості зокрема:

- *французької*, персоніфікованої постатями К. Дебюссі (1862–1918), Е. Саті (1866–1925), М. Равеля (1875–1937), П. Дюка (1865–1935), А. Онеггера (1892–1955), Д. Мійо (1892–1974), Ф. Пуленка (1899–1963); А. Дюпарка, В. д'Єнді та його учнями (І. Альбеніс, А. Руссель, Г. Самазей, Д. Северак, П. Ле Флем, Х. Туріна, Е. Варез, Д. Куклін, А. Колле, Р. Лушер, Ж. Орік), Е. Шоссон, Ф. Ле Борн, Г. Перне, Л. Люге, Ж. Ропарц, Ш. Турнемір, Л. В'єрн;

- *німецької*, найяскравішими представниками якої є Р. Штраус (1864–1949), П. Хіндеміт (1895–1963), К. Орф (1895–1982), В. Курт (1900–1950);

- австрійської, репрезентованої Т. Адорно (1903–1969), А. Бергом (1885–1935), А. Веберном (1883–1945), А. Цемлінським (1871–1942), А. Шенбергом (1874–1951), Ф. Шрекером (1878–1934);
- *італійської*, представленої Ф. Бузоні (1866–1924), Д.Ф. Маліп'єро (1882–1973), А. Казелла (1883–1947), О. Респігі (1879–1936), В. Томмазіно;
- англійської, творче обличчя якої формують Б. Бріттен (1913–1976), В.У. Ральф (1872–1958), Ф. Деліус (1862–1934);
- угорської, уособленої Б. Бартоком (1881–1945), З. Кодаї (1882–1967), Д. Куртагом (нар. 1926), Д. Лігеті (1923–2006), Ш. Соколаї (1931–2013), М. Кочар (нар. 1933),
- *фінської*, презентованої Я. Сібеліусом (1865–1957);
- польської, представленої К. Шимановським (1882–1937); В. Лютославським (1913– 994), Кш. Пендерецьким (нар. 1933);
- *іспанської*, специфіку якої розкривають М. де Фал'я (1876–1946); Х. Туріна, Х. Родріго, К. Альфтер;
- румунської, явленої Жд. Енеску (1890–1959); М. Жора, П. Константинеску, А. Вієру
- *чеської*, уособленої А. Хаба (1893–1973), Л. Яначеком, Б. Мартіну, Е. Сухонем, Я. Цикером, І. Зеленкою;
- *української*, яку презентують М. Колесса (1903–2006), М. Леонтович (1877–1921), С. Людкевич (1879–1979); М. Лятошинський (1895–1968); Л. Ревуцький (1889–1977); В. Косенко (1896 – 1938), О. Нижанківський (1893 –1940) та ін.;
- *російської*, пов'язаної з творчістю А. Скрябіна (1872–1915), І. Стравінського (1882–1971), М. Метнера (1880–1951), О. Гречанінова (1864–1956) І. Вишнеградського (1893–1979), А. Лур'є (1892 – 1966), О. Мосолова (1900–1973), А. Животова (1904–1964), М. Рославця (1881–1944), Д. Шостаковича (1906–1975), С. Прокоф'єва (1891–1953); М. М'яковського (1881– 1950), С. Рахманінова (1873– 1943).

У межах епохи розмаїтій за змістом стильовий контрапункт утворює мистецьке самовираження композиторів різних психотипів, ментальностей, авторських філософій, поглядів на традицію: апологетів модернізму та прихильників помірних новацій, прагнучих довершеності, античної краси й повернення до ренесансно-класичного у мистецтві (К. Шимановський). Кожний з європейських метрів своєю багатогранною творчою (композиторською, музично-критичною, педагогічною, музично-організаторською тощо) діяльністю значною мірою окреслив найважливіші тенденції розвитку музичного мистецтва свого часу. Масштаб мистецької реалізації таланту цих діячів, утілення їх етичних і художніх ідей, виявляє семантичну роль і статус як «екзистуючих мислителів» (Г. Г. Гадамер) [108] в контексті культури і мистецтва ХХ ст. [294].

Концептуальна єдиність історичних композиторських особистостей, різних за національною ідентичністю і спрямованістю авторської свідомості, зумовлювалася загальнокультурною інтенцією до інновацій, спрямованістю

на модернізацію естетичного досвіду доби. Цей культуротворчий вектор віддзеркалений у змістовно розмаїтій авторській практиці композиторів Новітнього часу, їх образно-інтонаційному вираженні відчуття світу, утіленому в концепціях музичних творів.

Уособленням феномена композитора доби модернізму, особистісним універсумом антиномічної епохи, відзначеної плюралізмом думок і розмаїттям авторських художніх світів, є С. Прокоф'єв і Д. Шостакович, І. Стравінський і А. Шенберг, Б. Барток і П. Хіндеміт – ключові композиторські постаті ХХ в., які своєю багатогранною творчою діяльністю, впровадженням значущих для музичної культури ХХ ст. художньо-сміслових ідей окреслили новаторський вектор розвитку музичного мистецтва Новітнього часу. Творчість цих авторів ствердила новаторство як знак культури ХХ ст., а властивий їм особистісний універсалізм усвідомлюється центральною смислоутворюючою ідеєю музичного мистецтва Новітнього часу.

В авторському музичному дискурсі, що віддзеркалює діалогему «Я – Світ» відповідно новим реаліям культури і функціям у ній композитора, набувають значення художньо-естетична, духовно-етична, комунікативно-діалогічна, експериментально-пошукова, аксіологічна (ціннісно-смілова), когнітивна, комунікативна, семантико-інтерпретаційна парадигми творчості, що виявляють новітній культуротворчий зміст діяльності творця. Відтворення зазначених парадигм у стильовій системі є свідченням проявів духовного універсалізму авторської особистості, відповідного епосі Новітнього часу.

Відповідно новаціям культури ХХ ст. і модусам трактування музики і музично-творчих процесів, в добу модернізму окреслюються нові критерії порозуміння постаті композитора як митця, творчої особистості і *автора музичного*. Нові смисли, образи та ідеї музичної культури ХХ ст., зрушення принципів антропоцентризму, посилення раціонала сприяли зміщенню духовно-аксіологічних орієнтирів музичної творчості і зумовили появу особистості митця нового творчого типу, наділеного новим статусом в контексті Новітнього часу.

В нових умовах композиторська особистість, не обмежена засобами інтонаційного самовираження, скерована на активний творчий пошук форм самовираження, експеримент, наділена індивідуальним баченням, прагнуча нової гармонії, стала уособленням та ідеєю культури[294].

Порівняно з романтичною абсолютизацією особистості митця-Деміурга, творця, натхненого музою, духовного лідера, роль композитора Новітнього часу семантично переосмислюється і деміфологізується. У модерну добу ХХ ст. постать романтичного митця – кумира, «виключну особистість», творчість котрого є вираженням переживань «від першої особи» та має риси автобіографічності [341, с. 367], змінює ремісник-майстер у середньовічному трактуванні.

Внаслідок культурних трансформацій, в добу модернізму кристалізується творчий тип композитора – *антиромантичного митця-інтелектуала*, який транслює «універсальний космічний дух» (А. Шенберг) і постає альтернативою

романтичному творцю-месії, поету і філософу. Майстер-універсал є особистісним уособлення і персоніфікацією музичної культури, універсальності культурно-історичної свідомості, наділений високим інтелектуально-духовним та евристичним потенціалом, здатністю виражати в нових формах, індивідуалізованих звукових конструкціях і стильових концепціях (експресіонізм, футуризм, урбанізм) сповнений експресії, суб'єктивізму тип емоційності і раціонально-прагматичного ставлення до реальності.

Сформований новим світовідчуттям, раціоналістичними новаціями і мисленням Новітнього часу, модерністський композитор – *авторська особистість*, здатна продукувати концептуально значущі ідеї, перетворювати життєтворчий і культурний контекст у матеріал художнього пізнання, пропускаючи його крізь суб'єктивне Я, власну фантазію, особистісний досвід й створювати нову самобутню інтонаційно-образну модель епохи, авторську картину світу, що віддзеркалює у чуттєвій музичній субстанції твору складну реальність буття, трансформовану уявою майстра.

Автор музичний доби модерну утілює тип людини інтелектуальної, наділеної універсальним раціоналістичним мисленням, прагненням нових знань, творення нової картини світу, керуючись суб'єктивним відчуттям світу, індивідуальним проектом, декларує принципи свободи духу і творчого самоздійснення. Творець віддзеркалює у просторі мистецтва індивідуально-особистісні переживання і загальнозначущі явища, зумовлені соціокультурними процесами, втілює амбівалентну сутність психології доби й розширяє уявлення про реальність.

В масштабах епохи модернізму цей тип уособлюють і стверджують Б. Барток, А. Берг, А. Веберн, О. Мессіан, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, П. Хіндеміт, Д. Шостакович, А. Шенберг та ін. митці, які реалізують можливість спілкуватися й інтерпретувати світ однією із значимих мов культури - мовою музичного мистецтва (як звученневої філософії), звертатися через інтонаційний досвід до загальнозначущих проблем буття і соціуму, апелювати до питань духовності, віри і світопізнання, високих гуманістичних цінностей і ідеалів.

Творчість модерністського композитора ХХ ст. неможливо вписати в контекст єдиного художньо-стильового явища, напряму, жанру. Галерея інтонаційних образів, створених *автором музичним* в цю добу, експериментальні концепції, звукоідеї, втілені в міфологічні та біблійні сюжети, залишені музичні та вербальні тексти, являють собою зразки нової художньої філософії і поетики музики. Розмаїтий та індивідуалізований образний зміст творчості охоплює широкий діапазон й складає емоційно експресивні вираження суб'єктивного світовідчуття. Відповідно викликам часу, творець виявляє здатність до активного, динамічно-перетворювального начала, що відбувається в діалозі «Я – Світ».

Центрація на людській індивідуальності, суб'єктивному світобаченні, соціальних протиріччях, з акцентуацією чуттів самотності і трагізму увиразнюється в творчості композиторів різних творчих типів, психологічних

установок свідомості (екстравертів та інтровертів), художніх напрямів та естетичних платформ та виявляється в експресіоністичних музичних концепціях А. Берга, А. Шенберга, операх Р. Штрауса, симфонічній поемі С. Рахманінова «Острів мертвих» (1909), створеній за мотивами однойменної картини А. Бьокліна, кантаті Ф. Пуленка «Засуха» (1939), ранніх вокальних опусах і симфонії № 3 Б. Лятошинського, квартетах і симфоніях Д. Шостаковича та ін.

В історико-культурних умовах доби модернізму, з огляду на відношення до новаторства й реалізації діалогу «автор – традиція» виокремлюються дві магістральні мистецькі стратегії:

1) тотального експериментаторства, пов'язаного з авангардними пошуками, відкриттям нових музичних царин, які раніше не набули художницького засвоєння (нове звуковисотне мислення, темброакустичні експерименти, електронні типи звучань);

2) помірних новацій (постромантичні прояви, оновлення традиції, «неостильові» концепції), зумовлених посиленням ретроспективних тенденцій, поверненням до художніх ідеалів і смислів минулого у різних формах і проявах (опора на жанрово-стильові моделі минулого, класичний і бароковий досвід як еталон духовно-етичного і естетичного, міра досконалого і майстерного, осягнутий через композиторську інтерпретацію, транскрипцію музичних артефактів).

Відповідно до зазначених мистецьких векторів, уможлиблюється виявити *авторів музичних* двох творчих типів, серед яких:

1) радикальні новатори, авангардні митці-експериментатори, які дистанціюються або відмовляються від традиції, орієнтуючись у творчості на принципову інноваційність, модернізацію музичного тезаурусу, зміну мовних кодів, усталених звуковисотних систем, творчий епатаж;

2) помірні новатори, орієнтовані на переосмислення традиції та інтерпретацію мистецького досвіду в межах широкого культурного діалогу, зверненого в глибини історії при опорі на мистецький досвід поколінь, найдавніші пласти духовної культури (національні архетипи, сакральну сферу і жанрово-стильові моделі ренесансно-новочасової музики). Для творчості цих митців притаманний історизм свідомості, діалогізм, закорінений в картину світоспоглядання митця.

Митці другого творчого типу – представники в мистецтві ХХ ст. стильових напрямів неофольклоризму (скерованого на етнотрадицію в її авторській індивідуалізації) та неокласицизму (що інтегрує у творчості біполярність класичного, зокрема ідею порядку, пропорційність, стабільні структури, визначеність і ясність викладу думки, раціо-логіку) і некласичного, явленого новими принципами музичного мислення (поліладовості, серійності, тембромелодизму). Орієнтиром творчості композиторів цього типу є скерованість на культурний діалог з традицією, зв'язок часів і пам'ять культури, що характеризує магістральну лінію мистецтва ХХ ст. загалом.

В аспекті комунікативної спрямованості й типу відношення до власної творчості, у музичній культурі ХХ ст. виокремлюються композитори двох творчих психологій, креативний процес котрих: 1) керується абстрактними позиціями, без орієнтації на конкретного слухача та спрямовується на розуміння у майбутньому (Е. Варез); 2) знаходиться у постійному усвідомленні адресата, на якого спрямовані інтенції автора.

Ознакою діалогічно скерованої творчості митців є апеляція до мистецького досвіду і образів минулого, зворот до структурно-жанрових концепцій попередніх епох як культурного універсуму, ідеальної моделі творчості, крізь призму якої уможливується самоусвідомлення й самовідчуття себе у сучасному світі. Інтенаційне віддзеркалення зазначені процеси набули в музиці І. Стравінського, С. Прокоф'єва, П. Хіндемита та ін.

Неостильові концепції модернізму ХХ ст. сприймались своєрідною «об'єктивацією рефлексії стильової еволюції західноєвропейського мистецтва». При цьому, культурний вектор ремінісценції досвіду минулого зумовлювався не тільки соціальними подіями й логікою мистецького еволюційного розвитку, але й «самою рефлексією про нього, що піднялася до рівня систематичного аналізу» [464, с. 10]. Спостерігаючи за мистецькими процесами ХХ ст, К. Зенкін зазначає, що «...більшість неотрадиціоналістських тенденцій ХХ ст. (на відміну від розмаїтих «пост-») породжується... прагненням до діалогу з цією <класичною – І.К.> спадщиною – концентрованим втіленням досвіду культури» [185, с. 77].

Особливий модус творчості у «поєднання охоронної та перетворюючої функції традиції через... синтез минулого з сучасністю» [там же], відображення традиції у новому вирішенні пов'язане з неокласицизмом, що відкриває в музиці осмислення філософської проблематики діалогу культур. Неокласицизм як наймасштабніший мистецький напрям ХХ ст. «приводить до нового розуміння особистості в мистецтві», зумовивши кристалізацію діалогічної концепції стилю [328].

Саме «завдяки... синтезуючим тенденціям... неокласицизм досяг масштабів неотрадиціоналізму, вільно орієнтуючись в історико-стильовій «панoramі» й збагачений досвідом двох поколінь авангарду. В якості магістрального художнього принципу, опонуючого авангардові, неотрадиціоналізм об'єднує широкий спектр течій – від необароко до неоромантизму» [185, с. 77].

Неокласична стильова програма, стрижнева і стабільна смислова основа якої (класицизм), пронизує духовну свідомість декількох епох (Античності, Відродження, Класицизму), значною мірою увиразнює стиль музичної культури ХХ ст. й усвідомлюється як «тип музичного творення, реалізований в історико-культурних умовах модерністського та постмодерністського дискурсів шляхом взаємодії різночасових естетико-стильових елементів, один з яких сприймається як сучасний, інший – як класичний» [464, с. 13].

Скерованість на неокласичний тип музичної комунікації як прояв діалогізму мислення *автора музичного* ХХ ст. зумовлений у художній практиці

редукцією духовної аури культури попередніх епох, прагненням до втілення у творчості феноменологічної ідеї «чистої» сутності: інструментальної музики, що стала альтернативою концепту «синтезу» мистецтв, притаманного романтичній традиції. У зв'язку з цим, закономірним є посилення мистецького інтересу до класичних й докласичних форм, поліфонічних жанрів, сюїтних циклів, барокового концерту як естетичного еталону, чинників стабільності, логіки і порядку [464].

Значеннєвість неокласицизму увиразнюється творчими постатями Ф. Бузоні, А. Казелли, Ф. Маліп'єро, С. Прокоф'єва, О. Респігі, П. Хіндеміта, митців «Французької Шістки» (зокрема Ф. Пуленка) та універсалізується завдяки генію його ініціатора і послідовного адепта – І. Стравінського, який очолював цей напрям майже півстоліття.

Музична культура першої половини ХХ ст. висвітлена масштабними композиторами – визнаними духовними лідерами доби, які збагатили художню картину світу ствердженням естетичних настанов модернізму. Митці доби модерну презентують у творчості інноваційні рецепції буття, плюралізм концепцій, ілюструють множинність точок зору на світ і музику через різні філософсько-етичні і художні установки.

Впливові на художню свідомість Новітньої епохи композитори-новатори ХХ ст. виявилися ініціаторами нових технологій, технік музичного письма та принципів часопростірної звукоорганізації, засновниками стильових напрямів, творчих шкіл й мистецьких спілок, навколо котрих концентруються значущі культурні події, акумулюється музичний досвід. Ідея новизни у творчості розкривається в контексті антиромантичної естетики, через посилення ролі ритму, темброінтонації, нової ладовості, експериментальної футуристичної звуковиражальності, збагачення жанрово-стильової та мовної системи.

Утім, незважаючи на панівний вектор новизни й радикально-новаторську скерованість, творчість митців модернізму віддзеркалює глибинні, внутрішні зв'язки з традиціями минулого, національною ментальністю. Так, засновник нововіденської школи, митець-експериментатор І. Шенберг та його послідовники віддзеркалили у творчості ознаки австро-німецької традиції, творець нової ладоритмічної концепції, О. Мессіан – опору на досягнення французької музичної культури.

В умовах модернізму зберігає актуальність творчість митців для котрих зв'язок з традиціями класико-романтичної культури (С. Рахманінов, С. Танєєв, О. Гречанінов), переосмислення надбань попередніх епох (І. Стравінський, П. Хіндеміт та ін.) є усвідомленою естетичною домінантою.

Одже, при усій полярності творчих позицій, ідейно-художніх концепцій, антиномічність стилістичних контекстів, митців модернізму єднає генетична часова причетність до однієї епохи, культурно-детермінована якість створених ними музичних явищ, що презентують новітній інтонаційний контекст як утілення результатів музичного мислення і стилю культури ХХ ст.

В музичній практиці *автора музичного* першої половини ХХ ст., в контексті новацій розвитку музичної мови і мислення спостерігаються риси спорідненості, що виявляються на різних рівнях:

1) *звуквисотному* – опора на інтонаційний матеріал, сфокусований у дванадцятитоновій системі музичних координат (Й. Хауер, А. Шенберг, А. Веберн та їх послідовники);

2) *ладогармонічному* – тенденція розширення тональності, політональність, поліладовість, емансипація дисонантності і ускладнення структури вертикалі;

3) *структурно-композиційному* – індивідуалізація музичної цілісності;

4) *фактурно-складовому* – зростання ролі лінеарності, формування різних фактурних типів на модально-ладовій основі (Б. Барток, О. Мессіан), розвиток глибинної координати, розробка часових параметрів і створення просторових перспектив;

5) *тембровофонічному* – посилення *звукоцентричної тенденції*, опанування звуком як фонічним елементом з можливістю його застосуванням у темброво-динамічних та висотних модифікаціях, актуалізація тембрової драматургії й інтенсифікація сонорного чинника музичних творів.

Знаходячись у «фокусі» магістральних художніх процесів і напрямів епохи, європейська професійна музика формує унікальний інтонаційний зміст свого історичного часу й презентує універсальні стильові стратегії концептуального розширення сфери художнього. Цьому сприяла пошукова спрямованість творчості композиторів, посилення тенденцій її індивідуалізації, утворення унікальних авторських систем музичної комунікації. Множинність поглядів на буття зумовила появу різноспрямованих ідей в культурі та мистецтві, призвела до поглиблення у творчості суб'єктивізму, концентрації на особистісних переживаннях, авторефлексії, сприяла посиленню ролі музично-філософського концептуалізму (утіленого у творчості О. Скребіна, А. Веберна, Д. Шостаковича, А. Онеггера та ін).

Новий смисловий вектор розвитку авторської музики в культурі ХХ ст. зумовлений посиленням антиромантичних тенденцій, інтелектуалізму, раціо-прагматичної спрямованості творчості, пріоритету логіко-конструктивного начала, що позначилися на розширенні композиційних прийомів і технік письма (Й. Хауер, А. Шенберг, А. Веберн та ін.).

В історичному хронотопі ХХ ст. європейська музична культура об'єднує множинні традиції, креативні практики й характеризується розмаїттям художньо-стильових контекстів, напрямів та індивідуальних систем. Її специфіку визначає стильова амбівалентність різнополюсних за сутністю явищ та «...розрив на множину паралельно й незалежно існуючих... субкультур» [577, с. 90]. Ілюстрацією цього є співіснування царин культурної, фольклорної, традиційно-академічної, авангардної, явищ конкретної та електронної, а також джазу, поп- і рок музики. Поляризованими явищами є вільно-імпровізаційна джазова стилістика і музичний авангард з вебернівським пуантилістичним звуковиміром [там же].

З ХХ ст. пов'язані кардинальні зміни уявлень в сфері науки і культури, а також усвідомлення категорій національного і загального. За думкою Н. Шахназарової, відбувається порозуміння плюралізму естетичних цінностей, естетичних критеріїв, переосмислення європоцентричної концепції культури, її універсалізму, що ствердився з епохи Відродження, стверджується перспектива розгляду історичного процесу в якості руху паралельно співіснуючих типів культур та виникає концепція культурного діалогу «Схід – Захід» [607, с. 49].

Картину музичної культури ХХ ст. складають різні течії і художні напрями, численні творчі угруповання (французька «Шістка», «Молода Франція»), композиторські школи («нововіденська», «празько-віденська», «петербурзька» тощо), асоціації з полярними програмами і концепціями, ексцентричними маніфестами і деклараціями, що демонстрували новаторську сутність епохи й розрив з традиціями європейської культури Нового часу.

Суттєвим чинником новаторського буття композитора є поляризація сфер музичної культури та розмежування музики на фольклорний, академічний та неакадемічний – «третій» пласт (за В. Конен) [249], які взаємно впливають один на одного, утворюючи складні мікстові нашарування. При цьому генезис, функційна специфіка, художні завдання і творчі орієнтири музики кожного з пластів, які утворюють магістральні лінії розвитку музичного Логосу у культурі, є різними.

Посилення процесів урбанізації на початку ХХ ст. зумовили потужній сплеск царини масової музики та оновлення форм побутового музикування, розповсюдження джазової традиції, латиноамериканських танцювальних жанрів з їх новою лексикою і стилістикою [581, с. 258]. Нова інтонаційна атмосфера, нетипова для європейського середовища, ексклюзивна система мовних засобів і стиль сприяли значному оновленню жанрового контексту західноєвропейської масової музики та згодом сфери академічної творчості.

Інший полюс популярно-масової музики як сегменту «інтонаційного словника епохи» у східноєвропейській музичній традиції першої половини ХХ ст. склали міський фольклор, жанр масової пісні, який характеризує атмосферу єдності прагнень людської спільноти, колективно-масовий дух і збагачує музичний зміст сполученням хорової та інструментальної інтонації «вуличних тембрів» (Б. Асаф'єв). Діапазон масової пісні окреслюється від революційно-воєнної та індустріальної тематики до плакатно-маршевих творів-лозунгів, відповідних пануючим суспільно-політичним запитам.

Музика «третього» пласта в контексті ХХ ст., зумовлена соціокультурними й художніми впливами, екстрамузичними чинниками, тенденціями культурного діалогу «Схід – Захід» та естетизацією побутової (пісенно-танцювальної) сфери значно змінила усталену ієрархію музичних жанрів. Історично пов'язана з демократичними явищами світської міської культури (носіями якої історично були мандрівні музиканти різних суспільних верств – трубадури, трувери та ін.), зазначена сфера презентована новими жанрово-стильовими різновидами і явищами (у тому числі

запозиченими з позаєвропейських культур та асимільованих з європейськими): естрадно-популярною, джазовою і рок музикою (з їх численними відгалуженнями), функційно скерованими на розважальність, ефектність, епатажність, видовищність, доступність сприйняття, відповідність форми і змісту. В лоні цієї сфери утворились самостійні феномени з власною системою виразових засобів, виконавською естетикою (пов'язаною з традиціями кабаре, мюзик-холу, джазу тощо) [151].

Серед найвпливовіших з них у масштабі століття виявився джаз, який набув самостійний статус, професіоналізацію, іманентну мовну організацію та специфічну виконавсько-імпровізаторську стилістику, структуру й ритмоінтонацію, що вплинули на музичне мистецтво академічної традиції та жанри третього пласта, утворивши мікстові напшарування [249]. Останні утворюються через поєднання принципів симфонічного мислення з джазовими і рок явищами (симфоджаз, симфорок, джаз-рок), синтезування традиційний і новітніх жанрів з новою стилістикою (рок опера), сприяючи розширенню художньої палітри.

Джаз як феномен культури ХХ ст. з позаєвропейським «генетичним» кодом і ментальністю, системою музичного мислення і формотворення, мікстовим ритмоінтонаційним і ладогармонічним комплексом, виконавською естетикою, через імпровізаційні форми висловлювання й спонтанне моделювання звученнєвої думки сприяв посиленню інтрамузичної комунікативності, емпатійності, духовному збагаченню музикантів й оновленню музично-ігрової практики як основи кристалізації музичної думки. В межах джазової імпровізації як особливого типу музичної комунікації відбувається демонстрація свободи, творче самовідкриття, самоактуалізація [373] й художнє самовираження, споріднене авторському в композиційному процесі [249].

Значною мірою джаз стимулював появу нових жанрів і стилів, й загалом сприяв розширенню культурного контексту музично-художній ідей, образності й емоційного світу композиторської творчості (в академічній та естрадній царинах). Віддзеркаливши духовні, соціоісторичні, науково-технічні чинники буття суспільства, означений феномен активно вплинув на свідомість композитора, який реалізує творче Я у різних музичних сферах [483]

Активно входячи у музичний тезаурус епохи ХХ ст., її інтонаційно-стильовий контекст, жанрово-стильова сфера практики «третього» пласта стала частиною музичної культури ХХ ст., цариною композиторської рефлексії й практичного авторського засвоєння у музичній творчості [249].

Процес засвоєння митцями масово-музичної сфери, альтернативної академічній з точки зору системи духовно-етичних цінностей, утилітарної спрямованості, умовно-художнього статусу, тематики та виразової палітри [582, 239], був складним та проходив декілька еволюційних етапів: від загального неприйняття, нейтрального співіснування до поступового органічного проникнення в індивідуально-авторський стильовий контекст,

драматургічне русло твору, його інтонаційно-тематичну концепцію для вирішення складних художніх завдань, набуваючи особистісного бачення [483].

Значну увагу засвоюванню нової синтетичної естрадно-джазової стилістики, ритмоінтонаційних моделей джазової танцювальності (регтайм, кеуок й ін.), жанрової моделі блюзу в європейській академічній музиці першої половини ХХ ст. приділяли К. Дебюссі, Е. Кршенек, Д. Мійо, А. Онеггер, М. Равель, С. Рахманінов, Е. Саті, І. Стравінський, К. Хартман, П. Хіндеміт, Е. Шульхофф, Д. Шостакович та ін [483].

Митці доби модерну, маючи різне ставлення до джазової естетики і стилістики, намагалися засвоїти насамперед її метроритмічні й ладогармонічні комплекси, та використовувати джазові ознаки у власних творах. Глибинно осягаючи систему джазового мислення, такі видані метри музики ХХ ст., як І. Стравінський («Ебеновий концерт» для кларнету і джаз-ансамблю, 1945, «Регтайм» для 11-ті інструментів), С. Рахманінов («Симфонічні танці»), Ф. Пуленк («Негритянська рапсодія» для фортепіано, флейти, кларнету й струнного квартету, 1917) та ін. перетворювали джазові лексеми в елементи авторського стилю.

Тенденція асиміляції звукової царини «третього пласта» академічною композиторською творчістю у другу половину ХХ ст. значно посилюється, утворює, у тому числі, полістилістичне співставлення дуальних сфер (А. Шнітке), протилежних поетик «академічне – неакадемічне», «елітарне – масове» [581, с. 250-251] через уведення різнопластової лексики в палітру творів (на рівні «своє – чуже») з використанням колажної техніки тощо.

Артефакти академічної музики активно мігрують у прикладну, функційно-побутову сферу музикування, набувають нове творче буття в естрадно-джазових і рок транскрипціях, аранжуваннях і оброках, набуваючи іншої інтонаційно-сислової якості в нових умовах і подвійних жанрових контекстах (що яскраво ілюструє явище симфороку, симфоджазу тощо) [483].

Розповсюдження сфери «третього пласта», в лоні якого розвиваються синтетичні явища (мюзикл, рок-опера), зумовлені тенденціями демократизації і урбанізації суспільства, спрощення форм споживання й розповсюдження мистецького досвіду, стрімкою еволюцією засобів масової комунікації, а також проявами комерціалізації, які посилюються протягом століття.

У межах академічного пласта європейської культурної традиції, який історично вбирає в себе професійну композиторську й виконавську практику, провідною скерованістю творчості є духовно-етичне аксіологічне начало, опора на усталені традиції й принципи музичного мислення, які сходять до риторичного типу творчості й пов'язані з християнським культовим мелосом.

Академічна музика диференціюється (на новаторські з суттєвим оновленням традиції, традиційно-консервативні і авангардні напрями) й сприймається неоднорідно. Твори пошукової спрямованості з новаціями

мовностилістичного, звукового параметрів сприймаються в якості елітарної музики з малим ступенем впливу на сучасного слухача.

Поступове збагачення інтра- та екстра-музичних ресурсів, ускладнення музичної мови, культивування інтелектуально-раціоналістичних і езотеричних звукових концепцій (експерименти митців Першого і Другого авангарду), використання естетики шумів, урбаністичних утілень в творчості принципових новаторів (Л. Руссоло, О. Авраамов, О. Мосолов) та композиторів, які не входять до радикального кола Авангардних Авторів, зокрема С. Прокоф'єв (балет «Стальний скок», фортепіанні концерти), Д. Шостакович (опера «Ніс», белети «Болт», «Золотий вік»), А. Онеггер («Пасіфік 231»), Д. Мійо («Голубий експрес»), посилило прояви елітарності в академічній музиці ХХ ст. (яка протягом усього століття набула стійкого статусу «сучасної» внаслідок її поляризації попередньому новоєвропейському досвіду) й відстороненню від неї широкого слухача, відрив від масової аудиторії та значною мірою непорозуміння новацій сучасної творчості в самій професійній царині.

Остання, в свою чергу, диференційована на численні неотрадиційні та авангардні лінії, кожна з яких персоніфікована яскравою творчою індивідуальністю, наділена власним музичним Логосом, утворює інтонаційну картину епохи та віддзеркалює складні духовні процеси свого часу [606].

Зазначена ситуація виявляє одну з найгостріших проблем професійної академічної сфери Новітнього часу – проблему музичної комунікації, нових відносин між її головними учасниками, кожен з яких являє новий тип *автора музичного*, виконавця, слухача, а також демонструє нову ієрархію художніх цінностей.

Розмежування музичної творчості на альтернативні пласти, їх поляризація мали специфічні наслідки комунікативного змісту та набули різні форми індивідуального вирішення в авторській творчості. Для одних митців сфера музики «третього пласта», масова пісенна традиція виявилася неактуальною й майже неприпустимою в царині творчості (О. Скрибін, А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, О. Мессіан), для інших – суттєвою часткою авторського світу, складовою поезики (Д. Шостакович, Е. Саті, Д. Мійо, Ф. Пуленк).

Розрив з масово-побутовими жанрами, розпізнання граматичних та смислових особливостей, що складало один з шляхів осмисленого сприйняття музики», на ду А. Цукера, причинив чинник зниження комунікативності. В свою чергу, подібна «ізоляція призводила до... скорочення інформативно-змістовного» поля «великої музики», дистанціюванню її від тих життєвих реалій, знаками котрих є сучасні побутові жанри» [581, с. 242].

Отже, соціокультурні та художні метаморфози доби віддзеркалили принципово нові аспекти буття феномена композитора в діалогічному полі: «людина – світ», «особистість – культура», «митець – час». Інноваційні процеси та інтеграційні тенденції у розвитку музичної культури Новітнього

часу зумовили переосмислення функційне співвідношення взаємообумовлених компонентів тріадної комунікативної системи: композитор – виконавець – слухач (кожен з яких виступає питомою креативною силою іншої), у межах якої здійснюється функціонування музичного мистецтва у суспільно-культурній практиці. За цих умов відбувається збагачення, поява нових видів і форм музичної діяльності композитора як суб'єкта творчості, формується новий модус пізнання, сприйняття і творення авторської музики.

5.4.1. Універсум композиторської особистості доби модерну

Уособленням феномена композитора доби модернізму, особистісним універсумом антиномічної епохи, відзначеної плюралізмом думок і розмаїттям авторських художніх світів, є С. Прокоф'єв і Д. Шостакович, І. Стравінський і А. Шенберг, Б. Барток і П. Хіндеміт – видатні композиторські особистості й ключові постаті музики ХХ ст., які своєю багатогранною творчою діяльністю, впровадженням значущих для культури художніх ідей окреслили новаторський вектор розвитку музичного мистецтва Новітнього часу. Самобутня й оригінальна, глибоко змістовна творчість цих авторів ствердила новаторство як знак культури ХХ ст., а властивий їм духовно-особистісний універсалізм усвідомлюється центральною смислоутворюючою ідеєю музичного мистецтва Новітнього часу.

В контексті амбівалентної епохи ХХ ст. особливу культуротворчу роль відіграють С. Прокоф'єв і Д. Шостакович – масштабні композитори, які за статусом є визнаними патріархами і класиками мистецтва Новітнього часу. Життєтворчість творців розгорталась в єдиному історико-культурному і ментальному часопросторі, набула розвитку в межах однієї суспільно-політичної системи.

У порозумінні ролі творчої спадщини феноменів С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича та інтерпретації універсума їх особистості, в дослідницькому світі сформувалася система стійких уявлень як про геніальних композиторів, «титанічних постатей» і корифеїв музики ХХ ст., які стали виразниками найважливіших духовних ідей і смислів часу й суттєво вплинули на культурну свідомість доби. Кожен з цих творців є неповторною авторською індивідуальністю й демонструє власну специфіку композиційного процесу, оригінальну стильову рецепцію буття, концептів «людина – світ», «митець – час», «традиція – новаторство» [125]

Геній С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича формувався у контексті стильового плюралізму й змістовної багатшаровості доби модернізму. В своїй масштабній творчості, що охоплює майже усі жанри, в «глибоко індивідуальних, стилістично унікальних художніх світах яскраво віддзеркалилися найхарактерні риси світовідчуття людини ХХ ст. [125, с. 463]. Видатні особистості й творці величезного діапазону художнього дарування, майстри надвисокої творчої продуктивності й мистецького

універсалізму, композитори, диригенти, концертуючі піаністи, майстри слова, які залишили значеннєву епістолярну спадщину, сприяли ствердженню естетичної та етичної програми складного часу, музики епохи [473, с. 18].

В художньо-історичній панорамі подій зазначеним композиторам властива спільність філософсько-етичних і світоглядних ідей, художньо-естетичних уподобань, моральних прагнень та аксіологічних установок. При усій індивідуальності самоздійснення, творців споріднює причетність до загальної історії, культури, віддзеркалення у творчості парадигмальних змін, що відбулися у креативній свідомості часу.

Подібно А. Шенбергу і І. Стравінському, С. Прокоф'єв і Д. Шостакович персоніфікують епоху, визнають горизонти буття її академіної музичної царини. Єднаючим началом творчості цих видатних композиторів є особливе «...сприйняття реальності в якості багатополюсного, багатослойного полікультурного континуума з безперервно мінливими властивостями» [125]. Зазначене сприйняття набуло індивідуальне трактування й засіб утілення у творчості С. Прокофєва і Д. Шостаковича у вигляді конфліктного паралелізму зовнішнього та внутрішнього світів: у формі естетично замкненого художнього світу (С. Прокоф'єв) та в діалогічній основі творчого методу (Д. Шостакович).

Принципово важливими, єднаючими якостями зазначених майстрів є «феномен набутої краси», який ґрунтується на гармонійному сполученні віртуозного володіння ремеслом та художньою майстерністю, психологізований звукопис як спільна якість їх музичної образності, театральність художнього мислення митців, наявність інтелектуалізованої лірики, багатоманітна жанрово-стилістична асоціативність (звернення до типу висловлювання на підставі синтезу сучасного музичного матеріалу, що вбирає різні пласти...» [125, с. 462], зокрема міський фольклор, джаз, танцювальні ритми тощо.

Глибоко новаторська за сутністю, творчість видатних музикантів-симфоністів відзначена оновленням жанрової палітри, царини звуковисотності, тембрової драматургії тощо. Модерними інтенціями сповнена концептуально-філософська творчість Д. Шостаковича, пронизана поєднанням інтелектуалізму та емоційності.

Ліричний герой творів митця – художня модель особистості – володіє універсальними рисами та водночас індивідуальними якостями, властивими особистості самого композитора, музиці якого властиве загострене світосприйняття, глибинність і складність внутрішніх вимірів Я-простору, тонка психологічна організація, схильність до рефлексії, самозаглиблення, багатогранність душевних проявів.

Ці ознаки об'єктивуються у монологічних висловлюваннях з рисами сповідальності (Симфонія № 4), підкреслюються мелодичною природою тематизму, приглушеною динамікою, тембровою семантикою «теплих» струнних або дерев'яних духових. Світу Я в симфонічних концепціях

композитора (симфонії №№ 5,7,8) протиставляється сповнений дисгармонії світ зовнішній, в образі котрого митець утілює агресивну, антигуманну реальність, уособлення зла і хаосу.

З іменами І. Стравінського і А. Шенберга асоціюють епохальні напрями музики Новітнього часу (неокласицизм та експресіонізм), універсальні концепції звуковисотної, метроритмічної і тембрової організації культурно-історичної значущості. Серед них: «персоніфікована в особистості і стилі Шенберга» (В. Суханцева) додекафонічн-серійна система, детермінована філософськими ідеями А. Шопенгауера, кризою свідомості, вичерпаністю «традиційного словника герменевтики», посиленням інтрамузичних чинників [517].

З іншого боку – ініційована І. Стравінським авторська інтерпретація музичного часу і увиразнені художнім досвідом митця стильові моделі (неокласична і неофольклорна), які стали центроутворюючими, стабілізуючими, значною мірою компенсуючими (відносно крайніх новацій авангарду) й водночас динамічними системами музичної творчості в контексті вирішення діалогемі збереження-оновлення традицій та музично-культурологічними концепціями в художньому континуумі Новітнього часу.

Спільними семантичним кодом, смисловою константою цих антиномічних за сутністю, характером творчого і особистісного самовираження композиторів є широта культуротворчої діяльності (композитор – виконавець – диригент – теоретик – критик), спорідненість релігійних поглядів, новаторський вектор самовираження, опора на католицьку культуру і «відданість Слову» (у розмаїтті проявів вербальної авторепрезентації) [513]. Єднає творчі постаті І. Стравінського і А. Шенберга філософська заглибленість і концептуалізм мислення (відтворений на рівні віддзеркалення світоглядної моделі насамперед симфонічними засобами) та водночас діалогічна скерованість свідомості на культурний досвід минулого (зокрема поліфонічний) через його системне вивчення і оригінальне застосування у творчості.

Універсальні митці, адепти настанов модернізму, творчість кожного з яких унікальна за ідейною стратегією та стильовим утіленням, є композиторами-антиподами (особистісну антиномічність яких у типологічній паралелі «лисиця – їж» яскраво висвітлив сам І. Стравінський [513, с. 109-110]). Кожен з цих майстрів утворив оригінальний художній світ музики, авторську стильову концепцію, започаткував естетико-теоретичну систему, власні музичні традиції. Презентанти однієї генерації, творці світового масштабу впливу на культуру, яскраві новатори і апологети ідей модернізму, пронизаного креативним духом, натомість є носіями різних світоглядних парадигм, національних традицій та різних модусів творчого мислення.

Протилежність яскравих індивідуальностей І. Стравінського і А. Шенберга увиразнюється у полярних поглядах на мистецьку реалізацію художньої концепції «Нової музики», утвореної в межах естетики модерну й теоретично обґрунтованої багатогранною творчою особистістю з ознаками

універсальності – музичним соціологом, композитором, музикознавцем і «атональної» філософом ХХ ст. Т. Адорно.

Зазначена концепція, осмислена в теоретико-естетичному есе «Філософія нової музики», підкреслювала радикальний характер змін у творчій практиці та відбивала світоглядні й інтелектуально-мистецькі прориви в артистичному світі, авторській свідомості цієї епохи, а також аспекти взаємопроникнення філософії і музичного мистецтва [292]. Інтегруючи мову філософії, соціології і музикознавства, теоретична праця Т. Адорно крізь призму історії музики розкриває проблематику культури, усвідомлюючи зміни в історико-культурній перспективі у першу половину ХХ ст. як цілісний предмет осягнення філософії нової музики [7].

Пафос філософії «Нової музики» полягав у подоланні глобальних кризових явищ культури і мистецтва через осмислення композитором-творцем художньо-історичного і духовного досвіду, а також креації нових способів композиторського висловлювання і розширення світу музики. Він виражається в прагненні художників до активного перетворення себе і Іншого, безперервного пошуку унікальних форм інтонаційно-художнього світовіддзеркалення, нестандартних композиційно-драматургічних і мікстових жанрово-стильових рішень, а також способів їх вербального тлумачення [292].

У концепції Т. Адорно «Нова музика» ХХ ст. осмислюється в категоріях «прогресу» і «реставрації», що є своєрідною інтерпретацією антиномій «традиції» і «новації» в культурних умовах Новітнього часу. Зазначена опозиція виявляється на персонально-особистісному і стильовому рівнях на прикладі постатей А. Шенберга (засновника музичного експресіонізму) та І. Стравінського (апологета неокласицизму), які уособлюють полеміку між «прогресом» і «реставрацією» та антиноміями між поступовим розвитком та ігровими принципами звукоорганізації.

Аналізуючи протилежні стильові орієнтири у змістовно-аксіологічних вимірах: «Шенберг і прогрес» та «Стравінський і реставрація» (відповідно змісту двох розділів книги), філософ розкриває принципову антиномічність провідних стильових концепцій музичної творчості ХХ ст. – нововіденської та неокласичної, персоніфікованих посталями протеїв Новітньої музики А. Шенберга і І. Стравінського.

Будучи adeptом ідей австрійського композитора (автора серійного методу композиції) та антагоністом неокласичних пошуків І. Стравінського, ініціатор концепту «Нова музика» віддає перевагу першому, заперечуючи перспективність реставраційного методу як позбавленого новаторської сутності. Т. Адорно протиставляє експресіоністичну модель творчості, з підкреслено індивідуалістичною, суб'єктивною картиною світу, неокласичному баченню реальності, яке у його порозумінні презентує втрату суб'єкта в мистецтві та відмову від психологізму й редукції до чистого феномену [7].

Антиномія між І. Стравінським – «творцем парадоксів» і А. Шенбергом – «каталізатором творчої думки для радикально мислячих музикантів» [601, с. 237] зумовлена властивим модерній епосі антагонізмом концепцій, скерованих на індивідуально-стильову інтерпретацію традиції, результатом котрої є тотальне в масштабах століття захоплення композиційним методом, і суттєво важливою для звукоутворення музики ХХ ст. – технікою письма індивідуальним стилем

5.4.2. Феномен особистості І. Стравінського у стильовому контексті епохи

В контексті антитетичного й строкатого «стильового пейзажу епохи» (С. Савенко) [471] І. Стравінський – унікальний творець, геній ХХ ст., «гірський пік» (П. Хіндеміт) Новітньої музики, який, за виразом Н. Шахназарової, «характеризує музичне життя Заходу у ХХ ст. й уособлює один із найзначніших етапів у художній свідомості людства» [601, с. 237]. І. Стравінський є одним зі знакових митців модерної доби, який фактом свого культуротворчого буття, розмаїтої й глибоко новаторської творчості суттєво вплинув на процеси розвитку музичної культури і мистецтва ХХ ст.: музичний театр, вокально-хорову й інструментальну творчість, дансантично-пластичну сферу, а також музикологію, сприяючи формуванню їх професійної досконалості та духовно-етичних критеріїв. З ім'ям цього видатного митця пов'язують ствердження в культурі Новітнього часу магістральних неостильових концепцій – неокласицизму та неофольклоризму.

Особистість І. Стравінського, за думкою А. Онеггера, «...настільки всеоб'ємлюча, що будь яка із сторін його індивідуальності заслуговує спеціального дослідження» [423, с. 157] В уявленні автора «Літургічної симфонії», І. Стравінський – геніальний композитор-професіонал, який прагне вищої досконалості у творчості й виконавстві та в усьому відстоює позиції своєї музикантської «корпорації». Генієм І. Стравінського митець вважає нескінчений труд [423, с. 160–161].

Широта ерудиції та розмаїття інтересів до різних царин культури (філософії, естетики, релігії, математики, літератури, психології, історії мистецтва і музики), що є проявом «інтелектуальної досконалості» (М. Друскін) свідомості митця, прагнення акумулювати знання як аксіологічні надбання людства, потужна енергія, ясність й прогностичність його креативної думки, унікальність творчої уяви і музичного інтелекту, здатного відбирати, перетворювати різні явища буття, особисті враження, узагальнено втілювати в інтонаційній тканині творів провідні культурні ідеї доби (антиномії хаосу і порядку, аполонійського й діонісійського начал тощо) й позачасові проблеми віддзеркалюють риси особистісного і творчого універсалізму видатного «творця парадоксів».

Універсалізм особистості І. Стравінського віддзеркалюється у багатогранній полідіяльності (авторській, диригентсько-виконавській та естетико-теоретичній) та виявляється в масштабній й багатожанровій музичній творчості композитора, що

акумулює аксіологічну, комунікативно-діалогічну, етичну й художньо-естетичну парадигми, відкрито звернена до явищ світової музичної культури різних епох.

Діапазон музичної авторепрезентації творця простирається від оркестрових мініатюр раннього періоду («Фантастичне скерцо», ор. 3 та «Фейєрверк», ор. 4) до пронизаних загальнозначущими ідеями і новітніми художніми смислами музично-сценічних, насамперед балетних концепцій («Весна священна», «Поцілунок феї», «Пульчинелла»), симфонічних та кантатно-ораторіальних («Цар Едип» тощо) опусів, а також духовних творів пізнього етапу, сповнених глибокої філософської рефлексії, етичної спрямованості й біблійного Логосу («Меса», «Introitus», «Реквієм», кантата для солістів, хору і оркестру «Threni» на текст «Плача пророка Ієремії» та ін.).

Завдяки унікальному особистісному і мистецькому універсалізму, відмежованому від крайнього суб'єктивізму та індивідуалізму [514], здатності до діалогу, комунікабельності (що підтверджують безпосередні контакти та листування митця з видатними діячами світової культури ХХ ст.), І. Стравінський стверджує в мистецтві композиторський тип «універсального антиромантичного майстра» який демонструє вищий професіоналізм – «вміння творити концепцію, здійснювати її технічно (реалізувати задум) й впроваджувати в життя», що виявляється в «кожній дрібниці», особливо в питаннях техніки композиції [423, с. 157-159].

В умовах новацій першої половини ХХ ст., І. Стравінський є одночасно візирцем «класичного модернізму» і одним з гарантів світового порядку, свідченням якого є утілення концепції часу, орієнтація на культурний діалог, збереження й оновлення традицій, звернення до фольклорних архетипів. Зазначену антитетичність й антиромантичну скерованість творчості підкреслював у автокоментарях і сам майстер, зазначаючи: «Я академічний та сучасний» [512, с. 88]. Антиромантична позиція І. Стравінського висвітлюється в його практичному і творчому житті, пронизує «естетичні погляди й костюм, духовний облик і зовнішність..., мистецтво і ремесло, що утворюють... єдине ціле» [423, с. 159].

Феномен І. Стравінського як видатної культурно-історичної особистості, багатогранного автора – *музичного і вербального* з метафоричною характеристикою «людини тисяча одного стилю» (Б. Ярустовський) [643], який опинився в епіцентрі світової (суспільної, наукової і художньої) уваги протягом більше століття, і якого вважають центральною постаттю музики ХХ ст., пов'язаний з актуалізацією у творчій царині найважливішої для епохи проблематики: часу, гри, пам'яті культури, діалогу (поетик, часів, традицій) – у широкому сенсі – діалогу культур, що набуває загальнозначущий смисл.

В контексті культури ХХ ст., пронизаної діалогізмом авторської свідомості, творчість І. Стравінського характеризується стильовою множинністю й змістовною амбівалентністю, прагненням до мовного і музично-вербального універсалізму, що здійснюється в масштабному

художньому апелюванні до досвіду різних епох і традицій. Зазначений вектор зумовлює широту образно-тематичних сфер, жанрової палітри, інтонаційно-стильової апеляції до стильових моделей минулого та висвітлює потребу митця у масштабному духовному спілкуванні.

В авторських творах композитора втілюється нова етико-естетична концепція музики, конотована майстром як «явище надреальне, надособистісне й надіндивідуальне» [312, с. 88]. Наділений особливим відчуттям темпоральності, І. Стравінський втілює ідею Хроносу, який для нього є не лише фундаментом твору на рівні зі звуковисотним параметром, але й чинником світової гармонії, основа музичної реальності як універсуму [517].

Надособистісну скерованість творчості митця висвітлює вербальна складова в структурі його кантатно-ораторіальних («Цар Едип») й духовно-хорових творах, опорою яких є латиномовні тексти в якості архетипу, узагальнюючого культурного коду-знаку, чинника міжкультурної комунікації. Показовим у цьому плані є глибокий за концепуальною сутністю, образним змістом дев'ятичастинний «Реквієм», створений композитором у пізній період життєтворчості. Цей твір, що вважається духовним заповітом майстра, відзначається новаторством (уведення інтерлюдії та постлюдії (ударні), застосування соло у «Лакримоза»), оригінальним сполученням вербальної й синтезованої мовно-музичної лексики, що підкреслює надконфесійний сакральний зміст, екуменічну спрямованість концепції, що властива духовно-музичним опусам й інших митців модерної епохи (зокрема «Месі Festiva» О. Гречанінова).

І. Стравінський – виразник антиромантичних інтелектуально-духовних прагнень в музичній культурі Новітнього часу, майстер-універсал, інтелектуальний митець є адептом «аполонійського» начала в мистецтві, креативний процес котрого спирається на естетичний та етичний досвід культури, професіоналізм у вищому розумінні, раціональне мислення, духовні цінності у протизагу «діонісійській» спонтанності й імпульсивності у процесах творення. Зазначені властивості є стабільними компонентами авторського стилю творчості митця (як аналогу його особистості) при усіх його відомих метаморфозах, відповідних змінюваності епохи [511]. Зазначену творчу якість митця підтверджують його висловлювання – особистісні автоінтерпретації, що маркують усвідомлення власної академічності та водночас сучасності [512, с. 88].

Стиль одного з найвпливовіших на свідомість століття композитора ХХ ст., визнаного метра музики «вписується» у концепцію «позазнаходженості культури» (М. Бахтін) [517], є виміром стилю епохи Нового часу та визначається як «попередньо парадоксальний» (С. Савенко) і одночасно універсальний. Змінюваність мистецьких пріоритетів творчості І. Стравінського (неофольклоризм, неокласицизм, у пізній період – структуралізм) є художнім віддзеркаленням провідних тенденцій стильової еволюції ХХ ст., ініціатором якої значною мірою був сам композитор.

Неофольклористичний контекст музики І. Стравінського, геній якого віддзеркалив стильову мозаїку складного століття, виявляється в інтонаційній тканині творів, побудованих на етнотрадиційних звукових лексемах і ритмокомплексах формульного типу. Вершинний за сутністю мовнокомпозиційного перетворення етнотрадиційного мелосу і втілення фольклорного мислення в доробку митця є балет «Весна священна» — артефакт культури модернізму й взірць антиромантичної концепції Новітньої музики.

Неофольклорні новації в творчості композитора на мовному півні втілюються у поєднанні модально-ладових мікротематичних структур формульного типу з насиченою гармонічною дисонантністю, віддзеркалюються у гнучкому сполученні діатоніки і хроматики, новій філософії метроритму, що ґрунтується на комбінаторній варіативності раціонально використаних ритмоелементів (з переважно нерегулярно-акцентною організацією), широким залученням техніки остінато, моно- і поліритмічних утворень тощо.

Осягаючи специфіку новаторської ритмомови І. Стравінського, яка віддзеркалила авторську концепцію розуміння часу в музиці, французький композитор і аналітик П. Булез, зазначав, що складна й рухлива метроритмічна система, її комплексність в цілому не долучається до сталої, застиглої систематизації [85].

В контексті осягнення феномену особистості І. Стравінського, принципово важливим є порозуміння композитором етико-естетичної функції та статусу митця в культурі. Зазначені підходи до творчості, визначення ролі автора-творця в культурі ХХ ст. прихильник антиромантичної естетики викладає в «Музичній поетиці» (в основі якої прочитаний митцем курс лекцій в Гарвардському університеті США) та в «Діалогах» (виданих на підставі бесід з Р. Крафтом) [512] — пам'яток музично-естетичної думки Новітнього часу, що складають уявлення про музичну культуру епохи та новий контекст феномена композитора.

В авторському універсумі І. Стравінського, доробок якого має епохальне значення, утілена і вербально аргументована модерністська раціоналістично-прагматична концепція творчості як феномену логіки, акту домінування самообмеження, ідеалу наполегливої й майстерної праці творця, що не виключає натхнення — «рухомої сили будь якої діяльності». Автор визначає композицію «мистецтвом комбінування» і характеризує музичний твір «новою реальністю», формою символізації відчуттів митця.

Властивий І. Стравінському прагматично-діловий, антиромантичний підхід до мистецької творчості, як до серйозної справи, сповненої досконалого професіоналізму та дисципліни [512, с. 51], екстраполюється й на інтерпретацію ним музичних феноменів, трактованих «різновидами розуму у поняттях звуку і часу» [512, с. 19]. Функцію композитора-майстра аналітик вбачає в упорядкуванні, «сортируванні» елементів власної уяви у творчому процесі, усвідомленому підконтрольним актом креації,

детермінованість якого є ознакою свободи. На думку І. Стравінського, – «Чим більше мистецтво проконтрольовано, обмежено та відшліфовано, тим воно вільніше» [512, с. 48].

Романтичному ідеалу митця-месії, творцю-деміургу, тип якого культивувався у ХІХ ст., автор протиставляє естетизовану ним постать митця Середньовіччя, «який виступав у ранзі ремісника» та не вважався вільною творчою індивідуальністю. Нівелюючи ідею обраності митця та ідеалізації творчого процесу як деміургічного, І. Стравінський орієнтувався на ідеальну в його розумінні модель композитора-компоніста, майстра-ремісника, який здійснює професійну діяльність, не пов'язану з філософствуванням, теоретизуванням (адже митець не мислить поняттями) [там же].

Майстер підкреслює принципову значущість в музичній творчості ХХ ст. технології і техніки письма, пріоритетність ratio- над emotio-началом, й стверджує ідею порядку над хаосом у композиційному процесі. Логіка розгортання останнього, інтелектуалізм спрямованості авторської свідомості, концепційність, домінування раціоначала, відтворення нової емоційності: «чуття через думку», «розумної емоції» характеризують більшість творів композитора й визначають специфіку його художньо-образного мислення [600, с. 136].

Універсальний сенс творчості І. Стравінського, потужною креативною енергією котрого заряджено ціле століття, узгоджений з його філософсько-естетичною і етичною концепцією та зумовлений зверненням до архетипів культури, прагненням утілення в музичній царині онтологічні ідеї (хроносу, гри, діалогу) та об'єктивацією музичного мислення при опорі на реконструйований бароковий досвід, властиві йому принципи концертності, а також розмаїття театральних-видовищних феноменів культури (античну драму, комедію del arte, ярмаркові вистави, водевілі, явища класичного музичного театру тощо).

У порозумінні Н. Брагінської, музика І. Стравінського «...конструює складні процеси духовного універсуму; мова гри для композитора дорівнюється субстанціональній мові мистецтва. Втілюючи у звуках концепцію гри, усвідомленою ідеєю Всесвіту, космічного порядку та досконалої краси (Й. Хейзинга), майстер наближає до глибинних ігрових основ, які закладені в самій онтологічній природі творчості» [80].

Новаторські пошуки ініціатора і виразника провідних музичних напрямів ХХ ст. – неокласицизму та неофольклоризму, збагачення ним темпоральної й метроритмічної організації музики, мотивного варіювання у структурі художньої цілісності сприяли суттєвому оновленню композиторського мислення ХХ ст. Особливий сенс в музичній царині набули властиві універсальному авторському стилю І. Стравінського діалогізм, прояви інтелектуалізованої гри, поєднані з етико-естетичною концепцією його творчості, її глибинною моральною сутністю, розкриття творцем зв'язку особистості і соціуму, надчасової місії мистецтва і розуміння особистісної відповідальності митця в культурі [там же].

Композиторською практикою ХХ ст. – поч. ХХІ ст. впроваджена у творчості низка запропонованих І. Стравінським мовних новацій: політональність і поліладовість, поліметрія й поліритмія (балети «Петрушка», «Весна священна»), гетерофонність і лінеарність викладу («Весна священна», «Чотири російські пісні» для жіночого вокального ансамблю а *capella* на народні тексти), застосування принципу *ostinato* (строгого й вільного, безперервного й дискретного, поліостінатних варіацій), оновлення структури акордики, темброво-гармонічних нашарувань, прийомів оркестровки [625].

5.4.3. Неофольклористичний модус авторепрезентації Б. Бартока в художньо-стильовому просторі доби модернізму

Культурна ситуація першої половини ХХ ст., позначена новим світовідчуттям і впливом художньо-естетичних орієнтирів доби модернізму, для мистецького простору якого властива відмова від традиційних методів відображення реальності, зрушення усталених орієнтирів художнього мислення та індивідуальне тлумачення образності. Серед найзначніших тенденцій музичного мистецтва доби модернізму є підвищення інтересу до психології творчої особистості й суб'єктивно-авторського світосприйняття. В модусі модернізму сформувалося розмаїття протилежних за естетичною сутністю і мовними пріоритетами, принципово значущих індивідуально-стильових концепцій – унікальних персоніфікованих художніх світів, що презентують феномен композитора в різних інтенціях, відкривають інтелектуально-духовні виміри *Автора Музичного*, етичні й естетичні настанови творчості.

Специфічною тенденцією мистецтва модернізму є відбиття ознак культурного синтезу, відновлення традицій через звернення до неостилів (неокласицизму, неофольклоризму). Згідно з означеною тенденцією, однією зі стильових доміант композиторської творчості стає індивідуально переосмислена, трансформована уявою митця етнохарактерна тематика і образність, втілені в національні культурні архетипи, що віддзеркалюють специфіку репрезентації феномена композитора в проекції культурного діалогу «Автор – Традиція» в модерній інтерпретації [].

На цьому ґрунті, оновленню естетики композиторської творчості в європейській музиці ХХ ст. сприяла поява неофольклоризму як культурного явища, пов'язаного з принципово новим індивідуалізованим поглядом на фольклор як «вихідний імпульс для власної творчості» (Г. Головинський) [128] та ініціативно-авторською розробкою етнотрадиційних образів. Характерною ознакою неофольклоризму є креативно-активне звернення до архаїчних пластів народної творчості як своєї пракультури – духовного ідеалу, позачасового феномену, пов'язаного з формуванням первинних людських цінностей.

Інтенсивна праця з фольклором європейських, в тому числі українських метрів модернізму: Б. Бартока, З. Кодаї, Ф. та М. Колесси, М. Леонтовича,

М. Лисенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Д. Мійо, Ф. Пуленка, Л. Ревуцького, І. Стравінського, К. Шимановського, Л. Яначека, творчість яких позначена суттєвими новаціями в цій сфері та оновленням музичного семіозису, свідчать про нову фазу актуалізації культурного діалогу, що відбувається на рівнях «автор – традиція», «композитор – фольклор» [262].

Найзначніші досягнення в сфері композиторської інтерпретації етнотрадиційного мелосу в контексті новацій ХХ ст. відбиті у творчості ключових постатей музичної культури Нового часу, фундаторів неофольклорного стильового напрямку в мистецькому континуумі європейського модернізму І. Стравінського і Б. Бартока, кожний з яких суттєво вплинув на культурний процес епохи.

Характерною прикметою композиторської практики цих носіїв антиромантичного світоспоглядання в дискурсі неофольклоризму є звернення, цитація (запозичення) і модернізація механізмів музичної обробки етноінтонаційних першоджерел та авторське осмислення останніх на новому рівні художнього узагальнення. Окреслений вектор, зумовлений герменевтико-феноменологічними установками музичної культури ХХ ст., діалогічною спрямованістю творчої свідомості її креативних суб'єктів, посиленням тенденцій композиторської інтерпретації музичних текстів, переростає в самостійне художнє явище, логічною кульмінацією якого у другу половину ХХ – поч. ХХІ ст. є феномен інтертекстуальності.

Системна розробка неофольклористичної художньої тенденції в європейській культурі першої половини ХХ ст., що склалася під впливом естетики модернізму, пов'язана з ім'ям угорського композитора, концертуючого піаніста і вченого-етномузиколога Б. Бартока (1881 – 1945).

Світоглядні й естетичні доміанти, утілені в новаторській музиці Б. Бартока, віддзеркалюють феноменологічні установки культури і демонструють важливу для Новітнього часу лінію творчості – до джерел національного стилю, «Компо-психо-логосу» (В. Гачев) [112], зразкам фольклору, які ще не зазнали вплив міської цивілізації. На національному підґрунті Б. Бартоком засвоєні специфічні елементи музичного мислення, серед яких Н. Шахназарова особливо підкреслює «...драматургічне та виразне значення остінато...., зростаючу роль ритму, свободу тонального мислення, звернення до народних ладів, неординарність оркестрових складів, розширення жанрових меж, остроту гармонічної мови...» [600, с.138].

Авторський стиль митця є прикладом органічної єдності суб'єктивного та об'єктивного, традиційного і експериментально-новаторського начал, прагнення «віднайдення нових форм звукового мислення» [419, с. 19]. Він будується на основі композиторської інтерпретації фольклорного мелосу (виходячи з його етнотрадиційних ладоритмічних і темброфонічних якостей) в контексті актуальних естетико-художніх настанов моделювання звукового простору ХХ ст. та інтеграції переосмисленого етнотрадиційного досвіду з провідними художніми напрямами модерної доби – символізмом, експресіонізмом, неокласицизмом. Широта естетичних уподобань і художніх інтересів митця,

прагнення модернізації етнотрадиції є специфічною ознакою багатогранної творчої діяльності видатного майстра, який органічно сполучував риси митця і вченого, тонкого знавця фольклорного мелосу, споглядальника народного побуту та концертуючого віртуоза, демонструючи прояви особистісного універсалізму [419, с. 18].

Неофольклористична концепція Б. Бартока формувалася у тісному зв'язку з його систематичними етномузикологічними розвідками (здійсненими протягом перших десятиліть ХХ ст.), пов'язаними з дослідженням угорського і словацького народного мелосу (архаїчних зразків фольклорної обрядовості) та його творчим переосмисленням і використанням в якості індивідуальних лексем і стильових знаків у композиторській творчості. Угорський митець, починаючи з неофольклористичного періоду творчості, оригінально втілював в музиці власні наукові спостереження щодо природи національного мелосу та використовував теоретичний досвід на наступних етапах творчого шляху у синтезі з провідними художніми напрямками доби, зокрема символізмом, експресіонізмом (в музично-театральних жанрах) та неокласицизмом (в інструментальних творах, насамперед концертах, сонатах тощо) [227, с. 360].

Твори угорського майстра скеровані на динамізацію вихідної інтонаційно-образної моделі шляхом її метроритмічної активізації (тяжіння до нерегулярно-акцентної ритміки, метричної перемінності, поліритмії, втілення асиметричних будов, підкреслених синкопованим супроводом), ускладнення модально-ладової організації (поліладовість), переосмислення ролі фактури (лінеарність) [281, с. 73]. Композитор орієнтується на генотип концентрованої остинатно-поспівкової теми, здатної до численного рухливо-варіантного оновлення. Характерною ознакою «неофольклорної моделі» композитора є розширення ладотональної сфери через залучення модальних і полімодальних структур та утворення дисонантної гармонії з опорою на секундові сполучення, збагачену вертикаль акординою квартового типу, пентатонічними кластерами [281].

Специфічним віддзеркаленням інноваційних творчих принципів, утілених, композитором в його хоровій спадщині, зокрема застосування речитативного вокального стилю, що походив від *parlando rubato* (народнопісенного угорського виконавського стилю, що передбачає вільне інтонування інструментального типу) є цикли «Чотири старовинні угорські пісні для хору а cappella», «П'ять словацьких народних пісень для хору та фортепіано» та «Три селянські сцени» для жіночого хору з супроводом камерного оркестру. Ці твори концентрують ознаки неофольклорної авторської концепції й репрезентують шляхи еволюції творчого мислення та художньої психології митця [281].

Віддзеркаленням неофольклорного модусу творчого волевиявлення та водночас утіленням ідей філософського гуманізму є «Світська кантата» (1930) композитора для тенора, баритона, мішаного оркестру та хору, основана на старовинних угорських легендах. Митець реалізує у цьому творі власні роздуми щодо повернення людини до природи й демонструє релігійність пантеїстичного типу.

З неофольклористичною концепцією І. Стравінського та Б. Бартока та їх adeptів, безпосередньо пов'язана концептуалізація ладової сфери і зростаюча роль фактури, що засвідчують наявність нового мислення ХХ ст, зокрема яскраво вираженого в стильових моделях зі стабільною опорою на монодійно-гармонічну ладову конструкцію й модальну техніку нового типу, в якій звукорядний ладовий склад (термін Т. Бершадської) залежить від інваріантного поспівкового комплексу та його комбінаторики.

Особливим вектором неофольклорно скерованої творчості Б. Бартока, що розгортається в контексті культуротворчої діалогемі «автор – традиція», є відродження принципу модальності, який закорінений в етнотрадиційних пластах, та зазнає в авторській творчості угорського майстра ознак нової техніки письма. Показовим є використання модальної організації у фортепіанних творах композитора, побудованих на фольклорному матеріалі.

В якості характерної моделі звукоорганізації й індивідуально-авторського утілення Б. Бартоком принципів модальної техніки в контексті становлення неофольклорного мислення та ознак нової мелодико-гармонічної взаємодії на ладофактурному рівні, звернемося до чотиричастинного фортепіанного циклу «Плачі» (ор. 8 б) – зразка раннього періоду творчості митця. Інтонаційно-жанрове підґрунтя плачу як архаїчного жанру народної творчості являє собою типові мелодико-ладові лексеми, які розгортаються на основі принципу варіантності у вільно-варіантній композиційній структурі. У більшості фольклорних прототипів, плачі традиційно виконуються соло. Натомість, в професійній музиці європейської культурної традиції викристалізувалися й інші типові моделі зазначеного жанру, пов'язані із щільною секундовою формульністю, терцієювою інтонацією, які реалізуються у багатоголосній фактурі.

У фортепіанному циклі «Плачі» Б. Бартока, орієнтованому на фольклорні принципи мислення й пронизаному інтенціями неофольклоризму, модальна основа вихідних поспівкових комплексів реалізується у quasi-монофонній фактурі з елементами хоральності. Монодична жанрова природа плачу використовується не в онтологічному одноголосному вигляді, але перетворюється у різних модифікаціях, споріднених антифонним та гетерофонним принципам та корелюється зі специфікою інструментального (фортепіанного) типу викладу (відповідного диференціації партій лівої та правої рук). Провідним у зазначеному циклі є результуючий характер фактури, який варіативно поєднує змістовний ладогармонічний компонент.

Здійснений аналіз, скерований на висвітлення специфіки неофольклорного вирішення автором вихідної образності та її фактурного збагачення на модальній основі, виявив повну відповідність будові первинних ладових формул – модусів-поспівок апріорі одноголосної жанрової моделі плачу сконструйованій композитором вертикалі, що здійснюється на основі переважно гетерофонного принципу, завдяки якому гармонічний чинник підпорядковується мелодичному та наближається до принципу гармонії-резонатора (термін С. Григор'єва). Суттєвою важливою ознакою є різноплановий, варіантний підхід Б. Бартока до подібних

прийомів, що уможливило моделювання на фольклорній основі різних типів фактури – гетерофонної, гомофонної, поліфонічної, хоральної та інтегративної.

В розглянутому циклі наряду з своєрідністю ладогармонічних рішень, явлених в межах терцієвої або квартової акордики, формуванням симетрій у вертикальних звукокомплексах, звертають увагу й оригінальні модифікації фактурної складової, оригінальні вирішення інтонаційно-ладової складової саме на фактурному рівні.

У фортепіанних п'єсах угорського композитора-новатора, в процесі розвитку вихідної фольклорно-інтонаційної ідеї спостерігаються значні модифікації типів викладу, що сприяють враженню quasi-модуляційних процесів (про що свідчать уведення мелодичних контрапунктів, стрічкових утворень, гомофонних та хоральних сегментів). Натомість, усі ці зміни викладу не порушують основ складу: фактурна тканина конструюється на монодійно-гармонічній, модальній основі. Координати фактури: горизонталь (мелодія) та вертикаль (гармонія), що є формотворчими чинниками та носіями образно-смыслового навантаження, в інтонаційно-ладовому сенсі паритетні та взаємозалежні за функцією у фактурі.

Застосований Б. Бартоком у циклі «Плачі» принцип конструювання музичної тканини, зумовлений неофольклорною скерованістю його стилю, є показовим для авторської практики митців ХХ ст., які спираються на тональну систему звуковисотної організації в її синтезі з модальними та серійно-серіальними принципами. Останні, зокрема у пізній період життєтворчості композитора (Скрипковий концерт), були розроблені й самим Б. Бартоком.

Отже, новаторська спрямованість творчості Б. Бартока в контексті настанов модернізму, запропонований і системно впроваджений композитором індивідуально-стильовий метод опанування фольклору, утілений в різножанрових контекстах його авторських творів, сприяв образно-інтонаційному й структурно-композиційному збагаченню музики ХХ ст., оновленню ідеї тональності, принципів модально-ладового мислення і збагаченню сучасної техніки письма. Ініційований митцем вектор тлумачення традиції значною мірою визначив напрями творчості композиторів другої половини ХХ ст. (Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Гавриліна, В. Торміса, Г. Свиридова, С. Слонімського, М. Скорика, Є. Станковича та ін.), які сприяли розширенню засобів художньої поезики *автора музичного* в контексті «другої фольклорної хвилі» [281].

5.4.4. Культуротворчі орієнтири та універсалізм творчої діяльності П. Хіндеміта

Одним з найзначніших виразників мистецьких прагнень доби модернізму, особистісним уособленням європейської музичної культури ХХ ст. є видатний німецький композитор, диригент, виконавець-скрипаль, теоретик музики і глибокий мислитель П. Хіндеміт (1895 – 1963), творчість якого орієнтована на традиції європейської культури в її сучасному

переломленні, етичні джерела, культурний досвід минулих поколінь і є презентацією духовно-особистісного універсализму.

Масштабна культуротворча діяльність ідеолога неокласицизму, реалізована у концертно-виконавській, лекторсько-просвітницькій й музично-теоретичній сфері, набула загальноєвропейського і світового (США) резонансу, суттєво вплинула на мистецько-культурні процеси епохи і складає духовно-ціннісний зміст музичної культури ХХ ст. Активна сольна концертна, ансамблево-оркестрова і диригентсько-виконавська діяльність П. Хіндеміта як професійного музиканта-скрипаля (випускника консерваторії Франкфурта-на-Майні одночасно у класах композиції та скрипки), концертмейстра симфонічного оркестру оперного театру (Франкфурт-на-Майні), учасника квартетів (Ребнера, Амара-Хіндеміта, альт) досягла європейського рівня, надала митцеві унікальний творчий досвід, значною мірою вплинувши на авторську поетику і світ художньо-естетичних уявлень композитора, виражений в музиці та у теоретичній спадщині [333].

Соціокультурна атмосфера епохи модернізму, духовний контекст художнього життя Німеччини, який сформувався у міжвоєнні десятиліття та визначав умонастрої митців часу, їх прагнення винайдення нових ідеалів, врівноваженості й гармонії зі світом, паритету між раціо- та емоціо началами. визначають специфіку кристалізації композиторської індивідуальності митця. У пошуках естетичних горизонтів думка П. Хіндеміта, як і багатьох митців, була звернена до глибини історії, культури минулих епох, сповнених етичної спрямованості, духовної глибини.

Означений вектор кореспондував ментальним настановам композиторів модерної доби (С. Прокоф'єва, М. Рegera, І. Стравінського, Р. Штрауса та ін.) й набув розмаїтого вираження в масштабному й еволюціонуючому у межах ХХ ст. неокласичному напрямі, який став одним з провідних антиромантичних художньо-стильових вимірів культури Новітнього часу, набувши численні національні переломлення в європейських країнах (зокрема Італії – О. Респігі, Д. Маліперо та ін.) та індивідуальне висвітлення в авторській практиці.

В культурному континуумі ХХ ст. П. Хіндеміт уособлює тип антиромантичного музиканта-майстра, який демонструє власним життєтворчим досвідом пріоритет професійної майстерності у виконанні своєї справи [341, с. 357]. Орієнтований на традиції ренесансної і барокової культури, П. Хіндеміт, є виразником неокласичного напрямку в німецькій традиції, одним з найзначніших його представників в мистецтві ХХ ст. Пафос творчості майстра базується на порозумінні музики мистецтвом, яке у процесі створення й сприйняття потребує від творця й слухача знаходження «...на твердому ґрунті землі, хоча... уява може блуждати Всесвітом» [601].

Нагадаємо, що неокласицизм і необароко як магістральні напрями в мистецькому просторі культури ХХ ст., багатогранно осмислені сучасною науковою думкою (В. Варунц, М. Лобанова, Г. Григор'єва), узагальнюють нині терміном «неокласицизм», що вбирає й сполучує:

1) доромантичний, зокрема класицистичний досвід (віденсько-класичну модель творчості гайднієвсько-мацартовського типу з акцентом на домінуванні симетрії у вирішенні композиційних питань, універсальної логіки формотворення);

2) барокові інтенції, пов'язані з виробленими у цій традиції принципами мислення, жанровими орієнтирами (оркестрового *concerto grosso*, інструментальної сюїти), фактурно-стильовою специфікою, зумовленою опорою на поліфонічне формотворення і техніку письма, домінування принципу лінійності, а також панівні драматургічні принципи концертності, що реалізуються на різних рівнях музичного тексту [89].

В авторській практиці митців ХХ ст., з їх новим модерним світовідчуттям, ці принципи набули індивідуалізації та суттєвого переосмислення (через активне впровадження нової гостро дисонантної «емансипованої» лексики, тембрового розмаїття тощо).

Філософсько-світоглядна парадигма та художньо-естетичні принципи творчості П. Хіндеміта як композитора, просвітника і вченого (активно декларовані майстром в теоретичній спадщині і публіцистиці), віддзеркалені у його відношенні до музики як «особливого буття розуму і духу» (В. Суханцева) [517], що є цариною, яка знаходиться «на пів шляху» до безмежного світу релігії – сфери духовно-етичного буття – і науки, з властивою їй точністю і раціоналізмом мислення, вможливлючи створення відповідної конструкції і техніки композиції. Інтелектуально-раціоналістичні начала цілісної будови й внутрішнього стрижня музичних творів німецького майстра відповідають вищій логіці, світовим космічним закономірностям, забезпечуючи мовному висловлюванню аксіологічний зміст та універсальні властивості [517].

Усвідомлення П. Хіндемітом функції і статусу композитора як ремісника-майстра, наближається до антиромантичного трактування постаті музиканта-автора, запропонованого І. Стравінським. Місію композитора П. Хіндеміт вбачає у цілеспрямованому акті творення, поза «вираження внутрішніх переживань» і прагненні «...намагатися... реально... виготовити свій музичний товар, подібно реміснику... писати музику..., враховуючи конкретні питання» індивідуального чи соціального змісту [559]. За словами митця, – «В музиці, як і в інших людських справах, раціональне знання є... необхідністю, і має бути визнане таким усіма» [там же].

Естетичним ідеалом творчості і джерелом теоретичних роздумів композитора-інтелектуала постала німецька культурно-історична традиція, уособлена універсумом І.С. Баха, поліфонічна музика, заснована на етичних принципах християнства у поєднанні з довершеністю виразу, класицистичною врівноваженістю, прагненням пропорційності у побудові архітектоніки цілого (зокрема симфонічних творів) [341]. Згідно системі світоглядних орієнтирів, німецький майстер виявляє ретроспективність (опора на григоріанський мелос, традиції *lied*, раннеполіфонічне письмо і барокові жанри) та орієнтацію на неокласичний тип мислення.

«Узагальнюючий» характер творчості митця, стійкість його ідеалів й їх послідовне дотримання є наслідком глибокого етичного прагнення композитора до загальнозначущого, універсального мистецтва, «абсолютного музичного зразка» (О. Леонт'єва), що органічно сполучалось із сучасними тенденціями [341, с. 265].

Тяжіння П. Хіндеміта до неокласично-необарокової стилістики, орієнтація мислення на тонально-контрапунктичну техніку у сполученні з класицистичною ясністю думки, скерованість на об'єктивний характер передачі образно-художнього контексту творів, емоційна стриманість та дотримання гармонійної рівноваги (раціо-емоцію, чуття і розуму) у втіленні глибоких внутрішніх переживань, складає смисловий комплекс музики універсального митця, її інтелектуально-художній континуум.

За мовностильовими орієнтирами, царина музичного авторства композитора сполучує властиву для ХХ ст. діалектику традиційного та інноваційного, явлену у зверненні до вокально-хорової культури, усталених принципів поліфонічного письма, контрапунктичної техніки бароково-ренесансної доби, оригінальної ладотональної концепції, творчо переосмислених з художньо-стильових позицій Новітнього часу. Заглибленість інтересу П. Хіндеміта до ренесансної поліфонії, як історично усталеної системи мислення, простягається на різні сфери творчої діяльності німецького музиканта: виконавську, композиторську, дослідницьку, лекторську та редакторську.

Цей факт засвідчується зверненням у творчості майстра до жанрових явищ а саррел'ної ренесансної поліфонії, що усвідомлювалася композитором як «найпрекрасніша, інтелігентніша, найлюдніша з усіх форм музичного вираження», практики мадригалів (зокрема Джезуальдо, що стали предметом дослідження П. Хіндеміта та тематичною основою його лекторсько-педагогічної практики в університетських колах США) [333, с. 263-265].

Органічне використання старовинних поліфонічних жанрів (цикли мадригалів і мотетів, *меса а саррелла*) через досвід композиторської інтерпретації та модернізації поліфонічної техніки здійснювалося майстром у відповідності до світоглядних установ й принципів нового музичного мислення ХХ ст. Композитор активно звертається до поліфонічних прийомів і форм (фуги, канону, пасакалії, варіацій остинатного типу) у різножанрових творах – інструментальних (поліфонічний цикл концертного плану для фортепіано «*Ludus tonalis*»), хорових («Реквієм», «*Меса а саррелла*»), сольних вокальних (фуга у кульмінаційній частині № 9 циклу «Життя Марії»; пасакалія у № 2), здійснює пошуки поліфонізації гомофонних форм (зокрема сонатної) в симфонічних і камерно-інструментальних творах, ілюструє тенденцію симфонізації фугованих форм, звертається до поліфонії пластів (фінал симфонії «Гармонія світу») [175, С. 12 – 23].

Вагомою цариною авторепрезентації П. Хіндеміта, єднаючою його естетичні настанови, теоретичні і композиційні ідеї, насамперед концепції тональності й фокусом науково-дослідницької скерованості його думки є музична спадщина, що охоплює майже усі жанрові сфери, містить широту

філософської узагальненості образів, концептуалізм мислення. Автор п'ятнадцяти опер («Художник Матіс», «Гармонія світу», «Вбивця, надія жінок», «Свята Сусанна», «Новини дня», «Довга різдвяна трапеза» та ін.), балетів («Демон», «Найблагодородніші видіння», «Чотири темпераменти», «Іродіада»), ораторіальних і симфонічних творів, множини інструментальних опусів для окремих інструментів і камерних ансамблів, вокальних і хорових зразків, а також творів для домашнього музикування, натомість, усвідомлюється насамперед як майстер симфонічного жанру. Симфонічна скерованість творчості, прагнення до масштабного інструментального висловлювання і узагальнення матеріалу підтверджується практикою автоінтерпретації і жанрового переосмислення композитором у симфонічні концепції власних опер («Художній Матіс» і «Гармонія світу») з подальшим їх самостійним життям у концертно-виконавській практиці.

Особливою креативно-особистісною рисою митця є прагнення проникнути в смислову сутність обраної жанрової моделі і досягнути її специфіку, керуючись свідомим науково-теоретичним і художнім інтересом, ілюструючи специфічну інтеграцію наукового і художнього типів мислення.

Митець-універсал своєю потужною креативною діяльністю як *автор музичний* суттєво вплинув на розвиток симфонічного і камерно-інструментального жанрів. В його творах сфокусовані риси неокласицизму (провідний стильовий модус його творчості і вектор світобачення), домінування узагальнених, «інтелектуальних емоцій» (Л. Виготський), превалювання раціоначала над емоційно-чуттєвим типом висловлювання. Культуротворчі орієнтири художніх прагнень П. Хіндеміта віддзеркалено у вокально-хоровій царині, зокрема вокальному циклі «Життя Марії» (сл. Р. Рільке), смислоутворюючим началом якого є один з найзначніших християнських духовних символів. У самому зверненні до релігійного сюжету та образу св. Марії, В. Васіної-Гроссан вбачає тяжіння митця до одвічних цінностей, високого етичного ідеалу, який композитор пов'язував з релігійними-духовними категоріями [440, с. 415].

Духовно-етична домінанта творчості П. Хіндеміта пронизує більшість хорових творів майстра, етапним з яких у доробку композитора та музиці епохи модерну ХХ ст. загалом, є «Реквієм» (1946) на сл. У. Уітмена. Цей наймасштабніший твір, який є зразком паралітургійного модусу вирішення жанру (внаслідок відсутності ознак канонічної моделі), безпосередньо пов'язаний з концептуальною лінією творчості митця – пошуком світової гармонії та водночас актуальною для епохи проблематикою «війни і миру», вирішеною у філософському аспекті, у дзеркалі антиномій «буття – небуття». У «Реквіємі» домінують драматургічні закономірності вільно побудованої кантатно-ораторіальної структури, втілюються риси поліфонічного хорового стилю, властиві творам пізнього періоду творчості майстра, зокрема духовно-хоровим («Меса»).

Мистецьким віддзеркаленням світоглядних настанов та особистісного універсалізму П. Хіндеміта, твором, який значною мірою характеризує

концептосферу й стильове обличчя митця, презентує його подвійний авторський код, є опера «Гармонія світу» (1956 – 1957), створена на власний вербальний текст композитора. Зазначений твір, сповнений «символікою надхудожнього значення» [50], стає вагомим культурно-історичним документом епохи й виразом інтенцій авторської свідомості митця, його особистісного порозуміння смислової сутності і гармонії Всесвіту.

В контексті творчості П. Хіндемита зазначену оперу (головний персонаж якої – духовно споріднений індивідуальності композитора філософ Й. Кеплер) визначають квінтесенцією філософії майстра, вираженням Пафосу і Етосу його творчості, ідеї духовного вдосконалення людини, прагнення досягти особистісної універсальності й мистецької довершеності. У творі утілюється інтенція П. Хіндемита проникнути в таємниці світобудови, вічності та світової гармонії, що вбачається у далекому космічному впорядкованому світі, антитезою якому є суєтна повсякденна реальність.

Ідейний стрижень «Гармонії світу» виявляє зв'язок з космологічними уявленнями першої половини ХХ ст., згідно котрим, музичний твір усвідомлювався «музичним організмом», що віддзеркалює ідею гармонії Всесвіту, закони побудови якого виявляються крізь призму духовне віддзеркалення в музиці. До подібного філософського концептуалізму долучаються твори О. Скрябіна, О. Мессіана, Д. Лігеті («Атмосфери»).

Художньо-смисловий стрижень опер – конфлікт досконалого порядку (уособлення ідеалізованого Космосу) і хаосу (царина земного буття) відбиває напружену інтелектуально-духовну ситуацію модерної доби, сповненої особистісних і соціальних антиномій. Етико-естетичне прагнення П. Хіндемита досягти універсальної світової гармонії (у життєвому і мистецькому світах) своєрідно віддзеркалюється в мовно-музичному просторі оперного твору, його тонально-гармонічній системі, що набуває символічного значення, несе семантичне навантаження й віддзеркалює зв'язок з естетико-теоретичними міркуваннями композитора.

Вагомим чинником авторського самовираження композитора є царина Слова: явлене у лекціях, доповідях та артефіковане у публіцистичних і теоретичних працях. За аналогією з іншими митцями ХХ ст., зокрема І. Стравінським, А. Шенбергом, О. Мессіаном та ін., які активно звертались до вербальної діяльності, П. Хіндеміт прокладав шлях до музично-герменевтичних, роз'яснюючих концепцій звукотворчості, які разом з аналітикою власних творів уможлиблюють глибоке порозуміння індивідуально-стильової системи композитора.

Теоретико-дослідницький вектор у підході митця до жанрової проблематики докласичної доби був пов'язаний з прагненням реконструювати історичний контекст та психологію старовинних музичних жанрів, а також зумовлений етичною скерованістю самої «творчості в жанрі» (І. Коханік). Теоретичний модус осягнення музично-теоретичної проблематики (тональної логіки, семантико-жанрової, інтонаційно-стильової, композиційної царин) сполучався з гуманітарним інтересом майстра щодо

глибинного вивчення античного (ладових теорій, старолатинської філології) і середньовічного музичного досвіду.

Цінними естетичними документами модерної доби та взірцем широти авторських поглядів є тритомний теоретико-практичний трактат «Керівництво з композиції» (1936 – 1941), двочастинна праця «Традиційна гармонія» та монументальний труд «Світ композитора» (1952), які несуть відбиток творчої особистості та філософії універсального майстра [601].

Ілюстрацією етико-естетичних і творчих позицій митця-інтелектуала, усвідомлення феномена його особистості є висловлення П. Хіндемита, надане в трактаті «Світ композитора»: «Музика повинна бути перетворена в моральну силу. Ми сприймаємо її звуки і форми, але вони залишаються поза смыслом, якщо ми не включаємо їх у нашу особисту розумову, діяльність та не використовуємо її збуджувальну властивість щодо звернення душі до всього благородного, надлюдського, ідеального» [559].

Естетико-теоретичний трактат «Керівництво з композиції» П. Хіндемита скерований на усвідомлення структурної та ладогармонічної специфіки музики та містить значущі музично-теоретичні аспекти творчості, сконцентровані навколо одного зі стрижневих і полемічних у ХХ ст. явищ – тональної організації музики, якої дотримувався композитор (на відміну від прихильників позатональної та додекафонної систем) [559].

Ініційована П. Хіндемітом теоретична концепція хроматичної тональності (розосереджена в різних працях митця) є однією зі значеннєвих в музиці ХХ ст., що виявляється різновидом тональної дванадцятитоновості й уможлиблює розкрити потенціал сучасної тональної логіки. Стрижневою ідеєю цієї праці, що віддзеркалює етико-естетичне порозуміння митцем тональності силою, «подібною земному тяжінню», є опора на тональний центр у вигляді головного тону інтервалу, акорду; ієрархічність звуків дванадцятитонові системи як основи мелодико-гармонічного чинників.

5.4.5. Досвід авторської особистості Ф. Пуленка в атмосфері духовних пошуків першої половини ХХ ст.

Серед найяскравіших особистостей доби модернізму – французький композитор і літератор (лібретист, публіцист, критик) Франсіс Пуленк (1899 – 1963), творчість якого є яскравою маніфестацією духовних інтенцій антиномічної епохи та амбівалентності проявів авторської свідомості, ідейно-етичних установок і динаміки жанрово-стильових процесів доби, її психології і філософії, інтеграції художніх традицій та індивідуального музичного досвіду, взаємозв'язку етичних й естетичних орієнтирів [283].

Художня спадщина «французького Шуберта» ХХ ст. як репрезентанта однієї з найгучніших композиторських спілок першої половини століття – «французької Шістки» (до складу якої входили впливові на музичну свідомість епохи митці: Д. Мійо, А. Онеггер, Ж. Орік, Л. Дюррей, Ж. Тайефер) – ілюструє динаміку авторської еволюції й зміну особистісних

пріоритетів митця, який сполучував у своїй творчості сакральне і профанне, духовно піднесене і ексцентричне, реальне, земне і містичне [283].

Музика Ф. Пуленка стає інтонаційним віддзеркаленням світогляду митця ХХ ст., розуміння ним дійсності як складної модифікації явищ, результату інтеграції суб'єктивно-полярних поглядів на світ, формуючих в результаті об'єктивне поле значень. Вона є мистецькою проекцією особистості французького майстра, проявом його стильової індивідуальності, образного відображення світу. Неокласичні за стильовою орієнтацією твори Ф. Пуленка ілюструють семантичний зв'язок з європейським культурним досвідом (Відродження, бароко, класицизму), французькою музичною (Ж. Рамо, Ф. Куперен, К. Дебюссі, М. Равель) та поетичною (Г. Аполлінер, П. Елюар) традицією, творчістю майстрів російської композиторської школи (М. Мусоргський, І. Стравінський) [283].

Тематика і образність, утілені в музичних творах автора, відтворення в них широкого контексту художніх ідей, утілених у розмаїтті духовних та світських жанрів, свідчать про складний шлях пошуку особистісного смислу й духовного зростання митця. Питання духовних шукань творчої особистості Новітнього часу, знайдення втраченої цілісності, філософське осягнення проблем буття, одвічний дуалізм мінливості і нескінченності життя, трагізм людської долі – ці кардинальні проблеми, що є основою композиторської творчості масштабних митців епохи, є центральними і в творчості Ф. Пуленка, який пережив глибоку кризу і духовно-особистісне становлення від епатажного ексцентричного музиканта до віруючого митця ХХ ст., сповненого ідеями неокатолицизму [283].

У світі музики Ф. Пуленка, що визнана самим композитором власним «портретом» [449], утілена неординарна і антиномічна творча особистість, авторське Я котрої проявляється у співіснуванні світського і духовного, комічного (опера-буфонада «Груди Терезія») і трагічного (кантата «Засуха»), моторно-віртуозного («Вічні рухи») й заглиблено-зосередженого («Stabat Mater», Месса G-dur), суб'єктивно-психологічного (вокальна лірика, опера «Людський голос») і об'єктивного, загальнозначимого (духовні твори, кантата «Лик людський») начал. Сутнісною індивідуально-стильовою установкою композитора, відповідною системі його духовно-етичних уявлень, естетичною домінантою творчості є звернення до актуальної проблематики та водночас апеляція до позачасових, вічних тем, сюжетів і образів, у тому числі філософсько-релігійних [283].

Грані творчої індивідуальності Ф. Пуленка розкриваються у різних сферах діяльності (музично-критичній, літературній, музично-авторській). Найяскравіше і цілісно авторське Я композитора виявляється у хоровій царині, що стала для митця домінуючою у пізній період творчості. Звернення Ф. Пуленка, як і багатьох інших видатних митців модерної доби (А. Онеггера, Б. Бріттена, І. Стравінського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, П. Хіндемита) до масштабних хорових циклів, які в силу здатності до концепційного узагальнення тематики і образності, характеру інтонаційного розвитку матеріалу усвідомлюються в епоху Новітнього часу вокальним аналогом симфонічних жанрів, стає важливою мистецько-

культурологічною прикметою часу. У хоровій сфері втілюються провідні інтенції авторської свідомості митців ХХ ст. щодо посилення в музиці (особливо в постмодерну добу) ролі вербальності, понятійності, програмуючого, коментуючого й інтерпретуючого зміст Логосу. В прагненні знайти істину, духовну першооснову й повернення до сенсу буття, митці звертаються у творчості до сакральних текстів, Біблійного слова.

Неоренесанс духовно-хорових жанрів в композиторській практиці ХХ ст., сходження на олімп художньої історії монументальних кантатно-ораторіальних і літургійних циклів (меси, реквієму), обумовлений їх культурно-історичною значущістю в художній історії, концепційністю і життєздатністю у втіленні гуманістичних цінностей та етичних ідеалів. Комунікативна специфіка і епічна природа зазначених різновидів музики обумовлює об'єктивність і оповідальність розкриття подій і образів.

Естетична функція запозичення жанрово-стильових моделей минулих епох в музиці ХХ ст., актуалізація прочитання надбань «минулого у сьогоденні» детермінована композиторським усвідомленням культурної спадщини як духовно-етичної максими, концентрату моральної сили й константи стабільності у реаліях складного мінливого світу, прагненням на новому етапі буття, крізь призму модерного художнього світобачення і сучасної музичної лексики досягнути культурний досвід, оснований на позачасових цінностях людства. Посилення ролі хорових жанрів в музиці ХХ ст. визначається й можливістю вираження універсальних і загальнозначимих для соціуму думок і чуттів засобами колективної вокально-хорової інтонації [283].

Хорова спадщина Ф. Пуленка – результат особистісної та індивідуально-стильової еволюції самобутнього митця ХХ ст., який утілює у своїх масштабних полотнах діалектику подій сучасного світу. У хорових творах композитора віддзеркалилися притаманні епосі духовно-етичні пошуки і соціальні конфлікти, апокаліптичні настрої й світлі ідеали, яскрава народно-пісенна стихія та релігійно-філософська рефлексія [283].

Провідним жанром світської лінії хорової творчості композитора, відповідним його авторській стильовій індивідуальності, є кантата – звільнений від жорсткої структурно-композиційної регламентації цикл, здатний втілювати багатогранність художньої образності, змістовну глибину обраної вербальної основи. Композиторська інтерпретація жанру кантати у творчості Ф. Пуленка відзначається образно-тематичним і структурним розмаїттям. У логіко-конструктивному вирішенні хорових циклів відзначається прагнення автора до суворої організованості і компактності художньої структури відповідно до її неокласичного ракурсу прочитання. У контрастному зіставленні частин виявляється загальна концепція твору, її художній задум, цілісність драматургічної лінії розвитку [283].

Трагедійна ситуація, атмосфера відчаю, викликані глобальною природною катастрофою, утілені французьким композитором у словенській експресіоністичних настроїв і драматизму кантаті «Засуха» на сл. Е. Джеймса для мішаного хору і оркестру (1937), яка за спрямованістю і засобами втілення яскраво висвітлює постать

Ф. Пуленка як *автора модерного* і митця, здатного гостро відчувати час і прогнозувати події. У даному масштабному чотиричастинному циклі, сповненому антиномій і символіко-алегоричної образності, багатопланово узагальнюється образ засухи як втілення апокаліпсису.

За композиційно-драматургічним вирішенням, структурою, специфікою тематичного розвитку, роллю оркестрової партії і насиченням темброво-фактурних засобів, а також образною семантикою і трансформаціями тематизму, цей цикл можливо співставити з концептуальним за сутністю симфонічним жанром. Перша частина, «Сарана» (h-moll) – виконує у циклі роль аналогічну дієвій частині класичної моделі жанру симфонії та відзначена активністю характеру розгортання тематизму, темпо-динамічними контрастами, калейдоскопічністю чергування образів, фактурною розмаїтістю,

Глибоко драматична за змістом друга частина – «Покинуте селище» (e moll), сповнена рефлексії та водночас яскравої емоційності, вирішена у повільному темпі, у сполученні унісонного викладу і хоральної фактури. Уведення в хорovu тканину теми наспівної характеру, пісенно-романсового типу наділяє дану частину функцією ліричного центру. Образно-сміслова скерованість третьої частини кантати – «Оманливе майбутнє» (g-moll) – «персоніфікація» образу засухи – руйнівної і фатальної сили, дозволяє визначити її як рухливе скерцо, сповнене гротеску. Загально-негативну атмосферу, відтворену у даній частині, зумовлює тональна настійкість (G-g-b-H-b-as-g), підкреслена постійними темповими градаціями, секундовим чергуванням мінорних ладотональностей, перервністю мелодико-тематичного розвитку (діалогічність висловлювання, фактурна перемінність, застосування почергового викладу партій з співставленням «tutti і solo», паузування), а також елементів мовної звукозображальності (хоровий шепіт).

Остання, узагальнююча частина – «Скелети моря» (f-moll), виконує роль трагічного фіналу твору. У цій апокаліптичній картині автор концентрує тематизм попередніх частин, застосовує драматургію контрастів. Детермінований авторською концепцією, притаманний творові в цілому і будові окремих частин, контраст реалізується на образно-смісловому, фактурному (унісонно-хорові і хоральні епізоди, *divisi* партій, соло) і темпо-динамічному рівнях, виявляється у протиставленні активно-динамічних, дієвих планів музичного розгортання, медитативно-споглядальних образів, сповнених рефлексії та ліричних, що спираються на пісенно-романсову жанрову лексику. Дієвість, драматизм (підкреслений активним рухом, токатністю) сполучається з картинністю, споглядальністю, презентованою унісонним висловом. Узагальнюючу сміслову роль виконують в кантаті а *caprell*'ні хоральні побудови, застосовані у фіналах частин в якості етичного резюме.

Будучи яскравим літератором, знавцем слова і майстром його композиторської інтерпретації, автор приділяє особливу увагу у хоровій творчості загалом фонетичним особливостям вербального тексту, деталізації слова і способам його інтонаційного втілення, музичній просодії.

Гуманістичним пафосом, прагненням до Свободи пронизана масштабна восьмичастинна кантата «Лик людський» на сл. П. Елюара для подвійного мішаного хору а саррелла (1943), що за концепційністю, тематичною скерованістю стала знаковим твором у долі композитора й одним з центральних в європейській музиці епохи модернізму, наряду з квітетом «На кінець часу» О. Мессіана, «воєнними» симфоніями Д. Шостаковича та А. Онегера, кантатою-симфонією «Україно моя» А. Штогаренка та ін.

Ілюстрацією лірико-психологічного модусу авторського звукоспоглядання світу є камерна кантата «У сніговий вечір» (1944) на сл. П. Елюара для хору а саррелла, наближена за своїм образним контекстом до проникливої вокальної лірики композитора. Національно-стильовим колоритом (з опорою на традиції французької поліфонічної пісні доби Ренесансу, специфіку втілення просодії), елементами неофольклорного прочитання народної образності та втіленням неокласичних стильових тенденцій (панівних у творчості композитора), та набутих в інструментальних творах цієї доби, пронизаний масштабний цикл «Вісім французьких пісень для хору на народні тексти» (1945) – зразок авторської інтерпретації етнотрадиційної образності з суттєвим переосмисленням інтонаційно-поетичного першоджерела [283].

Кардинальну переорієнтацію авторської свідомості митця, зумовлену новими духовно-особистісними і суб'єктивними інтенціями, пов'язаними із заглибленням у релігійну сферу, віддзеркалюють хорові твори Ф. Пуленка кінця 30-х р – 50 ті рр. Звернення французького митця до духовно-релігійної царини, авторського прочитання сакральних образів і сюжетів на біблійну тематику і пошуки піднесеної і об'єктивованої образності – наслідок глибокої внутрішньої еволюції, реакції на особистісні трагедії та водночас віддзеркалення загальної тенденції неокатолицизму, ствердження в соціумі ідеї християнського гуманізму, пошуку в християнських заповідях втраченої духовної опори [283].

Демонстрацією глибокої стильової еволюції є духовно-хорова царина волевиявлення Ф. Пуленка, що охоплює зрілий період творчості майстра і поєднує різножанрові твори (мотети, кантати, меса, респонсорії), призначені для різних виконавських складів (хору а саррелла та з оркестровим супроводом, за участю та без участі солістів).

За спрямованістю, духовною орієнтацією ці твори і можливо диференціювати за трьома хронологічними періодами:

1) *довоєнним* (1930-х р.): «Літанія до Чорної Богоматері» для триголосого жіночого або дитячого хору і органу (1936), «Месса in G» для мішаного хору а саррелла (1937), «Чотири мотети на час покаєння» (1938-1939);

2) *повоєнним* (1939 – 1945): «Exsultate Deu», «Salve Regina» (1941);

3) *післявоєнним* (кінець 1940-х – поч. 60-х рр.) «Чотири маленькі молитви святому Франциську Ассизькому» (1948), «Чотири різдвяних мотета» («Quatre motets pour ie temps de Noel») (1951-1952) для мішаного хору а саррелла, «Лауди Антонія Падуанського» (1957-1959) для чоловічого

хору а cappella, «Stabat Mater» для сопрано, мішаного хору та оркестру (1950), «Ave verum corpus» для жіночого тріо (1952), «Gloria» для соліста, мішаного хору і оркестру (1959), цикл «Піснеспіви страстного тижня» для сопрано соло, мішаного хору і оркестру (1961) [283].

Хорові опуси першого періоду: мотети, а також центральний твір – «Messe in G» – одно з найзначніших надбань духовної музики ХХ ст. та найвпливовіших творів на художню свідомість епохи, а також митця мають літургичне призначення і можуть бути виконані в католицьких храмах під час Богослужіння. Пронизані лірико-філософською оповідальністю, сповнені гармонічною ясністю й витонченістю музичного вислову, ці опуси концентрують піднесено-етичне, сакральне начало.

Вагому частку авторського світу митця складають паралітургичні духовно-хорові твори, створені на літургичні тексти, проте за комунікативними ознаками, призначенням та переваженням авторського начала над канонічним мають концертну орієнтацію. Ці твори віддзеркалюють властивий авторові плюралізм мислення, стильову амбівалентність (єднання неокласичного і неоромантичного, модерного і традиційного, сакрального і профанного).

Стилістика духовно-хорових творів Ф. Пуленка паралітургичної скерованості характеризується гнучким сполученням кантиленності (ліричні пісенно-романсові мотиви) та речитативності, вирізняється фактурною варіативністю: сполученням гомофонності та лінеарності, чергуванням хорального викладу та унісонного розгортання мелосу, застосуванням антифонів з динамічним, нетиповим для канонічної жанрової моделі не поліфонічним імітуванням-перекличками пар голосів. Властивою ознакою цих творів є застосування складних ладогармонічних комплексів, динамічних ладотональних співставлень, розмаїтої тембрової драматургії, яка сприяє динамізації музично-образного розвитку [283].

Таким чином, творчість Ф. Пуленка віддзеркалює особистісну еволюцію й інтенсивні духовні пошуки *автора музичного ХХ ст.*, який розкриває нові грані діалогу «Людина – Світ» та виявляє посилення міри інтроверсійного начала, заглиблення у релігійно-духовну царину. Універсалізм творчого мислення Ф. Пуленка, досконалість майстра у володінні ресурсами вокально-хорового звукопису, витонченою тембровою палітрою, логікою формоутворення, дозволяють розглянути хорового музику композитора як яскраве явище в художньо-смысловому просторі європейської музичної культури ХХ ст.

В антиноміях культури ХХ ст., в умовах трансформації естетичних парадигм і моделей буття, феномен особистості композитора – автора музичного полягає у подоланні глобальних кризових явищ, віднайдені духовної опори крізь призму осмислення етичних цінностей культури у єдності з пошуками нових форм, мовних засобів інтелектуально-художнього самовираження, що багатогранно підтверджують і унаочнюють можливість креативної свідомості митця відтворювати і художньо узагальнювати у

просторі творчості універсальні проблеми і закономірності буття, розширювати смислові горизонти мистецтва і культури.

5.5. Феномен композитора в контексті інтенцій авангардизму ХХ ст. (А. Шенберг, А. Веберн)

Насичене культурно-історичними подіями, динамічне і парадоксальне у своєму духовному розвитку ХХ ст. відзначено скерованістю на епохальні культурні перетворення, докорінне оновлення наукового і гуманітарного знання, творчості і технології, позначилось сплеском експериментаторства, активних пошуків суб'єктивного самовираження у художній сфері. Соціокультурні метаморфози Новітнього часу суттєво вплинули на процеси розвитку музичної культури, зумовили «новий тип художньої свідомості..., пов'язаний з трансформацією уявлень про світ і людину, виникненням нових смислових орієнтирів творчості і критеріїв мислення» [463, с. 65]. Найяскравішим віддзеркаленням нової наукової і естетичної картини світу, атмосфери, привнесеної динамізмом епохи великих перетворень, стає у першу половину ХХ ст. авторська музична творчість – одна з найдуховніших сфер людської діяльності. В атмосфері зміни ціннісних установок і світоглядних парадигм, творці музики виявилися чутливими до сприйняття інтенцій сучасного їм світу, впливу філософських і художніх ідей епохи.

Новації в музичній сфері як формі інтонаційного виміру соціуму, модернізація різновидів і форм мистецького висловлювання зумовлені контекстом індустріального суспільства, тенденціями урбанізації, індустріалізації, домінуванням раціоначала і прагматичних концепцій, синтезування форм наукової і художньої творчості, й пов'язані з науково-технічними відкриттями (електричного джерела звуку, звукофіксуючих приладів, електричного інструментарію) [204], що зумовили кристалізацію нових «форм музичного буття» (Ю. Холопов), засобів зберігання і трансляції художнього досвіду, а також нових модусів пізнання і творення музики.

Процеси трансформації, пов'язані з парадигмальними змінами у художній свідомості часу, що стали характерною прикметою мистецтва ХХ ст., суттєво вплинули на зміну стереотипів композиторського мислення, психології творчості, призвели до співіснування різних напрямів, появи нових технік письма, альтернативних концепцій звукотворчості, індивідуальних способів авторського самовираження митців та художньої комунікації.

Чинник новизни, як константна ознака мистецтва європейського модернізму, постійна інтенція до відкриття нового, експериментального, тенденція до стилістичних новацій, ускладнення мови, структурно організації, виступає головним детермінантом музичної творчості й значною мірою розкриває глибину й багатогранність психологічних станів авторської особистості музиканта-творця даного часу. Процеси відновлення відзначені експериментальним пошуком нових форм авторського висловлювання, переглядом мовностильової системи музичного мистецтва, розширенням

його «інтонаційного словника» (Б. Асаф'єв). Під впливом зазначених тенденцій відбуваються суттєві новації в сфері технології музичної творчості, кульмінація яких припадає на середину – другу половину ХХ ст.

Активність художньої думки сприяла утворенню численних творчих творчих концепцій культурно-історичного значення, що суттєво вплинули на процеси художньої еволюції, розвиток музичної культури Новітнього часу і розширення концептуального простору музичного мистецтва в усіх його системних складових. Ініціаторами радикальних змін виступали музиканти різних творчих орієнтирів, адепти протилежних художніх ідеологій і національних традицій, захоплені загальною стихією духовних змін. Динамічні процеси в культурі століття ХХ ст. сприяли кристалізації радикально новаторських «авангардно-модерністсько-постмодерністських» (В. Бичков) мистецьких явищ, детермінованих орієнтацією на неklasичну парадигму мислення, та вплинули на феномен творчості композитора, посиливши ініціативний характер його художньої діяльності.

Вплив зазначених процесів у культурній царині мав амбівалентний характер і виявився не лише в радикальному перетворенні, але й в еволюційному збагаченні-оновленні естетичної лінії музичного мистецтва і композиторської творчості, з опорою на традиції новоєвропейської художньої свідомості, принципи антропоцентризму і духовно-етичні ідеї. Константною ознакою творчості репрезентантів цього напрямку (Д. Шостаович, Г. Свиридов, О. Гречанінов, М. Метнер, Л. Ревуцький, М. М'яковський, С. Рахманінов та ін.) в руслі збереження традиції і розширення пам'яті культури стала опора на оновлений тип мислення, розширену тональну і модальну звукоорганізацію, усталені естетичні принципи музичного композиції й організації художньої цілісності.

В епоху зміни культурних парадигм і ціннісних орієнтирів, авторська свідомість митця прагне до модернізації досвіду й креації нових смислів, утілених у формах та видах творчості, альтернативних традиційним. Пафосом новизни пронизана творчість більшості композитора ХХ ст., які тяжіють до оригінального трактування усталених образів і сюжетів, художнього експериментування у темброво-акустичній царині організації звукового простору, а також орієнтованих на осучаснення традиції. В умовах трансформаційних процесів культури начала ХХ ст., стверджується нова філософська концепція мистецтва, пов'язана з модерністським світоглядом й інноваційною практикою «мистецтва авангарду», яке віддзеркалило радикальні зміни картини світу і людини Новітнього часу.

Художній авангард (франц. *avant-gard* – передовий загін) – загальнозначуще і масштабне явище культури ХХ ст., обумовлене глобалізаційними процесами і кризою новоєвропейської духовної свідомості, визначає докорінну відмінність філософсько-естетичним принципам і художній поетиці авторської творчості Нового часу. Як самостійне явище, що формує «ідейно-художню матрицю століття», та зумовлює «зміну тексту

всієї світової культури» [126], авангард найяскравіше віддзеркалює неklasичну парадигму мислення епохи Новітнього часу.

Сучасна гуманітаристика осмислює специфіку авангарду – авангардизму в різних теоретико-аналітичних площинах і модусах. В естетичному дискурсі, В. Бичков розуміє під авангардом усю сукупність розмаїтих і резонансних напрямів першої та другої половин XX ст. та осмислює авангардний рух у контексті ідей модернізму і постмодернізму. За характеристикою вченого, модернізм – «академізація та легітимізація авангардних знахідок у художньому осередку середини століття без бунтарсько-скандально-епатажного задору авангарду; постмодернізм – розпочата... в середині століття... своєрідна гра усіма цінностями культури, включаючи й авангард з модернізмом» [87].

Під авангардизмом у дискурсі культурології усвідомлюється реакція на кризові процеси в новоєвропейській свідомості, класичній системі мислення та зумовлена цими процесами активізація пошуків нових форм висловлювання, мовної традиції, виразних засобів та декларативність концептів творчості. Авангардний рух у мистецтві Новітнього часу є підтвердженням взаємозалежності мистецької еволюції специфіці розвитку цивілізації. Згідно з цим, авангардизм як явище XX ст. маніфестує відгук мистецького світогляду на складні процеси часу (тенденції глобалізації, науково-технічний сплеск), зумовлені цивілізаційними змінами та глобально й специфічно у масштабах століття віддзеркалює їх у художній сфері. Відповідно характеру парадигмальних змін у культурі Новітнього часу, авангардизм набув глобальних масштабів та виявився своєрідним маркером доби, охопивши усі мистецькі царини, зокрема музику.

Авангард розглядається як «загальний модуль доби», «образ культури XX ст.» та осмислюється як «складний комплекс, що складається з власне мистецтва авангарду в розмаїтті його... видів..., ідейно-творчих тенденцій... й сукупності супроводжуючих (породжуючих, співзвучних, тих що продукуються) загальносвітоглядних настанов, відзначених печаткою радикальної новизни, викликані ситуацією глибокого суспільного перелому і... навіть стадіального зсуву» [374, с. 5].

В якості загальної парадигми епохи і культурного утворення, авангард виокремився на початку XX ст. в літературно-мистецькій сфері та отримав номінацію «історичний авангард» (Ю. Гірін). «Історичним стилем» або «стилем культури» Новітнього часу та складною системою, яка інтегрує «...в єдиному семантичному полі різнопорядкові явища, що належать єдиній парадигмі», визначає авангард Ю. Гірін [126]. На думку вченого, зазначене явище «демонструє... раціоналістичну рефлексію у позахудожніх дискурсах: деклараціях, маніфестах, філософських і лінгвістичних побудовах». У зіставленні «двох типів раціоналізації культурного дискурсу – мистецьких та рефлексивно-критичних» – дослідник вважає перший з них фактом культури, пережитим самими її носіями, проте другий – внутрішньою формою, що стала фокусом дослідного осягнення [126].

В музикознавчій сфері авангардизм визначають окремим стилем мистецтва ХХ ст., пов'язаним з докорінним оновленням усталених параметрів традиційного художнього (музичного) мислення, та виокремлюють комплекс його вагомих характеристик (універсальність, константність глибинної мовної трансформації, домінування прагматики, активно-дієва скерованість творчості й «укрупнення смислових одиниць мистецтва») [129, с. 7].

У широкому сенсі, авангард вбирає в себе різні художні течії і стильові напрями першої половини століття (абстракціонізм, дадаїзм, конструктивізм, кубізм, неофольклоризм, неокласицизм, орфізм, постімпресіонізм, пуризм, сюрреалізм, експресіонізм, фовізм, футуризм та ін.) і періоду другої половини століття (структуралізм, постструктуралізм, а також явище неомодернізму тощо). За спостереженням Н. Гуляницької, модернізм-авангардизм як складне новаторське явище ХХ ст. поступово перейшов у нео-, а потім поставангард і поєднав різні техніки письма (конкретну, електронну, стохастичну, серіалізм, пуантилізм, соноризм).

Акумулюючи різноспрямовані явища, авангард, за думкою Л. Акопяна, «не набув цілісності» та поєднав полярних художників і «будь які форми творчості на естетичних засадах радикального й демонстративного новаторства та протиставлення традиції в мистецтві» [10]. Разом з тим, як сфера новітнього пошуку та водночас «традиція музики ХХ ст», царина самоздійснення митця, центрація експерименту та згущення евристичного потенціалу, авангард розглядається в якості моделі музичної культури Новітнього часу, та вважається однією з провідних стратегій композиторської творчості, фокусом її креативності [102].

Культурний контекст авангардизму детермінований усвідомленням передової ролі творців у художньому процесі й пріоритету експериментаторства, що мислиться як: 1) провідний концепт та найзначніша культуротворча настанова часу; 2) особлива форма інтелектуальної гри та панівний процес духовної екзистенції суб'єктів творчості.

У явищі музичного авангарду, що віддзеркалив складну духовну атмосферу доби, нові інтенції і полярні естетичні пошуки часу, натомість був сконцентрований евристичний потенціал епохи: через радикально-новаторський характер творчості і мистецький пошук, який йшов в європейській культурі ХХ ст. безперервно, відбувалося ствердження самоцінності художнього досвіду, самої творчості як культурного процесу і ролі в ньому креативної особистості митця.

Хронологічні параметри авангарду як естетичного явища в музичній культурі ХХ ст., викликаного зміною парадигм, запропонував Ю. Холопов: «Еволюція є поступова зміна парадигм. Стосовно до Новітньої музики еволюція носила стрімкий, вибуховий характер. Її розвиток йшов динамічно, двома великими хвилями..., «авангардами»: Авангард I (1908 – 1925) і Авангард II (1946 – 1968). Стихійні потужні сплески творчої енергії викликали радикальні переломи в музичній композиції, втілюючи глибинні зміни музично-естетичних парадигм» [567]. Осягаючи гігантські зміни у музичній свідомості ХХ ст.,

внаслідок впровадження нових естетичних парадигм, Ю. Холопов називає авангард сутнісним феноменом, моделлю культури і мистецтва ХХ ст. та виокремлює у самостійну – авангардну парадигму [567].

Характерною тенденцією авангардної творчості є девальвація антропоцентризму, гіперіндивідуалізм, закладений у складній, насиченій музичній мові, що пориває з мовою масової людини [528, с. 613]. Детермінантом утворення нової естетичної парадигми, що властива Авангарду I, чинником порушення усталених у новоєвропейській музиці канонів мислення та формування нових законів музичної логіки вчений вважає поняття серії та концепцію «емансипованого дисонансу» [528, с. 613].

Центральною ідеєю «самоновітньої авангардної парадигми» музики в добу Авангарду II Ю. Холопов вважає безпосереднє звукотворення композитора у процесі його діяльності [567]. Індивідуалізовані принципи, тенденції та ідеї музики ХХ ст. «сконцентровані у творчих установах найрадикальніших художників-авангардистів Новітнього часу», до яких Ю. Холопов відносить П. Булеза, Л. Ноно, К. Штокхаузена та ін. майстрів [528, с. 616]. Інноваційний вектор творчості митців Авангарду II презентує новий погляд на художньо-естетичний контекст музики, її логіко-конструктивні та інтонаційно-виражальні властивості та появу нових технологій технік і композицій, які поширювалися у практиці постмодерну.

Експериментаторство митців Авангарду II в аспекті створення нової звукової концепції музики, оновлення композиційно-технологічних принципів креації музичних творів, технік письма, інструментарію (і тембрової складової), а також зміна музичної лексики і способів комунікації (включаючи нотографічну систему) збагатили інтонаційно-стильовий контекст й сприяли розширенню художньо-сміслового простору музичного мистецтва. Авангард II, представлений множинністю напрямів і технік письма, що поривають зв'язок з традиційними формами творчості і трансформують принципи *opus-music*, висуває в якості альтернативи твору нові явища – акції, відкриті структури.

Кристалізація авангардної парадигми мислення окреслила принципово нову, радикально-новаторську сутність буття творчої особистості ХХ ст. У пошуках нового ідейно-сміслового контексту, художнього змісту і сенсу творчості, митець авангарду створює сповнену інтелектуальної рефлексії нову елітарну музику зі складною мовою [467].

Виразниками Авангарду I на початку ХХ ст. стали видатні новатори в сфері живопису (В. Кандинський, К. Малевич), літератури (В. Хлебніков), музики. Явище авангарду об'єднало навколо себе композиторів з полярними концепціями, мовностильовими і жанровими орієнтирами, характером світоспоглядання і ідейним кредо в мистецтві. Серед них: російські експериментатори Ю. Голишев, О. Мосолов, М. Рославець, І. Вишнеградський, М. Обухов, композитори нововіденської школи (А. Берг, А. Веберн, А. Шенберг, Т. Адорно, Г. Айслер, В. Ульман тощо) французький експериментатор Е. Варез, італійські композитори футуристичного напрямку

Ф. Прателла, Л. Русоло, Ф. Казавола, а також Й. Хауер, А. Хаба, І. Стравінський та ін. [10].

Найсильніше на музичну культуру епохи ХХ ст. і тип свідомості її суб'єктів, за оцінкою П. Булеза, вплинули такі засновники традицій музики Новітнього часу, як А. Веберн, А. Шенберг, І. Стравінський, О. Мессіан, К. Штокхаузен. Митці авангарду вбачали у принциповій новизні й відвертій оригінальності головний сенс творчості митця Новітнього часу. Так, італійський композитор, піаніст, диригент, транскриптор і «реставратор» музики доби бароко Ф. Бузони – відомий прогностик розвитку музичної культури, підкреслював у змісті поняття «творчість» чинник новизни, вбачаючи головним завданням митця встановлення правил, але не слідування ним. За словами композитора, – «Хто тримається даних йому законів, той перестає бути творцем» [82, с. 28]. Критерієм величності музичного зразка Ф. Бузони вважав його відхилення «від свого попередника» [83].

Співзвучною цій позиції є твердження угорського композитора, теоретика і публіциста Д. Лігеті, який вважав єдино можливим засобом протидії «косності нового академізму» постійний винахід нового [543].

У контексті авангарду, що маніфестує посилення суб'єктивізму творчості, естетизацію ідеї радикального новаторства і віддзеркалює поляризовані тенденції і кризові явища соціуму, формується нова філософія, естетика і психологія творчості, порушення зв'язків музично-комунікативної системи. Параметри авангардного мислення позначені на усіх рівнях музичної цілісності – архітектонічному, художньо-композиційному, що ідентифікується не лише як замкнена річ та завершене ціле, але й як індивідуалізована відкрита конструкція [520].

Мистецтво авангарду засвоює нові території і тим розширює простір культури, випереджає свій час, і тому часто заперечується; пов'язане з віддаленими у часі глибинними традиціями; є носієм свободи як найважливішої мистецької якості [186, с. 100].

Властива якість авангарду – позбавлення від традиційних форм утілення художнього змісту, ініціювання нових форм об'єктивації актуального новітнього контексту, антиномій хаосу і порядку, віднайдення відповідних універсальних засобів поетизації нової образності й мовних структур. Час і простір як універсальні категорії буття, набувають властивості художньої значущості та сприяють стильовій цілісності. Творчі пошуки митців авангарду, сконцентровані у царині техніки композиції, звуковисотності, тембрової семантики і музичного часу поєднуються з новою філософією музики. Так, ініційовані Й. Хауером та А. Шенбергом паралельно та незалежно одна від одної дванадцятитонові системи композиції та звуковисотні новації М. Рославця, О. Скриябінна та ін. стали альтернативним засобом виходу з кризи новоєвропейської музичної свідомості та значною мірою усвідомлюються універсальними музично-композиційними методами ХХ ст.

Суперечливі установки авангарду як світогляду в контексті Новітньої доби виявляються, з одного боку, у зображенні найгострішої кризи

європейської свідомості, соціальних протиріч, руйнуванні новоєвропейської (наукової і художньої) картин світу і людини, і як наслідок народження есхатологічних настроїв, негативних переживань з нагнітанням песимістичних проявів.

Ці риси позначилися у творчості композиторів-новаторів перших десятиліть ХХ ст.: А. Шенберга, А. Берга, раннього Б. Лятошинського та ін. З іншого – у пошуках нових засобів і різного роду протестних, бунтарських, епатажних і проявах підкреслено демонстративність форм вираження в мистецтві тотального культурного оновлення і художньої модернізації. Зазначена різноспрямованість виражається у співіснуванні ідей, творчих течій та естетичній амбівалентності творів мистецтва і музичної творчості.

Звертаючись до джерел творчості adeptів новітнього мистецтва першої половини ХХ ст. з їх маніфестами, сповненими пафосу, Н. Герасимова-Персидська акцентує низверження авангардно мислячими митцями раніше створеного, відкрите долання кордонів і вихід до нових просторів, мистецьких форм і типів звучностей.

Дослідник виокремлює два провідні вектори експериментальних модусів тогочасної авторської творчості, які змінюють її традиційні алгоритми, серед яких:

1) зміна системи ієрархічної упорядкованості звукоелементів та усталених тональних тяжінь (додекафонія);

2) трансформація типу звучань, емансипація темброво-фонічного рівню (семантичне переосмислення в аспекті зменшення смислової ролі струнних у творі і посилення ударних; поява нетрадиційного електронного та шумового інструментарію у пошуках нових інтонаційних стандартів, відповідних естетиці епохи).

За думкою аналітика, новітня музика внаслідок впливу парадигмальних зсувів та антиромантичної естетики, віддзеркалила докорінні зміни музичної свідомості на глибинному рівні внутрішньосмислової інтонаційної організації та форми вираження [119].

Вагомим чинником вияву новаторських музичних ідей авангарду, відповідних парадигмальним культурним змінам – оновлення часопростірної організації музики, «форм музичного хронотопу», розглянутого С. Гоменюк в якості атрибуту індивідуального авторського стилю і категорії смислоутворення [129, с. 15].

Усвідомлюючи новітні часопростірні уявлення в музиці фундаментом і показовим чинником художнього мислення ХХ ст., мірою узагальнення інноваційних процесів, дослідник виокремлює два провідні типи музичних хронотопів (верєбнівський та верезівський), пов'язані з розвитком авангардної практики першої половини ХХ ст. Виокремлені типи віддзеркалюють спорідненість процесів у художній і науковій сферах в аспекті переходу до нового розуміння часу, актуалізації ідеї його нелінійності, співіснування різних хронотопів, проявів «самодостатності миті», «уповільнення перебігу художнього часу» у мистецьких творах [там же].

Перший тип хронотопу, реалізований насамперед у творчості митців першої половини (А. Веберн, А. Шенберг, Є. Голишев), а також у творах 50 – 60-х рр. ХХ ст. відзначених структуралістською спрямованістю (П. Булез, Л. Грабовський, О. Мессіан, К. Штокхаузен), ілюструє реалізацію принципів серійної концепції музичної форми та посилення детермінованості музично-мовних елементів (внаслідок кількісного уявлення про час, раціопідхід до його втілення).

Другий тип музичного хронотопу – звукоцентричний, зумовлений створенням сонорної моделі музичної форми, яка утілює якісне порозуміння феномену часу, основане на досвіді та відчутті (з активізацією просторового механізму, що доповнює зменшення насиченості «часового перебігу»), та послабленні ролі детермінованого чинника у творчості. Зазначений тип, пов'язаний з абсолютизацією функції звуку, самоцінності звучання, можливістю моделювання у музичному творі звучностей, тембру, динаміки (суттєво розвинений в електронній музиці), презентований у творчості Е. Вареза та представників другого авангарду та поставангарду (в практиці конкретної, алеаторичної, електронної, спектральної музики), зокрема Ж. Грізея, Д. Лігеті, П. Шеффера та ін. [129].

В контексті креативних пошуків й експериментів перших десятиліть ХХ ст., що супроводжувалися широкими теоретичними дискусіями і деклараціями ідей модерну і авангарду, на авансцені музичної історії виникає тип композитора – *автора авангардного*: митця-новатора або «ученя-експериментатора» (Л. Кияновська) [228, с. 33], пафос творчості якого базується на відтворенні «нечуваного, небаченого». Радикалізм мислення, винахід, епатажність творчості репрезентантів цього типу супроводжувалась полемічними рецепціями музики, декларативними вербальними маніфестами, що визначали самоактуалізацію незвичайних творчих спроб та документалізацію своєрідних технічних винаходів в музиці.

Принципово індивідуалізована творчість *автора авангардного* усвідомлюється як екстремальний пошук, експеримент, результати якого – авторські твори-повідомлення, створені естетизовано-символічною, езотеричною й елітарною музичною мовою (значної міри умовності та ексцентричності), та скеровані на історичну перспективу, й оцінювання у часовій віддаленості.

Авангардний досвід віддзеркалював новий контекст діалогу «особистість і культура» та тенденцію формування творчої особистості нового типу, яка прагне через індивідуальне самовираження, авторську мову розкриття своєї унікальності та водночас досягнення універсальності. Митці авангарду осягали нові закономірності світу, втілювали у творчості нову інтонаційно-образну художню реальність, власне розуміння пошуку цілісної картини світу. Прагненням композиторів-новаторів даного часу стала «відмова від найважливіших принципів попередньої доби, зокрема тих, на яких базується інтонація» [120, с. 18].

Створюючи «продукт» (твір), авангардний композитор керується ідеєю радикально новаторства, дистанціюється від традиції і намагається виразити, обґрунтувати та зафіксувати у музичній та вербальній царині власний досвід, не прагнучи створити позачасовий культурний артефакт. У цьому сенсі, музичний твір «абсолютного модерну», за думкою Т. Адорно, є переважно невіддільним принципом історизму [661, с. 17], має швидкоплинний унікально-моментальний характер й виконує декларативну роль. У культурному сенсі, даний чинник загострює питання визначення часового й позачасового планів буття авангардного музичного досвіду як сполучення випадкового й закономірного, художнього і позахудожнього.

Авангардний митець розширяє бачення картини світу і межі уявлення про музику репрезентацією нових засобів самовираження, раціоналістичних форм втілення авторської ідеї, альтернативних усталеним модусам новоєвропейської творчої свідомості. Скерований на радикальне новаторство, *автор авангардний* віддзеркалює в музиці антиномічне світовідчуття епохи, негативно-напружену духовну ситуацію, деструктивність й експресивну «дисонантність» часу, прагне до реконструкції нової ідеальної цілісності. Будучи учасником еволюційно-динамічних змін, викликаних усвідомленням відкритості буття, роздробленості явищ світу, композитор в умовах авангарду стає «суб'єктом і об'єктом культурно-історичного процесу тотальної модернізації» [517].

В художньому часопросторі ХХ ст., у контексті ствердження неklasичної парадигми в музичній культурі, *автор авангардний*:

- 1) пориває з усталеними канонами художнього мислення;
- 2) «культивує» експериментаторство та нетрадиційний суб'єктивний досвід;
- 3) демонструє здатність до художнього і позахудожнього авторських дискурсів;
- 4) виступає у статусах *автора музичного* і *автора вербального*.

Враховуючи амбівалентність композиторських пошуків у музичній культурі першої половини ХХ ст., можливо констатувати існування *авангардних* митців двох творчих типів, орієнтованих на: 1) елітарний, витончений музично-художній інтелектуалізм, раціомислення зі збереженням гуманістичного начала як основи творчості і зв'язку з пізньоромантичною культурою (творці нововіденської школи); 2) технологічний радикалізм мислення, естетику урбанізму, механістичності, що виходить від дегуманістичної орієнтації, відмови від традиційних ціннісних установок (експерименти футуристичні, новації зі звуком).

Провідниками новацій в музичному просторі першої половини ХХ ст., адептами ідей модернізму й авангардизму є композитори однієї з найвпливовіших композиторських шкіл ХХ ст. – «нововіденської»: А. Шенберг, А. Берг і А. Веберн, які здійснювали пошук нових універсальних законів мислення, музичної композиції і альтернативи принципам композиції віденської класичної

школи, що слугували з другої половини XVIII ст. для європейських музикантів усталеним художнім еталоном [292].

Інтегрована спільністю кола мистецьких явищ, творчих ідей та індивідуалізацією їх рішень, творчість цих яскравих митців «першої хвилі» музичного авангарду XX ст. є основою вищевказаної теорії і виступає «імпліцитною моделлю сучасного мистецтва» (Т. Адорно) [661]. Креативні інтенції «нововіденців» вплинули на художній «клімат» свого часу і надали доленосний вплив на процеси еволюції музичного мистецтва. Радикальні новації А. Шенберга і його послідовників підготували появу «нової хвилі» європейського Авангарду II, або неоавангарду 1950–60-х рр., названого його найзначнішим представником – К. Штокхаузеном – «годиною X» музичної історії [292].

Вирішальна роль у становленні експериментально-новаторських ідей у музичному мистецтві XX ст., формуванні параметрів нової композиційної естетики належить А. Шенбергу – засновнику і главі «нововіденської» школи, в універсальній творчій особистості якого нерозривно з'єдналися різні мистецькі іпостасі. А. Шенберг усвідомлював особливу духовну місію митця-музиканта та відчував, що «музика передає провідницьке повідомлення, яке відкриває... більш високу форму життя, якої прагне людство» [615, с. 193-194].

Радикальний новатор, засновник додекафонічної системи, А. Шенберг увійшов в історію музичної культури не лише як композитор експресіоністичного напрямку, музикант-творець, який залишив спадщину майже в усіх жанрах, але й визнаний диригент-інтерпретатор, педагог, масштабний музичний аналітик, музикознавчі праці котрого («Вчення про гармонію», статті та ін.) посіли значне місце в теоретичній думці Новітнього часу.

Австрійський композитор уособлює тип митця-універсала, багатогранної і масштабної творчої особистості, діапазон культуротворчої діяльності якої розкривається в царині музики, живопису і літератури. А. Шенберг реалізує мистецько-творче бачення світу як авангардний художник-абстракціоніст (член творчої спілки «Мідний вершник», до якої відносився В. Кандинський та ін.), публіцист і письменник (драма «Біблійний шлях»), автор літературних текстів власних оперних («Щаслива рука», «Мойсей і Аарон»), кантатно-ораторіальних («Свідок з Варшави», «Дробина Іакова») і хорових («Три сатири») творів [292].

Намічений у творчості А. Шенберга раціоналістичний вектор розвитку музичного мистецтва у XX ст. набув загальнокультурне значення й зазнав широке розповсюдження в практиці XX ст. Про це свідчить потужне випромінювання, що йде від його концептуальних ідей (серійної техніки, *sprechgesang*, атональності, ідеї «емансипації дисонансу» тощо) і масштаб їх практичної реалізації у творчій практиці другої половини XX - початку XXI ст. [292].

Музика А. Шенберга, – за словами В. Кандинського, – «вводить нас до нового царства, в якому музичні переживання є вже не акустичними, але суто психологічними. Тут починається «музика майбутнього» [218, с. 34]. В уявленні Е. Ансерме – царица музичної творчості австрійського композитора – це «чиста сутність, абстракція афективної свідомості, вона так і не набуває плоти і крові,

вітаючи десь над особистістю, нацією, расою, епохою, вона так і залишається *Zutkunftmusik*» (музикою майбутнього – І.К.)» [12, с. 101].

У пошуках семантичних зв'язків творчості видатних новаторів ХХ ст. з провідними художньо-стильовими напрямками доби модернізму, Е. Ансерме виявляє аналогію між музикою А. Шенберга й сюрреалізмом у поезії та експресіонізмом у живописі, й вбачає в музиці І. Стравінського «деякі риси кубізму» [там же].

Утілювач авангардно-модерністського типу мислення, композитор-реформатор музики ХХ ст., творець додекафонічного методу композиції ототожнював прогрес музичного мистецтва з розвитком методів втілення і підкреслював неможливість генерації нових ідей «без значних змін у музичній техніці» [615]. Однак, відстоюючи у теоретичних роботах ідею техніки, в своїх листах композитор неодноразово підкреслював прагнення до передачі насамперед змісту в його максимально точному втіленні, а також наполягав на пріоритеті у сприйнятті своїх композицій естетичного над технологічним началом [292].

У своїх теоретичних працях композитор одночасно виступав маніфестантом новацій у музиці й наполягав на їх пошуку в традиції. Подібні висловлювання властиві й іншим митцям-нововіденцям: А. Бергу й особливо А. Веберну, художні досягнення котрого у царині звукоорганізації і тембрової драматургії мали вирішальне значення на музичне мистецтво другої половини ХХ ст.

В культурному контексті ХХ ст., А. Веберн – один з найвпливовіших представників нововіденської композиторської школи – презентує естетизовано-вигончений, інтелектуалізований й самоцінний інтонаційно-образний світ що відзначається унікальністю втілення індивідуального світовідчуття і виміру музичного часопростору. Композиційна естетика творів митця й ініційований ним пуантилістичний стиль письма (поєднаний з темброофарбованою мелодикою і серійною організацією) ґрунтується на переосмисленні традиційно значущих в новоєвропейській системі мислення змістовних виразових засобів: мелодії, гармонії, посиленні ролі тембровофонічних, динамічних і часових чинників, утворенні нових смислових зв'язків і системних відношень між виокремленими темброзвуковими сегментами, звукопростірними фонами й окремими тонами-крапками.

Розмірковуючи про нову музику, А. Веберн доходить висновку про її сприйняття «як раніше не створеного і не висловленого» [292]. Історичний інтерес до музики попередніх епох як історії музичного мислення А. Веберн системно реалізував у теоретичній, композиторській та диригентсько-виконавській царинах. Відомим є факт здійснення А. Веберном композиторської інтерпретації творів І. С. Баха, зокрема обробки шестиголосого річеркару з циклу «Музичні приношення» для оркестрового складу (1935). Прагнення засвоїти універсум музики І. С. Баха, висвітлює й постійне звернення А. Веберна-диригента до виконання творів німецького майстра.

Унікальність творчості А. Веберна, за твердженням сучасного музиколога і композитора М. Аркад'єва, відзначають семантичні зв'язки з філософським досвідом першої половини ХХ ст. Як пише дослідник, – «...у деяких аспектах

творчість А. Веберна – це свого роду трансцендентальна музична феноменологія, в будові якої можливо споглядати деякі принципові аналогії з творчістю Гуссерля» [33]. Причиною глибинного зв'язку австрійського композитора і засновника найгучнішого вчення ХХ ст. (Е. Гуссерля) – корифеїв європейської культури ХХ ст., які суттєво вплинули на духовну свідомість митців Новітнього часу – М. Аркад'єв вважає «фундаментальну метафізичну стратегію», радикалізм якої «...визначає сам дух їх творчості: набуття Філософії як строгої Науки у Е. Гуссерля й набуття Музики як строгого Мистецтва у А. Веберна» [33].

За думкою музикознавця, у логіці мислення австрійського композитора виявляється два модули діалогу «філософія – музика»: 1) філософствування про музику, пов'язане з композиторським або мистецтвознавчим осмисленням світоглядних основ структурно-семантичної будови твору, або творчості автора загалом; 2) філософствування самої музики, що зумовлює знайдення засобу дескрипції твору, спроможного «...виявити здатність музичної структури... проблематизувати саму себе» та... фундаментальні основи тієї мови, якою користується композитор задля створення цієї структури» [33].

В проекції на характер творчих взаємозв'язків Гуссерль – Веберн, М. Аркад'єв акцентує перевагу другого – «найтруднішого» і «парадоксального» модулю комунікації. У пошуках розуміння музики автора «як способу філософствування», дослідник апелює до методу, здатного, з одного боку, виявити мисленні елементи й аналітичні результати філософських настанов Е. Гуссерля в музичних творах А. Веберна, з іншого – визначити властивості новоєвропейської ритмічної мови на основі феноменологічного інструментарію прикладного музично-аналітичного характеру, принципово відмінного від «трансцендентальних аналізів... засновника феноменологічного руху» [там же].

Неповторна і оригінальна здатність композитора щодо втілення своєї уяви, художнього світоспоглядання (яскраво проявлена у Симфонії для камерного оркестру (1927), Концерті для дев'яти інструментів (1934) та ін. опусах), набули віддзеркалення у вишуканості й афористичності його інтонаційного висловлювання, концентрованості та насиченості звукового матеріалу, лаконізмі форми і послідовному варіантному розгортанню інтонаційно-музичного процесу з обраної інтонаційно-ритмічної матриці (серії) [570].

В авторській свідомості австрійського митця віддзеркалена нова парадигма процесу музичного творення, інтонаційного мислення, композиційної логіки і принципів сприйняття, що походять від розуміння музики як абстрактного, високо інтелектуального, складно організованого художнього висловлювання, концентрату абсолютного, «чистого» музичного смислу, феномену свідомості, доступного у досвіді інтенційного осягнення.

Відповідно магістральним тенденціям розвитку інтелектуально-художніх процесів першої половини ХХ ст., в музичній та вербальній спадщині композитора віддзеркалені шляхи розуміння нового усвідомлення звуковисотного і часового музичних параметрів. Особливо значущими в умовах ХХ ст. стали мистецькі експерименти А. Веберна з музичним

хроносом, які набули актуалізації й у творчих концепціях й інших adeptів модернізму (Е. Вареза, І. Стравінського), а також постмодернізму (П. Булеза, Е. Денісова, Д. Лігеті, С. Губайдуліної, К. Штогхаузена, Я. Ксенакіса) [584].

В музиці А. Веберна артикулюються нові просторово-часові взаємозв'язки і стверджується ідея самоцінності і неповторності звучання, засвідчується факт «збільшення кількості музичних подій при зменшенні їх масштабів» [127]. Ініційований композитором новий тип музичного хронотопу, за типологією С. Гоменюк, відповідний авангардній стилістиці першої хвилі, властивий серійним опусам з детермінованою композицією. Переваження темпоральності, посилення зв'язків між музичними подіями, структурованість музичного процесу, quasi-просторовість (через порушення причинно-наслідкових зв'язків між елементами та дискретності фактури) характеризують новаторство звукоорганізації творів митця [129, с. 17].

Концептуальна інтенсифікація темпоральності музичних творів А. Веберна, детермінована прагненням максимально концентрованого узагальнення інтонаційно-художнього смислу, його абстрактності, набула вираження в економії, стислості звучання [570]. Вишукані, сповнені піднесеної звукової поезії творення виразника ідей Нової віденської школи, новаторський досвід якого суттєво вплинув на процеси музичної свідомості другої половини ХХ ст., еволюцію тембрового мислення, вражають конструктивно-логічною ясністю, вираженістю фактурного і композиційного рішень, рафінованістю звукової концепції та пуантилістичною деталізацією її утілень.

Ця унікальна риса інтонаційного відчуття світу, зафіксована у витонченій музиці австрійського майстра, набула принципової значущості і подальшого розвитку в мистецькій палітрі авторської творчості представників Авангарду II та їх adeptів – композиторів-шістдесятників, зокрема Е. Денісова і В. Сильвестрова. У бесідах та інтерв'ю Е. Денісов неодноразово відмічав значущість творчості нововіденців щодо формування його авторської концепції та відмічав такі властиві його музиці якості, зумовлені впливом ідей А. Веберна, як «прагнення до концентрації музичної інформації на малому просторі, збільшення цінності кожного мікроелементу музичної тканини» і підкреслював посилення смислової ролі у своїх опусах кожного звуку, інтервалу, мікроінтонації та інших музичних мікроструктур, сповнених, внутрішнім змістом і семантичним наповненням [630].

У різножанровій палітрі творчості А. Веберна, що охоплює вокально-хорову, камерно-інструментальну й оркестрову сфери, особливу роль надано зразкам вокальної спрямованості, що втілюють специфіку єднання слова й музичної інтонації. Значною мірою вокально-хорова сфера виявляється джерелом натхнення щодо утілення музично-вербальних новацій, творчою лабораторією експериментальних музично-часових пошуків митця, реалізованих у «чистих» модерних структурах його інструментальних творів.

Домінування опусів ліричного спрямування у вокально-хоровій творчості австрійського композитора зумовлене філософсько-естетичними і художніми передумовами й особливим музичним сприйняттям слова. Опора його вокальних мініатюр на поетичне слово німецьких авторів (Ф. Авенаріус, І. В. Гете, С. Георге,

Р. Рільке) й австрійських (Х. Йоне) авторів, а також анонімні народні та сакральні тексти, значною мірою зумовлюють порозуміння характеру створення музичних образів і формування вокально-поетичної цілісності, специфіка якої зумовлена інтонаційно-слуховим сприйняттям поезії (як вербального образу), її звученнєвого ритму і відповідного до нього музичного втілення (інтонаційного образу).

Музична інтерпретація вербальних текстів посідає особливе місце у межах еволюції авторського стилю митця й маркує значні етапи його розвитку: перехід від тональної до вільної тональної композиції (1908–1909) та «модуляція» від атональної (вершиною якої є «Пісні Тракля», 1921) до додекафонічної техніки, хронологічно окреслений серединою 20-х рр. ХХ ст.

Глибоко новаторську сутність авторепрезентації ілюструють неперевершені за вишуканістю фактурної будови і хорového висловлювання кантати австрійського митця на сл. Х. Йоне: «Світ очей» для мішаного хору і оркестру ор. 26 (1935); Перша кантата для сопрано, мішаного хору і оркестру ор. 29 (1939); Друга кантата для сопрано, баса, мішаного хору і оркестру ор. 31 (1943), відзначені рисами зрілого стилю творчості майстра. Вирішені у пуантилістично-серійній техніці, зазначені хорові твори стилістично споріднені інструментальним опусам композитора й уособлюють новий тип музично-вербального діалогу, що сприяє породженню низки образних асоціацій і паралелей.

Шестичастинна Друга кантата – останній твір А. Веберна відзначається особливим підходом до звуковисотної організації (утіленої в серійній техніці) й нової музичної комунікативності. Цей цикл, за характеристикою французького композитора і диригента-інтерпретатора музики ХХ ст. П. Булеза, є «непередбаченим заповітом» митця і ключовим опусом Новітнього часу, що починає нову концепцію музики (у поетичному і технічному вимірах) [438, с. 313].

Основою художньої цілісності кантати (як аналогу звученнєвої гармонії Універсуму) є серія – специфічний інформаційно-звуковий код, що «програмує» розвиток твору, виконує структуроутворюючу функцію, є чинником утворення поліфонічної та акордово-поліфонічної фактури (вирішеної у детермінованій пуантилістичній техніці) й особливого просторовості звучання. У процесі розвитку матеріалу на серійній основі, автор звертається до канонічної імітації (чотириголосний канон II-ї ч.), використовує принципи транспозиції і складного контрапункту та засоби поліфонічного перетворення (ракоход у IV ч.).

Таким чином, авторський феномен А. Веберна розкривається у дзеркалі метаморфоз авангардно-модернічної доби й ілюструє новітню концепцію розуміння музичного простору і часу, принципи звуковисотної організації, новий вимір звуку як художньо-смыслового параметру музичного твору при опорі на норми контрапунктичної техніки, поліфонічні форми і жанри (насамперед канон) і є реалізацією прагнень композитора нової гармонії, досконалості, утіленням естетичних ідей у пошуку симетрії, дзеркальності, пропорційності.

В контексті творчості А. Веберна віддзеркалюється стрімка еволюція стилю, що позначається на концептуальному (тяжіння до феноменологічного дискурсу), звуковисотному (від опори на тонально-гармонічну логіку, через вільну атональність до серійно-додекафонічної організації), фактурному (від

лінійно-поліфонічних і акордово-гармонічних до пуантилістичних засобів викладу), структурно-композиційному (від масштабних симфонічних до лаконічних вокально-хорових мініатюр) рівнях.

При усій новаторській спрямованості і прихильності ідеям авангарду, митці «нововіденської» школи на усіх етапах своєї творчості демонстрували глибинний ментальний зв'язок з австро-німецькою музичною традицією й апелювали до духовного досвіду європейської культури. Орієнтація на жанрово-стильові моделі й музичний тезаурус попередніх епох (в його реконструкції та індивідуальній інтерпретації) стає ініціюючою ланкою композиторської творчості авангардно мислячих митців (А. Берг, А. Веберн, А. Шенберг) й визначає своєрідність авторської поетики й «парадокси новаторства».

5.6. Національна репрезентація феномена композитора в українській музичній культурі доби модерну: М. Колесса, Б. Лятошинський

Осягнення сутності феномена композитора в динаміці художніх перетворень європейської музичної культури першої половини ХХ ст. скеровує дослідницьку увагу до креативно-особистісного досвіду презентантів національної композиторської традиції, творчість яких в нових світоглядних та художньо-комунікативних реаліях доби сприяла ствердженню національного музичного світовідчуття й зв'язку з європейським мистецьким досвідом, провідними стильовими концепціями часу (експресіонізмом, символізмом, неокласицизмом, неофольклоризмом).

Розкриття зазначених аспектів та специфіка культурної екзистенції вітчизняної музично-авторської традиції у ХХ ст., що об'єднує декілька генерацій митців, потребує звернення у дослідженні до дефініції поняття «український композитор», запропонованого І. Пясковським. Згідно тлумаченню вченого, українським композитором вважаються ті, хто:

- 1) само-усвідомлює себе як український композитор;
- 2) мають українське походження і презентують українську музику за традицією та спрямуванням (проживаючи за кордоном);
- 3) не ідентифікують (внаслідок історичних обставин) свою творчість як приналежну до української традиції, проте генетично і ментально, а також за освітою з нею пов'язані [450, с. 300].

Зазначені позиції є підставою осягнення специфіки національної презентації культуротворчих вимірів буття *автора музичного* в дискурсах модернізму та постмодернізму.

Перша третина ХХ ст. – епоха ствердження в мистецтві концептуальних настанов модернізму й відповідних йому ментально-психологічних засад мислення, посилення антиромантичних тенденцій, постала принципово важливим етапом розвитку української музично-авторської традиції й увиразнювання національної специфіки феномена композитора. Творчі здобутки українських композиторів у культурному континуумі модерної доби засвідчують новий етап розвитку національної художньої свідомості і

авторського мислення, збагачення образно-семантичного та інтонаційно-стильового потенціалів вітчизняної музики. Значною мірою розвиток українського музичного мистецтва даного часу обумовлений посиленням суб'єктивно-особистісного світобачення, індивідуалізацією творчості, появою оригінальних стильових концепцій (авторських мовних кодів) як чинників персоніфікації культури.

Значущість модерного періоду у розвитку композиторської традиції в українському мистецтві детермінована актуалізацією національної ідеї, розширенням української музично-історичної свідомості, збагаченням вітчизняної музики естетичними надбаннями часу, жанрово-стильовими і мовними новаціями в контексті спроб «синхронізації національного та світового музично-семіотичного процесів» [238, с. 23].

Специфіку об'єктивації модерних інтенцій в національно-ментальному забарвленні та втілення художньої концепції національної особистості в українській музичній культурі першої половини ХХ ст. ілюструють В. Барвінський, М. Вериківський, П. Демуцький, П. Козицький, М. Колесса, Ю. Кофлер, В. Косенко, М. Леонтович, Б. Лятошинський, С. Людкевич, Н. Ніжанківський, Л. Ревуцький, К. Стеценко, Я. Степовий, С. Туркевич-Лукиянович та ін. Зазначені митці з самотнім художнім світом, вираженою національно-стильовою ідентичністю та водночас різними етнорегіональними орієнтирами українського мистецтва віддзеркалюють властиві модернізму умонастрої (самотність та трагізм). Авторепрезентація цих митців демонструє глибоко суб'єктивне й емоційно-загострене світовідчуття та експресивне образно-музичне відтворення психологічного клімату та соціальних антиномій доби в усій повноті та розмаїтті інтонаційно-художнього висловлювання.

Модерні композиторські пошуки в українській музичній культурі як складовій європейського культурного простору, пов'язані з інтонаційним впровадження концепцій символізму, експресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму в їх індивідуальній інтерпретації. Специфічною рисою композиторської творчості цього періоду є інтелектуалізація творчого процесу та переосмислення усталених засобів інтонаційного відображення світу.

На рівні авторських творів це проявляється у посиленні ролі філософського концептуалізму, симфонічного мислення (модерний розвиток якого ілюструє творчість Б. Лятошинського, С. Людкевича, Л. Ревуцького), збагаченні жанрової системи мікстовими нашаруваннями, динамізації висловлювання й ускладненні мови (звуковисотності, ладогармонічних чинників). Новаторська сутність авторського волевиявлення відбивається в царині художньої індивідуалізації фольклорної образності (яскраво підтверджена корифеями жанру обробки: М. Леонтовичем, Л. Ревуцьким, С. Людкевичем, Ф. Колесою та М. Колесою, кожен з яких запропонував нову модель композиторської інтерпретації народного мелосу та оновлення форм фольклорно-авторського діалогу).

Загальноєвропейська скерованість на інтелектуалізацію музично-художньої сфери в українському мистецтві епохи модернізму проявляється у зростанні ролі інструменталізму як парадигми музичного мислення та відповідних музичних

жанрів (при загальному домінування вокально-хорової сфери). Відповідно модерним інтенціям, в українській авторській музиці посилюється чинник символізації музичної мови та поліфонізації фактури, відбувається розширення ладотональної організації (поліладовість), активізація метроритму та ускладнення вертикалі дисонантними комплексами (реалізоване Л. Ревуцьким у створенні гармонічних контр-образів щодо цитованого фольклорного мелосу).

В контексті модерних мовних новацій в українській музиці здійснюється синтез ментально детермінованого кордоцентризму «етнічної звукореалізації» (О. Козаренко) [239], властивого національній свідомості суб'єктивно-ліричного й епіко-драматичного (думно-речитативного) типів музичного висловлювання з активно-динамічним розвитком тематизму, зумовленим драматизацією, психологізацією образності, симфонізацією етнотрадиційного мелосу.

Зазначені властивості модерної екзистенції феномена композитора в українському музичному мистецтві пов'язують з ім'ям Б. Лятошинського – одного з найяскравіших митців ХХ ст., доробок якого ілюструє якісно новий тип художнього мислення, зумовлений діалогічною спрямованістю його авторської свідомості на оновлення традиції, індивідуальністю «комунікативної моделі», скерованої на модерний стильовий потенціал і модернізацію національного симфонізму.

Масштабно мислячий митець і художній філософ, наділений симфонічним типом мислення, усією життєтворчістю відстоював сміливу і волелюбну позицію в оцінках мистецької і соціокультурної ситуації часу, прагненні протистояти намірам порушення особистісної цілісності людини, втрати культурно-історичної спадкоємності й етичних орієнтирів. За оригінальністю проявів авторської свідомості, новаторством ідей, а також художньо-сисловою значущістю й діапазоном самовираження (від романсової лірики, позначеної впливом символізму, імпресіоністичних нюансів інструментальної мініатюри, до збагачених поліфонічним досвідом етнотрадиційних першоджерел в хоровій обробці і філософського концептуалізму симфоній, що демонструє сполучення національного і європейського мислення), постать українського класика ХХ ст. порівнюють з корифеями європейського модернізму (Б. Бартоком, А. Онеггером, С. Прокоф'євим, Д. Шостаковичем та ін.).

Скерованість на засвоєння європейського модерного досвіду, мовностильових набутоків символізму, експресіонізму (особливо помітна в 1920-ті рр.) визначила пошуки композитором власного авторського коду, що здійснювався у відповідній сучасних авторові інтенцій і новацій «в нарощених фольклорних і професійних етномузичних стереотипах» Зазначений шлях засвоєння модерної моделі в національній творчості, запропонований Б. Лятошинським, став, за визначенням О. Козаренко, стрижнем і «єдиним внутрішнім ресурсом національного музичного семіозису» для мовнохудожніх новацій в українській практиці першої половини ХХ ст. загалом [238, с. 24].

Характер створених композитором ідей і образів (від насичених тонким психологізмом, суб'єктивно-особистісним, ліричним переживанням до епіко-

символічних висловлювань і драматичних колізій, сповнених конфліктних зіткнень, що сягають трагедійності) відповідають реаліям часу, гостроті відчуття його антиномій та є глибоко гуманістичним за семантикою музично-інтонаційним узагальненням конфліктного напруження доби, збагаченим модерним досвідом.

Найзначніші у творості композитора та українській музиці першої половини ХХ ст. загалом «Фортепіанний квінтет» та конфліктно-драматична Третя симфонія (1951) визначили вектори подальшого розвитку національного інструменталізму й дорівнюються таким епохальними й концептуально значущим явищам модерного мистецтва, як «Літургійна симфонія» А. Онеггера, воєнні симфонії Д. Шостаковича й С. Прокоф'єва, кантаті «Образ людський» Ф. Пуленка.

Специфіка художньої свідомості багатогранно обдарованої особистості композитора виявляється в широкому полі творчої реалізації та загостреному характері індивідуально висловленого світовідчуття. Духовно-ціннісні орієнтири та інтелектуально-художні інтенції Б. Лятошинського, креативне розуміння часу, притаманні митцю ХХ ст. відбивається на характері його мислення та авторському стилі, опорі творчості на жанрово-естетичні домінанти епохи.

Проекцією особистісної багатогранності Б. Лятошинського, глибини натурі митця, «смісловою тканиною його життєдіяльності» [338, с. 441] є творчість, що охоплює оркестрову, музично-сценічну, хорову, а також камерну (вокальну та інструментальну сфери). В ній віддзеркалено широке коло проблематики: «митець – час», «особистість – світ», «автор – традиція» й втілено діалектичне співвідношення традиційного та інноваційного, національного та інтернаціонального начал, а також плідно розвиває в українській музиці аспекти взаємодії фольклорного й професійно-європейського типів мислення.

Сформована у складних умовах буття національної музичної культури, жанрово розмаїта творчість композитора позначена концептуалізмом мислення, поліфонічністю відчуття часу, філософською заглибленістю й масштабністю узагальнення образів. Доробок митця ментально пов'язаний з вітчизняною традицією, розвитком її мовностильових ознак, а також активним засвоєнням західноєвропейського мистецтва доби модернізму, втіленим в індивідуальній інтерпретації. Важливим є вплив на художню свідомість українського композитора та загострений експресивно-психологічний стиль його творчості пізньоромантичних музичних явищ (Г. Малер), концепцій символізму (О. Скрейбін), імпресіонізму (К. Дебюссі), експресіонізму (А. Берг, А. Шенберг), а також неокласицизму й неофольклоризму.

Як *авторові музичному* модерної доби, Б. Лятошинському притаманні втілення екзистенціальних мотивів, почуттів самотності і трагізму, опора на лірико-драматичні, елегійні образи, поглиблення емоційно-психологічної сфери [5, с. 152]. Ці настрої і образи відтворені українським автором на мовно-стильовому рівні та виявляються в напружено-експресивній манері

висловлювання (з опорою на тритонові й секундові інтонації) та епіко-драматичному типі авторської звуковимови (зумовленої зв'язком з думним мелосом та специфікою його наскрізного розгортання), використанні насиченої дисонантної вертикалі, рухливого поліфонічного викладу.

Як послідовнику традицій української композиторської школи та водночас яскравому новатору, Б. Лятошинському властиве активне звернення до національного інтонаційного словника та його збагачення новаціями європейської культури. Нові засади модерного художнього мислення першої третини ХХ ст. позначилися на збагаченні композитором креативних форм поетизації та переосмислення фольклорної образності (її психологізації, драматизації, симфонізації), ствердженні притаманного авторській свідомості модерну суб'єктивного методу художнього опрацювання фольклорного першоджерела (втіленого безпосередньо в жанрі обробки та застосованого латентно в інших видах творчості), що передбачає розвиток і розробку першоджерела, збагачення його мовної палітри, посилення фонічної складової й насичення тембрової драматургії.

Започаткований в українській музиці М. Леонтовичем й концептуально співзвучний неофольклористичним інтенціям Б. Бартока, Д. Мійо, Ф. Пуленка, І. Стравінського та ін., зазначений метод спрямований на суттєве переосмислення/переінтонування фольклорно-музичної основи в контексті авторського твору. Провідними напрямками динамізації етнотрадиційного мелосу (як імпульсу, вихідної інтонаційно-семантичної моделі для авторської творчості) в хорових та інструментальних опусах Б. Лятошинського є інтонаційно-ритмічний, темброво-драматургічний і ладовий розвиток, варіантно-варіаційне й контрапунктичне збагачення, мотивна (симфонічна) розробка, ускладнення ладогармонічної і фактурної організації (в аспекті поліфонізації).

Суттєвим проявом особистісної й професійної багатогранності Б. Лятошинського, чинником висвітлення важливої грані таланту митця, що споріднює його у цьому плані з постаттю О. Мессіана (духовного ідеолога Авангарду II), є музично-педагогічна діяльність. Наслідком останньої стала поява яскравої генерації українських митців (композиторів-шістдесятників), спільним авторським кодом котрих є інноваційно-пошукова складова творчого мислення, орієнтація на європейський авангардно-модерністсько-постмодерний досвід, неостильові концепції (неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм, неоавангард). Творчість цих митців (нині корифеїв українського мистецтва), серед яких Л. Грабовський, Л. Дичко, І. Карабиць, М. Полоз, В. Сильвестров, Є. Станкович, І. Шамо та ін. складає парадигму сьогоденної української професійної музики й національні виміри феномена композитора.

Масштаб особистості Б. Лятошинського, суб'єктивно-особистісне бачення картини світу, професіоналізм, індивідуалізація, ініціативність пошуків та гуманістична спрямованість його творчості, її мовностилістична відповідність актуальним художньо-естетичним ідеям часу і зв'язок з життєвим і художнім контекстом доби, національною ментальністю, складають модерний образ творчості композитора в мистецтві ХХ ст.

Скерованість на культурологічне осмислення феномена композитора в дискурсі модернізму, актуалізує осягнення специфіки буття *автора музичного* в національній традиції та детермінує звернення до феномена творчої особистості Миколи Колесси (1903–2006), роль творчої діяльності котрого у вітчизняній культурі є найзначнішою. видатного творця,

Постать М. Колесси – корифея української композиторської школи, музиколога, диригента (одного з засновників української диригентської школи), педагога, музично-громадського діяча і науковця, класика національної музики Новітнього часу – посідає одне з центральних місць в українській музичній культурі [260, с. 6]. Творчість митця є безпосереднім виразом становлення і ствердження модерних тенденцій в українському мистецтві. Осмислення універсума М. Колесси як уособлення *авторського модерного* в музичній культурі обумовлено увиразнюванням модерних тенденцій в різні періоди творчості композитора, особливо відзначені творчою активністю у хоровій царині.

З ім'я М. Колесси – «сина століття» (Л. Кияновська), людини-епохи і презентанта яскравої генерації творців «віденсько-празької школи» першої половини ХХ ст. (В. Барвінський, Ю. Кофлер, З. Лисько, С. Людкевич, Н. Нижанківський та ін.), пов'язують розвиток галицької композиторської традиції у ХХ ст. Митці цієї генерації сприяли розширенню національного музичного семіозису досвідом європейського професіоналізму, впровадженням у творчості ідей модернізму (неокласицизму, неофольклоризму, експресіонізму) та збагаченню української національної картини музики новими образно-інтонаційними смислами, художньо-символічними концепціями й «авторськими мовленнєвими кодами» [238, с. 20]. Масштаб особистості видатного українського діяча, відзначеного рисами універсалізму, вплив його творчості на національну та європейську свідомість епохи є багатограним і принципово значущим.

Творчість М. Колесси хронологічно розгортається у трьох історичних етапах: ранньому (20-30-ті). – «серцевинній» доби європейської модернізму; центральному (40–50-ті) та зрілому, окресленому останнім сорокаріччям ХХ – поч. ХХІ ст. і є віддзеркаленням складного й напруженого діалогу, що відбувається на змістовно-тематичному та духовно-аксіологічному рівнях й висвітлює розмаїття музично-авторських рецепцій буття.

Мистецька багатогранність, діапазон та культурологічний контекст авторської, диригентсько-виконавської й музикознавчої діяльності М. Колесси в українському художньому континуумі ХХ ст. зумовлюють значний науково-дослідницький інтерес та різні модуси аналітики, увиразнені працями Н. Савицької, Л. Кияновської [227-229], К. Цірікус [583] та ін. Широку наукову дискусію викликають у мистецтвознавчих розвідках стильова спрямованість творчості митця [640], її постромантичні орієнтири [583] і семантичні зв'язки з модерними течіями ХХ ст. [227]. Важливою ознакою теоретичних ініціатив є осмислення авторських принципів відтворення та

переосмислення етнотрадиційного мелосу в різножанрових контекстах творчості композитора [260].

Вагомим кроком на шляху порозуміння художнього мислення митця в мозаїці стильових процесів ХХ ст. є культурологічне осягнення його хорового доробку – ментальної царини для стильової індивідуальності майстра і національної культури, що уособлює стильовий синтез етнорегіональної музичної традиції з європейським культурним досвідом, модерного і традиційного типів мислення, сполучення логосного й мелосного начал і є смисловим кодом авторської творчості митця [260].

Життєтворчий шлях універсального Майстра, духовного лідера, наставника й особистісного орієнтира творчих пошуків для декількох поколінь українських диригентів та композиторів ХХ – початку ХХІ ст., хронологічно співпадає та духовно резонує з культурою ХХ ст., пов'язаний зі знаковими для європейської та української історії періодами та подіями. Саме за це М. Колесу називають Патріархом національної музики, «сином ХХ століття» (Л. Кияновська) [260].

Художній доробок майстра не вписується в єдиний мистецький напрям, адже його творчість є взірцем віддзеркалення динамічних художньо-стильових процесів, властивих музиці минулого століття загалом. Дослідники творчості композитора вважають М. Колесу «першим українським модерністом у Галичини 30-х років» [227, с. 327]. Мистецька спадщина М. Колесси значною мірою екстраполює полілогічну ситуацію «автор – традиція», «митець – час», «класичне – некласичне», «традиційне – сучасне», «національне – загальне» «класичне – модерне», оскільки особливість художнього зростання творця пов'язана з глибинним пізнанням і композиторською інтерпретацією етнорегіонального досвіду (карпатський фольклор) в ракурсі неофольклористичних новацій ХХ ст. [260].

Виключну роль у становленні творчої індивідуальності та мистецько-фольклорних уподобань М. Колесси, орієнтованого у творчості на глибинні національні традиції, відіграв вплив видатного українського фольклориста, етномузиколога й композитора Філарета Колесси – батька митця. Розвиток етномузикологічних інтенцій Ф. Колесси, пов'язаний з діалектним осмисленням народної пісні в аспекті її темброінтонаційної регіональної специфіки виявився складовою творчості Колесси-сина [260, с. 7].

Значущим виміром національних орієнтирів творчості Миколи Філаретовича стало наслідування мистецьких ідей українського класика й духовного лідера національної музики М. Лисенка (на честь якого він отримав ім'я Микола), а також пошуків митців «Перемишльської» традиції, започаткованої М. Вербицьким, І. Лавровським, та підтриманої її послідовниками – галицькими композиторами: А. Вахняніним, В. Матюком, О. Ніжанківським, С. Людкевичем, В. Барвинським і ін. [260].

Етап формування естетико-світоглядних орієнтирів М. Колесси та зростання його музичного професіоналізму (композиторського й диригентського) припадає на кінець 20-х – початок 30-х рр. ХХ ст. –

«Празький» період життєтворчості, який співпав з кульмінаційним етапом розвитку української музичної культури у Галичині, зокрема у Львові. Здобувши блискавичну гуманітарну (філософський факультет Празького університету, 1928) та музичну (Празька консерваторія, 1928; клас композиції – О. Шин; диригування – П. Дедечек, М. Долежіль) освіти європейського рівня, М. Колесса остаточно обирає професію музиканта, удосконалюючи свої знання в Школі вищої майстерності (1931). Його викладачем і наставником по класу композиції у цьому закладі був відомий європейський майстер В. Новак, методика художнього опрацювання словацького фольклору якого стала панівною в авторсько-інтерпретаторській практиці М. Колесси [260].

Львівський період – починаючи з 30-х рр. – визначив провідні вектори композиторської, диригентсько-виконавської, педагогічної діяльності митця:, яка розпочинається з 1931 р. у Вищому музичному інституті (м. Львів), в якому М Колесса обіймає посади від викладача до професора (1957), ректора (1953 – 1965) цього закладу (перейменованого у 40-і рр. на Львівську державну консерваторію). Епоху 1930 – 40-их рр. біографи видатного українського діяча пов'язують з розквітом його композиторської та диригентсько-виконавської творчості [260]. В цей період М. Колесса паралельно працює з декількома провідними західноукраїнськими хоровими та оркестровими колективами як художній керівник та головний диригент, зокрема: хором Львівського товариства «Бояна», капелами «Думка» (1943–1953) і «Трембіта» (1946–1948), оркестрами Станіслава (1941–1944) і Львова (Львівського театру опери та балету; філармонії) [260].

Культурна доба 30-х рр. характеризується як найзначніший період в історії західноукраїнського мистецтва, який, значною мірою, зумовив вектори подальшого розвитку національної музичної культури в цілому. Окреслений історичний етап позначений розквітом місцевих виконавських сил, широким культурними зв'язками із західноєвропейськими музикантами. Активний творчий діалог вітчизняних митців (С. Людкевича, В. Барвинського, Р. Сімовича, М. Колесси) з австрійськими, польськими, чеськими композиторами, теоретиками, виконавцями, можливість засвоєння тогочасного експериментаторського художнього досвіду, нових технологій письма (додекафонії) сприяв підняттю української музики на новий професійний рівень мистецького буття [260].

Аналізуючи стильові процеси в галицькій музиці першої третини ХХ ст., Л. Кияновська визначає цей етап в художній історії регіону кульмінаційним. Серед головних естетичних тенденцій, що визначають специфіку мистецької екзистенції творчості галицьких композиторів даного періоду автор визначає, з одного боку, розвиток національних (лисенківських) й регіональної традицій з тяжінням до драматизації образності, використання конфліктної драматургії й ускладнення системи виразових засобів. З іншого, – наявність процесу радикальної переорієнтації романтичного художнього мислення (властивого ХІХ ст.) в напрямі постромантичних й модерністичних стильових тенденцій,

актуальних для європейської культури першої третини ХХ ст. Ознаки таких художніх напрямів як імпресіонізм, символізм, конструктивізм, експресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм екстраполюються у творчості найяскравіших презентантів української музики ХХ ст.: В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, Й. Коффлера, А. Маєрського, С. Людкевича та ін. [260]

Творчість М. Колесси розвивалась в контексті провідних філософсько-естетичних і художніх тенденцій часу й «багатогранно і індивідуально віддзеркалила властиві означеній добі прагнення «національного начала», «історичного процесу», а також «універсального образу навколишнього світу» [229, с. 112]. Репрезентація національного світогляду й естетизація мовно-музичних рис етнохарактерної своєрідності, ментальних рис української музики, витончений ліризм, висвітлені в музиці композитора у збагаченому новими смислами, індивідуальним авторським досвідом й прийомами сучасної поетизації контексті, сприяли ствердженню в культурних умовах модернізму національної ідеї й віддзеркалили загально-стильову тенденцію до європеїзації національної музичної культури.

У дзеркалі стильових процесів першої половини ХХ ст. (особливо 30 рр.), М. Колесса уособлює авторський тип Модерністського Майстра, який втілює загальні модерні настанови неокласицизму й неофольклоризму [227] в їх своєрідному індивідуальному переломленні. Згідно визначенню Я. Якуб'яка, ознакою стильової скерованості музики М. Колесси є «модернізована пізньоромантична традиція в її національній інтерпретації» [640, с. 22].

Характеризуючи М. Колессу як винятково чутливого митця до інтенцій доби, Л. Кияновська водночас відносить його до творців з критичним, вибіркоким ставленням до новацій, їх відтворенням через трансформацію у власній свідомості у відповідності світоглядним орієнтирам, художнім прагненням і внутрішньої сутності творчої особистості. Властиве творцю «...гостре відчуття модерності, актуалізація прадавніх витоків фольклору як явища, глибоко співзвучного почуттям і роздумам сучасної епохи, формували його власний світогляд» [229, с. 105].

В українському мистецтві першої половини ХХ ст. модерні інтенції набули специфічне впровадження внаслідок особливих соціокультурних умов та утілювалися «вбірково», з помірно-стильовим забарвленням. Найвиразніше авангардно-модерні впливи зазнали втілення у творчості М. Колесси, Й. Коффлера, Б. Лятошинського [274].

Модерний вектор розвитку українського мистецтва, засвоєння нового стильового досвіду, пов'язаний з посиленням ролі суб'єктивно-авторського, особистісного начала, персоналізацією і психологізацією творчості й сприйняття нової картини світу. Авторські неофольклористичні художні пошуки митця, особливо помітні у першу половину ХХ ст., спрямовані на переосмислення традиційно-романтичних методів авторського осмислення етнотрадиційного мелосу й активно-перетворююче трактування останнього (відповідно естетичним вимогам професіоналізму ХХ ст.).

Новаторський характер композиторської індивідуалізації фольклорної образності, насамперед мелодики карпатського фольклору (з акцентуацією регіональних ознак: інтонаційно-ритмічної специфіки, виконавської атмосфери) дозволяють «вписати» пошуки М. Колесси у контекст неокласичних та неофольклористичних художніх процесів, властивих європейській композиторській практиці першої третини ХХ ст., пов'язаних з іменами Б. Бартока, І. Стравинського, К. Шимановського та ін. митців. В цьому ракурсі, творчість М. Колесси є «своєрідним центральним пунктом тріади галицьких композиторів, котрі протягом ХХ ст. відкрили нові шляхи у синтезі народнопісенних засад з сучасною системою музично-виразових засобів: Барвінський – Колесса – Скорик» [227].

Інтенції стильового експериментаторства, зазначені ще в ранніх опусах М. Колесси, актуалізуються у камерній (вокальній та інструментальній, зокрема фортепіанній), оркестровій та хоровій сферах. Витончено-імпресіоністичний звукопис панує у сюїті для струнного оркестру «В горах» (1972); неокласичні уподобання композитора віддзеркалені у фортепіанних циклах («Пасакалія, Скерцо і Фуга», 1929; сонатина, 1939) та органних («Прелюдія і фуга», 1977) творах. Вокальна (солоспіви на сл. Л. України, цикл «В краю квітучої вишні» на сл. японського поета І. Такубоку), хорова лірика («Кам'яний сон», сл. Л. Костенко) різних періодів творчості є виявом неоромантичних та неоімпресіоністичних стильових тенденцій [260]. У хорі «Кам'яний сон» (1988) «композитор повертається до улюбленої ним... колористичної манери хорового письма (вишукано виявленої, зокрема в хорах 30-х рр. і в «Лемківському весіллі»), знаходить... витончені, свіжі, відповідні до багатозначної символіки поезії прийоми вокального звукопису, об'ємної, наче зітканої зі швидкоплинних підголосків фактури, терпкої гармонічної будови» [227, с. 330].

Особливою цариною авторепрезентації й фокусом його новаторського художнього мислення митця є хорова музика, з якою пов'язані найяскравіші сторінки творчо-виконавського життя майстра. Саме ця творча сфера є проекцією неоромантичних й насамперед неофольклористичних пошуків композитора на національному ґрунті, презентована в колективній хоровій інтонації. Палітру хорових опусів М. Колесси утворюють циклічні твори й окремі а саррел'ні мініатюри на слова видатних українських поетів: Т. Шевченка, І. Франка, М. Устияновича П. Тичини, Л. Костенко, а також численні авторські інтерпретації мелосу фольклорних раритетів.

Діалектичне співвідношення інноваційного та традиційного, загального і окремого, національного і європейського в авторській творчості відтворюють опуси композитора на фольклорній основі. Психологічне тяжіння М. Колесси до композиторської інтерпретації етнотрадиційної образності, жанрової традиції фольклорної обробки в її новому, модернізованому бутті, зумовлене «почуттям пієтету до народної творчості» [583, с. 28], потребою глибинного розуміння духу народнопісенної національної традиції. Саме тому композиторське трактування фольклорних

джерел має ініціативний інтерпретаторський характер із збільшенням ролі авторства [260].

Однією з найяскравіших мистецьких ілюстрацій неофольклорного спрямування творчості М. Колесси і свідченням концептуальних пошуків щодо подальшого розвитку цих інтенцій в українській музиці ХХ ст. (зокрема «нової фольклорної хвилі» у творчості Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича та ін.), є інструментально-хоровий цикл «Лемківське весілля». Цей розгорнутий опус демонструє нове авторське ставлення до народного мелосу як вихідний імпульс композиторської творчості і поглиблює творчі настанови щодо подолання етнографізму у практиці з фольклорним першоджерелом (через його активний розвиток, темброво-фактурне збагачення і ладогармонічне осучаснення).

Авторська спадщина композитора в жанровій царині хорової обробки містить більше ста опусів й представлена майже усіма її типологічними різновидами [252, с. 67–68]. Серед них: окремі мініатюри та тематичні цикли що є ознакою модерну, створені на матеріалі західноукраїнського (гуцульського, бойківського, буковинського, лемківського) музичного фольклору для різних хорових складів з інструментальним супроводом («Лемківське весілля», 1937, для мішаного хору в супроводі квартету або фортепіано) і а саррелла («Українські народні пісні з Волині», 1935; «Пісні з Полісся», 1936; «Українські народні пісні з Лемківщини», 1953; обробки гуцульської («Ой ішла я полонинків», 1982), буковинської («Говорили люди, сусіди», 1984) і лемківських пісень, 1985–1987 [260]. Згадані твори є важливим етапом в контексті жанрово-семантичної еволюції фольклорної моделі обробки, презентованої в українській культурі ХХ ст. [251].

Специфіка фольклорно-авторського діалогу у творчості М. Колесси зумовлена модерними впливами на музичне мислення (розширення звукової палітри, темброва колористика, ускладнення гармонічної вертикалі дисонансними комплексами), застосуванням системи методів опрацювання фольклорного мелосу, збагачених неофольклорними та неокласичними тенденціями (свідченням чого є циклізація мініатюр, опора на танцювальний мелос, що наближує циклічну структуру до сюїтного жанру).

Основним вектором цього процесу є рух від традицій обробки-«адаптації» (за об'єктивним типом опрацювання мелосу, характерним для раннього періоду творчості майстра) до суб'єктивного переосмислення фольклорних першоджерел (зрілий період творчості) та створення на їх основі оригінальних авторських версій [254]. Творам композитора даного типу притаманне наскрізне розкриття сюжетної лінії пісень з використанням варіативного розвитку тематизму, формуванням поліфонічної фактури і ускладнено-хроматизованої гармонічної якості [260].

М. Колесса презентує модерну модель композиторської інтерпретації фольклорного мелосу, орієнтуючись на європейський (неофольклористичний) та вітчизняний (М. Лисенко, Ф. Колесса, М. Леонтович, С. Людкевич) художній досвід, а також національне музичне світовідчуття і демонструє ініціативно-

творчий характер опрацювання народнопісенного оригіналу з підпорядкуванням його мовностильових засад індивідуальній авторській концепції, вільним оперуванням вихідним інтонаційно-семантичним першоджерелом та переосмисленням його етнотрадиційних параметрів (на композиційно-драматургічному та мовному рівнях).

Взірцем авторської поетизації фольклорного мелосу у контексті неотенденцій і світовідчуття пізнього періоду творчості М. Колесси, що ілюструє на новому історичному етапі духовне звернення до інтенцій модерної доби, є хорові твори на матеріалі п'яти лемківських народних пісень для мішаного хору а cappella («Над водов кряк», «Сидить пташок на черешні», «Бодай та корчмичка», «Не бий мене, мужу, в ночі», «А на што мі, на што») [260].

Зазначені хорові композиції створені автором у період розквіту неофольклорного спрямування та водночас поширення в українському мистецтві неоромантичної тенденції, що сприяла «поверненню емоційно-ліричному виразу статусу повноцінно художнього, відповідного до мислення сучасної людини» [227, с. 349].

Кожний опус є зразком витонченої хорової мініатюри та синтезу неоромантичних («хроматизована» гармонія, «ламентозні» затримання у кадансах («Над водою кряк») та неофольклорних стильових інтенцій митця. Композиційний розвиток першоджерела спрямований на збагачення образно-семантичного змісту, посилення емоційно-психологічного контексту та відтворення етнорегіонального (лемківського) інтонаційно-стильового колориту з характерними ладовими зворотами (підвищення IV ступеня), гостросинкопованою ритмікою, специфікою мовного висловлювання, що розширюють уявлення про національний музичний стиль [260].

На фольклорній основі М. Колесса утворює динамізовані куплетно-варіаційні структури з активним ладогармонічним і тональним розвитком (використання ладово мінливих етнохарактерних лексем, загострено-експресивної альтерованої акордики) та тембровою інтенсифікацією первинного матеріалу. Хорова фактура творів даного циклу як матеріальне уособлення стильової концепції, індивідуалізація першоджерел, вагома складова вторинно-стильового комплексу хорових інтерпретацій, відбиває синтез етнохарактерного та професійного начал.

Модернізації й ускладненню-рухливості хорової тканини (з опорою на акордово-гармонічний тип викладу) сприяє її поліфонізація (введення підголосків, контрапунктів, імітаційних проведень у партіях), застосування фольклорних лексем – октавно-унісонних кадансових «стягнень». Збагаченню образності є поступове фактурно-динамічне *crescendo* з тембровим насиченням (від вступу соло до насиченого багатоголосся з мелодизованими рухами у кульмінаційних зонах [260].

Репрезентантом авторського переосмислення первинної фольклорної образності в напрямку підсилення психологізму та підкреслення трагічного настрою пісні (позначеного семантикою тональної сфери *b-moll*) є мініатюра «Над водов кряк». Внутрішня напруженість, емоційна витриманість почуттів, притаманні цьому творові (з гостроритмічною пульсацією та вузькооб'ємною

ладовою організацією мелодики), підкреслені утриманням загальної динаміки в межах *p* та *mp* та використанням короткочасних семантичних *crescendi* (ліній-наголосів, підсилюючих змістовні акценти поетичного тексту). Згідно сюжету пісні, в обробці утворюється тристадійний драматичний розвиток. У першому куплеті пісні експонування образності відбувається шляхом помірною вступу хорових партій з поступовим тембровим згущенням (*S–A–T–B*) й гармонічним наповненням, що завершується наприкінці куплету стійким тонічним тризвуком із затриманнями *quasi*-романтичного типу [260].

Активне переосмислення народнопісенної мелодії, що починається з другого куплету, здійснюється шляхом драматургічного (темброво-семантичні персоніфікації), акордово-гармонічного (*divizi* хорових партій, хроматичне ускладнення акордики альтерованими співзвуччями) й ладотонального розвитку (*As–Des*). Кульмінація твору – третій куплет – відзначена «концентрованим» імітаційно-поліфонічним викладом основної теми (*stretta*), що підсилений тональною рухомістю та мовно-виконавськими прийомами (асинхронне артикулювання вербального тексту та підвищення теситури співочих партій).

Притаманним для кульмінації є протиспрямований, диференційований за тембровими ознаками (*S, A – T, B*) інтонаційний рух. Психологічна напруга підсилена уведенням інтонаційно контрастного лірико-драматичного руху – низхідної хроматичної мелодії (баси, альти), завершеної ладово контрастним тризвуком (*B–dur*), що в контексті твору сприймається як своєрідна авторська післямова [260].

Іншим прикладом творчого переосмислення фольклорної образності в доробку М. Колесси є мініатюра «Сидит пташок». Цей двочастинний твір складається з ладово мінливого сольного заспіву (на фоні плавного, витриманого у хоральній манері тоніко-домінантового хорового супроводу) та контрастного йому за образно-емоційним і гармонічним вирішенням хорового приспіву (*tutti*), в процесі мелодичного розгортання якого контрапунктично поєднуються сольна й хорова партії (з підкресленням притаманної етнохарактерному зразку синкопованої ритміки). Розвиток фольклорної теми здійснюється шляхом ускладнення вертикалі, що на фактурному рівні, у вертикальному комплексі синтезує хроматично-дисонантні нашарування і діатонічні фольклорні сполуки (паралелізм кварт), й підкреслює виразність горизонтальних ліній (з активізацією підголоскового руху низхідними хроматичними ходами у басовій й теноровій партіях) [260].

У жартівливо-танцювальній мініатюрі «Бодай та корчмичка» (*Es–dur*) автором здійснене структурне переосмислення куплетної будови (поєднання варійованої строфічності з тричастинністю) та ускладнення фольклорно-стильової основи. Засобами збагачення вихідного образу є застосування динамічних та темброво-фактурних хвиль, прийомів поліфонічного (імітаційного та підголоскового) розгортання, низки ладотональних відхилень. Поєднанням різноманітних засобів композиторської інтерпретації,

здійсненої хоровими й стилізовано-інструментальними засобами, позначений твір «Не бий мене, мужу, в ночі» (g–moll).

Загальна драматизація та психологізація фольклорного мелосу, трактованого автором у лірико-драматичному плані, відбувається на фактурному-гармонічному й темброво-драматургічному рівнях. Так, внаслідок орієнтації на різностильові поліфонічні типи (інструментально-імітаційний, близький інвенційному, та підголосково-хоровий), створюється нестабільно-рухлива фактура із формуванням розвинених мелодійних ліній. Фольклорно-фонічний ефект підкреслюється застосуванням квінтової хорової педалі й поглиблюється діалогічним викладом [260].

Отже, творчість М. Колесси – уособлення *автора музичного* в українській музичній культурі ХХ, виявила збагачення національної музики неофольклористичною й неокласичною концепціями та розширення національно-стильових вимірів і художнього змісту ідей через семантичний зв'язок з європейським культурним досвідом [260].

Стильові тенденції, пов'язані з посиленням суб'єктивно-особистісних чинників в авторській практиці доби модернізму ХХ ст., яскраво виявилися у хоровій творчості М. Колесси, в якій автор плідно розвиває традиції культурного діалогу «Автор – Традиція», «Схід – Захід», та специфіку взаємодії фольклорно-національного і професійно-європейського засобів музичного мислення, започатковані в українській музиці Ф. Колессою, М. Лисенком, М. Леонтовичем, С. Людкевичем та ін. митцями [260].

Специфіка відтворення культурного діалогу «автор – фольклор», виявлена в контексті творчості М. Колесси на матеріалі хорових опусів, відповідає актуальними неофольклорним тенденціям композиторської практики ХХ, спрямованої на розширення інтонаційної образності, розкриття смислового коду етнотрадиційних образів і відкриття їх змістовних музично-поетичних глибин, художньо-виражальних ресурсів через збагачення авторської поезики, розширення ладотональної системи, ускладнення гармонічної вертикалі, динамізацію ритмоструктури й темброво-фактурного комплексу [260].

Глибинні трансформації в музичній культурі ХХ ст. та мисленні її суб'єктів, зміни універсальних світоглядних моделей, зумовили появу нових явищ, не властивих мистецькій царині попередніх епох. Характерною ознакою стає радикальне оновлення критеріїв визначення художнього, переосмислення системи естетичних категорій і розширення термінологічної традиції.

Узагальнюючи огляд процесів розвитку європейської музичної культури першої половини ХХ ст., зумовленої парадигмальними змінами, зазначимо наступні тенденції її буття:

1. модернізація, викликана зміною картини світу, соціальних відносин, світоглядних і духовно-ціннісних орієнтирів, новаціями в науково-технічній, соціально-економічній, художній царинах; девальвацією антропоцентризму й зміною свідомості людини, які вплинули на характер побутування й умови

буття академічної музики царини, переосмисленням системи музичного мислення, музичної мови, формотворення і звукової організації;

2. розповсюдження нових філософських ідей (інтуїтивізму, екзистенціалізму, феноменології та ін.), концепцій (авангардизму, модернізму) та авторських стильових моделей;

3. диференціація музики на фольклорний, академічний, естрадно-джазовий пласти, їх поляризація та ієрархізація;

4. загострення комунікативних відносин в амбівалентній системі «традиція – новаторство» в аспекті культивування традицій, помірною їх оновлення, нетрадиційного розуміння та радикального спростування;

5. актуалізація діалогу «Схід – Захід», що зумовлює: а) інтегративні процеси в царині музичного мислення; б) оновлення жанрово-стильової, інтонаційно-ритмічної, мелодико-гармонічної палітри, збагачення тембрової колористики внаслідок взаємообміну систем європейської та позаєвропейської звукоорганізації, розповсюдження явищ музики «третього пласта» (В. Конен), зокрема джазу та ін.

6. переосмислення і ускладнення комунікативної системи «композитор – виконавець – слухач»;

7. суміщення різних типів мислення на підставі діалогу: «минуле – сучасне», «композитор – фольклор», «автор – традиція», ініціація неостильових явищ: неофольклоризму, неокласицизму, нової сакральності та ін., апелювання до біблійних та легендарно-міфологічних сюжетів і образів, сакральної і фольклорної сфери, жанрово-семантичних моделей попередніх епох як до культурної пам'яті;

8. посилення ролі суб'єктивно-особистісного, авторського начала й утворення самостійних індивідуально поетик, унікальних авторських художньо-стильових систем.

Інтонаційно-художні концепції, утілені в культурному часопросторі ХХ ст. – результати музично-художньої рефлексії, індивідуально-авторського світовідчуття й особливості слухання буття, є творчим віддзеркаленням універсалізму постаті композитора, структури його особистості, Я-концепції.

Композитор ХХ ст. як митець та історична особистість глибоко сприймає й драматично переживає антропологічну катастрофу і трагічні події свого складного часу, реагує на кардинальні зміни в культурі й руйнації системи аксіологічних констант. З особливою гостротою суб'єктивно-особистісного відчуття, властивого талановитому творцю, й масштабністю узагальнення, притаманного мистецькому генію, композитор віддзеркалює у своїй свідомості складні метаморфози часу.

Концептуальна єдиність композиторських особистостей Новітнього часу, різних за характером, психотипом, національною ідентичністю і творчою спрямованістю авторської свідомості зумовлюється загальнокультурною інтенцією до інновацій, спрямованістю до модернізації естетичного досвіду доби. Цей культуротворчий вектор віддзеркалений у

розмаїтій за змістом авторській творчості, образно-інтонаційному вираженні світовідчуття й утілений в концепціях музичних творів.

Автор музичний доби модерну здійснює креацію нової культурної картини світу і виявляє здатність вирішення антиномій доби через творення індивідуального смислу буття, об'єктивованого в музичних образах, оригінальних інтонаційних і естетико-теоретичних концепціях, новітніх звукотворчих і педагогічних системах. Засобами звукової символіки митець кодує у творчості соціально значущі, детерміновані культурою духовно-аксіологічні ідеї, світовідчуття, внутрішні душевні стани, які стають його вищими завданнями та індивідуальними смислами.

Авторепрезентація композитора першої половини ХХ ст., сповнена плюралістичністю художніх орієнтирів, творчих інтенцій, є віддзеркаленням множинності поглядів на світ і формування митця-універсала нового інтелектуалізованого творчого типу, який відповідає антиромантичному образу людини епохи кардинальних змін та є уособленням прагматично-раціоналістичного сприйняття картини світу.

Антиномічність, парадоксальність, що пронизує творчість майстрів першої половини ХХ ст., найсильніше виражені у досвіді адептів «музичного авангарду», які намагались виразити своє Я у творчості. Однією з центральних ідей в естетичному полі новацій та експериментів, є прагнення до індивідуалізації та водночас універсалізації механізмів творчого волевиявлення, пошук техніки і технології вираження авторської думки та музичної мови, відповідної «Логосу культури» (термін В. Суханцевої) ХХ ст. Суттєвою ознакою творення «принципових» новаторів є прорив у майбутнє, прогностицизм у сполучення з ретроспективним поглядом на музичний світ і культуру, зазирання у минуле «крізь призму» сучасності [292].

У строкатій картині музики ХХ ст., що віддзеркалює новий модус естетичного усвідомлення дійсності, шляхи інтелектуалізованого осягнення світу, в художній царині маркується прагнення досягти вищої сили, надреальності, сфери свободи самовираження, максимальної індивідуалізації творчості, усвідомленої як ексклюзивний авторський експеримент.

Універсальні митці доби модерну, поєднані загальним духовним контекстом епохи радикальних змін, спрямованістю до міжкультурного діалогу, реалізують власні інтенції у полярних етико-естетичних і стильових контекстах, й по-різному декларують власні позиції в мистецтві.

В контексті розвитку музичної культури першої половини ХХ ст. специфіку буття феномена композитора визначають:

1) амбівалентність авторських поглядів на світ та поява яскравих композиторських індивідуальностей, кожна з яких виступає з власною креативно-художньою, філософсько-естетичною програмою і авторською моделлю буття;

2) корелювання провідних філософських ідей епохи та авторських стильових концепцій;

3) загострення комунікативних відносин в амбівалентній системі «традиція – новаторство», апелювання до минулого (біблійних та легендарно-міфологічних сюжетів і образів, сакральної і фольклорної сфери, жанрово-семантичних моделей попередніх епох) як до культурної пам'яті;

4) нова внутрішня духовна сутність *автора музичного* і тип відношення творця в дуальній системі комунікації «Митець–Світ»;

5) суміщення різних систем мислення на підставі діалогу: «минуле – сучасне», «композитор – фольклор», «автор – традиція», ініціація неостильових явищ: неофольклоризму, неокласицизму, нової сакральності та ін.

При усій розмаїтості та антитетичності музичної культури ХХ ст., жанрових метаморфоз і стилістичних модуляцій у художній царині, музика ХХ ст. як інтонаційний вимір і концепт культури презентує єдиний і цілісний художній простір, є об'єктивацією культурного, індивідуально-особистісного та художньо-творчого (музичного) самопізнання епохи, що вирізняється високим ступенем інтелектуально-духовної й інформаційної насиченості.

РОЗДІЛ VI

СМИСЛОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФЕНОМЕНА КОМПОЗИТОРА В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

6.1. Детермінанти творчості композитора в музичній культурі другої половини ХХ ст.

Кожна епоха в історії європейської музичної культури письмового типу формує свій інтонаційний контекст, звученнєву ауру часу, сприяє створенню індивідуальних авторських концепцій, резонуючих з культурою, сприйнятих реципієнтами (слухацькою аудиторією) через виконавське здійснення. Європейська музична культура другої половини ХХ ст. – поч. ХХ ст. – складний етап історико-художнього буття і важлива умова мистецької екзистенції композитора, специфіка якого зумовлена ствердженням пост-некласичної парадигми, переходом до постіндустріальної фази розвитку й утворенням суспільства інформаційного типу.

Новітні тенденції в культурі другої половини ХХ ст. детерміновані інтеграційними процесами та побудуванням загальнонаукової картини світу на основі єдності системного й еволюційного підходів та утворення нової цілісності, що узагальнює три царини буття: неорганічну природу, органічний світ та соціальне життя [508].

Картина реальності, обґрунтована фундаментальними науками і філософською думкою, сприяла формуванню уявлень про унікальність об'єктів (біосфери, метagalaktiki, земної сфери з її геологічними й соціальними явищами). У стверженні універсальної теорії еволюціонізму – основи сучасної наукової картини світу – провідними концепціями визначають синергетику (Г. Хакен, І. Пригожин [319]) – доктрину нелінійних систем і процесів, що самоорганізуються, теорії нестационарного Всесвіту та біологічного еволюціонізму, що стали основою концепції біосфери та ноосфери (Т. де Шарден [526], В. Вернадський [93]).

Трансформація світоглядної, наукової, комунікативної й художньо-естетичної парадигм, переоцінка системи ціннісних орієнтирів, умонастроїв й творчих установок, поява і ствердження нових смислів, значень і естетичних домінант у культурі другої половини ХХ ст. призводять до різноспрямованих тенденцій і результатів, які значною мірою впливають на музично-художню свідомість епохи.

Відповідно загальним процесам Новітнього часу, музична культура другої половини ХХ ст. розглядається як:

1) складне інформаційно-комунікативне явище, відзначене специфікою завершально-узагальненої стадії свого розвитку;

2) структурно-семантичне утворення – інтенсифікований текст й цілісна семіосфера, що характеризується плюралістичністю, стильовою універсальністю, посиленням глобалістичних тенденцій

У фокусі інновацій другої половини ХХ ст. – в добу інформаційного й пост-інформаційного суспільства глобалізованого типу – посилення тенденцій технологізації, поширення комп'ютерно-цифрових технологій і засобів масової комунікації (телебачення, мас- і мультимедіа, мережі Інтернет, мобільного зв'язку), що сприяли кристалізації особливого простору «медіакультури» (Н. Кириллова) – сукупності «інформаційно-комунікативних засобів, матеріальних та інтелектуальних цінностей, вироблених людством у процесі культурно-історичного розвитку, які сприяють формуванню суспільної свідомості та соціалізації особистості» [226, с. 43].

Розширення інформаційно-технологічної складової у ХХ ст. зумовлює процеси інтеграції різних царин та утворення різновидів культурного синтезу на комунікативному, художньо-творчому, мовностильовому та ін. рівнях. Внаслідок глобалізаційних тенденцій, розвитку новітніх технологій і мистецько-художніх практик з'являються специфічні явища – екранна (візуальна), аудіальна, масова (рок- і поп) культури як результати амбівалентності еволюційних процесів і тенденцій тотального синтезу. Розглянута ситуація сприяє кристалізації нового типу художньо-комунікативного простору Новітнього часу й формування взаємовпливаючих сегментів культури суспільства: інтонаційної, слухової та візуальної, які в цілому утворюють складний аудіовізуальний гіперкомплекс.

Професійне музичне мистецтво як індикатор звученневих потоків, інтонаційне віддзеркалення картини реальності, образів світу і Всесвіту в нових реаліях культурного буття набуває універсалізації, можливості широкого розповсюдження, масового тиражування, стає часткою повсякденного. В контексті музично-історичного процесу ХХ ст., завдяки розвитку засобів масової медіа-комунікації змінюються усталені форми трансляції музичного досвіду, виконавських та імпровізаторських актів, розширюється концертна царина.

Постнекласична «призма» бачення картини світу, з її скерованістю на цінність суб'єкта, визнаного орієнтиром когнітивного процесу, зумовили метаморфози в царині академічної музики, сприяючи її усвідомленню рафіновано-інтелектуальною інтонаційною реальністю, «фоносферою» (М. Тараканов) [523] з самодостатньою внутрішньою динамікою, часопростірною організацією, тембровою драматургією, яка позбавлена традиційного чуттєвого начала й віддзеркалюється в альтернативних добі модерну засобах авторської поетики. Цей факт яскраво ілюструють твори митців «дармштатської трійці»: П. Булеза, Л. Ноно, К. Штокхаузена та їх послідовників. Провідні напрями доби з параметрами пост- або нео- породжують оригінальні синтетичні явища, що адаптуються до нових стильових умов, засобів організації звукового матеріалу, новаторських технік композиції [136].

В контексті епохи суттєво трансформуються види композиторської діяльності і музичного професіоналізму. Інтеграційні тенденції сприяли кристалізації мікстових типів музичної практики, утворених на перетині «культурних пластів» (В. Конен) [249] і художньо-стильових традицій (академічної та не академічної). В зазначену добу актуалізується новий формат презентації

музики – фестиваль, започаткований в епоху модернізму, що виявив нові потреби культурного споживання, віддзеркалив скерованість культури на діалогізм, театралізацію, видовищність, посилення ігрової логіки, міметизму. Ініціаторами та організаторами фестивалів академічної музики в першу (А. Казелла, П. Хіндеміт, А. Шенберг та ін.) та другу (Б. Бріттен, І. Карабиць, О. Козаренко, В. Рунчак, К. Штокхаузен) половини ХХ ст. виступають композитори, які демонструють новий вектор креативно-діяльній репрезентації.

Масштабно презентована в європейській музичній культурі другої половини ХХ ст., композиторська практика охоплює резонанс у масштабах доби творчості митців Авангарду II (1946–1968), ідейно пов'язаних з модерним досвідом, посиленням на новому етапі «вибухом» звукового універсуму та розвитком ідей структуралізму [238], а також авторську практику останнього сорокаріччя ХХ ст., детерміновану, в цілому, ситуацією постмодернізму. В культурній картині другої половини ХХ ст. неоавангардні й поставангардні (постмодерні) пошуки віддзеркалюють П. Анрі, Л. Беріо, П. Булез, Х. Горещький, Л. Грабовський, С. Губайдуліна, Е. Денісов, Л. Десятніков, В. Єкимовський, Г. Канчелі, Д. Куртаг, Д. Лігеті, В. Лютославський, Б. Мадерна, В. Мартинов, Я. Ксенакіс, Л. Ноно, К. Пендерецький, В. Рунчак, М. Сидельников, В. Сильвестров, В. Тарнопольський, П. Шеффер, Д. Шелсі, А. Шнітке, К. Штокхаузен та ін., інтонаційно-смісловий світ музики яких формується у відповідності до власного світовідчуття та філософсько-світоглядних і етико-естетичних концепцій часу.

Композиторська практика другої половини ХХ ст. яскраво підтверджує ідею німецького соціолога і родоначальника соціології музики М. Вебера щодо посилення прагматичного начала в музичній царині, яка була висунута дослідником у праці «Раціональні і соціологічні основи музики» [91]. Показовим у цьому плані є й висловлювання авторитетного німецького філософа, соціолога і композитора Новітнього часу Т. Адорно, за твердженням якого, – «історія музики – це прогресуюча раціоналізація» [8, с. 18].

Креативний потенціал *автора музичного* у другу половину ХХ ст. реалізується насамперед техніко-технологічними новаціями в просторово-акустичній, музично-часовій і темброво-фонічній сфері. Інноваційна спрямованість мислення обумовлює, з одного боку, пошук нових звукових (штучно генерованих, електронних, конкретних, синтезованих з традиційними акустичними явищами) нашарувань, творення музичної матерії, самого звуку як царини музично-фонологічного. Відбувається концептуалізація звуку на рівні художньої цілісності, тембрових інтонацій, просторово-акустичних інспірацій. З іншого – віднайдення нової інтегративності через реалізацію ідеї глобального синтезу, «інтерпретуючого стилю» (В. Грачов) й застосування синтезу різних технік. Показовим у цьому плані виявляється творчість П. М. Дейвіса, Х. Биртвісла, А. Гера (Британія), К. Штокхаузена (Німеччина), Л. Даллапикколо, Б. Мадерни, Л. Ноно, Л. Беріо (Італія), П. Булеза (Франція) та ін. західноєвропейських композиторів [207].

Експериментальна парадигма творчості композиторів, зумовлена панівною ідеєю культурного відтворення нової концепції музики, індивідуалізованої, раніше

не упередженої музичної інтонації (згорнутої до звука в широкому діапазоні його семантичних амплуа, інтелектуально-психологічних значень і способів креації) та відповідним зв'язком з новими техніко-технологічними можливостями.

Радикальні зміни в музичній культурі і авторській свідомості композиторів ХХ ст., що є наслідком соціокультурних, техніко-технологічних, економічних і естетичних перетворень, знайшли вираження в нових методах художнього мислення, а також принципово відмінному від попередніх історичних епох композиційному процесі, алгоритмах та технології творчості, що вплинули на специфіку креації музичного твору – артефакту музичної культури і головного авторського атрибуту творчості композитора. В нових реаліях мистецького буття, в ситуації парадигмальних змін в культурі, збагачення духовної свідомості й розширення художньо-світоглядних орієнтирів музикантів-митців, активізується розвиток технік письма, що є невід'ємною складовою композиторської творчості та проявом технологізації культури. Комплекс новітніх технік письма розширюють виражальний і технічний потенціал музики, складають професійний тезаурус музиканта-творця ХХ ст., його цілісну авторську психотехніку і методологію творення.

Сучасні принципи звукоорганізації, техніки композиторського письма (алеаторика, серіальність, сонористика, пуантилізм, неомодальність, мікрохроматика, новотональність, колаж) та різновиди музики (конкретна, електронна, електроакустична, кінетична (просторова), інтуїтивна, медитативно-імпровізаційна, мінімалістична, «мультиформальна») усвідомлюються не тільки творчими методами, але й принципами мислення *автора музичного*, який зводить нову світобудову музики і творить нову інтонаційну концепцію світу. Композиторські техніки несуть в собі узагальнення виразності, є носіями нового світосприйняття й інтелектуалізованої авторської ідеї, реалізацією нового типу універсальних образів від абстрактних до метафізичних (Всесвіту, Космосу, Нескінченності і плинності буття, простору і часу) виступають «особливого роду типами музики», специфічним аналогом «художніх жанрів» [528, с. 575].

Динамічний розвиток композиторських технік у ХХ ст. є свідченням зміни традиційної концепції музики, системи художнього мислення творців, модернізації підходів до процесу музичної творчості та шляхів практичної реалізації авторських задумів, об'єктивації ідеального плану твору-концепції. Означена еволюція позначилася на посиленні смислової ролі й інтенсифікації темброво-фонічної, сонорної якості звучання, підвищення виражальної, логіко-конструктивної значущості і структуроутворюючої функції звуко- і тембропоетики в музичній цілісності. Вільне варіативно-комбінаторне використання техніко-композиційних методів і принципів написання музики, накопичених в культурі, сучасні автори ототожнюють зі свободою оперування стильовими моделями, «образно-виразним і жанровим матеріалом музики» [там же]. Інтеграція різних технік письма утворює нову вільну техніку, що комбінаторно включає елементи будь-яких композиційних практик.

Чинниками впливу на композиторську свідомість та процеси стильового оновлення в період другої половини ХХ ст. стали герменевтико-феноменологічні ідеї, філософсько-світоглядні концепції структуралізму (проблематика якого відбилася в практиці Авангарду II), а також постструктуралізму (віддзеркалені в мистецтві поставангарду, зумовленому особливою ситуацією постмодернізму).

Внаслідок розповсюдження ідей структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму в художній сфері, музика, орієнтована на ці концепції, стає предметом філософських узагальнень і вивчається «провідними умами доби»: Р. Бартом, У. Еко, Леві-Стросом, Л. Фуко та ін. [136, с. 17]. Філософському обґрунтуванню підлягають новітні принципи детермінізму, раціонального до музичної творчості, властиві серіалізму, стохастичній і конкретній музиці тощо.

Одним з провідних методів мислення у композиторській практиці другої половини ХХ ст., обумовленої культурними процесами епохи «гіпертрофованого інтелектуалізму», «кодованих смислів» (В. Холопова) [571], є структуралізм з властивим йому аналітизмом і жорсткою регламентацією способів художнього самовираження й креативного процесу (підкореного певній схемі, з чітким обранням музично-мовних засобів та конструюванням твору). Аналітизм, визначений О. Соколовим універсальним (відносно структуралізму) методом художнього мислення (з прихованим філософським підтекстом), усвідомлюється в мистецтві ХХ ст. специфічною цариною поетики і розглядається в межах явища сцієнтизму, що знаходиться на перетині наукової і художньої творчості [498, с. 89].

Віддзеркалення аналітизму спостерігається в особливій самоорганізації митця у творчому процесі, його структуруванні та алгоритмізації. За твердженням вченого, у ХХ ст. творчість наче не мислиться самими митцями «як незрозумілий логічно процес вільного самовираження, проте імпровізація розуміється як розкутість на основі чіткого продуманого плану» [498, с. 95]. Розглядаючи структуралізм специфічною формою аналітизму ХХ ст., дослідник підкреслює момент його переходу в нову якість: від методу до системи – до «герметичної» фази еволюційного процесу розвитку художнього мислення. Цей момент автор називає кульмінацією структуралізму, абсолютизацією його принципів [498, с. 180].

Музичний структуралізм, основна ідея якого скерована на принципи структурної організації цілісності мистецьких творів, об'єктивується у тотальному серіалізмі, стохастичності та ін. композиційних практиках другої половини ХХ ст., що є динамічним розвитком проявів авторського експерименталізму початку ХХ ст. (відбитого у додекафонічній системі, неомодальній техніці). Серіалізм, визначений «мейнстрімом століття» [136], розглядається як провідний структуральний концепт, пов'язаний з підкресленою «ультра-раціоналістичною організацією» музичних параметрів, незважаючи на означену властивість, набув значної концептуалізації і статусу художнього явища, що охопило не лише музичну, але й вербальну

царину творчої автореалізації композитора, простір його музично-естетичної думки. Апелюючи до феноменології музичної композиції другої половини ХХ ст., Н. Гуляницька зазначає, що «...структуралістська поетика знайшла вираження як у творах повністю заснованих на принципах раціонального розрахунку, так і в творах, що відхиляються від повної детермінації прийомів, допускаючи різну... свободу» [136, с. 31].

Детермінізм і взаємозв'язок елементів у тотальному серіалізмі, розглянутому в межах аналітизму і структуралізму, зумовлюють в музиці парадоксальний ефект «хаосу». У зв'язку з цим, важливою ознакою авторської практики з рисами структуралізму є пошуки концептуалізації й відтворення засобами сучасного звукопису і технік письма діалектичного взаємозв'язку антиномій хаосу і порядку.

Розкриття зазначених аспектів пронизує творчу свідомість багатьох митців ХХ ст. (П. Булеза, Д. Лігеті, К Пендерецького, І. Стравінського та ін.) та є об'єктом їх теоретичного обговорення. Осмисленню зазначеної опозиції присвячена стаття «Між хаосом і порядком» видатного французького композитора-експериментатора і музикознавця другої половини ХХ ст. П. Булеза – автора науково-теоретичних праць з проблем музичного мистецтва та одного з визнаних метрів Авангарду II, музично-творча еволюція котрого проходила у векторі від строгої структуралістської організації, тотальної серіальності до алеаторичної індетермінованості електронних композицій [86].

Тенденції структуралізму, прояви серіалізму віддзеркалені у пізній творчості корифеїв музики ХХ ст. – А. Веберна, О. Мессіана, І. Стравінського, Д. Шостаковича, стали панівними в практиці західноєвропейських митців Авангарду II: М. Беббіта («Три композиції для фортепіано», 1948), Л. Беріо («O King», симфонія для восьми голосів та оркестру, 1969), П. Булеза («Structures I» для двох фортепіано, 1952, цикл «Молоток без майстра» для контральта, альтової флейти, ксилоримби, вібрафона, ударних, гітари і альт на сл. Р. Шара), Л. Ноно («Il canto sospeso»), К. Штогхаузена («Kreuzspiel», 1951) та їх послідовників.

Художнім втілення принципів структуралізму, з його тяжінням до формалізації музичного процесу/результату, шифруванням значень, створення графічної наглядності, є інноваційна за складом «Процесія» для тамтама, альт, електроніума, фортепіано, мікрофона, фільтра й регулятора (1963) К. Штогхаузена, що складає нетрадиційну знакову фіксацію твору з заміною нотних символів семантично переосмисленими і вплетеними в музичний контекст математичними знаками (+, -, =), послідовність яких зумовлює музично-композиційний та динамічний розвиток.

Структуральні принципи звукоорганізації втілені у творах авангардного періоду творчості колишніх радянських композиторів-шістдесятників – нині сучасних класиків – Л. Грабовського («Гомеоморфії» №№ 1-3 для фортепіано, «Мікроструктури» для гобоя соло, «Епітафія Р.М. Рільке» для сопрано, арфи, челести, гітари і дзвонів), В. Годзяцького («Реалізація 29/1»), В. Сильвестрова

(«Проекції», «Спектри», Симфонія № 3 «Есхатофонія»), творах Е. Денісова, А. Пярта, Б. Тіщенко, А. Шнітке [296].

Панування раціомислення, математичної логіки, чіткої організації звученнєвого простору (на докомпозиційній стадії) й опора на серійний авторський код (монограми EDEs, DEEs) в якості основи композицій є домінантами авторського стилю яскравого митця-новатора Е. Денісова, структуральне мислення якого віддзеркалює «Сонце інків» для сопрано і ансамблю (1969). Використання структуральних методів в практиці Автора Музичного набуває значення не лише в абстрактно-логічному сенсі, але й у художньому вимірі, орієнтованому на концептуальне начало. Так, у творчості А. Шнітке, серіальний раціокомпонент зазнає образно-семантичне утілення на рівні антиномій добро/зло (Альтовий концерт) [572, с. 30-31].

Сполучення сучасної техніки, сегментів контрольованої алеаторики, серійності, підпорядкованих змістовній складовій, авторській концепції визначає авангардний етап творчості В. Сильвестрова («Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано, 1970-1971), загальна еволюція творчості котрого ілюструє рух від авангардного експериментаторства до філософської споглядальності, ліричного модусу творчості, пост-авангардного мислення, мелодизму, естетики «нової простоти».

В інтелектуально-художній практиці Авангарду II віддзеркалюється авторське прагнення мистецької довершеності, оригінальності художньої концепції, пронизаної свідомістю творця, цільності інтонаційного вираження авторської думки та її максимальної індивідуалізації. Це виявляється в унікальності структури неовангардних творів, детермінованості усіх його музичних параметрів, досягненні єдності складно утвореного організму (на основі пропорційності звуковисотної, часової та композиційної складових, розмаїття технік письма), в кожному з яких «відображено безмежний і неповторний художній всесвіт творця» і встановлюється особливий зв'язок: «композитор (творець, деміург) – унікальний твір» [521, с. 28].

Розповсюдження зазначених настанов в музичному мистецтві даного періоду зумовлює ствердження *творчого типу* композитора-інтелектуала, *творця-аналітика* й «архітектора звуку», який ілюструє «раціоналістичну» спрямованість авторської свідомості, орієнтацію на максимальну самоорганізацію у креативному процесі, його свідоме логічне структурування, математизацію й послідовне втілення наміченої інтонаційної концепції [498, с. 88]. Ствердження творців даного типу в дискурсі Авангарду II, які демонструють інтелектуалізацію композиційного процесу, переваження раціо-прагматичних принципів мислення значною мірою обумовлено широтою і різнобічністю науково-технічних та художніх інтересів митців й регламентувалося специфікою отриманої освіти (фізико-математичної – Е. Денісовим, П. Шеффером та ін. митцями) [498].

6.2. Інноваційні ідеї Авангарду II в культуротворчій діяльності О. Мессіана і К. Штокхаузена

В парадигмі історичного розвитку музичної культури другої половини ХХ ст. яскравою репрезентацією феномена композитора є унікальна постать О. Мессіана (1908 – 1992), оригінальна і масштабна творчість якого посідає особливу роль в оновленні мистецтва Новітнього часу і є своєрідним зв'язком між практикою Авангарду I та Авангарду II, досвідом модернізму та постмодернізму. Плідні художні та науково-теоретичні концепти, запропоновані цією видатною авторською особистістю (в царині композиції, метроритмічної організації), яку вважають засновником серіалізму, суттєво вплинули на художню свідомість наступних поколінь митців, зокрема духовних лідерів європейської музики, насамперед слухачів Дармштатських літніх курсів (П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Лігеті, Мадерна, Л. Ноно), що усвідомлювались центром провідних музичних тенденцій другої половини ХХ ст.

За масштабом особистісної і діяльнісної багатогранності, глибиною філософських творів, концепційно резонуючих з генеральними ідеями і умонастроями доби ХХ ст. (зокрема втіленим у квартеті «На кінець часу»), О. Мессіана можна віднести до митців-універсалів ренесансного типу. Творчість видатного французького композитора і блискавичного виконавця (піаніста і головним чином органіста, послідовника традицій французької органної школи), теоретика, вченого-орнітолога, письменника, літературного критика і педагога проникнута ідеєю пантеїзму, всеєдності, високої релігійної духовності й відтворює «нову специфічну якість образного строю сучасної музики, що прагне до віддзеркалення загальнолюдських, космогонічних проблем, до утілення іншого об'єму духовності, до відчуття... нових рівнів і взаємовідносин» [132, с. 133].

Унікальність проявів духовно-особистісного універсалізму віддзеркалено у специфіці музично-художньої свідомості композитора – «породжуючій моделі, матриці, що продукує музичні смисли» [245, с. 9], оригінальній єдності філософсько-релігійного, наукового, літературного, мистецько-художнього і музично-теоретичного утілень, створенні самостійної і цілісної музичної системи, оригінального і самотнього авторського стилю, мови, інтонаційної концепції, які в контексті «некласичного» мистецького простору Новітнього часу вирізняються своєю ексклюзивністю, автономністю від інших явищ.

Естетична парадигма творчості О. Мессіана – композитора, теолога і вченого-теоретика віддзеркалює неоромантичне світосприйняття автора й тісно пов'язана з його пантеїстичними і духовно-релігійними орієнтирами, які спираються на усталені традиції католицизму, що у масштабах авторської творчості ХХ ст. зазнали розвиток у явищі «неосакральності». Неповторно-унікальний світ музики майстра, сповненої синергії пантеїстичних, духовно-релігійних і глибинних гуманістичних ідей, є наслідком успадкування традицій

європейської музичної культури, духовної енергії національної французької музики часів, імпресіоністичного (музичного і живописного) і символістського досвіду (поезії Ш. Бодлера, П. Верлена та ін.), новаторських мистецьких пошуків К. Дебюссі, а також авангардних течій і експериментальних практик ХХ ст.

В концептосфері творчості О. Мессіан синтезовані різностильові джерела й історико-культурні явища європейської (григоріанський хорал, доренесансна і ренесансна поліфонія, техніка ізоритмічного мотету XIV ст., пов'язана з практикою Г. Машо, комбінаторний метод Я. Обрехта) та позаєвропейської музичної традиції (культура Сходу, музика Індії), які збагатили мистецький простір новими екстрамузичними зв'язками.

Полісемантичність як вагомий сегмент складної системи мислення й звукоорганізації творів композитора-новатора набуває вираження в поліструктурності його музичних текстів, сповнених явищами полімодальності, поліметрії, поліритмії, а також поліпластовості, що є ознакою вимірів творчості сучасних митців. Складна й насичена поліфонічна фактура творів майстра спирається на контрастну поліфонію, поліфонію пластів («Двадцять поглядів на немовля Ісуса», «На кінець часу» (, зокрема частини: «Літургія кристалу», «Образи слова Амін»)), що сполучається з концептуальною ідеєю і програмою твору та утворюється внаслідок поєднання декількох ліній фактурної «горизонталі» в самостійні утворення (диференційовані за принципами різних ладових явищ, ритмічних групувань, композиційних прийомів).

Як ініціатор нової мистецької традиції і власної художньої школи, О. Мессіан – творець, педагог і Духовний вчитель плеяди яскравих композиторських постатей, які, значною мірою визначають мистецьке обличчя і напрями сучасної музики, відкривають нові сутнісні горизонти буття *Автора Музичного* в континуумі ХХ ст. – поч. ХХІ ст. В їх числі композитори Другої хвилі музичного авангарду, а нині поставангарду – Ж. Барраке, П. Булез, Ж. Грізе, Я. Ксенакіс, Т. Мюрай, Г. Радулеску, К. Штокхаузен. Кожний із зазначених духовних нащадків О. Мессіана – значуща і масштабна творча величина, творець окремого звученнєвого світу і художньої мови у просторі сучасного музичного мистецтва.

В оригінальній, ієрархічній та чітко організованій стильовій системі творчості композитора провідними, смислоутворюючими координатами є звуковисотна царина, що базується на ладах «обмеженої транспозиції», а також ритмічна організація звукового матеріалу, основана на концепті додаткової тривалості та ідеї незворотніх ритмів. Найзначнішим мовно-композиційними параметрами музики французького митця постає мелодико-ритмічний малюнок, інтонаційний розвиток і структурний чинник. В системі мислення композитора гармонічній складовій фактурного комплексу митець доручає переважно колористичну функцію, суттєву роль посідають принципи строгої і варіантної остинатності й варіаційності. [275].

Підґрунтям створення власного ритмічного тезаурусу для О. Мессіана стали основи положення «Дечиталас» індійського музиканта та дослідника

XIII ст. Чарнгадева. Трактування ритму, як одного з найважливіших виразників авторського мислення (й виміру музичного часу), пов'язане з християнським світоглядом композитора. Щирість віри музиканта, заглибленість у релігійно-християнські (католицькі) ідеї у поєднанні з космологічними уявленнями щодо всесвітньої гармонії, будови Універсуму (закони якого віддзеркалюються в музиці), гуманістичні та пантеїстичні настанови, захоплення індійською філософією зумовлюють картину світу композитора і зміст його різножанрових творів. Подібне «...сходження від космології до богослов'я, від змінюваності буття, підкореного часу, до буття незмінного, надчасового, призвело композитора до... пантеїстичної системи в її формулі «все й єдине»..., усвідомленої їм як Божественне начало у всеїдності...» [460, с. 225].

Складну ладо-римічну організацію власної музики О. Мессіан розкриває у теоретичних працях «Техніка моєї музичної мови» (1942) і «Трактат про ритм» (1948). Перший зі згаданих теоретичних трактатів, оснований на «існуючих та потенційних творах» О. Мессіана – своєрідна маніфестація авторських пошуків композитора – розкриває принципи музичного мислення і основи стилю митця, генезис якого сходить до європейської духовно-релігійної традиції (григоріаніки), французької національної музики (насамперед К. Дебюссі), східної (індійської) звукоорганізації, власної орнітологічної концепції і структуральних принципів композиції XX ст.

Авторепрезентацією метроритмічних експериментів митця є твір «Чотири ритмічних етюди» (1949), або в іншій назві «Образи тривалості та інтенсивності», в якому композитор намагався реалізувати структуральні принципи, що визначали генеральну лінію діяльності митців Дармштатської школи – експериментально-новаторських літніх музичних курсів, в яких О. Мессіан брав активну участь наприкінці 1940-х – та у 1950-ті рр.

Музично-орнітологічну концепцію О. Мессіана – ученого-натураліста і митця-новатора висвітлює серія творів: «Пробудження птахів» (1953), оркестрова п'єса (пізніше балет) «Екзотичні птахи» (1956) та «Каталог птахів» (1956 – 1958), що уособлюють специфічний мовний тезаурус творчості майстра та віддзеркалюють його музичну філософію, в якій «...міфологія життя природи в її єдності з Абсолютом відрізняється сильним богословським мотивом., і натурфілософським чуттям цілісності природи» [460].

В своїх теоретичних працях митець висловлює розуміння критеріїв ідеального втілення власної музичної концепції і усвідомлює таким ідеалом митця, який «в рівній мірі має бути великим майстром і великим християнином» [275, с. 7-8].

В концептосфері О. Мессіана музика диференціюється на церковну, овіяну релігійною образністю (в структурі служби і у семантиці для її супроводу), релігійну (осмислену як мистецтво, що прагне вираження Божественної таємниці та у цьому сенсі є всюдисущою) та кольорову – вищий, за Мессіаном, ступінь прояву сакрального начала музики, Віри, що пробуджує етичні й естетичні умонастрої, апелює до інтуїції і впливає на аудіальний та візуальний чуттєві фактори (слухо-зіровий) [169].

Художнім віддзеркаленням універсалізму особистості французького маестро, музичним узагальненням його філософсько-етичних і авторських пошуків, є симфонія «Турангаліла» (1949) – десятичастинний твір для великого симфонічного оркестру з розширеною групою ударних, фортепіано та Хвиль Мартено. Задум цього наймасштабнішого симфонічного циклу ХХ ст. — своєрідного гімну любові, радості, руху часу, темпоритму життя, пронизаного релігійною тематикою та впливами східної філософії, розкривається в самій назві: «Туранга» (санскр – кобила, що біжить галопом), що символізує стрімко втікаючий час та «Ліла» (санскр. – гра) – утілення діалектики гри одвічної життя і смерті, любові та ненависті. У розгорнутому симфонічному циклі послідовно застосовуються філософсько-художні принципи, авторська техніка письма, система ладового мислення, інтонаційно-ритмічні новації композитора.

Авторська постать К. Штокхаузена в дискурсі авангарду і постмодернізму

Новітній контекст культурного буття феномена композитора та характер авторської екзистенції у другу половину ХХ ст. зумовлений зміною духовно-світоглядних орієнтирів і культурних парадигм та розширеним уявленням про буття та знання щодо нього. Амбівалентна сутність художньої свідомості композитора ХХ ст., з одного боку, відчувається через «безструктурність... сучасної реальності, неможливість її обійняти існуючими поетичними, музичними, філософськими формулами. З іншої сторони, – демонструє «...тяжіння митця перетворити хаос у порядок, подолати епоху у... ємних формах звуку, фарби, мови, перемагаючих апокаліптичну психологію» [18]. За цих умов, обираючи власну «оптику творчості», композитор спирається на глобальні уявлення про можливості свого мистецтва та реалізує найважливіше прагнення сучасної людини знайти за допомогою художньої мови «стійкість у світі і... своє повернення до культури і перебування в єдності з її цінностями» [там же].

У фокусі творчих інтересів і прагнень композиторської особистості – інтонаційно-художнє віддзеркалення світу і людини, етичного ідеалу, ціннісного еталону, пошуки нової гармонії, що зумовлюють вихід у сфери трансцендентного. Досліджуючи соціокультурний простір сучасної музики, О. Агошков відмічає, що «сучасна духовна ситуація повертає нас до давньої ідеї, згідно якій музика виступає засобом трансцендування до Вищого, до Абсолюту і Космічного розуму». На думку вченого, найпослідовніше зазначену ідею серед сучасних митців реалізує один з ідеологів Авангарду II К. Штокхаузен, який втілює кардинально новий для ХХ ст. тип композитора-оракула, пророка і вчителя» [4, с. 6].

З ім'ям видатного німецького композитора-винахідника, диригента, піаніста, теоретика і звукорежисера К. Штокхаузена (1928 – 2007) – однією з центральних постатей в європейській музичній культурі другої половини ХХ ст. , духовного лідера митців пов'язані докорінні зміни у царині музичної композиції,

найрадикальніші техніко-технологічні експерименти, темброво-фонічні і структурні новації. У масштабній авторській спадщині митця-новатора, що складає більше трьохсот п'ятидесяти музичних творів (у тому числі електронних), а також теоретичних Десять книг вербальних Текстів з проблем музичного часу, композиції та психології сприйняття тощо висвітлюється динамічна еволюція розвитку європейської музичної і музично-теоретичної думки (в логіці від авангарду до поставангарду) та осмислюються детермінанти трансформації процесу композиторської творчості і принципи розвитку інтонаційного матеріалу.

Ініціативно-пошукова скерованість творчості цього видатного митця і мислителя Новітнього часу сприяла утворенню нової об'єктивної, надсвідомої концепції музики, серіального і сонорно-тембрового мислення і визначила вектори новітнього розвитку музичної композиції (електронного типу) та її структурних параметрів, а також музичного твору з порушенням традиційної структурної цілісності, сутності концепту опусу як такого. Фундатор ідеї електронної та «просторової музики» (електронно-конкретна композиція «Спів юнаків», 1956; «Гімни», 1967; «Сіріус», 177; «Октофонія», 1991), алеаторичної композиції («Фортепіанна п'єса XI», «Настрій для 6 вокалістів», 1968, «Моменти», 1969), експериментів в царині звуку (створення штучного і синтезованого різновидів) як прагнення створення відповідного музичного матеріалу для реалізації власної концепції.

В авторській творчості композитора віддзеркалені пошуки вищих смислів буття, вихід у сферу трансцендентного, музичне втілення потужної космічної енергії і вібрації, що пронизують Всесвіт та є віддзеркаленням будови космічного Універсуму. Властивий К. Штокхаузену концептуалізм мислення як домінантна складова філософської парадигми його творчості, зумовлений впровадженням космологічної ідеї музики (наближеної до античної «гармонії сфер»), що усвідомлюється чинником зв'язку усього суцього, об'єктивним і позаособистим природним явищем, даністю, надреальністю, Універсумом (в протизагу емоційно-психологічним людським переживанням), який відкривається митцю в особливому досвіді духовного спілкування. У відповідності з цією світоглядною доктриною, в музиці К. Штокхаузена відбувається усунення суб'єкт-об'єктної опозиції, притаманної традиційній новоєвропейській концепції творчості.

Згідно філософському порозумінню композитора, Всесвіт, Космос пов'язує між собою усі елементи буття, кожний з яких має свій музично-інтонаційний вимір. В узгодженні з даною позицією, автор усвідомлює музику віддзеркаленням космічних вібрацій, що пронизують Всесвіт, й розглядає її об'єктивним явищем природи, складовим сегментом якої є людина, яка відкриває інтонаційну царину музики в досвіді духовного спілкування в системі «Я – Світ». Автор розглядає музичні твори є звуковим утіленням Універсуму та вбачає у планетарних явищах, навіть Сонячній системі, аналог музичної композиції, й підкреслює фіксацію у власній музиці присутності свого духу і душі.

В контексті творчості К. Штокхаузена виокремлюються два періоди, які ілюструють еволюцію авторського мислення митця та корелюються з провідними філософсько-культурологічними ідеями європейської культури ХХ ст. (структуралізмом/постструктуралізмом, авангардом/поставангардом):

1) *авангардно-раціоналістичний* (1950 – 1968), зумовлений настановами Авангарду II й домінуванням детермінованості креативного процесу, актуалізацією серіального мислення (звукоорганізації на основі числових рядів), темброво-фонічних концепцій, креації електронної музики, техніко-технологічної самореалізації в царинах конкретної («Пісня юнаків»), серійно-серіальної («Міра часу») й електронної («Контакти») музики.

2) *поставангардно-метафізичний* (1968 – 2007), відзначений посиленням філософських настанов творчості, відходом від тотального серіалізму. В контексті цього періоду виокремлюється два етапи творчості: а) зумовлені актуалізацією постнекласичної ідеї авторства і музичного твору (в дусі постструктуралізму), абсолютизації свободи творчості, віддзеркаленої у концепції не фіксованої інтуїтивної музики (1968 - середина 1970-х); б) ініціації формульної композиції, нової сценічної музики, повернення до принципів фіксованої музичної композиції, апелювання до гіперциклів з визначеною структурою у відповідності власної філософської концепції (80-ті - 2007).

Експерименталізм як стильова константа креативних пошуків *автора музичного*, відповідних некласичному типу мислення, новій онтології музики, її сутнісній основі (звуко- та темброінтонації), зумовили напрями художньої інспірації митця в Авангардний період. В руслі естетичних трансформацій і пошуку нової інтонаційної універсальності, К. Штокхаузен здійснює аналіз природи звуку як унікального фоноакустичного явища, усвідомлює необхідність його синтезу і креації як можливості реалізації нової художньої ідеї, духовних смислів, концептуальних світів.

Прагнення відтворити нову музичну реальність у відповідності власним філософсько-космологічним поглядам та усвідомлення макро- і мікросвітів, віддзеркалення всесвітньої енергії, детермінує появу оригінальної мікстової темброво-фонічної концепції із сполученням електронних, конкретних і акустичних інструментальних звучань («Мікстура» для п'яти оркестрових груп, синосоїдальних генераторів та чортирьох кільцевих модуляторів, 1964).

Філософська парадигма, властива другому періоду творчості К. Штокхаузена, віддзеркалила переломний момент в європейській художній системі мислення (перехід від структуралізму до постструктуралізму) та свідомості самого автора (внаслідок особистісних обставин) й зазначила новий концептуальний вектор креації музики, музичної композиції і музичного твору, відкривши нові горизонти й інтонаційні смисли культури. Наслідком цих змін і результатом пошуків естетичної якості музичних витворів як аналогу світової гармонії є ствердження ідеї відкритого тексту твору й утворення концепції інтуїтивної музики, запропонованої та термінологічно узагальненої

К. Штокхаузенем у зв'язку з появою циклу «3 семи днів». 15 текстів інтуїтивної музики (1968).

Стратегія інтуїтивної музики віддзеркалює тип постнекласичного мислення, нелінійної логіки й нову стратегію нерегламентованої творчості з усвідомленням унікальності та ексклюзивності акту творення [664]. Зазначена концепція заснована на ствердженні максимальної свободи самовираження, результат якого є антитезою авторському твору, історично усвідомленому в європейському цивілізаційному просторі як завершена, фіксована, досконала річ (*opus perfectum ad absolutum*).

Інтуїтивна музика-стан (переважно з вербальними вказівками) є об'єктивізацією філософського концептуалізму творчості німецького композитора, формою реалізації особливої духовної практики і прагнення вищої духовної гармонії, сакрального переживання й відтворення зв'язку людини з Універсумом (на фізичному і психологічному рівнях). Концепт інтуїтивної (спонтанної) музики уособлює тип унікально-одиночного, не фіксованого (не нотованого), структурно й інтонаційно не регламентованого, вільного й безпосереднього за характером розгортання звученнєвої фантазійно-експромного вираження авторської ідеї, явленої будь яким засобом (вербальним, графічним, пластичним) й свободній інтонаційній формі, з поліваріантною можливістю реалізації. Внаслідок цієї установки значущим стає момент створення нової, не опредмечуваної раніше реальності, що виявляє співтворчу стратегію усіх учасників комунікативного процесу (автора, виконавця, слухача-глядача) [664].

Феномен інтуїтивної музики виявляє нову концепцію творчості, музичного твору і роль композитора у креативному процесі, що полягає у наданні автором генеральної ідеї-імпульсу, яка зумовлює нерегламентовану ініціативу для реалізації її виконавцем як співавтором. Автор музичний не створює музичний текст, матеріал твору як утілення його художньої концепції, проте прагне передати виконавцю (засобами слова, жесту) загальний характер потенційно відтворюваної (реконструйованої) музики.

Метою даної концепції є народження музики в результаті особливого інтелектуально-духовної праці через активізацію ініціюючої свідомості, духу творчості, креативного начала, пошук інсайту, натхнення. Внаслідок ствердження інтуїтивної музики формується нова концепція твору відкритого типу, ідея котрого полягає у феноменальному вираженні акту творчої свідомості, емоційного стану, що не має аналогів, адже містить відмінності від опусу (завершеного, фіксованого, регламентованого вихідними параметрами) та імпровізації (що спирається на музичний текст-імпульс, заданість його мовних елементів з можливістю вільного розвитку) [665].

Ініційована К. Штокхаузенем концепція інтуїтивної музики висвітлила трансформаційні процеси у царині авторської діяльності композитора та є:

- наслідком докорінних естетичних змін в музичній культурі і творчості й утіленням постнекласичної парадигми музичного мислення;

- альтернативною концепції опусу з відмовою від опори на знаково фіксований музичний текст-першоджерело;
- розширенням горизонтів музичного мистецтва й авторської творчості;
- прагненням побудови інтонаційного цілого на quasi-програмній (насамперед вербальній) основі як імпульсу творення;
- абсолютизацією ідеї свободи творчості, вибору його музичного матеріалу, авторсько-виконавського самовираження і сприйняття;
- маніфестацією самої ідеї креації, феномену інтенційних актів свідомості, спонтанної, не фіксованої (відкритої), розгорнутої музичної процесуальності з концентрацією уваги на темброво-фонічній якості як квінтесенції сутності сфери музичного;
- редукацією стану творчості, енергії творення, інсайту.

Прагнення нової естетичної якості й структурно-композиційного синтезу приводять на новому еволюційному етапі творчості К. Штокхаузена до утворення «формульної композиції», техніки груп, ініційованої майстром внаслідок семантичного розвитку ідеї серіальності (зі збереженням або видозміною серії). Нова композиція базується на лаконічній й завершеній мелодико-ритмічній структурі (формулі), усвідомленій смисловим імпульсом твору, що поступово розгортається в інтонаційне ціле з можливістю поєднання вільних алеаторичних прийомів («Мантра» для двох фортепіано). З формульною композицією пов'язана нова парадигма сценічної музики, запропонована німецьким майстром на основі сполучення пластичного і мелосного, впровадження естетики інструментального театру (візуалізації змісту і коментування вражень рухами), як утілення інтегральності кольору, звуку, руху у загальний процес творення [666, с. 544].

Творчим узагальненням світоглядних, духовно-етичних та художньо-естетичних пошуків митця, втіленням його музично-космологічної концепції та експериментів в композиційній царині, області тембрової семантики і відтворенням інтенцій сучасного художнього синтезу є оперна гептологія «Світло. Сім днів тижня» (1977 – 2003), історія створення якого охоплює чверть сторіччя. У цьому епохальному і грандіозному за масштабами, виконавським складом і темброво-семантичним вирішенням гіперциклі, що наближається за жанрою до містерії, пронизаному релігійно-духовними і містично-космічними ідеями щодо буття, автор осмислює складні взаємовідносини людини і Всевишнього, антиномії буття та оригінально інтерпретує утілення сфери людської духовності.

Кожний з семи інтонаційно складних та нетипових за складом (оркестр, електронний інструментарій, позамузичні шумові явища) сценічних творів – частин макроконцепції (загальною тривалістю більше двадцяти дев'яти годин) сповнена символіки й утілює поліфонію смислів, енергій, звукових потоків й відповідає певному дню тижня: «Четвер» (1978–1981); «Субота» (1981–1983); «Понеділок» (1984–1988); «Вівторок» (1987–1991); «П'ятниця» (1991–1994); «Середа» (1993–1998); «Неділя» (1998–2003).

Дотримуючись спиралеподібної конструкції у масштабах циклу загалом та внутрішній будові зокрема, автор не регламентує чітку послідовність виконання цих творів, не визначає початкову та фінальну частини, пропонуючи лише зберігати логіку розташування й порядок чергування опер (відповідно дням).

Ідейна сутність композиційно-драматургічної та інтонаційної концепції твору (що первинно сфокусована у «суперформулі» – інтонаційній матриці твору, носії серійного матеріалу) центрується навколо взаємовідносин трьох основних символічних героїв: Міхаеля (утілення Божої волі), Єви (уособлення земного, жіночого начала) і Люцифера (бунтівної сили, антиномічної Богу), презентованих семантично визначеними й персоніфікованими вокально-інструментальними тембрами з висотно-регістровими детермінантами, лейтінтонаціями, лейтінтервалами та відповідною музичною «формулою»-серією, звукова кількість кожної з яких має символічне значення.

Презентацією інноваційності вирішення філософського модусу твору й ідеї сценічності, що стикається з сучасними принципами інструментального театру, є I частина циклу («Четвер зі Світла»), в якій виявляється співвідношення музичного (вокального й інструментального) та візуально-пластичного компонентів на функційному, композиційно-драматургічному й виражальному рівнях. Автор трактує пластичний компонент (хореографічна партія) як фактурно-смісловий сегмент музичного тексту твору з самостійною quasi-мелодійною лінією, що сполучається з музичною, утворюючи міжвидові мікстові діалоги зі своїми смисловими акцентами і кульмінацією, утіленою пластичними засобами. Принципи нетрадиційної сценічної репрезентації втілені К. Штокхаузенем у третій сцені з «Среди зі Світла» («Струнний квартет гелікоптерів»), в якій використовується звучання струнного квартету, розташованого на чотири вертольоти, з аудіовізуальною трансляцією в концертний зал.

Отже, світоглядні орієнтири К. Штокхаузена, ідея надсвідомої музики з виходом у трансцендентні виміри, зумовлюють концептуальний континуум, образно-тематичний й структурно-виражальний комплекс авторських творів, поетику музичної авторепрезентації митця, суттєво розширену відповідно інтенціям сучасного синтетичного художнього мислення, що сполучує музичний, вербальний, візуально-пластичний та сценічний чинники, ілюструючи єдність: звук – слово – колір – рух – видовище.

Мистецькі надбання європейських композиторів генерації Авангарду II виявляють новий тип свідомості і горизонти творчості *Автора Музичного*, позначеної високою мірою раціоналізації, символізації й техніко-технологічного розвитку музики, детермінованості креативного процесу, затвердження серіального мислення, електронної композиції.

6.3. Метаморфози феномена композитора в парадоксах культурної ситуації постмодернізму

Осягнення новаторського буття композитора в континуумі європейської культури другої половини ХХ ст. зумовлює звернення до стислої характеристики постмодернізму – особливого стану доби, відзначеного відсутністю світоглядної єдності, особливої філософії мистецтва, загальноестетичного феномену культури (та зумовлених ним явищ і художніх витворів), а також визначення особливостей її періодизації.

Поняттям «постмодернізм» (лат. *post* – після, *moderne* – сучасний, новітній), яке не набуло ще остаточного визначення у науковому дискурсі, позначають особливу ситуацію, вписану в постнекласичну парадигму, під знаком якої виступає сукупність культурних й естетичних явищ останнього сорокаріччя ХХ ст. – поч. ХХІ ст., відзначених своєрідною, принципово відмінною логікою від попереднього історичного етапу.

Філософською категорією «постмодерн», яка ствердилася наприкінці 1970-х під впливом публікації Ж.Ф. Ліотара [345], визначають ментальну сутність сучасної епохи. З постмодернізмом пов'язують світоглядну модель й загальну скерованість художньої практики, яка позначена кардинальними змінами внаслідок трансформаційних суспільних процесів. Термінами «постмодерн» і «постмодернізм» у філософії, естетиці, літературній та мистецькій критиці маркують особливий тип світовідчуття та концептуальну основу розуміння сьогоденної ситуації в літературі і мистецтві.

«Постмодерністський стан» (М.Ф. Ліотар) [345], відповідну епоху і світоглядну модель у філософсько-культурологічній думці (Р. Барт, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ж.Ф. Ліотар, Д. Лодж, Д. Фоккема, М. Фуко, І. Хассан та ін.) [155] пов'язують з реакцією на класичний раціоналізм та метафізичне мислення й окреслюють як віднайдення нових аксіологічних опор і критеріїв цінності, вільний пошук нових смислів і відносин в системі «людина – світ», який здійснюється у стані відкритості, діалогу, гри смислами та набутим культурним досвідом [155].

Специфічною особливістю постмодернізму є відсутність чіткої опори на певні ідеї однієї філософської школи чи традиції, що увиразнюється специфічними онтологічними, історико-культурними, когнітивними й естетичними ознаками. Провідними складовими постмодерну в літературно-мистецькій сфері вважають практику деконструктивізму й постструктуралізму. Визначальною рисою постмодернізму стає плюралізм світоглядних орієнтирів та мистецько-художніх систем [521, с. 37].

У. Еко визначає постмодернізм як «не фіксоване хронологічне явище, а також деякий духовний стан..., підходи до роботи» [634, с. 635] та парадоксальний й рухливо-динамічний культурний феномен, що не набув єдиної стильової атрибуції, але стає основою для пошуку нового та водночас вмістилищем пострефлексій, духовних ремінісценцій з культурного минулого. В дискурсі постмодерну розглядають ідеї «метаісторичності»,

«втомленості сучасної культури», концепцію інтертекстуальності, пов'язану у загальнотеоретичному плані з трактування свідомості людини і світу як тексту [634], з ідеєю «смерті автора» [47], «смерті суб'єкта», віддзеркаленням якої є стає усвідомлення епохи «кінця часу композиторів» [371] та концепції «музики *opus post*» [372].

У своїй методах постмодернізм відштовхується від концептуальних позицій структуралізму, що термінологічно підкреслено поняттям постструктуралізм [200]. На цей парадоксальний факт звертають увагу й коментують Ж. Дерріда, Ж.Ф. Ліотар, М. Фуко та ін. За теорією І. Ілліна, постмодернізм є інтеграцією постструктуралістських ідей, теорії деконструкції, що формують основи осягнення художньої практики й специфіки сучасних мистецьких явищ [200].

Усвідомлений як «транскультурний феномен» [138], постмодернізм характеризується суттєвим розширенням і збагаченням системи мислення, вільним поєднанням у цілісність часів і культурних епох, грою стильовими моделями, вільним використанням цитованого матеріалу [136]. В умовах постмодерну уможлиблюється альтернативність інтерпретацій насиченого художньо-інформаційного простору, синтез протилежного, полістилістика, нейтральність стилю. Постмодернізм орієнтується на виявлення особливого, основою чого є «усвідомлення факту безмежної різноманітності світу, намагання уникнути редукції, спрощень у теоретичному моделюванні. <...> Невпорядкованість, хаотичність дійсності відбивається на ризомності людського мислення, де світ існує не у формі логіки, а як «текст» (Р. Барт), незамкнене поле для потенційних семантик, що актуально примножуються» [427, с. 252-253].

Т. Гуменюк вважає постмодернізм реакцією індивіда на зміну уявлень про світ і цінності, усвідомлення можливості знайдення стійких основ людського знання і діяльності, а також неможливості власного вибору, що змусив зайняти «позицію ігрового... перебирання культурних варіантів попередніх епох...», наслідком чого стало «розмикання репресивних кордонів і рамок між видами, родами, формами культурної діяльності, коли в еkleктичні поєднання вступають не лірика і епос, не поезія і живопис, а наука і мистецтво, філософія і релігія» [138, с. 116].

Постмодернізм, як соціокультурна модель, світоглядна парадигма сучасного суспільства, набуває якостей універсальності й має особливе значення в музичній культурі і музичному мистецтві, увиразнює новаторський погляд на феномена композитора, постать авторську композитора, віддзеркалює новий тип світовідчуття і поліракурсність світогляду людини-творця, ілюструє множинність точок зору, широке звернення до традиції, культурний плюралізм, перегляд ціннісних орієнтацій, [653, с. 45], демонструє скерованість творчості на мовний плюралізм, вільний діалог епох, стилів, історичних свідомостей.

Універсальні властивості естетики постмодернізму, здатність узагальнювати, синтезувати, протиставляти різні культурні явища і мистецькі

традиції, притаманний стильовий плюралізм, багатогранне осягнення картини світу сьогодення й у часовій ретроспективі, оперування різними жанрово-стильовими моделями, мовна метафоричність, уможливорює об'єднати в єдину парадигму, цілісну систему різноспрямовані концепції творчості та узагальнити композиторські особистості, протилежні за творчим кредо, типом мислення й художніми принципами.

Інтуїція, глибина осягнення реалій світу і здатність свідомості узагальнювати розмаїття життєвих ситуацій, явищ буття свідчить про наявність проявів універсалізму. В працях В. Єкимовського [168], В. Мартинова [371; 372], В. Тарнопольського [525] та ін. сучасних композиторів-музикологів, які стверджують у мистецтві новий дуальний тип постмодерного творця (*автора музичного* – І. К.) і аналітика власної творчості, автора-інтерпретатора своєї концепції, постмодернізм трактується ширше мистецького напрямку й усвідомлюється «ситуацією», «даністю», «станом свідомості наших днів», основою смислоутворення, що пронизує свідомість композитора [371].

В музиці, позначеній постмодерним сприйняттям світу, втілюються властивості феноменів «розірваної» свідомості, нелінійного мислення, що об'єктивуються у фрагментарності, як засобу кодування музичної інформації і викладу музичної думки, та композиції, утвореній за законами лабіринту [231]. Охоплюючи в єдину комунікативну систему різні художні традиції й епохи, розмаїття інтонаційних джерел, творів, стилістичних нашарувань, пластів, поєднуючи різні за природою і інтонаційним контекстом смислові звукофери, митці постмодерну сприяють виробленню цілісності бачення світу й нового діалогу культур [231].

Особливе постмодерне сприйняття буття, нова властива якість поетичного мислення, розуміння світу як «хаосу», «дрібного універсуму», притаманна багатьом сучасним композиторам, пронизує царину їх творчості. Універсальними категоріями, що віддзеркалює та водночас об'єднує філософсько-естетичний і музичний Логос авторської творчості, виступають антиномії «хаос – порядок». Суть музичного постмодернізму, індивідуально утіленого в естетиці і техніці значної кількості митців другої половини ХХ ст., починаючи з італійського композитора Л. Беріо (автора знакового твору для становлення ідей постмодернізму – «Симфонії», 1968), М. Кагеля, Я. Ксенакіса, Д. Лігеті та ін., вбачають «у широкому полі взаємодії усіх компонентів музичного мислення, накопичених... історією музики» [528].

О. Ліанська зазначає наступні естетичні параметри постмодернізму в музиці: «...ідея коментування, ситуація діалогу з самою музичною культурою <...>, нова простота, іронія, ігрове начало, анонімність творчості (відмова від авангардної претензії на оригінальність), ідея тиші (як реакція на... вже сказане), постлюдійність (як...післямова..., принципова незавершеність твору, його розімкненість у загальнокультурний простір» [342, с. 7].

В умовах ситуації постмодерну – провідної парадигми сучасної культури, відзначеної плюралістичним співіснуванням традиційних і

новітніх явищ, розмиканням міжвидових та жанрових меж, типів творчості, практик та різновидів діяльності, домінуючою в музичному мистецтві і композиторській творчості є інтенція до мовностилістичної універсальності, ретрансляції та інтеграції культурно-історичного досвіду й пошук його нового ціннісно-сислового контексту. Зумовлена постмодерною ситуацією множинність та відкритість сприйняття картини світу, інтерпретація культури як особливого інформаційно-комунікативного феномена й різновиду тексту, сприяли семантичному ускладненню культурних артефактів та уможливили посилення їх інтертекстуальних можливостей [293, с. 80].

Постмодерністська ситуація визначила інтенції музики як розмаїтої царини гри, сценічності й театральності (як форми виходу з кризової реальності), інтертекстуальності, варіабельності смислів у безкраєму світі. Натомість виникає й новітнє неокосмологічне (онтологічне) трактування музики як частини Універсуму. Серед ознак постмодернізму, які набули суттєвої значущості в композиторській практиці й визначили специфіку сучасних музичних творів: відкритість, незавершеність, фрагментарність, відмова від канонів та авторитетів, підміна музики словом і жестом, театралізація, втрата індивідуального Я, апелювання до практики гри, конструктивізму, діалогізм мислення, антиномічна мікстовість, що виявляється у змішанні сакрального і профанного, елітарного і масового-побутового, високого і низького, святкового і повсякденного, дифузія й синтезування жанрів і стилів, мовних прийомів [136].

Сутнісною ознакою постмодернізму є концептуалізація ідеї звукотворення, пошуки його розширення конкретними: природними, шумовими, електронними, штучно генерованими явищами й усвідомлення темброінтонації як властивості його цілісності.

У другу половину ХХ ст актуалізується питання осягнення й впровадження в інтонаційно-художній процес мікро-музичної та мікропоетичної цілісності, мови як «будинку буття» (М. Хайдеггер). Виникає нова парадигма композиції, тип творення, що походить з актуалізації звукового феномену як смислового праелементу, джерела подій та структурної основи твору. Звук усвідомлюється феноменом, здатним до саморозвитку й акумуляції множинності інтонаційних смислів та явищем, осягнутим з філософських позицій. Слово – носієм понятійності, істини, смислової сутності і сенсу буття

Увага до найменшої одиниці музичної сфери – одиничного тону, сповненого обертоновим спектром, комплексом енергій, сприяла розвитку ідеї креації самого звуку (в інтенції нелінійного саморозгортання), його генерації і художнього синтезу відповідно естетичним законам, з можливістю впливу на комплекс його онтологічних параметрів [523].

Репрезентація «інтонаційного образу світу» (Ю. Чекан) [587] та розгортання «онто-сонологічної концепції» (Н. Рябуха) [463] в культурі ХХ ст., інноваційна логіка звукотворення, ініційована в модерністично-

авангардній царині творчості Е. Вареза, А. Шенберга (ідея емансипації дисонансу, серійна техніка), А. Веберна (звукова персоніфікація в стратегії пуантилізму), посилена у другу половину ХХ ст. експериментами П. Булеза, К. Штокхаузена (темброінтонації, серіальні ідеї темброво-динамічної індивідуалізації звуку), виявили здатність композитора продукувати нові ідеї і смисли, розкривати нові фізико-акустичні, виражально-сміслові і драматургічні можливості музики.

Означені чинники сприяли посиленню креативних і когнітивних функцій композитора та утвердженню його в новій синтетичній іпостасі – креатора-аналітика і дослідника звукової царини (П. Шеффер, П. Булез, К. Штокхаузен та ін.), звукоінженера-експериментатора і винахідника інтонаційної концепції, оператора звученнями масами. Стрижнем новітніх способів креативного буття композитора і авторської діяльності в контексті художньої стратегії в русі «від твору до тексту» (У. Еко), є пошуки нових інтонаційно-аудіальних смислів, досягнення нової естетичної якості музичних феноменів та концептуалізації темброінтонації, звуковиміру простору і часу, Всесвіту і культури.

Філософське, метафізичне й сакральне усвідомлення сфери звуку, музичної реальності сучасними композиторами (В. Мартинов, А. Пярт, В. Сильвестров, Д. Шелсі, А. Шнітке, К. Штокхаузен) у сполученні з фізичними його властивостями [480, с. 161], поглинання у звуковий мікросвіт (Н. Хубер, К. Штокхаузен), закони вібрації й безпосередні пошуки нових звучань, відповідних філософсько-світоглядним й неокосмологічним доктринам, прагнення контролювати акустичні процеси, створювати інтонаційно-звукову матерію (звукові поля, звукові маси тощо), власне звук як фізико-акустичне явище, підкорене художній логіці, умістовлюють безпосереднє феноменальне призначення композитора як Автора Музичного і креатора світу звученневих сутностей – створювати інтонаційні (звукові) концепції, втілювати їх у художній творчості відповідно авторській меті.

Креативна спрямованість творчості *автора музичного* у ХХ ст. щодо звукотворення, системне вивчення виражального потенціалу царини звука, його просторових і темброво-сонорних властивостей (свідченням чого є поширення експериментальних європейських центрів досліджень конкретної, електронної музики, ініційованих видатними композиторами-новаторами ХХ ст. – П. Булезом, К. Штокхаузенем, П. Шеффером та ін.) репрезентація звукових новоуведень в конкретній, серіальній, сонорній, алеаторній, електронній й спектральній музиці сприяю розширенню інтонаційно-художнього світу та збагаченню його тембровофонічного, акустичного поля, збагаченню естетичних норм музичного мистецтва.

Набута в культурі постмодерну і творчо реалізована композитором техніко-технологічна можливість вибудовувати штучно створені фоноакустичні явища, синтезувати звукові лексеми й музичну структуру за законами художньої образності, створювати нові тембри, темброві міксти розширює можливості художньої комунікації та сприйняття музичних явищ.

Завдяки розвитку звукоутворюючої техніки (генераторів, синтезаторів, семплерів, водокерів, комп'ютерів та відповідних програм) композитор ХХ ст. отримує можливість не лише будувати виражальні елементи музики, але й створювати звукову тканину, принципово нові фонічні явища з власною будовою звукоряду (мікрохроматика), іманентним комплексом тембрових і динамічних властивостей. Використані композитором в автономному, або синтезованому з традиційно-акустичними феноменами, новітні генеровані звуко-акустичні події здатні відтворювати різні стани, універсальні категорії (простір – час, гармонія – дисгармонія), реалізовувати концептуальне, філософське порозуміння сучасними митцями сутності звуку в його багатогранності, індивідуальній неповторності, одиничності й унікальності.

Плюралістичний вектор свідомості, логіка парадоксу зумовлюють нові стильові метаморфози й творче моделювання синтетичної художньої реальності. Практика постмодерну надає певної свободи і універсальності у самовираженні й формує новий композиторський світогляд, а також досвід оперування духовними цінностями й джерелами різних часів, інтонаційне відчуття буття й художньо-звуковий спосіб його зображення. Матеріалом музичного твору композитора, наділеного особливою «постмодерною чуттєвістю» [200], основою створеної ним художньої реальності й творчої гри – провідного постмодерного методу мислення – стає увесь музично-історичний контекст, художній Космос, втілений у знаках-символах (від окремої музично-звукової лексеми до певних жанрово-стильових моделей). Нормою творчої практики є використання принципів цитації, техніки колажу, аллюзій, полістилістики й інтертекстуальності [231].

На специфіку естетики і поетики постмодерної композиторської творчості вплинула концепцією авторства, що відзначається деперсоніфікацією індивідуальності внаслідок орієнтації на принципи копіювання, передбачає замість новотворення; працю «за моделлю» минулого. поширення мистецтва цитації, обробки й апелювання до Логосу «Іншого»: заміна ним власного висловлювання й переакцентуація зі «Свого» на «Чуже» (у тому числі колективно-авторське, позаособистісне) слово зі стиранням меж між цими формами авторепрезентації. Амбівалентність, розшарованість творчого кредо, прагнення усвідомити водночас протилежні поняття, культ парадоксу, паритетність провідних естетичних категорій й майже необмеженість можливостей у використанні інтонаційних джерел, жанрово-стильових моделей, мовностильових і художньо-технічних засобів властиві творчості більшості сучасних митців [227, с. 394].

У добу розвитку інформаційного суспільства, внаслідок культурних трансформацій та метаморфоз науково-технічної і художньої картини світу, кризи в мистецькій сфері, функційного переосмислення складових музично-комунікативної системи, збільшення ролі технологій і технік музично-творчого процесу, постійну модернізацію (через його математизацію, раціоналізацію, комп'ютеризацію), відбувається формування стратегії музичного творення, фіксації, тиражування й відтворення-трансляції

результатів творчості й сприйняття музичних об'єктів (образів, творів, текстів) як художньо-акустичних та електроакустичних подій, кристалізації «нової інтонації музики ХХ ст.» (Ю. Холопов), суттєво збагачується концептуальний простір музики та когнітивної музикології та відбувається кардинальна зміна категоріального апарату.

Результати глобальних термінологічних змін відчутні на рівні появи нових («аудіокультура», «медіакультура» тощо), а також семантичного переосмислення усталених понять в системі «жанру» («музика для...», «антисоната», «несимфонія», «постлюдія», «метамузика») і «стилю» («полістилістика», «гіперстиль», «моностиль») тощо.

Сповнене новими смислами і образами, музична царина «інтонованого смислу» усвідомлюється та увиразнюється у другу половину ХХ ст. термінами «мелосфера» (І. Земцовський), «звукосфера», «фоносфера» (М. Тараканов), «аудіосфера», «звукова реальність», «акустичний простір», а також «електроакустичний простір», «штучно сконструйований людським інтелектом... та легітимізований комп'ютерною музикою» [385, с. 97]. В контексті постмодерну переосмислюється смислоутворююче для порозуміння феномена композитора та авторської творчості в європейській музичній свідомості поняття «музичний твір», яке поступається концептам «opus post», «відкритий твір», «твір-текст», «звукова подія», «текст-акція», «індивідуальний проект», «аудіогіперпростір».

Функціонування складної системи новітніх цифрових технологій та електроакустичного інструментарію, що застосовуються у творенні сучасних музичних композицій, креації «відкритих творів» та організації сучасного музичного гіперпростору, електронного музичного мислення наповнює новим змістом комунікативну тріаду «композитор – виконавець – слухач», сприяючи переосмисленню поняття і функції композитора, його професійній переорієнтації. В дії «силового культурного поля постмодернізму» (Н. Семененко) внаслідок ускладнення процесу музикотворення збільшується кількість учасників комунікативного процесу («композитор – виконавець – звукорежисер – програміст – слухач») та змінюється власне інтерфейс «композитор – виконавець – слухач – музичний континуум» [385, с. 97]. Сучасний синтетичний художній текст, інноваційний музичний матеріал й численні концепції твору-проекту детермінують нові авторські й виконавські комунікативні стратегії та засвідчують нові функції композитора. За цих умов, домінантна постать *автора музичного* щодо постмодерного мистецького проекту трансформується та зазнає поліфункційності, сполучаючи функції композитора, художника, графіка, перформера, виконавця-інтерпретатора [385, с. 98].

В умовах інформаційно-комунікативного, діалогічного типу культури, кристалізації нової художньої картини світу відбувається трансформація Логосу музики, традиційних різновидів музичної творчості, з'являються нові (електронні) форми музичної комунікації [427, с. 258] й переосмислюються усталені поняття: автор, музична композиція, музичний твір тощо.

У зв'язку з процесами інтенсифікації науково-технічного розвитку, зростання в музиці ролі раціоначала, логіко-конструктивних чинників, тенденцій інтелектуалізації, на новому рівні концептуалізації відбувається технологізація авторської творчості, пов'язана з електронною і комп'ютерною музикою, поява яких (наряду з новими технікам композиції) є свідченням суттєвих змін й розширення горизонтів свідомості композитора як суб'єкта творчості.

У континуумі сучасної «електронної» епохи, авторська творчість провідних композиторів поглинається її контекстом, залучається у центр загальноєвропейських і світових процесів та вписується в інтертекстуальний простір [131]. Перебуваючи в русі «електронної хвилі» (М. Макклюен) [362], композиторська практика через комп'ютерні технології сприяє усвідомленню обличчя сучасного електронного образу культури й через мистецтво, індивідуальний погляд «відкриває можливості для творчої відповіді на виклики часу, здійснює рух... до нових розв'язань та звершень» [427, с. 258].

За цих умов, композитор стає носієм нового – комп'ютерно-електронного типу мислення, що синтезує абстрактне і конкретне, поняттєве і наочне, виявляє динаміку аудіовізуального сприйняття реальності і культурного середовища, а також утворення нової інтонаційної «електронної образності» [427, с. 260]. Музичні твори електронної доби переходять у ранг «відкритих систем» і набувають безмежності внаслідок варіативності виконання. За думкою П. Петрусєвої, «...композитор Нової музики у процесі творення прагне вийти за межі ідеологічної детермінації, традицій і норм з метою набуття самодетермінуючої свободи усередині себе, рівно як і до автономії звукової композиції. Він знаходиться у постійній, творчо змінній флуктуації, й усе його життя перетворюється у пошук... аналізу розвитку, який спасає уяву [438]. Власне пошук такої логіки є інтуїтивним та непередбаченим» (П. Булез) [85].

Новітня музика, рухома логіко-смысловими, естетико-художніми і текстологічними шляхами інновацій, вироблює власну поетику, символіку й систему «графічного кодування музичної інформації сукупністю обраних символів» (Е. Денісов) [154]. З огляду на специфіку звученнєвого матеріалу, нотографічну систему в музикології диференціюють на два різновиди: 1) детерміновану (з точністю фіксації музичного матеріалу, що поєднує традиційний різновид та сучасні кластерні утворення); 2) індетерміновану, яка припускає повну або часткову свободу трактування авторського задуму виконавцем та поєднує зонну, вербальну, флуктураційно-мобільну нотації, а також графічно-зображальну фіксацію певними геометричними «структурами», стрічково-графічними малюнками відповідно структуральним ідеям, що потребують авторської герменевтики: коментарю, розшифровки [498].

Центральною ланкою створення інтонаційно-семантичної цілісності творів з індетермінованою фіксацією (3-я секвенція Л. Беріо, твори

Х. Лахенмана, К. Пендерецького), стають виконавські засоби музичної комунікації (артикуляція, агогіка тощо) [652, с. 32].

Складні процеси постмодерної доби позначились на системі мислення композитора, зумовили концептосферу творчості композитора, який відтворює нові інтонаційні смисли та ідеї культури, формує її музичний простір на основі власного відчуття й слухання світу. Композиторська творчість цього періоду, презентуючи толерантність мистецько-стильових орієнтирів, розмаїття композиційних технологій, відзначається множинністю образно-тематичних сфер, «культурно-стильовою полілогічністю» [521, с. 42], ілюструє полісистемність музичного мислення, скерованість на індетермінованість креативного процесу, а також структурну і стильову (полістилістичну, інтертекстуальну) відкритість.

Разом з тим, музичне мистецтво демонструє підкреслено індивідуальний характер художнього осягнення світу та розмаїття «персоніфікованих мовних кодів» культури [238], які фіксують сучасність, і постають специфічним художнім відображенням особистісного смислу композитора, утіленням духовного універсуму *автора музичного*.

Розширення інформаційного поля культури сучасності зумовило перебудову системи творчого мислення, зміну сутності художньо-інформаційних процесів. Натомість, ці обставини, не відкинули існування традиційних форм буття й ретрансляції культурного досвіду, утворив плюралістичну множину існування традиційних і новітніх явищ в єдиному інтертекстуальному потоці культури» [247, с. 121].

Багатоаспектність, універсалізм мислення, всеохоплюваність музично-естетичної свідомості композитора у другу половину ХХ ст. засвідчує екзистенційний простір й семантична наповненість творів, їх жанрові орієнтири, що постають смисловим кодом творчості, «гнучким резонатором процесу духовного й професійного становлення» й критерієм етико-естетичних пріоритетів [473, с. 235].

Філософський концептуалізм, масштабність узагальнення й монументальність вирішення зазнають в авторській творчості глобальні онтологічні проблеми: «Людина – Світ», «Буття – Небуття», «Плинне – Вічне», «Духовне – Бездуховне», «Хаос – Порядок», етичні питання, аспекти аксіологічного вибору, пошуки сенсу життя тощо. Митці заглиблюються у психологічний світ, царину суб'єктивно-ліричного, автобіографічного, меморіальну тематику (що посилює монологічну, авторефлексивну лінію творчості, медитативність музичного розгортання). Водночас, у концептуальному просторі творів автори апелюють до надособистісних реалій, вищих смислів буття, демонструють прагнення духовно осягнути, інтелектуально осмислити й інтонаційно узагальнити ідеї Макросвіту, Макрокосму, царину Універсуму.

В культурному контексті ХХ ст. з його загостреним чуттям історизму свідомості, тенденцією духовної інтеграції й прагненням поєднати в загальну картину різні культурні та мистецько-художні системи сьогодення і минулих

епох, у пошуках етичних й естетичних еталонів, ідеальних моделей буття і творчості, як «еквіваленту авторської свідомості» [599, с.80], композитори звертаються до художньо-історичного і релігійно-духовного досвіду, вічних тем і сакральних образів.

Зазначена інтенція на безперервний, розгорнутий у просторі творів і дистанційний у часі мистецький діалог (на загальнокультурному рівні – з епохами бароко, класицизму, середньовіччя тощо), властивий композиторській практиці ХХ ст. загалом, зумовлює специфіку (діалогізм) авторського мислення, й сприяє зближенню культур, авторських свідомостей, надає перспективи осягнути сьогодення крізь призму минулого, відновити смисловий зв'язок часів і традицій.

В осягненні загальнозначущих проблем універсального, космічного масштабу і порозумінні внутрішніх, психологічних глибин людського Я, у пошуках відповіді на одвічні питання, нову актуальність і способи музичного утілення в композиторській творчості знає духовно-релігійна проблематика, пов'язана з широко трактованими біблійними образами, євангельськими й міфологічними сюжетами, а також пантеїстичними мотивами, темою природи як символу нескінченності буття, його постійного оновлення.

Сакральна сфера, біблійні образи, християнська символіка, мотиви віри і каяття, духовного провітлення, утіленні в різні жанрові контексти духовної (літургійної та паралітургійної) музики, є невід'ємними атрибутами художньо-особистісної самореалізації *композитора* та є вагомим сегментом творчості переважної більшості митців кінця ХХ – поч. ХХІ ст. (Л. Беріо, Л. Дичко, Х. Гурецького, Дж. Раттера, Кш. Пендерецького, А. Карамонова, Д. Лігеті, Г. Лахенмана, В. Мартинова, А. Пярта, В. Сильвестрова, В. Степурка та ін.).

Скерованість на широку культурну комунікацію, основним стрижнем котрої для композиторської особистості ХХ ст. є тотожність смислових та змістовних планів, глибинне розуміння стійких традицій й етичних цінностей культури, опора (цітація, запозичення) на взірці, архетипи класичного мистецького досвіду та осягнення їх з сучасних позицій, сприяють універсальності творчості *автора музичного*. Зазначений універсалізм, зумовлений особливостями «контрастно-діалогічного мислення» [631, с. 94], властивий творчості ініціатора методу «полістилістики» А. Шнітке, якому «вдалось зробити матеріалом свого мистецтва конденсат досвіду людства» [194, с. 9].

Звернення до іншого музичного стилю, опора на інтонаційно-семантичну модель певної культури, інтерпретований конкретний матеріал, як віддзеркалення опозиції «своє – чуже», є проявом діалогу з музично-історичними свідомостями, авторськими особистостями попередніх епох, в процесі котрого відбувається прирощування нових смислів, мовностильова інтеграція й уможливорюється створення нової концепції.

Авторська творчість цього часу відзначається ретроспективністю та рефлексивністю й тенденціями культурологізації. У межах зазначеного періоду посилюється роль історичної музичної свідомості, підлягає рефлексії духовне буття творчої особистості – людини культури. Притаманне постмодерну сприйняття і трактування світу, свідомості, культури як тексту позначилося на якості постмодерного артефакту й мистецтві в цілому – акцентуацією його інтертекстуальних дискурсивних властивостей, превалюванні тенденцій змішування – технік, жанрів, стилів» [247, с. 122].

Інтертекстуальність (термін Ю. Кристєвої) [309], інтерпретована в гуманітаристиці як «діалог текстів» або текстова взаємодія, є «одним зі способів організації музичної цілісності» [521, с. 68]. Підґрунтям означеного трактування виступає розуміння смислової множинності тексту, розглянутого в потенційно нескінченному ланцюзі семіотичних об'єктів. В мистецтвознавчій сфері інтертекстуальність позиціюють в якості універсального принципу творчості, що відкриває багатоплановість міжтекстових зв'язків, а також стає панівною художньою стратегією композитора. Позбавленість мовних кордонів детермінує можливість інтертексту щодо встановлення широких комунікативних зв'язків з опорою на художні засоби літератури, мистецтва (музики, архітектури, театру), а також позахудожні способи спілкування [293, с. 80].

Тісно пов'язаний з практикою художнього запозичення й цитування, модус інтертекстуальності набув розмаїтого втілення в численних жанрових і стильових контекстах різних культурно-історичних епох, зокрема Ренесансу (обробки хорального мелосу, політекстовий мотет, меса-пародія тощо), Нового часу. В творчості митців першої половини ХХ ст. (І. Стравінського, П. Хіндеміта, К. Орфа, С. Прокоф'єва) ідея інтертекстуальності віддзеркалювалася насамперед в контексті настанов неокласичного стильового діалогу [293, с. 80].

Інтертекстуальні впливи відчутні в музичній практиці другої половини ХХ в. – початку ХХІ вв., яка апелює до різночасових художніх традицій, знаково-символічних систем і позамузичних явищ, спирається на принципи стильової гри. Міжтекстовими взаємодіями насичена творчість К. Штокхаузена, М. Кагеля, В. Єкимовського, В. Мартинова, В. Рунчака, О. Козаренка та ін., що є яскравим виразом постмодерністського типу свідомості. Прояви інтертекстуальності в царині творчості цих «художників звука» зумовлені тяжінням до глибинного пізнання сутності іншої мови та осягнення образу мислення Іншого [293, с. 80]. Охоплюючи різні компоненти музичного твору, інтертекстуальність спирається на методи стильового діалогу й техніку колажу. Запозичений цитований музичний матеріал, стиль (що є носієм іншої свідомості) виконує концептуальну роль у новому контексті, сприяючи загальному розширенню семантики твору.

Інтеграція музичних, вербальних та візуальних складових у множинності їх варіативних сполучень, утілена в структурі постмодерних творів, детермінує потенційну здатність інтертекстуальності до породження

інноваційних контекстів за інтонаційно-художнім, стильовим та композиційно-драматургічним змістом [293, с. 81]. С. Балакірова вважає, що «...через інтертекстуальну основу композитори створюють особливу ігрову ситуацію, що вимагає від слухачів відповідної реакції співтворчості – <...> постійного вироблення спеціального музичного змісту» [42, с. 9].

Властивою ознакою практики поставангардного композитора є відмова від «принципу творення матеріалу» й скерованість на «надіндивідуальний» стиль. Це стосується усіх антиномічних композиційних явищ – «тотального театру» А. Циммермана, «колажної хвилі», комп'ютерної і просторової музики, «мінімалізму», що кульмінує у творчості Дж. Кейджа та його європейських послідовників [469, с.47].

Принципом об'єднання плеяди сучасних композиторів, схильних до постструктуральної естетики, Н. Гуляницька вважає відмову від авангардизму й тяжіння до тональної і модальної логіки [136]. Зазначеним критеріям відповідають творчість В. Мартинова, А. Пярта, які презентують духовний напрям в сучасній музиці, а також В. Сильвестрова – композитора «пост-Нового» ліричного світобачення, який втілює в музиці діалог «Особистість – Час», демонструючи новий тип психологізації образності, заглиблення у суб'єктивне Я, інтровертність авторського стилю, що пронизує його «тихі» опуси в різних жанрових контекстах, складає особливу ознаку авторської поезики у вокально-хоровій та інструментальній царинах [136].

Постструктуральні ідеї властиві презентантам напряму «духовного мінімалізму», серед яких: А. Пярт (Естонія), Г. Пецеліс та П. Васкс (Латвія), Х.М. Гурецький (Польща), Дж. Тавенер (Британія), Г. Канчелі (Грузія) та ін. Розмаїтий за видами і специфікою композиторського «ідеастилю» (Н. Гуляницька), мінімалізм, з властивою йому стилістикою і структурною організацією, пов'язаний з принципами репетитивності – варіативної повторності й техніки остинато найпростішого музичного матеріалу, елементарних звуковисотних та ритмічних утворень – так званих «паттернів». При відмові від традиційного розвитку інтонаційного джерела створюється ситуація певної статичності й водночас безкінцевого музичного буття [15]. При усій численності індивідуалізованих версій, мінімалізм має внутрішній стрижень й концентрацію в обраному фактурному комплексі, який є матеріальним утіленням вищої художньо-сміслової основи – особистісного авторського задуму, вищої ідеї [136].

Зокрема, у «мінімалізмі» реалізується прагнення подолати заестетизованість авангардного мистецтва, наблизити його до розуміння й сприйняття слухачькою аудиторією. Серед найзначніших виразників «ортодоксального» мінімалізму та перших представників цього творчого напряму в європейській музичній культурі ХХ ст. – класик сучасної нідерландської музики, філософ та мистецтвознавець Сімеон Тен Хольт (Нідерланди) та його співвітчизник Луї Андріссен – найпослідовніший адепт ідей американських мінімалістів (Ф. Гласса, С. Райха, С. Райтлі та ін.). Авторитетним фахівцем в сфері мінімалізму, продовжувачем європейської

лінії його розвитку, започаткованої С.Т. Хольтом, є сучасний композитор і піаніст Й. ван Вен [15].

Мінімалістичну скерованість сучасної творчості виявляють мультіінструменталіст і композитор Ян Т'ерсен (Франція), Т. Сікорський, Я. Піаровський (Польща), Т. Семзе (Угорщина), К. Гуйварте (Бельгія), О. Арнольд (Ісландія), автор кіномузики Х. Циммер (Німеччина) та ін. Зазначена стильова спрямованість визначає характер творчості найвідоміших італійських митців, які на сучасному етапі презентують дуальний тип граючого творця (одночасно автора і виконавця-піаніста). Серед них учень: Л. Беріо, композитор і піаніст Л. Ейнауді, а також автор, виконавець, аранжувальник та викладач Дж. Маррадзі.

Британськими виразниками мінімалізму є сучасні композитори-піаністи Г. Брайерс, Д. Вайт, Б. Іно, М. Найман, М. Олфрід, С. Рекхем. Естетика «нової простоти», «нової консонантності» притаманна творам Р. Ган'є (Франція), П. Хемела, В. Рима, Б. Йоффе (Німеччина), естонського композитора А. Пярта, сучасного українського класика В. Сильвестрова.

В плюралістичній за своєю стильовою сутністю музичній практиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст., що розвивається в модусі постнекласичної культурної парадигми, в контексті естетики поставангарду, охопленого ідеєю глобального синтезу, інтертекстуальності, полістилістики, цитації, в композиторській творчості посилюється тенденція співіснування музичного і вербального, музичного і пластичного композиторських дискурсів, розширення коментарійного сегменту авторських ремарок, автодескрипцій, інтерпретацій, які розкривають смисловий простір музичного твору. Осягаючи означену специфічну ситуацію, В. Холопова відмічає факт творення авторами ХХІ ст. особливої музичної реальності, котра потребує тлумачення, роз'яснення і коментування [572, с. 31].

Зазначена ситуація детермінована загальнохудожніми процесами та висвітлює специфіку утворення нових алгоритмів творчості, канонів мислення й філософії музичної творчості та її герменевтики. В контексті цієї ситуації формується тип митця, який виконує в культурі подвійну функцію: креативну й рефлексивно-інтерпретативну, здійснює авторську та аналітико-теоретичну й автокоментарійну діяльність, що сприяє порозумінню, розкодуванню змістовної складової творчості.

Авторські музичні твори-тексти віддзеркалюють інтерпретаційну спрямованість свідомості творця та його діяльні прояви, базуючись на іманентних професійних показниках, в яких висвітлюються комунікативні та ціннісно-смислові настанови культури. Збільшення ролі цитування і алюзії, суміщення в одному тексті різних стильових площин, створення авторського метатексту, широке звернення до вербальних коментарів і ремарок є однією з новаторських тенденцій ХХІ ст. та проявом трансформації феномена композитора в авторському дискурсі. Вербальні авторецепції як значеннєві документи й свідчення авторської присутності («Dasen», за М. Хайдеггером)

мислення творця, сприяють розумінню сенсу і саморозумінню авторської діяльності, а також досягненню нових смислів музичної культури.

Суттєвою ознакою феноменальності композитора у ХХ ст., що увиразнює масштаб його постаті і культуротворчої діяльності, є універсалізм креативних проявів, що парадоксально підкреслюється новою концепційністю, яскраво вираженою індивідуалізацією особистості, неканонізованістю музично-творчих рішень, що позначається на музичній мові, композиційно-драматургічній логіці, виконавському забарвленні.

Прояви універсалізму позначаються у стильовій концентрації ціннісно-смиислового контексту культури, що одночасно поєднує (через об'єктивізацію в авторській творчості) різні традиції, системи мислення, духовні пласти, жанрово-стильові явища різних епох. Зазначений універсалізм виявляється у творенні на основі провідних методів – полістилістики та інтертекстуальності, що дозволяють з'єднати накопичений художній досвід в єдину концепцію й визначити його аксіологічний зміст, створити загальну картину музики шляхом цитації, алюзій, стильового співставлення, колажу знакових систем різних епох, жанрових нашарувань та визначити в конгломераті різних текстів авторське художнє Я.

У творчості композитора останньої третини ХХ ст. чітко виявилася музично-культурологічна спрямованість, зумовлена посиленням проявів композиторської інтерпретації, музичної рефлексії існуючого інтонаційного світу, музичного самопізнання історії музики, її пам'яті про минуле, ціннісний досвід в контексті сьогодення. Музично-культурологічною рефлексією позначена скерованість авторських творів меморіального напрямку, прагнення досягнути трагічні події історії, а також створити теми-портрети, твори-присвяти видатним митцям (Е. Денісов, «Постлюдія» для оркестру пам'яті В. Лютославського; А. Шнітке, «Канон пам'яті І. Стравінського та ін.).

Об'єктом композиторського осмислення, контекстом авторських рецепцій А. Шнітке, Г. Канчелі, В. Сильвестрова, Ф. Караєва стають реалії самого мистецтва, музичне осмислення його місця у сучасному світі, аксіологічні константи і духовні символи музики, які набувають статус культурних цінностей у співвідношенні з руйнівними явищами, що віддзеркалюється в антиноміях «хаос – порядок», «елітарне – масове», «сучасне – минуле».

Окреслена спрямованість відбиває властивий постмодерній добі «культурологічний метод творчості» (термін В. Тарнопольського), що розширює концептосферу «полістилістики» (А. Шнітке), ідею «мислення стилями» (Г. Григор'єва, В. Медушевський) й передбачає вільне володіння у процесі створення музики усім накопиченим культурою жанрово-стильовим досвідом, вільне з'єднання різних інтонаційних ідей, мистецьких практик, технік композиції при опорі на історичні (у тому числі архаїчні) пласти [528].

Отже, парадигмальні зміни у культурі другої половини ХХ ст., що вплинули на усі сфери і процеси художнього життя й мали різні наслідки в музичній сфері, зазначили трансформації феномена композитора в аспектах:

- зміни векторів музичного мислення внаслідок пошуків новітнього віддзеркалення уявлень про світ і Всесвіт, світову гармонію й вищій сенс;

- відкритості інтелектуально-художньої свідомості *автора музичного* до сприйняття багатогранної інформації, космічних енергетичних потоків;

- віддзеркалення плюралізму науково-технічних ідей, філософських і релігійних концепцій, переорієнтація творчості з особистісної на позаособистісну модель відтворення космогонічних ідей, гармонії Сфер, теорії хаосу;

- експериментально-пошукової спрямованості діяльності авторської свідомості на процеси генерації звуку, креації темброакустичних концепцій, музичного творення (у тому числі звукоутворення, звукогенерації)

- посилення ролі інтелектуалізації, концептуалізації, смислової інтенсифікації музики, проявів символізації інтонаційного простору;

- оновлення засобів фіксації (нотні редактори, комп'ютерні технології) авторської творчості, збереження й трансляції музичного досвіду;

- розширення технік композиторського письма (серіалізм, пуантилізм, сонористика, стохастика тощо);

- збагачення музичного тезаурусу, тембрально-виражальної палітри і семантики через появу електроакустичного інструментарію, звукогенеруючої, звукотрансформуючої, звукотранслюючої апаратури, синтезаторів й комп'ютерних систем;

- утворення нових явищ (конкретна, просторова, електронно-комп'ютерна музика), гібридних різновидів творчості й поліпластових мікстів (рок-симфонія, рок-опера) і пов'язаних з ними різновидів діяльності;

- збільшення ролі імпровізаторських явищ в академічній музиці;

- диференціації творчих типів композиторів внаслідок розмаїття світоглядних моделей, творчих кредо і стильових орієнтирів митців, посилення ролі екстрамузичних та інтрамузичних чинників творчості.

Привнесення у період другої половини ХХ ст. в мистецьку сферу досягнень науково-технічної думки та новітніх філософсько-світоглядних концепцій (структуралізму, постструктуралізму) сприяло наростанню тенденцій синтезування наукової та художньої творчості (сцієнтизму), посиленню ролі раціоналізації й алгоритмізації творчого процесу, актуалізації проявів «аналітизму» (О. Соколова) як домінуючого методу мислення у сучасній музичній культурі.

За умов радикальних новацій, зміни естетичних парадигм, в добу постмодерну залишається актуальним найважливіше для сучасної музичної культури питання: головного призначення й кредо митця – у творчості, що є смислоутворюючим началом життєтворчості композитора та самої культури.

Складний синтетичний характер культури постмодерної доби, що віддзеркалює парадигмальні зміни інтелектуально-духовної свідомості, детермінує потребу в концептуальній опорі творчості митця на накопичений досвід, інтегральну реалізацію креативного потенціалу, що сполучує філософський концептуалізм, духовно-релігійні практики, науково-теоретичну і художню творчість.

В контексті музичної культури Новітнього часу народжуються нові індивідуалізовані концепти творчості, методи композиції, твори-тексти, що відбивають інтонаційне відчуття нової гармонії, нескінченості буття світу та підкреслюють особливу роль митця як медіуму, провідника космічних вібрацій. Нову методологію музикотворення засвідчують нові технології творчості і техніки композиторського письма, які актуалізують сферу імпровізаційно-недетермінованого начала (алеаторика), мікстові темброво-гармонічні утворення (сонористика), експерименти звукомузичної скерованості (конкретна, електронна і просторова музика), мінімалістські пошуки, а також техніку «суміщення» музичних світів: колаж, полістилістика, що засвідчують розширення царини інтертекстуальності.

Універсалізм, концептуалізм та індивідуалізація визначають сутність феномена композитора й динаміки еволюційного розвитку композиторської творчості ХХ ст. в авангардно-модерністсько-постмодерній логіці руху. Відповідно загальнонауковим уявленням щодо багатовимірності Всесвіту і мікросвіту, людини як особистісної реальності буття і творця культури в авторській свідомості композитора ХХ ст. відбувається нове розуміння вимірів музичного простору і часу, нове усвідомлення музичного звуку як праелементу музики і музичної культури, розширення (багатопараметричність) музичної мови, звуковисотної організації, музичної форми і фактури, пошук відтворення нової сонорності (через злиття звуку, тембру і гармонії).

В реаліях трансформаційних процесів у культурному континуумі доби постмодерну композитор стає носієм нового типу комп'ютерно-електронного мислення, що синтезує абстрактне і конкретне, поняттєве і наочне, виявляє динаміку аудіовізуального сприйняття реальності і культурного середовища й утворення нової інтонаційної «електронної образності». Музичні твори електронної доби переходять у ранг «відкритих систем» і набувають безмежності внаслідок поліваріантності виконання.

6.4. Музичний твір як культуротворча маніфестація та авторська репрезентація композитора в умовах постмодерного буття

Розгляд однієї з граней культурного явища сприяє осягненню його цілісності і смислової сутності. В цьому сенсі особливо значущим є

розкриття культуротворчої сутності феномена композитора в горизонті музичного твору – провідної царини художньо-творчої маніфестації і самоздійснення особистості музиканта-творця в авторському музичному дискурсі. Зазначений вектор зумовлює розкриття скерованості сучасної філософсько-культурологічної та мистецтвознавчої думки на досягнення специфіки буття суб'єкта творчості в культурі та питання його комунікації в «ідеї твору» (В. Біблер).

Музичний твір – духовний вимір культури, культурний артефакт, постає найважливішою атрибуцією феномена композитора як *автора музичного* в системі культури і мистецтва. Музичний твір розглядається не тільки як наслідок творчої волі автора та його інтонаційно-художнє послання, але й як художній «продукт європейської музичної культури особливого типу» (Є. Назайкінський), що протистоїть «культурі імпровізації» (О. Соколов). Традицію європейської авторської музики, що презентує професійну письмову традицію Нового часу, безпосередньо пов'язують і ототожнюють саме з «культурою музичного твору» (Є. Назайкінський).

Утілюючи специфіку художньої свідомості і креативного мислення авторського суб'єкта, музичний твір вбирає інтерпретаційні аспекти і є проявом властивої мистецтву дуальності і антиномічності музичного буття, діалектики матеріального і ідеального, емпіричного і трансцендентного, що розглядаються в контексті когнітивних установок культури і художньо-естетичної діяльності і містять різні рівні інтонаційно-художнього узагальнення.

В контексті дослідження *музичний твір* усвідомлюється багатовимірною, поліпараметральною інтонаційно-образною духовною реальністю культури, створеною композитором в процесі інтелектуально-художньої діяльності; специфічна цілісність, наділена індивідуальними мовно-композиційними й жанро-комунікативними рисами, авторськими смислами, унікальною структурою і змістом, що вбирає особистісний і культурний досвід, закодований в музично-мовних знаках-символах і втілений через перетворення-аккультурацію звукової матерії.

Музичний твір – специфічна інтонаційно-художня й знаково-символічна репрезентація індивідуально-авторської картини світу, віддзеркалює тип інтелектуально-художньої свідомості і образного мислення композитора. Звернення до концепту твору в аспекті досягнення феномена композитора і розкриття сучасних аспектів його розуміння, зумовлене новою сутністю самого твору у практиці ХХ ст.: переосмисленням його ролі в системі категорій музичної культури, які обираються в якості інструменту теоретичного аналізу творчості митця (зокрема «стиль» і «жанр»). Існуюча в сучасних умовах дихотомія «стиль - твір» долається поняттям «стиль твору», яке маркує розширення функції твору до категорії стиль і загалом – твір культури.

Актуалізація ідеї «стилю твору» як концентрату «ідеалексики» (Н. Гуляницька) і своєрідної мови художнього висловлювання Г. Григор'єва

пов'язує з поглибленням особистісної позиції в концепційно насичену авторську музику останніх десятиліть і переродженням полістилістичного мислення в моностилістику [133, с. 147]. Стиль твору стає найбільш значущим інструментом аналізу результатів сучасної музично-авторської творчості, зазначеного різноманіттям художніх ракурсів бачення картини світу, унікальністю драматургічних рішень, одиничністю композиційного задуму в умовах складного звученневого гіпераудіопростору і ускладненої техніки письма.

Філософія Новітнього часу трактує твір мистецтва виразом та «охоронцем» «істини світу» (М. Хайдеггер) [554]. У свою чергу, сам світ розуміється філософською думкою як творіння і «витвір культури» (В. Біблер) [66]. Осягнуте як естетичний об'єкт, музичний твір, являє собою єдність дискурсу і тексту.

Процеси трансформації в музичній культурі та інтелектуально-художній свідомості ХХ - початку ХХІ ст., регламентовані соціокультурним контекстом, зміною аксіологічних, художньо-естетичних, комунікативних парадигм і індивідуально-особистісними інтенціями композиторів, проблематизують пошук принципово нових когнітивних моделей розуміння концепту музичного твору і відповідного термінологічного «оформлення». Багатогранно осмислений сучасною наукою, «...твір починає вивчатися як історично відкрите явище, цінність і зміст якого історично рухливі, мінливі і піддаються переосмисленню» [621, с. 239].

Сучасна мистецтвознавча розробка музичного твору як фундаментального естетико-художнього поняття і багатоскладового явища творчої практики, підлеглого принципу історизму, що виявляє сутність феномена композитора, пов'язана з розширенням предметного поля самого твору і його термінологічної експлікації, сенс якої висвітлюють поняття «арт об'єкт», «об'єктивізація», «артефакт», «рес факта», «музичний об'єкт», «знаковий об'єкт», «інформаційне повідомлення», «продукт інтелектуальної діяльності», «мовний акт» [621, с.14].

Тенденції радикального оновлення системи музичної мови і мислення, формо- і стилеутворення, трансформації в сфері творчості, технології і техніки письма, обумовлені інтенсивністю проявів евристичного потенціалу, пов'язані з розширенням царини свободи і нерегламентованості творчого процесу, сприяли кардинальному переосмисленню іманентних параметрів музичного твору як «виразно-сислової цілісності» (В. Холопова) [572], форми утілення індивідуального задуму Автора Музичного і його особистісного смислу.

Історично сформовані типи музичних композицій змінюються в контексті неklasичної парадигми художнього мислення ХХ ст. гранично індивідуалізованими композиційними структурами (індивідуальними творами-проектами), творами-концепціями) і моделями з відмовою від усталених композиційних нашарувань та розширеним спектром техніко-технологічних рішень і втілень, що опредметнюють неповторність

інноваційно-художньої ідеї творця, сфокусованої на креації звукового матеріалу, тону-концепції одночасно з його формою [563], [567].

Свобода індивідуального прочитання концепту «твір» детермінує композиційно-драматургічний і музично-мовний рівні творінь, а також вибір технології і техніки втілення авторського задуму. Внаслідок цього, окремі оригінальні, унікально-одиничні за своєю суттю твори «мисляться як первинні фундаментальні стилі, які забезпечують єдність духовного і матеріального і у згорнутому, конкретизованому вигляді реалізують спільні етико-художні установки, пріоритетні для автора» [230].

Метаморфози в музичній культурі та мистецтві другої половини ХХ ст., що охопили різні аспекти творчої практики, вплинули на оновлення структури і змісту музичного твору, зумовили перегляд його дефініції. У сучасному розширеному тлумаченні, поняття «музичний твір» поширюється на: 1) різного роду артефакти, які є не тільки результатами творчості композитора; 2) відкриті форми; 3) колективно-авторські твори; 4) аудіовізуальні композиції, перформанси з інсталяціями, візуальні партитури і інструментальний театр [136].

Отже, принципово новий погляд на музичний твір в контексті осягнення феномена композитора, на нашу думку, детермінований: 1) глибинними змінами структури авторської свідомості і художнього мислення; 2) оновленням форм і видів композиторської діяльності, процесів авторської творчості, а також способів трансляції та інтерпретації його результатів; 3) розширенням естетичних кордонів і художньо-смыслового потенціалу творів внаслідок ускладнення способів втілення в музиці образів світу і автора; 4) радикальним перетвореннями темпоральності, інтонаційно-мовних, темброво-акустичних та структурних закономірностей; 5) символізацією музичних образів і значень як результату збагачення художньо-стильового контексту і поглиблення змісту авторської творчості.

Новації параметрів звукової організації музичного твору стають закономірним наслідком і об'єктивним результатом різноспрямованих тенденцій в музичній культурі та мистецтві, пов'язаних, з одного боку, з посиленням раціоначача, принципів аналітизму, з іншого – з розвитком ідеї вільної, нерегламентованої композиції, алеаторики, а також концепту «відкритого» твору, що руйнує усталені історичні традиції *opus music*.

Зазначені новації при усій суперечливості творчих результатів відбивають загальну закономірність, на яку звернув увагу один із значних мислителів першої половини ХХ ст В. Іванов: «Справа митця – не у повідомленні нових одкровенень, але в одкровеннях нових форм» [195, с. 641].

Зміна універсальних світоглядних моделей, яка викликала радикальні семантичні трансформації в музичній культурі ХХ ст. і музичному мисленні її суб'єктів, вплинула на зміну критеріїв художньої царини, зумовила термінологічне оновлення (заміна поняття жанр – музикою для..., проєкціями і ін.) і появу нових явищ, не властивих раніше музичному мистецтву. Так, на авансцені музичної культури і мистецтва другої половини ХХ ст. з'являються

нові концепти і позначення, альтернативні традиційному терміну і поняттю «твір»: *opus-post*, акція, перформанс, проект, арт-проект, інсталяція, хешпенінг, «інструментальний» театр тощо.

Ілюстрацією останнього в музичній практиці другої половини ХХ ст. є «Звук» для п'яти виконавців М. Кагеля (1968), в якому сполучаються традиційне акустичне звучання, імітація гри (жестикуляція), випадкові шуми.

Істотно змінюється інтонаційна концепція і звуковий зміст музичного твору – документу епохи, який «розкриває «індивідуально відрефлектований звуковий образ світу, що набуває концептуальної повноти під час виконання» [463]. Один з визнаних лідерів покоління композиторів-«шістдесятників», визнаний метр авангарду, автор і музикознавець Е. Денісов, розглядаючи музичний твір «живим організмом» з тонкою і неповторною індивідуальною організацією, підкреслює значимість інтонаційної наповненості як смисловий основи, що робить цей організм життєздатним» [154, с. 149].

На думку музиканта, відбувається інтонаційна наповненість сучасного музичного твору новими елементами, представленими «ізольованими звуками, або звуковими комплексами..., що мають значення самостійних звукових об'єктів» [154, с. 149]. Як стверджує Е. Денісов, фактично, музичний твір є розподілом у певному проміжку часового континууму суми одиничних і комплексних об'єктів..., що вступають у ланцюг взаємин не тільки з прилеглими до них елементами..., але і в більш складні відносини з віддаленими один від одного об'єктами, якими оперує композитор [там же].

Порівняно з класико-романтичним етапом розвитку історії культури, музичні об'єкти авторської практики ХХ ст. відзначені новаторською спрямованістю. Значною мірою цьому сприяла поява і динамічна еволюція звукофіксуючої апаратури (фонографа, магнітофона і ін.), технологій і технік фіксації, моделювання та монтажу звуку, цифрових технологій (комп'ютерної обробки і генерації звучань). Розширення смислової сутності використання інтонаційно-звукових явищ і значимість даного процесу в музичній творчості ХХ – початку ХХІ ст. підкреслює поява нових самостійних видів музично-творчої практики, серед яких:

1) «магнітофонна музика» (*Tap Music*), утворена методом монтажу музичних, шумових і штучно генерованих звуків і їх варіантного комбінування («Контакти» К. Штокхаузена; «Пустеля» для оркестру та магнітофонної плівки Е. Вареза);

2) електронна музика, звукові об'єкти якої створені електрогенераторами («Телемузика», «Електронні етюди»: Studio I та Studio II К. Штокхаузена; «Електронна поема» Е. Вареза та ін.);

3) конкретна музика, що оперує звуками повсякденного життя, у тому числі немусичними («Шумові етюди» П. Шеффера);

4) комп'ютерна музика, створена за допомогою цифрових комп'ютерних технологій, що увібрала досвід попередніх практик.

З точки зору інтонаційного змісту, музичного матеріалу твори ХХ ст. як звукоакустичні об'єкти диференціюються на: 1) традиційно-музичні

(вокальні/інструментальні) і оновлено-традиційні; 2) новітні: повсякденно-шумові (конкретні) і штучні (отримані шляхом використання синтезатора, електронного генератора, комп'ютера).

Змішання і варіантно-множинне комбінування даних об'єктів у творчій діяльності композитора сприяє збагаченню інтонаційного тезауруса музичної культури, оновленню музичної мови і можливостей висловлювання в сфері мистецтва. Як зазначає Е. Денісов, – «уведення в музику широкого поля нових звучань розширило сферу звукових об'єктів, якими оперували композитори, а можливості монтажу та фіксації кожного елемента за усіма параметрами... дали точні методи реалізації» [154].

Виходячи зі специфіки створення, модифікації і використання (відбору) звукових комплексів, їх монтажу, композитор виступає в ролі звукоінженера і реалізує творіння в якості безпосереднього виконавця (К. Штокхаузен, П. Булез та ін.). Нові можливості свідомого відбору, поліпараметрової (темброво-акустичної, звуковисотної і ін.) зміни, монтажу і точної фіксації звукового матеріалу сприяли розширенню контролю над процесом написання музики та його ускладненню. Використання більш насиченого звукового матеріалу зумовило ревізію композиторської техніки і появу нових її типів, які поглинають раніше сформовані практики [154, с. 154].

Через застосування алеаторичних прийомів, фіксованих опус за допомогою індетермінованої нотації, композитор впроваджує у творі значну свободу. Специфіку постмодерного музичного твору визначають: взаємодія і одночасне співіснування в тексті твору музичних і вербальних повідомлень; ігрова логіка як спосіб організації музичного простору; хаотичність, спонтанність, фрагментарність оповіді, парадоксальність як риса нелінійного, неоднорідного дискурсу; семантична амбівалентність; інтертекстуальність на рівні авторського діалогу (Своє – Чуже), цитування, «гра цитат, іронізм».

У другу половину ХХ ст. на «хвилі» розвитку ідей структуралізму і аналітизму, тенденцій посилення раціоначача в музичній творчості, в рамках дискусії про музичний твір, когнації зазнає поняття «композиційна модель», осмислене в контексті дослідження діалектичних процесів музичної композиції ХХ ст. Дане поняття характеризується О. Соколовим як «заздалегідь продумана структурна основа твору композитора, що претендує на неповторність і оригінальність, і відрізняється від риторичної диспозиції» [498, с. 97]. Під композиційною моделлю аналітик розуміє раціонально усвідомлену композитором «модель структури музичного твору, що відноситься до вищого масштабного рівня – форми-композиції» [498, с. 94].

«Композиційна модель» пов'язана з раніше існуючими в музичній практиці явищами, а також з феноменами новітньої музичної культури. У зв'язку з цим осмислення композиційної моделі сприяє поглибленню в проблеми художнього стилю, традиції. Принципово новаторською сутністю дане явище є у ХХ ст. (на відміну від історичних прототипів) в якості проявів структуралізму в музиці, можливості фіксації абстрактно-логічного виразу плану музичного твору.

Наявність аналітичного підходу художника до свого твору О. Соколов вважає найважливішою умовою творчості в різні історичні епохи (від середньовіччя до XVIII ст.) та наголошує на пріоритетності цього підходу в композиторському мистецтві XX ст. Дослідник вбачає спільність в причетності різного роду явищ (раціонально орієнтованої хорової поліфонії строгого стилю, практики творів епохи бароко та ін.) в їх «приналежності до культури музичного твору.., особливій системі художнього мислення, що вирізняється своїм механізмом як композиторської творчості, так і слухачького сприйняття» [498, с. 94].

Як явище сучасної музичної культури, пов'язане з посиленням ролі абстрактно-логічного начала і математичних принципів мислення в авторській творчості, зазначена модель є свідченням впливу на авторську свідомість творця і художній процес провідних наукових ідей та філософських концепцій XX ст. На думку музикознавця, – «Композиційна модель – феномен, який відбив подію в сучасній музичній культурі... зміщення інтересу в бік техніки письма, музичної мови як системи засобів і прийомів, в сторону форми [там же].

Будучи наслідком раціональної логіки, дана модель, пов'язана з акцентуванням мислення аналітичного типу, є свідченням здійснюваного автором попереднього конструювання форми-композиції твору. О. Соколов розглядає композиційну модель найважливішою ланкою творчого процесу композитора і квінтесенцією аналітизму – одного з провідних, на його думку, методів мислення в композиторській творчості XX ст. Відзначаючи принципову новаторську сутність даного явища у даний період (на відміну від історичних прототипів) як прояв структуралізму в музиці, дослідник підкреслює його можливість фіксації абстрактно-логічного виразу плану музичного твору [498].

Нівелювання будь-яких еталонних законів форми-композиції, постійний пошук структури стає характерною рисою творчості більшості композиторів другої половини XX ст., особливо художників-експериментаторів (П. Булез, Л. Ноно, К. Штокхаузена, Д. Лігеті). Оригінальна структура, одинична композиційна модель, заснована на принципах інвенційності, стає виразом нового і неповторного музичного феномена зі своєю організаційною логікою, скерована на слухача. Подібний структурно орієнтований, логіко-конструктивний модус існування композиційної моделі у творчості композитора доби постмодернізму детермінований зростанням ролі в мистецтві XX ст. абстрактно-логічного мислення, раціоначала, посиленням впливу математичного методу в побудові художнього цілого. Композиційна модель вважається вищим масштабним рівнем твору і відображає посилення інтересу до структуроутворюючих аспектів творчості, технологій і технік письма, а також пошуку принципово нової, досконалої і виразною художньо-естетичної форми-структури твору, яка виконує відповідну «психологічну функцію настройки свідомості» на вираз і сприйняття конкретного змісту [338, с. 429]. Композитор прагне

донести до слухачів головну структурну ідею, закладену у композиційній моделі, що застосовується як умова і норма, «йде «у підтекст» і перекривається формою-композицією» [498, с. 109].

Поняття «аналітизм» О. Соколов використовує для уточнення специфіки та ієрархічності будови музичного твору, усвідомленого як: 1) матеріальний результат творчості композитора; 2) ідеальний продукт художнього сприйняття слухача; 3) носій авторської свідомості, творчої діяльності.

Аналіз музично-практичного досвіду дозволяє класифікувати композиційні моделі трьох типів:

1) quasi-традиційні, наближені до форми-композиції, але позбавлені типових композиційних символів (провідних партій, розробки);

2) іконічні - візуальні структури (креслення), що вільно проектуються в подальшій стадії на звукову матерію;

3) математичні, засновані на символіці відповідного апарату (таблиці, схеми та ін.) і визначають зв'язок всіх компонентів і сторін музичного твору. Спільність композиційних моделей (при всій їх структурній оригінальності) зумовлена об'єктом фіксації звуковисотного структури твору [498].

Представлені О. Соколовим види моделей: «синтаксична», заснована на дії граматичних моделей, засвоєних в якості мовної норми, і «фонічна», яка спирається на інтуїтивний досвід діяльності виконавця, «маніпулює звуком, виходячи з «безпосередності своїх емоційних відчуттів», націлюють на осягнення проблематики аналітизму на різних рівнях музичної організації [498]. Отже, розгляд основних типів моделей є передумовою об'єктивної інтерпретації авторського методу й виявлення специфіки співвідношення свідомого і несвідомого у творчості композитора.

Прикладом відображення специфіки авторського мислення в ХХ ст. і нового естетичного розуміння музичного твору стає модифікація самого імені «твір» і його заміна його терміном «композиція». Традиція подібної підміни і використання останнього в якості альтернативи «твору», закладена в авторській музиці представником російського авангарду початку ХХ ст. М. Рославцем, отримала сучасний розвиток як в академічній (орієнтованій на експеримент), так і в неакадемічній (естрадно-джазовій, рок- і поп музиці) сферах. «Композиціями» називав свої живописні полотна художник-авангардист модерної доби В. Кандинський, тісно пов'язаний дружніми стосунками з А. Шенбергом.

Термін «композиція» використовує щодо власних творів сучасний композитор і музикознавець В. Єкімовський, розкриваючи їх ідейний контекст в автодескриптивних теоретичних текстах, зокрема в «Автомонографії» [168]. До творів митця, що володіють «унікальністю, одиничністю і неповторністю» [168, с. 179], відносяться композиції № 10 («Сублімація») і № 33 («Соната з поховальним маршем»), яка стала знаковим твором останнього двадцятиріччя ХХ ст., й ілюструє причетність до алеаторно-постструктурального типу музичного мислення [136, с. 43].

На сучасному етапі концепт «композиція» інтерпретується «з урахуванням тих конотацій, за умов яких композицією може називатися і окремих твір, і конкретна структура музичного об'єкта, і сам процес творення» [136, с. 6]. Цієї ж позиції дотримується і О. Соколов, розуміючи під композицією не тільки процес написання музики, сам твір і його композиційну структуру, але в широкому сенсі – певний тип культури, що протиставляється імпровізації [498].

Дане поняття вбирає в себе і технологію побудови творів і план вираження. Композиція, що розуміється як довершений витвір – «зроблена річ», може розглядатися у феноменологічному аспекті як прояв художньої істинності і духовної сутності створення. Внаслідок глобальних змін в культурі, науковому просторі, за умов збагачення системи знань новими концептами і теоріями (ноосфери, нейроестетики), їх впливу на музично-творчий процес і способи втілення інтонаційного висловлювання, а також тотальної технологізації і комп'ютеризації, композитор отримав можливість «створювати не лише музику, але й простір» [174].

В контексті метаморфоз постмодерну, що зумовив нові вектори інтелектуально-художнього сприйняття дійсності й типи світомоделювання, інший характер протікання творчого процесу і принципи «мислення музикою», під впливом авангардних і поставангардних тенденцій розвитку мистецтва другої половини ХХ ст. істотно змінюються і розширюються структурно-композиційні та мовні параметри творів, їх акустичні умови реалізації і формуються нові принципи роботи з музичним матеріалом (перш за все з самим звуком), в тому числі електронним. Сучасні постмодерні твори є складними художніми об'єктами, текстами, що віддзеркалюють інтелектуально-психологічний модус музичного звукоспоглядання й слухання буття, репрезентують різноманітний спектр інтонаційної образності, та широкий діапазон трактування традиційно-академічних жанрово-стильових явищ у співіснуванні з новітніми авангардно й поставангардними версіями – мікстовими проектами – стилізаціями, реконструкціями й інсталяціями.

Смислова амбівалентність, інтертекстуальна властивість призводить до усвідомлення творів як Текстів. В композиторській практиці доби постмодерну, що висуває в якості альтернативи концепту *opus-music* нові явища, зумовлені тенденціями деконструкції, формуванням нової концепції музики, нової парадигми музичного мислення, нової інтонації (з акцентом на пересемантизації ідеї звуку, посиленні темброво-акустичного й просторового чинників) набули актуалізації: відкриті структури, ідеї «момент-часу», акції, звукової «події», звукові об'єкти (Ж.-Ф. Ліотар).

Нові різновиди креативного музичного продукту й форми репрезентації *автора музичного* – «відкритий твір», «момент-форма» (К. Штокхаузена) стають особливим, «живим» простором смислів, «течією буття» (М. Хайдеггер) з широким полем темброво-акустичних, фонічних і часопростірних експериментів й сполученням безлічі актуальних для часу

звукоінтонаційних ідей, новітніх технік композиції (алеаторика, сонористика), музичних практик (просторова електронна музика) художніх контекстів, музичного та поза-музичного змісту.

Концепт «відкритого твору», або твору відкритої форми (з акцентом на подоланні структурної цілісності), що виник в контексті нової філософії, настанов постнекласичного мислення, під впливом постмодерних тенденцій, ідей постструктуралізму, в контексті народження нової художньої концепції часопростірної організації музики (основаної на дезінтеграції традиційних й переосмисленні метроритмічних параметрів), обумовлений спрямованістю на споживача культурного продукту як учасника акту творчості і слухача, який розкриває зміст оригіналу, сформованого свідомістю автора і виконавця.

Відбувається переакцентуація сутності креативного процесу з вихідного матеріалу, створеного автором для свого твору, на його інтерпретацію, новий усний тип художнього спілкування й трансляцію інтонаційно-сислової інформації внаслідок імпровізаційного розгортання звукових (фоноакустичних) феноменів у часопросторі, а також характеру емоційно-чуттєвої реакції, що виникає у свідомості реципієнта. Відкритий твір залежить від спонтанності музичних рухів, змін у мисленні композитора, а також від акустичних умов виконання та руйнує усталений концепт письмової композиції та закономірності і принципи слухового сприйняття [635]. Установка на відкритість «стає гарантією... несподіваного відбору, який наша цивілізація трактує як особливу цінність, оскільки всі елементи нашої культури схиляють нас до розуміння, почуття, ... і бачення світу як у категоріях можливості [635].

Загальною ідеєю музичних творів «відкритої структури», реалізованих в практиці Л. Беріо (Секвенція для флейти соло), П. Булеза (фортепіанна соната № 3), А. Пуссера (електронні твори «Scambi», «Mobile»), К. Штокхаузена («Klavierstück XI»), М. Кагеля (оркестрова текст-акція «Людвіг ван»), Л. Ноно (електронні композиції «Бо ліс молодий і сповнений життя», «Ясність, що надихає», «Прометей») та ін. митців, є надання свободи інтерпретатору, прочитання тексту котрим зумовлює зміну первісної структури, темпоральність твору, якому надано у виконавському акті численні темброво-колеристичні варіанти. Зазначена «відкритість» націлює на активне і одномоментне співавторське включення в процес сприйняття і усвідомлення запропонованої автором і виконавцем художньої ідеї на рівні сиюхвилинної об'єктивації відкритих інтелектуально-емоційних переживань.

Принципи «відкритого» твору мистецтва отримали системне теоретичне обґрунтування в роботах італійського філософа, культуролога і письменника У. Еко, який осмислює проблеми постмодернізму, питання семіотики. Одна із значущих культурологічних ідей, висунутих філософом в рамках постмодерної естетики – рівність створення тексту автором і читачем. Згідно з уявленнями У. Еко, мистецький витвір за своєю природою є переказами-передачею з нескінченної багатогранності значень і дій. Ця ідея розкривається в праці «Відкритий твір», окремі розділи якої («Застосування

до музичного висловлювання») присвячені аналізу музичних творів. Автор підкреслює уподібнення творіння художньої дійсності наукового дослідження і виявляє значимість затвердження феномена «відкритого твору» в контексті нової діалектики відносин в системі «твір — інтерпретатор» [635].

Ініційований П. Булезом експеримент з відкритою формою, віддзеркалений в «Сонаті № 3» (1957), заснованої на алеаторичних принципах випадковості і комбінування фрагментів твору, відбив особистісні підходи композитора [136, с. 41]. Філософія «відкритої форми», за думкою К. Штокхаузена, «...завжди розпочата і завжди могла б тривати». Виходячи з даної позиції, твори з «нескінченною тривалістю» митець іменує «момент-формами», «тепер формами», або називає «нескінченими формами» [647].

Особливим явищем авторської практики поставангарду є наряду з автокоментарями, анонсами у фестивальных буклетах поява вербальних партитур, слово в яких складає альтернативу нотним символам та є смислоутворюючим, концептуальним началом, потенційно необмеженим полем можливостей музиканта-виконавця як повноцінного співучасника творчого задуму митця.

Вербальний чинник визначає новаторську сутність ненотованих творів-текстів інтуїтивної музики, ініційованої К. Штокхаузенем. Вербальний текст-інструкція складає основу циклу «3 семи днів. 15 текстових композицій інтуїтивної музики» (1968), призначеного для умовно-кількісного складу музикантів та вільно-обраної тембрової палітри. Вільна й унікальна звукова реалізація твору відбувається на основі сформульованої композитором генеральної ідеї та його квазі-режисерських ремарок-вказівок, призначених виконавцям. У подібному аспекті вирішений твір «3 прийдешніх часів. 17 текстів інтуїтивної музики», створений німецьким автором двома роками пізніше [665].

Вербальність пронизує електронний твір Д. Лігеті з характерною назвою «Артикуляцію» (1958), в якому новітніми музичними й екстрамузичними засобами (з використанням жестикуляції й артикуляції), з метою художнього відтворення універсальної мови «есперанто», імітується умовна комунікативна ситуація «мова — жест».

Внаслідок посилення ролі виконавського тексту, виконавських засобів комунікації виникає новий симбіотичний (композиторсько-виконавський) тип музичного твору, що ілюструє синтетичний різновид вербально-музичного авторського дискурсу та водночас гетерогенний (співавторський) його статус внаслідок посилення ролі вільно трактованих виконавських засобів, імпровізаційності виконавця, який виступає творцем наряду з композитором.

В художньому просторі твору (на стадії його реалізації) виникає новий авторсько-виконавський дискурс-діалог з рівнозначною мірою відповідальності й майже нівелюванням авторського начала, деіндивідуалізацією постаті композитора як єдиного автора твору. Новий тип

вербально-музичних композицій є свідченням плюралістичного ставлення до авторства, концепту письма в музиці, нівелювання або зменшення авторської функції (що відповідає постмодерним установкам). Означений ракурс підкреслює переосмислення функційної ролі учасників музичної комунікації й значущість виконавського мовлення як смислової частини твору, процесу його креації. З іншого боку – маркує принципові зміни у комунікативній системі творення – відтворення – сприйняття музичного продукту (твору). Музична комунікація трансформує традиційне уявлення про творення у співтворення та співдіяльність, матеріальна субстанція фіксованого твору заміщується феноменом діяльності, який перетворюється на перманентний процес «віртуального» творення реальності й акти співтворення [385].

Значною мірою зазначені парадигми зумовлені інтерпретаторською скерованістю свідомості й творчого мислення творця й пошуками реконструювання в реаліях ХХ ст. втраченої цілісності.

Отже, музичний твір стає специфічним комунікативно-смысловим простором і репрезентантом авторської волі композитора. Когнітивний рух виконавців-інтерпретаторів, слухачів до «художнього відкриття» твору, їх залучення всередину звученнєвого континууму художнього опусу, стає ключем до розуміння сутності музики, її Логосу і Ейдосу.

6.5. Естетика «нової простоти» в дзеркалі стильових новацій композиторської творчості кінця ХХ ст.: А. Пярт

В контексті соціокультурних трансформацій постмодерного світу, в період переоцінки аксіологічних еталонів художнього творення, в царині музичного мистецтва проблематизуються питання реконструкції духовної цілісності, подолання розірваності зв'язку часів і повернення до усталених етичних ідеалів. В умовах кризових процесів кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. видатні композитори силою свого генія, змістовної творчості, сповненої християнського гуманізму, духовності, високих етичних ідеалів намагаються протистояти негативним явищам світу, що порушують особистісну гармонію та культурно-історичну спадкоємність традицій минулого, ведуть до втрати духовних опор.

Саме до таких митців належать представники блискавичної генерації «композиторів-шістдесятників» ХХ ст, феноменальна творчість яких стала справжнім явищем і надбанням епохи, чинником інтелектуально-духовного впливу на культурну свідомість сучасності та сприяла суттєвому художньої збагаченню й розширенню національного мистецтва європейським музичним досвідом двох хвиль Авангарду, розвиненим, унікально переосмисленим і збагаченим в індивідуальних авторських концепціях.

Митці цього покоління: В. Гаврилін, Л. Грабовський, В. Годзяцький, С. Губайдулліна, Е. Денісов, Л. Дичко, Г. Канчелі, А. Пярт, В. Сильвестров, С. Слонімський, М. Скорик, А. Шнітке, Р. Щедрін та ін., презентуюючи різні національні традиції, визначають нині магістральні лінії розвитку музичного

мистецтва й являють індивідуальні стильові програми, персоніфіковані культурні коди, підтверджуючи значущість на сучасному етапі особистісного, авторського начала, ролі самотнього Я в музичній культурі. Велика емоційна сила, тонке відчуття звуковиразальної палітри, мистецький універсалізм та глибина художнього висловлювання авторської думки, втілені сучасними засобами музичного письма, стали ознаками авторського самовираження цих різних за особистісними психотипами, художньою філософією і мистецьким кредо митців [296].

Усвідомивши духовно-етичні настанови доби шістдесятих, дух свободи та експерименталізму, тяжіння до новацій європейського Авангарду I та II, альтернативних форм висловлювання, автори віддзеркалили нове мислення, що розвивалося в руслі загальнокультурних та художніх інтенцій епохи. У пошуках власного стилю творці означеного покоління сфокусували й узагальнили у своїй музиці увесь багатогранний і строкатий спектр стильових пошуків (неокласицизм, неофольклоризм, неоавангардизм, неоромантизм, неосакральність) та техніко-технологічних новацій XX ст.

У цьому незвичайному вмінні індивідуально перетворювати у творчій свідомості кардинально протилежні явища і стильові ознаки, втілювати за їх допомогою художньо значущі філософські ідеї, сакральні глибини, проявляється унікальна самотність композиторських особистостей, які формують нині картину європейської та національної музики.

Композиторська творчість покоління 60-х рр. знаходиться у полі загальнокультурних і стильових трансформацій і складних процесів, пов'язаних з потребами перехідного, змінюваного культурного етапу, еволюції соціальної історії та інтенсифікацією тенденцій в художній творчості. Вона зумовлена стильовими пошуками в мистецтві другої половини XX ст., пов'язаними з множинністю репрезентацій відчуття сучасності, тенденціями «стильового плюралізму» (М. Тараканов), поліфонізації духовної свідомості [296].

Митці яскравого, масштабного таланту, творці симфонічних концепцій, носії власного філософського світогляду та оригінального креативного мислення, які розширили інтонаційний простір музики, звернулися у своїй творчості до найгостріших і загальнозначущих проблем: буття, антиномій життя і смерті, гармонії і дисгармонії, та апелювали до центральної концепції – Людини XX ст. Кожний з цих авторів став уособленням креативного покоління, виразником інтенцій на оновлення творчого досвіду та водночас поглибленню зв'язку часів і традицій, зберігаючи індивідуальну самотність, художню своєрідність.

Утіленням мистецьких прагнень і пошуків нового художнього синтезу, віддзеркаленням властивих епосі тенденцій стильової інтеграції в музичній царині, звернення до традицій у широкому жанрово-стильовому діапазоні, є висунутий А. Шнітке *ретроспективно-діалогічний* (термін наш – І.К.) метод творчості – полістилістику, що виявляє культурологічну спрямованість творення музики, породженої прагненням діалогу зі спадщиною (як

концентрованим досвідом культури), інтертекстуальні властивості і спирається на принципи цитування, мовно-стильовий плюралізм та ідею культурного діалогу. Зазначена стильова концепція визначається «символом музичної культури ХХ ст.» й віддзеркалює тяжіння до глобальної єдності [312, с.19].

Адепти авангардизму і новітнього технологізму в музиці, композитори-шістдесятники вже з кінця 70-х рр. ХХ ст. відчували вичерпаність ускладненої раціоналістичної мови, типову для ХХ ст. антиномію академічної і масової культур, їх несумісність та можливі шляхи взаємодії, а також обмеженість мистецького шляху лише в напрямку «рафінованих» структуральних експериментів. Прагнення до змістовних і виражальних змін зумовило митців до пошуків іншого модусу творчості – у векторі до стильової переорієнтації, виходу у простір духовно-етичного, сакрального, царину «нової простоти», мінімалізму.

Тенденція стильового оновлення, зміна парадигм творчості особливо помітна в музиці «патріарха» українського авангарду В. Сильвестрова, експерименталізм якого змінився неоромантичним вектором творчості, естетикою простоти, музикою «тиші», домінуванням сфери постлюдійності, а також естонського майстра А. Пярта – найрадикальнішого авангардиста-шістдесятника, прихильника ідей серійності та серіальності, сонористичного звукопису та колажної техніки, а нині – одного з самобутніх митців неосакрального спрямування, фундатора унікального стилю *tintinnabuli*, автора духовно-хорових творів, які сповнені глибокої релігійної рефлексії та є формою спілкування митця з Богом. Наряду з іншими «радикально» мислячими авторами 60-80-х рр. (Л. Грабовським, В. Мартиновим, В. Сильвестровим), естонський композитор був одним з перших, хто усвідомив необхідність радикального стильового звороту у мистецтві тотальної детермінованості [296].

Проблема долання перешкод між світом людської духовності і техногенними цивілізаційними процесами, позачасова значущість духовних цінностей людства й самої людини стає стрижневою у музичній та вербальній царинах авторепрезентації композитора, який наряду зі своїми колегами-музикантами повертаються наприкінці ХХ ст. до неоромантичної естетики, музики нової простоти, нової сакральності.

Художній світ творів майстра віддзеркалює провідні духовно-стильові та музично-технологічні орієнтири другої половини ХХ ст., пов'язані зі «зміною культурних парадигм» (Ю. Холопов) [567], переходом від ідей структуралізму (авангардизму) до постструктуралізму (поставангарду) та вбирає у свій контекст змістовні культуротворчі інтенції неосакральності з опорою на сучасну естетику духовного мінімалізму і «нової простоти».

Стрімка й водночас глибока стильова еволюція авторської творчості естонського композитора і мислителя – одного з найбільш виконуваних сучасних митців і визнаних метрів хорової музики послідовно виявляється у трьох основних періодах, кожний з яких відзначається власними

особливостями та стає суттєвим ланцюгом в динаміці розвитку універсума авторської особистості митця:

1) ранньому, авангардному (1958 – 1968), зосередженому на інструментальній (фортепіанній, оркестровій) й частково хоровій (кантата «Наш сад», ораторія «Рух світу») сферах творчості та пов'язаному з розкриттям композиторського потенціалу в духовно-пошуковому контексті шістдесятництва;

2) перехідно-кризовому (етапу духовних пошуків і творчого «мовчання») (1969 – 1975);

3) зрілому (неосакральному), зумовленому християнськими світоглядними орієнтирами та опорою на духовно-хорову лінію творчості, який розпочинається з 1976 р. та триває і нині [296, с. 121].

Перший період – радикального експериментаторства – відзначений багатогранною творчою полідіяльністю А. Пярта (в композиторській, виконавській, звукорежисерській і педагогічній царинах), глибинним інтересом до європейського мистецтва ХХ ст., практики двох «хвиль» Авангарду (серійно-серіальної музики, сонористичного письма тощо). Інноваційно-технологічний вектор окресленого етапу творчості композитора віддзеркалюють додекафонічно-серійний твір «Некролог» для великого симфонічного оркестру (1960), структуралістсько-серіальні «Perpetuum Mobile», Симфонії № 1 (1963) та № 2 (1966), а також сповнена конфліктних мовностилістичних зіткнень й етичних переконань кантата «Credo» для фортепіано, мішаного хору і великого симфонічного оркестру (1968), з опорою на євангельський текст Нагірної проповіді, що стала кульмінаційним опусом авангардного періоду і переломним у творчій еволюції митця.

Антиномічність, як концептуальна засада твору, виявляються на духовно-світоглядному (християнське трактування старозавітної ідеї помсти), мовностилістичному (зіткнення гармонії і хаосу: цитатія теми прелюдії *C-dur* І.С. Баха з I-го тому ХТК й сучасного дисонантного звукопису), техніко-композиційному (застосування техніки колажу, сонорних та алеаторичних прийомів). Апелювання до сакрально-канонічної ідеї ствердження (вирішеної в авангардній стилістиці) набула особистісної значущості як у масштабі твору, так і у наступних етико-естетичних зверненнях естонського майстра.

Другий період творчості А. Пярта відзначений переоцінкою світоглядних орієнтирів, пошуками нових духовно-етичних і ціннісних опор авторської творчості на основі традицій християнства. Цей етап пов'язаний з відходом митця від авангардної лексики й переорієнтацією мислення в дискурсі поставангарду (ознаки якого висвітлює Симфонія № 3, 1971). Прагнення духовного вдосконалення й віднайдення універсальної музичної самореалізації, індивідуального стилю самовираження, відповідного власним світоглядним настановам, привело естонського майстра до необхідності глибинного засвоєння первозданного сакрально-музичного досвіду

Середньовіччя, стилістики григоріанського мелосу та складних механізмів ренесансної контрапунктичної техніки.

Звернення композитора до царини духовної музики минулого повторює на новому історичному етапі шлях творців нововіденської композиторської школи та викликає аналогії творчості А. Пярта з музичним досвідом А. Веберна, парадоксальне новаторство якого сходиться до синтезу поліфонії Відродження як взірця композиційної логіки й досконалості, джерела афористичного, концентрованого звукопису. В цьому сенсі стиль музики відзначених композиторів можливо метафорично порівняти зі стилем «строного письма» ХХ ст. [296, с. 120].

Системне й глибоке осягнення смислової сутності європейської духовно-релігійної спадщини, значення в ній Логосу як вищого змістовного стрижня, концептуальної основи формо- й звукоутворення, логіки музичного універсума, сприяло новому розумінню А. Пяртом вокальної природи хорової музики та її етичного сенсу, надало нові смислові імпульси і горизонти творчості композитора в іпостасі Автора Духовного.

В контексті третього періоду творчості А. Пярта, з середини 70-х рр., жанровою домінантою вияву художньо-авторського світу естонського композитора та царинною вираження його духовно-особистісних інтенцій стає хорова музика, аскетичну quasi-готичну велич і духовно-світоглядну основу, етичні й естетичні виміри якої зумовлює релігійно-філософське підґрунтя [296]. Звернення до християнських традицій й заглиблення А. Пярта в духовно-музичну царину, що є прикметою музичної практики на межі ХХ – ХХІ ст., сприяло ствердженню в європейській музиці унікального явища «*Sacra nova*» [137, с. 303–305].

Характерною відзнакою даного періоду творчості композитора стає семантична диференціація хорової творчості, зумовлена орієнтацією на різні християнські традиції – католицьку (1980-ті рр.) і православну (на межі ХХ – ХХІ ст.). На традиційні латинські тексти А. Пяртом створено: «Страсті за Іоанном», «*Stabat Mater*», «*Te Deum*», «*Magnificat*», «*Miserere*», «Берлінська меса» та ін. З православною духовно-канонічною традицією, що має для митця глибокий духовно-етичний сенс, ціннісні константи, пов'язані твори: «Канон покаянний» і «Літанія» (на сл. А. Критського), «Триодіон» (на сл. Триоді пісної), «Богородице Діво» та ін., у яких віддзеркалюється прагнення композитора подолати суб'єктивність самовираження як «першородний гріх» сучасного мистецтва [3, с. 19].

У канонічно орієнтованих хорових творах А. Пярта, які спираються на а *carrell*'ну співочу практику – вірець «ангелогласного» співу – й передбачають виконання в храмі в якості складової частини служби, сакральне духовне начало набуває смислового розвитку, еднаючись з релігійною свідомістю особистості композитора, який уособлює в сучасних умовах буття музичної творчості постать автора духовного.

Моностилістична переорієнтація авторської свідомості і музичного мислення А. Пярта є відбиттям прагнення нової краси, досконалості й ясності

творення, відображенням внутрішньої духовно-етичної еволюції митця, подолання кризових проявів, наслідком яких виявився перехід в іншу стильову якість. З іншого боку, зазначені метаморфози є віддзеркаленням зростання поставангардних тенденцій, актуалізованих в академічному музичному мистецтві останньої третини ХХ ст. й подоланням мистецької проблематики авангарду II й структуралізму [468].

Властива начальному етапу музичної авторепрезентації А. Пярта, авангардна парадигма, у зрілий період (внаслідок глибинної духовно-особистісної переорієнтації свідомості) змінилася духовно-релігійною. Виразом нової світоглядної концепції та художньо-естетичної засад творчості композитора, притаманних третьому періоду, музичним втіленням ідей «нової сакральності», «нової простоти» (яких дотримуються в сучасній культурі В. Мартинов, В. Сильвестров та ін.), постала кристалізація оригінального стилю «*tintinnabuli*» (лат. – колокольчик), що виявляє специфіку авторського мислення та розкриває унікальну систему композиції, концепцію нового інтонаційного еталону, актуального епосі та відповідного його духовним відчуттям.

Сформований в авторській свідомості А. Пярта в результаті інтенсивних духовних пошуків нового звукопоглядання, фонічної досконалості, стиль *tintinnabuli* «відіграв роль своєрідного духовного імперативу, згідно з яким встановлюється особливий таємний зв'язок між митцем і Творцем, та уся концепція творчості предстає як безперервний акт богослужіння, спілкування з Богом» [430, с.3].

В системі уявлень самого композитора, «*tintinnabuli*» інтерпретується багаторівнево й розглядається у широкому та вузько-конкретному сенсах. У феноменологічному аспекті, «*tintinnabuli*» визначається цілісною композиційною системою, що скерована «на редуцію музичних засобів... до праоснов музичної мови» [451]. У більш конкретному плані – алгоритмічним методом, технікою звуковисотного з'єднання двох функціонально важливих, діалектично пов'язаних між собою амбівалентних смислових планів-голосів, трактованих у фактурно-стильовому, складовому, техніко-композиційному та метафізичному дискурсах: 1) мелодійного (поступового рухомого) М-голосу (уособлення людського начала) й Т (*tintinnabuli*)-голосу, побудованого зі сполучень тризвукових нашарувань (що набувають сакральності-духовного значення в аспекті християнського трактування семантики троїчності) [468].

Як специфічний мовний код творчості, персоніфікований стиль майстра ілюструє позаособистісні властивості й водночас особистісно-авторську інтонаційну концептосферу, віддзеркалює зв'язок з естетикою духовного мінімалізму (зумовленого впливом американського «*Minimal art*», творчості Ф. Гласса, Т. Райтлі, С. Райха), «нової простоти» й переосмислений митцем (відповідно власній меті) техніко-композиційний досвід авангарду ХХ ст.

Музично-стильова системи *tintinnabuli* розкривається через складний комплекс візуально «простих» смислоутворюючих засобів кристалізації

музичного матеріалу (прозора фактура, тризвукові акордові нашарування тощо) і внутрішньо складних, рафіновано чітких логіко-конструктивних атрибутивних компонентів звукоорганізації, зумовлена зв'язком з серійно-серіальною технікою, принципами музичному структуралізму авангарду, а також техніку мінімалізму, переосмислену в контексті світоглядних настанов майстра. «Новий строгий стиль» (визначення С. Савенко) А. Пярта, сформований в умовах поставангарду, не пориває з авангардним мисленням, проте розвиває його на нових засадах та в інших умовах, у зв'язку з трансплантацією митцем «ідеї серії» на модальний матеріал [468]. Зазначена якість визначає інноваційну специфіку авторського стилю А. Пярта та втілення ним ідеї «нової простоти».

Інтонаційно-семантичною опорою ексклюзивного стилю *tintinnabuli* є етично спрямований, об'єктивний за характером звучання григоріанський мелос, православні сакральні наспіви (без прямих запозичень), складовими яких є діатонічна модально-ладова основа мелосу (переважно з мінорною семантикою), лінійно-контрапунктична організація хорової тканини, статичність, строгість викладу, а також молитовний літургійний текст як головна змістовна й синтаксична детермінація мелодійної складової.

Слово у континуумі духовної творчості А. Пярта посідає центральне місце, дозволяючи наблизитися до розуміння світосприйняття, образу мислення та музичної мови митця, зверненого до напряму «*Sacra pova*» і сучасного «суворого стилю», що переосмислюється в умовах естетики поставангарду. Вербальність творчої думки постає найважливішим смислоутворюючим чинником, духовно-змістовною, інтонаційно-образною і конструктивно-виражальною основою хорових творів майстра, пронизаних «єдністю мудрості і простоти» [451, с. 7].

Автор трактує *Logos* комплексно: в етичному аспекті, в дусі Античної інтерпретації (як обґрунтування законів буття), а також в контексті духовних традицій християнства. Так, звук, підкорений Слову і числу, усвідомлюється центральною концептуальною віссю, структуроутворюючим і образним підґрунтям його творів в межах індивідуально-стильової системи й ексклюзивного авторського стилю-техніки «*tintinnabuli*», який визначається як «колокольчик».

Обрані композитором духовні жанри з опорою на канонічні вербальні тексти, віддзеркалює особливості художнього простору твору і є провідним носієм смислу, через котрий здійснюється авторське прочитання сакрального першоджерела. Зміст і структура духовних текстів зумовлює композиційно-драматургічний план творів композитора. В свою чергу, образно-символічна система першоджерела складає основу комплексного музично-виражального втілення, що виявляється на інтонаційно-мелодичному, гармонічному і темброфактурному рівнях.

Істотним доповненням до реконструкції цілісного авторського образу А. Пярта, найважливішою атрибуцією його мислення, є авторські висловлювання, коментарі й аналітичні спостереження щодо власної музики,

а також судження з питань по музичного стилю і техніки письма, сфокусовані у автомонографічній праці [451].

Отже, творчість А. Пярта віддзеркалює складний мистецький континуум періоду стрімких художньо-трансформаційних процесів змінюваності стилів, мистецьких технологій і технік письма, спрямованості від полі- до моностилістики, від авангарду до поставангарду, шляхів від тотального експериментаторства до естетики «нової простоти» та концепції духовного мінімалізму.

Хорова музика композитора нерозривно пов'язана з духовними традиціями європейського і світового музичного мистецтва, сакрально-музичним християнським досвідом, поєднує різні музичні пласти та взаємодіє з різними культурними епохами. Творчість митця є прикладом утілення провідних художньо-стильових тенденцій сучасності, що резонують духовним запитам академічної музики сьогодення та виявляють аспекти інтегративного художнього мислення [296].

Авторський стиль А. Пярта є презентацією інтегративного художнього мислення в сучасній системі світоглядних і мистецьких координат та відбиттям діалогемі «традиція – інновація», що розкривається через особистісно-стильове опанування композитором сакрального мелосу і духовних пластів європейської вокально-хорової культури.

6.6. Національні виміри мистецької екзистенції феномена композитора в добу постмодернізму: Л. Дичко, М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович

Визначення специфіки феномена композитора в мозаїці складних і парадоксальних художніх процесів другої половини ХХ ст. детермінує необхідність висвітлення мистецької екзистенції автора музичного в українській культурі. У цьому зв'язку представляється значущим звернення до знакових композиторських особистостей з оригінальною стильовою концепцією, які в умовах складного сьогоденного буття є носіями гуманістичного світогляду та інтерпретаторами одвічних, загальнозначущих тем, ідей і образів та визначають тенденції розвитку академічної музики в дискурсі постмодернізму. Узагальнення креативно-діяльнісного досвіду сучасних українських митців уможливорює реконструювати загальну картину художнього буття європейського мистецтва постмодерної епохи.

Українська композиторська традиція ХХ ст. як взірць національного виміру *автора музичного* й національної моделі авторства в музиці, презентована декількома генераціями митців, які утворюють індивідуально-авторські мовні коди та відтворюють у творчості загальнонаціональні та етностильові ментальні засади мислення, демонструють причетність до європейського тексту культури й процесів музичної креації в логіці руху від модернізму до постмодернізму, що є зовні антиномічними, проте

«взаємодоповнюючими полюсами мовотворення, генетично пов'язаними між собою» [238, с. 20].

Плюралістична за стильовими концепціями українська музична культура у другу половину ХХ ст. єднає:

- корифеїв національної музичної традиції (В. Борисов, К. Данькевич, Д. Клебанов, Є. Козак, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Ю. Мейтус, Л. Ревуцький, М. Тиц, А. Штогаренко), «хронос композиторської життєтворчості» (С. Савицька) [473] яких розгортається, починаючи з модерної доби 20-х-30-х рр. та охоплює наступні десятиліття;

- творців повоєнно-післявоєнного покоління 1940-х –50-х рр. (О. Білаш, М. Дремлюга, Л. та Ж. Колодуб, В. Кирейко, Т. Кравцов, П. та Г. Майбороди, І. Польський, І. Шамо);

- митців-«шістдесятників» (В. Бібік, А. Гайденко, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Губа, В. Губаренко, А. Гайденко, Л. Дичко, В. Загорцев, В. Золотухін, І. Карабиць, Є. Карпенко, А. Кушніренко, В. Мужчиль, М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович та ін.), які визначили інноваційний вектор розвитку української музики і сприяли впровадженню ідей європейського авангарду і постмодернізму. Нині специфіка авторепрезентації цих митців зумовлена підвищенням ролі філософсько-етичної й духовно-релігійної проблематики, відродженням інтересу до глибинних джерел й ціннісних орієнтирів європейської та національної культури;

- композиторів епохи 1970-х рр. (Ю. Алжнев, Я. Губанов, В. Зубицький, В. Камінський, І. Карабиць, В. Степурко, І. Щербаков);

- митців 80-х – поч. 90-х рр.: (Г. Гаврилець, І. Гайденко, О. Грінберг, Ю. Гомельська, О. Грінберг, О. Гугель, А. Загайкевич, О. Козаренко, Ю. Ланюк, С. Луньов, І. Небесний, В. Рунчак, І. Тараненко, Б. Фроляк, К. Цепколенко, О. Щетинський, І. Щербаков та ін.), творчість яких зумовлена впливом доби постмодернізму.

Стильові тенденції постмодерну як актуального естетичного орієнтиру в художній творчості останнього сорокаріччя ХХ ст. – початку ХХІ ст. «рельєфно проступають і в українській музичній практиці, ...яскраво ілюструючи... світову картину мистецьких протиріч і здобутків» [231, с. 13] та нові форми авторепрезентації феномена композитора. Постмодернізм, будучи стилістично амбівалентним явищем, сформованим в умовах «діалогічно-теоретичного типу культури», характеризується в українській музиці співіснуванням кількох стильових парадигм, що є наслідком «згущення» мистецького хроносу [239, с. 10].

В дискурсі постмодернізму виявляється здатність визначити естетичну специфіку різних культурних утворень: неоавангарду, «нової фольклорної хвилі», «нового традиціоналізму», «неосакральності» й визначити особливості «мовно-креативних центрів» і «мовних кодів» видатних українських композиторів (Л. Грабовського, Л. Дичко, М. Скорика, В. Сильвестрова та ін.) [238, с. 25], які плідно розвивають традиції культурного

полілогу, що розкривається на рівнях: «людина – світ», «минуле – сучасне», «митець – час», «автор – традиція», «світське – духовне», «композитор – фольклор» тощо.

Констатуючи інтерпретуючий характер вітчизняного музичного неоавангарду з його «постмодерним акцентом» (в плані походження новітніх технік композиції), композитор і музикознавець О. Козаренко акцентує увагу на виявленні у творах сучасних українських авторів національних пріоритетів як на естетичному рівні, так і в плані конкретних інтонаційно-мовних компонентів. Постмодерним центром, сутнісним як для «авангардних», так і для «консервативних» творчих напрямів сучасної української музики, вчений вважає категорію національного, що зумовлена етнотрадиційними джерелами та творчо підтверджена неофольклорною тенденцією, яка є (внаслідок виникнення в умовах неоавангарду оригінальних авторських версій роботи з фольклором) основою збереження і збагачення «національного семіозису» [239, с. 13].

Провідними тенденціями постмодернізму в українській музиці є стильовий, конструктивний і техніко-композиційний плюралізм, що зумовлює безліч оригінальних композиторських рецепцій та інтерпретацій. Основою узагальнення, переосмислення творчого досвіду стає, за визначенням О. Берегової, «мистецтво цитування, авторського монтажу фрагментів різних художніх текстів» та мовностилістична імпровізація на теми відомих сюжетів [72, с. 15].

Для постмодерної музично-творчої практики властива переорієнтація активності авторської свідомості з творчості на компіляцію, цитування, колаж, створення «оригінальних композицій» на полістилістичній основі і пастиш, втілення концепцій фрагментаризму й іронізму» [521, с. 38].

Віддзеркаленням постмодерних процесів в українській музиці Л. Кияновська вважає: об'єднання в єдину неподільну реальність звукового комплексу минулого, нинішнього і майбутнього, яка становить буття творів [231, с. 15].

Нові стильові орієнтири академічної музики, зумовлені впровадженням загальнохудожньої постмодерної ідеї глобального синтезу, наслідком втілення якої є поширення й переплетіння стильових тенденцій (неоромантизм, неокласицизм, неофольклоризм, авангард), трансформація жанрових парадигм, підвищення ролі суб'єктивного начала та збагачення образної сфери (лірико-філософською проблематикою) позначились на урізноманітненні і збагаченні форм поезики творчості *автора музичного*, композиторської інтерпретації інтонаційних носіїв національної духовності в її найтрадиційнішому джерелі – вітчизняній співочій традиції, зокрема через сучасне поєднання релігійної та фольклорної знаковості [255].

Авторепрезентація митців постмодерної епохи виявляє зв'язки з різними художніми напрямами і духовними орієнтирами: «нової фольклорної хвилі» (Ю. Алжнев, Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Зубицький, М. Скорик, Є. Станкович, Є. Карпенко, А. Кушніренко), «нової сакральності»

(Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Степурко, О. Щетинський), неоавангарду (Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев, В. Камінський, О. Козаренко, Ю. Ланюк, В. Мужчиль, В. Рунчак та ін.), неоромантизму (В. Сильвестров), стильової універсальності (М. Скорик, Є. Станкович та ін.).

Художнє відтворення образу світу на сучасному етапі культурно-історичного буття та кристалізація унікальних систем авторської комунікації зумовлене актуалізацією відтворення нового звукового універсуму, темброво-акустичних пошуків та зверненням митців до досвіду музичної культури у надширокому діапазоні. Провідними ознаками композиторської практики постмодерну є стильовий плюралізм, зрушення усталених орієнтирів мислення і способів тлумачення мистецького досвіду, орієнтація на творчу пам'ять та підвищену діалогічність, «інтертекстуальні відношення як основу мислення» [521, с. 37], реалізовані крізь призму суб'єктивно-авторського світобачення [255, с. 243].

Прикладом розмаїття утілень композиторсько-інтерпретаторських пошуків та уособленням полярних модусів авторепрезентації *автора музичного* в українській культурі постмодерної доби останнього сороркаріччя ХХ – поч. ХХІ ст. є творчість метрів національного мистецтва сучасності: Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, що усвідомлюється найпотужнішими «мовно-креативними центрами», «мовленнєвими кодами» й визначає, за думкою О. Козаренка, чинники національної музичної мови сьогодення [238].

Спорідненість творчих інтенцій зазначених митців, які належать творчій генерації композиторів-шістдесятників, Б. Сюта вбачає у загальному векторі на глибинне осмислення та використання в доробку принципів фольклорного мислення. При цьому, кожний з митців, спираючись на досвід корифеїв музики попередніх епох і ХХ ст., йшов власним шляхом до духовних ідеалів і мистецького самовираження [520].

Стилістично розмаїта і полілексична за типом волевиявлення, (скерована у різні періоди на неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм, полістилістику, як форму знакового вираження множинності авторської свідомості) творчість М. Скорика в сучасній постмодерній ситуації є взірцем блискавичної мистецької багатогранності і наслідком особистісного універсалізму [238]. Прояви останнього у творчості митця віддзеркалені у стильовому плюралізмі творчості, здатності мислення гнучко поєднувати і перетворювати різні принципи художнього світомоделювання, інтуїтивно відчувати і віддзеркалювати в інтонаційних образах багатовимірність картини буття, глибину життєвих процесів.

Багатогранний митець і глибокий аналітик сучасних музичних процесів – автор наукових праць і публіцистичних статей, М. Скорик у музичній царині ілюструє майстерність володіння академічними та неакадемічними жанрами (джаз, естрадна музика), різними стильовими і жанровими площинами. Композитор сфокусував та узагальнив у своєму доробку розмаїття стильових трансформацій і мистецьких явищ (від авангарду до популярної музики).

Інший вектор творчого самовираження *автора музичного* в українській музиці сьогодні презентує В. Сильвестров, технологізм мислення якого, властивий ранньому авангардно-експериментальному етапові творчості (1960-ті рр.), апробація у композиційному процесі пуантилістичних, алеаторних, сонористичних («Містерія» для альт-флейти та шести груп перкусіоністів, 1964; «Спектри» для камерного оркестру, 1965), серійних («Елегія» для фортепіано) технік письма, поступово (з середини 1970-х рр.) змінюється лірико-споглядальним типом світовідчуття та авторського самовираження з підкоренням довершеної техніко-стильової якості вищим художнім завданням. На сучасному етапі авторепрезентація українського майстра зумовлена мистецьким осягненням двох начал: безмежного звучання Всесвіту і Природи, осягнутих людиною, або макрокосму Людської душі [521, с. 31].

Сповнена озвучуваного концептуального мовчання, композиційно стисла і постлюдійна за ідейно-художньою спрямованістю, музика В. Сильвестрова у сучасних умовах ілюструє неоромантичну скерованість, мелодієцентризм та орієнтацію на людину емоційну і душевну, поета-творця як тип ліричного героя.

Царина поглиблено-медитативної лірики, відповідність естетиці «тиші» (з властивим їй гнучким мікронюансуванням, приглушеною гучністю, переваженням динаміки *p* та *pp*) і «нової простоти» стає її смисловою опорою. Орієнтиром кристалізації нової художньої цілісності для композитора є досягнення гармонічної логіки й симетрії, фонічної досконалості як уособлення естетики «прекрасного». Опорою авторського прагнення донесення усвідомленої музичної краси є інтонаційно-жанровий тезаурус ХІХ ст., стилізовані ретро-інтонації, лексика міського романсу у сполученні з новітніми техніками письма (вокальний цикл «Тихі пісні» для баритона і фортепіано, 1974-1984; «Постлюдія» для фортепіано і оркестру, 1984; симфонічна поема «Метамузика» для фортепіано і оркестру, 1992; «Тиха музика» для струнного оркестру, 2002) [431].

Яскрава образність, відкрита емоційність та стильова самобутність визначають мистецьку індивідуальність одного з найзначніших майстрів українського музичного мистецтва сучасності – композитора-симфоніста Є. Станковича, багатогранність таланту та універсалізм авторської свідомості якого засвідчують культурна ємність інтересів, багатожанровість, глибока змістовність і широта інтонаційного контексту творів, утілена в них поліракурсність осягнення світу.

Смислові домінанти й стильові вектори авторської творчості композитора базуються на засадах: неофольклоризму (форми ініціативного відношення до фольклору як цілісної системи мислення); мовного експерименталізму та концептуалізації ідеї сучасного художнього синтезу (на рівнях полістилістики, інтертекстуальності, сполучення етнотрадиційного і новітнього, рацію та емоцію, архаїки і сучасності).

Інтертекстуальні прояви віддзеркалені в музиці Є. Станковича на рівнях:

- культурного діалогу стилів, жанрів, національних світів;
- переосмислення художніх традицій і композиційних технік, створених попередніми епохами;
- вільного оперування різними моделями й окремими знаками з долученням їх (згідно авторській меті) до нової художньої цілісності.

Художнім утіленням авторського універсума Є. Станковича, центрацією широти світоглядних орієнтирів та втіленням Я-концепції стає багатовимірною симфонічна творчість, явлена різними жанровими моделями і драматургічними типами, модусами концептуалізації авторських ідей. Ліричний герой більшості симфонічних творів митця – людина рішуча і діяльна, активно й впевнено стверджуюча власну позицію. Важливими є й інші грані образної репрезентації авторського волевиявлення композитора (лірична, лірико-філософська, лірико-психологічна, епіко-драматична, споглядальна).

Творець звертається до необарокової стилістики (Симфонія № 1 «*Larga*»), реалізує ідею програмного симфонізму конфліктно-драматичного типу (Симфонія № 2 «Героїчна»); презентує монументальний вокально-симфонічний цикл епіко-драматичного плану з лірико-психологічним поглибленням образності (Симфонія № 3 «Я стверджуюсь» на сл. П. Тичини), апелює до медитативної драматургії (Симфонія № 4 «*Lirica*»), концепції ліричного симфонізму (Симфонія пасторалей № 5).

Тенденція камернізації жанрів, властива музиці 1970–80-х рр. віддзеркалена у низці розмаїтих за типами драматургії та виконавським складом камерних симфоній композитора, а також камерній за типом Симфонієтті (1971) - взірці неокласичних інтенцій, полістильового діалогу, втілення концепції інтертекстуальності (через стилізацію тем С. Прокоф'єва, цитацію тем І.С. Баха, Б. Лятошинського).

Самобутність музики українського автора формує філософсько осмислене національне фольклорне начало епіко-драматичної та ліричної орієнтації, стильовий досвід попередніх епох, музичний тезаурус ХХ ст., зокрема авангардно-модерно-постмодерні техніки письма, як умова духовно-практичної реалізації авторських інтенцій у відповідності обраній концепції.

Для стилістики опусів композитора з фольклорною образністю (художня рецепція котрої кульмінує у фольк-опері «Цвіт папороті»), властиві відображення етнохарактерної колористики і звукопису зразків західноукраїнського регіону, а також притаманної етнотрадиційному звучанню нетемперованої специфіки (через семантизацію вільно-сонористичних утворень, використання кластерних педалей).

Ілюстрацією неофольклористичного вектору з ознаками інтертекстуальності, оригінальної композиторської інтерпретації фольклорної інтонаційно-образної моделі-першоджерела (обрядового наспіву колядки) в ментальному контексті постмодернізму ілюструє концертна композиція для хору а cappella «Щедрівка» («*Perpetuum mobile*») Є. Станковича – взірець сучасного втілення варіантно-остинатного

формотворення, полімелодичної фактури, складно дисонантної якості кластерно-сонорного типу (з відтворенням недиференційованого, quasi-фольклорного звукоколериту) на основі фольклорного першоджерела, використаного в якості імпульсу композиції [402].

Основою трактування вихідного інтонаційного образу в даному опусі є: вільне оперування цитованим фольклорним тематизмом; тяжіння до його розробки; моделювання сучасної композиції, з ознаками «узагальненої» концертності. Комбінаторне використання усталених і новітніх засобів композиційного розвитку тематизму зумовило структурно-композиційне та мовне ускладнення, здійснене через інтонаційно-ладову, фактурно-гармонічну динамізацію, «інструменталізацію» хорових партій, застосування тембрової драматургії.

Фокусом новацій у «Щедрівці» Є. Станковича є багатоманітна музична тканина, що сягає лінеарності. Звуковисотній площині твору, що сполучує діатоніку і хроматику, утворюючи своєрідну ладову драматургію, притаманне експресивно-загострене музичне мовлення, «відчуття» метроритмічної свободи, Збагаченню хорової палітри сприяють темброфонічні комплекси, навантажені етнотрадиційними елементами. використання специфічних виконавських засобів та колористичних прийомів (вокального акомпанементу, вокалізів, органних хорових «педалей», кластерно-сонорних нашарувань тощо).

Світ української музики останнього сорокаріччя ХХ – початку ХХІ ст. – різнобарвне художнє явище, самотність й загальну культурну цінність якого визначають яскраві композиторські особистості, які презентують в строкатій стильовій палітрі епохи універсум *автора музичного*. Серед знакових композиторських постатей українського музичного мистецтва сьогодення – Леся Василівна Дичко – яскрава індивідуальність зі стійкою світоглядною концепцією і мистецькою філософією та оригінальним художнім мисленням, для якої музика – сенс життєтворчості, основа духовності, морально-етичних настанов.

Творчість Л. Дичко є одним з тих глибоко своєрідних і знакових художніх явищ національної культури, без яких неможливо уявити розмаїття досягнень й новаторських пошуків, та які визначають художнє обличчя характер буття української академічної музики сьогодення. Мистецька царина відповідає етичним настановам та естетичним поглядам митця й віддзеркалює особистісні риси – духовну й душевну спрямованість людини, яка спирається на загальнолюдські етичні закони і гуманістичні ідеали та цінності.

Пронизана особливою енергією творення, музика українського майстра містить глибинні зв'язки з етнокультурною традицією, національним духовно-музичним і світським мистецьким досвідом. В ній утілені амбівалентні сполучення емоційного й раціонального, сучасного й архаїчного, ліричного й епічного, національно-ментального й загально стильового. Інтенсивна й плідна праця композитора в різножанрових контекстах камерно-інструментальної,

камерно-вокальної, хорової і сценічної музики стала невід'ємною складовою українського й світового мистецького простору сучасності. Її твори позначені рисами яскравої художньої індивідуальності й віддзеркалюють особистісний світ людини, зорієнтованої на усталені культурні традиції та загальнозначущі закони і ціннісні гуманістичні ідеали, духовно-етичний й художньо-естетичний досвід людства. Кожний опус Л. Дичко є значною культурною подією й викликає широкий резонанс у слухацькій аудиторії, музично-виконавській й науково-дослідницькій сферах [265].

В строкатій картині музики початку ХХІ ст. авторський стиль Л. Дичко є багатоманітним та поліфонічним: з одного боку, він акумулює в собі європейський музичний досвід та віддзеркалює глибинні зв'язки з багатовіковими традиціями національної культури. З іншого – виявляє митця з сучасним мисленням, володіючого усіма різновидами сучасної композиторського письма. Апелюючи до різних культурних пластів, традицій та жанрово-стильових моделей, творець узагальнює та переосмислює обрані джерела відповідно сучасним нормам звукоорганізації та інтонаційного мовлення, підкоряючи їх власній художній меті та презентує особистісний погляд і звученнєвий Логос митця сьогодення. Натомість, Л. Дичко не вважає себе тотальним модерністом та визначає свій індивідуальний стиль «наближеним до класичного, що ґрунтується на фольклорно-традиційних засадах». Художній свідомості Л. Дичко споріднені, за її словами, такі мистецькі напрями, як імпресіонізм, експресіонізм та фольклорне начало [360, с. 321].

Художня індивідуальність Л. Дичко сформувалася на основі стійких світоглядних орієнтирів, а також широкого кола мистецьких інтересів і естетичних уподобань. Ідеалом мистецького самовираження та виміром культурної цінності музичного твору Леся Василівна вважає наявність трьох взаємопов'язаних складових: духовного, душевного й розумового. Цим критеріям повною мірою відповідає творчість самої Л. Дичко як *автора музичного*.

Стильовий контекст музики українського майстра, за її власним розумінням, визначають чотири домінантні складові: фольклор (насамперед національний та інонаціональний), осягнутий з позицій мислення людини ХХІ ст., та презентований крізь призму духовного досвіду стародавніх культур минулого; героїко-епічні образи національної історії, культурні традиції Європи та Сходу; патріотизм та філософсько-релігійне начало, реалізоване в духовній музиці (в контексті тенденції «неосакральності»); пантеїстичний світ природи та простір мистецтва; особливе кольорове (живописне) й архітектурне бачення музичних образів. Множинність і єдність зазначених стильових джерел утворюють цілісність музичних творів митця в різних жанрах, насамперед вокально-хорових [265].

Інтонаційне відтворення образно-тематичних сфер в творчості Дичко здійснюється в особливому синтезі, в якому музичні образи рел'єфно поєднуються з ілюстративно-живописними, архітектурними, театральнo-ігровими й поетичними. Інтегративність образно-художнього бачення

засвідчує універсалізм композиторського мислення Л. Дичко, зумовлений природою її самобутнього таланту, широтою художніх векторів реалізації (музика, живопис тощо) та відповідністю культурним процесам сьогодення, зумовленим ситуацією постмодернізму. Означена якість ґрунтується на концептуальному єднанні переосмисленої традиції через органічний синтез фольклорних та духовно-релігійних засад з сучасними принципами музичного формоутворення та звукопису [265].

Універсалізм художньої свідомості, концептуалізм як провідна якість мислення, властива творчості Л. Дичко загалом і є визначальною рисою її стилю, проектується на домінуючу сферу вияву її авторської особистості – хорову творчість, яка посідає особливе місце в художній панорамі українського музичного мистецтва доби постмодернізму, знаходиться в ракурсі провідних тенденцій часу та віддзеркалює зв'язок з напрямками неофольклоризму, неоромантизму, «нової сакральності». Хорова музика – особливо значима сфера художньої реалізації, невіддільна від гіпертексту творчості композитора в цілому. У цій царині, відзначеній специфічними естетико-стильовими властивостями та розмаїттям жанрово-композиційних рішень, найпоєднаніше розкриваються характерні особисті риси композитора, конкретизуються світоглядні, духовно-аксіологічні і художньо-естетичні орієнтири і самобутність творчих задумів, глибина й оригінальність авторського мислення, значущість ідейних концепцій.

Хорова музика походить з глибинних національних джерел й акумулює провідні змістовно-сміслові сфери авторської творчості композитора (переважно пов'язані з українською тематикою: від загальних філософсько-етичних аспектів до суб'єктивно-особистісної, ліричної проблематики). В хоровій царині чітко окреслюється генетичний зв'язок з багатовіковим вітчизняним і світовим мистецьким досвідом (фольклорною архаїкою, духовними текстами, художнім надбанням Нового і Новітнього часів) та відбувається філософське осмислення проблем національної духовності у її найтрадиційнішому джерелі – співочій традиції, кореневі стильові пласти якої – «обіход» і «фольклор» – є основоположними елементами стилю Л. Дичко, детермінантами її композиторського мислення, джерелом новацій, пошуків яскравої образності, нових прийомів й форм індивідуального самовираження. Натомість, хорові опуси презентують композитора як сучасного художника, який пізнає й відтворює навколишній світ в усій його повноті та розмаїтті.

Масштабну за обсягом хорову творчість Л. Дичко відрізняє широта ідейно-сміслового й емоційного діапазону, багатогранність жанрового й тембрового вирішення. Скерованість хорового стилю Л. Дичко зумовлена індивідуальним осягненням фольклорних і сакральних традицій та особливим ставленням до хорового співу як загальнозначущої національно-ментальної форми духовного спілкування, визнання сили емоційного впливу колективної хорової інтонації й мовної темброво-кolorистичної унікальності.

Звертаючись до різних образно-тематичних сфер національної та світової культури, автор надає їм філософського, концепційного узагальнення. Це на позначається структурно-композиційні рівні в опорі на камерні (камерна кантата й диптих) й монументальні (ораторія, концерт, літургія, фреска, хорова опера) жанри, проявляється у різноманітних засобах тембрової поетизації при опорі на а саррел'ні хорові та вокально-оркестрові виконавські склади. Композиційною основою більшості хорових опусів є цикл, в якому автор розкриває ідейну концепцію твору не лише музичними, але й поетичними засобами, включеними в художній контекст.

Фольклорні засади зумовлюють концептуальну сутність і лексичне новаторство хорових циклів Л. Дичко 60-70-х рр. – періоду кардинальних мовностильових і виконавсько-естетичних змін у вітчизняному хоровому мистецтві, детермінованих впливом сучасних принципів мислення і застосуванням новітніх композиційних технологій (сонористики, алеаторики). Зазначені основи також детерміновані актуалізацією напряму «нової фольклорної хвилі», пов'язаного з переосмисленням методів традиційного опрацювання етнотрадиційного мелосу (насамперед архаїчного). Згідно нефольклористичному баченню, народне інтонаційне першоджерело сприймається імпульсом щодо створення «оригінального за художнім задумом й формі твору, який спирається на яскраво виражену авторську концепцію» (Ю. Паїсов).

Саме такими є неофольклорні хорові опуси Л. Дичко, оригінально трактовані з позиції митця сьогодення, який у пошуках смислової опори звертається до національного духовного досвіду минулого й прагне відродити образ мислення прадавніх народів [360, с. 321]. Філософське осягнення сутності та специфіки національно-своєрідного начала, засад української ментальності відбито авторкою у низці творів, вирішених у панівному для хорової творчості митця 1960-80-х рр., кантатному жанрі, серед яких: «Червона калина» (1968) для мішаного хору, двох фортепіано, арфи і ударних інструментів (на аутентичні народнопісенні тексти XIV–XVII ст.); «Пори року» (1973–1976) для хору а саррелла (на народнопісенні тексти), «Карпатська кантата» (1976) для хору без супроводу (на сл. українських народних пісень та вірші М. Підгорянки).

Зазначені хорові цикли є зразками композиторської інтерпретації народнопісенного мелосу в руслі неофольклорних тенденцій, властивих доби постмодернізму, презентантами синтезу фольклорної звуковимови й звукоорганізації (типові ладові поспівки, гетерофонно-підголосковий тип багатоголосся тощо), переосмисленого досвіду корифеїв у сфері музичної обробки (М. Леонтович, Б. Лятошинський) і сучасних прийомами вислову (поліладові комплекси, сонорні нашарування). Народне начало виявляється в опорі на синтетичний авторський тематизм, «реконструйований» на фольклорно-ладовій основі з відтворенням інтонаційно-жанрової й виконавської народнопісенної специфіки. Багатоманітність авторської інтерпретації фольклорних джерел у творах Л. Дичко, втілення в них новітніх композиційних методів, є свідченням сучасного розуміння етнотрадиційних засад й шляхів осягнення національного в музиці.

У відповідності ліричному характеру світовідчуття, притаманному Л. Дичко, композитор орієнтується на фольклорні раритети ліричного спрямування (обрядові зразки весняного і літнього циклів, жанрове розмаїття лірики), сповнені наспівності й інтонаційної пластичності мови. Онтологічна вокальність, притаманна національному мелосу, тісно пов'язана зі співучістю української вербальної мови, що стає семантико-смысловим кодом хорових творів митця.

Центрацією неофольклористичної художньої концепції, своєрідною «фрескою народної історії і побуту» є епіко-драматична кантата «Червона калина», в якій опоетизовані історичні образи героїчної національно-визвольної боротьби [232, с. 221]. Домінуючим у даному динамічному хоровому циклі, який вважають началом постмодерного етапу розвитку кантатно-ораторіальної творчості в українській музиці др. половини ХХ ст., є «асоціативно-реконструкційний метод» (О. Бенч-Шокало) композиторського відтворення фольклорних образів, розкритих на підставі синтезу проінтонованих автором аутентичних вербальних текстів (історичних пісень) і авторської мелодики, що акумулює образну семантику поетичного першоджерела, типові жанрові ознаки, ладоінтонаційні й ритмічні лексеми пісенної основи, індивідуально переосмислені автором. Багатогранність жанрового змісту вербального першоджерела відтворена на образно-емоційному, інтонаційно-ладовому, фактурному й темброво-динамічному рівнях частин циклу, вирішеного згідно логіці контрастної драматургії.

Своєрідністю авторського розуміння образів природи, переломлених крізь призму календарно-обрядової пісенної знаковості, відзначена камерна кантата «Чотири пори року», концепція якого базується на синтезі вільно переосмислених традиційних і сучасних методів композиторської інтерпретації народнопісенного мелосу. Створення авторського quasi-фольклорного тематизму здійснюється композитором через художнє узагальнення й відтворення найтиповіших різножанрових етнохарактерних пісенних елементів (ладо-ритмічних зворотів, фактурно-гармонічної якості). Камерний стиль висловлювання, властивий даному твору, окреслюється обмеженням кількісного складу виконавців, вибірково-раціональним використанням засобів вираження.

Зацікавленість Л. Дичко глибинними пластами культури та праісторії виявляється в одноактній опері-ораторії «Золотослов» (1994) на народні слова (українською мовою) для солістів та хору. Твір заснований на реставрованих міфологічних текстах, що є інформаційними джерелами про світогляд, світосприйняття, морально-етичні засади нашого прасвіту. Цю лінію творчості, в якій поєднуються національно-фольклорні й духовно-релігійні аспекти, продовжує художня інтерпретація різдвяних подій, відтворених крізь призму народної традиції вертепного дійства в опері-ораторії «Вертеп» (1998) для солістів, мішаного хору та перкусії.

Неофольклорні хорові твори Л. Дичко презентують новий ступінь стильової взаємодії двох відкритих систем художнього мислення – етнотрадиційної (узагальнено-колективної) та професійної (індивідуально-авторської). Їм властиве

інтегративність усталених і новітніх (нецитатних) засобів художньої інтерпретації народнопісенної моделі, вільне авторське оперування фольклорним зразком з відтворенням етнотрадиційної та професійної виконавської специфіки, ладогармонічне насичення, фактурне ускладнення та посилення темброво-кolorистичних засобів виразності, відповідних новітнім художнім тенденціям.

Прагнення розширити межі осягнення орієнтальних культурних обріїв, відтворити далекосхідні ремінісценції діалогу з природою, медитації, художньо-споглядальні фантазії, втілюються у творах на «екзотичні» тексти: хоровому диптиху на слова японських поетів Охара Токо і Басьо для мішаного хору а cappella (1972), «П'яти прелюдях у стилі «Шань-шуй» для жіночого хору а cappella (на вірші середньовічних японських поетів), а також в ораторії «Індія - Лакшмі» на вірші Р. Тагора для соло, хору і оркестру (1984).

Розмаїта образність, втілена сучасними прийомами музичної виразності, притаманна низці кантат («Весна», «Здрастуй, новий день», «Сонячне коло»), написаних авторкою для дитячих хорових колективів. Пантеїстична тема єднання людини з природою стає у творах Л. Дичко («Чотири пори року», «Сонячне коло», симфонія «Привітання життя» та ін.) символом гармонії й краси, набуває ознак філософського узагальнення

Усвідомлення світового мистецького досвіду людства як непорушної єдності, намагання творчо відбити естетичні засади світобачення, знайшли відображення у монументальних хорових концертах 90-х рр.: «Французькі фрески» для читця, мішаного хору, органа, духових та перкусії, 1995 (однойменна сценічна версія – 2000); «Іспанські фрески» для хору та перкусії, 1996 (сценічна версія – 1999) та «Швейцарські фрески» (німецькою, французькою, італійською та ретророманською мовами) у 6-ти ч. для меццо-сопрано, дитячого та мішаного хорів, органа, читця і перкусії (2001 – 2002).

В ракурсі осмислення національно-культурного надбання – осягнення складних історичних колізій часів Київської Русі, прийняття і ствердження християнства, авторкою створена ораторія «І нарекоша ім'я Київ» для солістів, хору, органу і камерного оркестру (1982), присвячена до 1500-річчя Києва. Ця монументальна композиція, основою лібрето якою стали фрагментами історичних хронік й літописів («Слово о полку Ігоревім»), є композиторською інтерпретацією язичьких ритуалів та стародавніх наспівів, вплетених в складний контекст сучасного вокально-симфонічного твору.

Духовна тематика, пронизуюча у широкому розумінні творчість Дичко, органічно поєднує різні сфери вияву національного й загальнокультурного начал – фольклорну та релігійну (християнську). Мовностильовий синтез означених джерел з сучасними формами художнього мислення, принципами музичного формоутворення та специфікою звукопису визначає самотність хорового стилю композитора. Звернення до нового, сучасного усвідомлення релігійних засад, композиторська інтерпретація сакральних християнських текстів – є однією з найяскравіших сторінок творчості автора. Адже саме в творах на релігійно-духовну тематику відбувається священне таїнство спілкування з Богом, віддзеркалюється особистісне авторське ставлення до таємниць Буття.

Рубіжним етапом інтенсивного духовного пошуку, оновлення образної й музично-виражальної складових стиля композитора стали 90-ті рр. – період неоренесансу духовних жанрів, ідеї «нової сакральності». Саме у цей період Л. Дичко системно звертається до духовної тематики. Особисте сприйняття й споглядання автором сакральних образів, храмових споруд та їх внутрішнього вбрання, культової обрядовості загалом крізь призму власного суб'єктивно-поетичного світовідчуття відзначилось в духовних творах («Псаломі 67» для жіночого хору а cappella, літургійних циклах), в яких сполучаються канонічні ознаки з сучасною мовою.

Знаками прилучення Л. Дичко до одвічних ідеалів і цінностей, сакральної тематики, відзначені її Перша Літургія св. І. Златоуста (1989) (існуюча у трьох редакціях для чоловічого, жіночого та мішаного хорових складів а cappella), а також Друга Літургія (1990) для мішаного хору а cappella, в яких концептуальна художня ідея втілена засобами конфліктної драматургії за допомогою вокально-хорової темброво-фонічної колористики. В цих паралітургійних за комунікативною спрямованістю творах, призначених для концертного виконання, переважає вільне авторське бачення релігійної образності, що позначилось на трактуванні канонічного тексту та принципах формоутворення, а також сонористичному втіленні хорового висловлювання.

Інший модус вирішення композитором сакральної тематики втілюється в «Урочистій літургії» для мішаного хору а cappella (1999) – канонічному варіанті Літургійного циклу, в якому посилена роль антифонного викладу, монодійно-декламаційного начала і мелізматики, притаманної візантійським християнським наспівам. Характеризуючи свої твори, Л. Дичко зазначає: «Усі мої Літургії масштабні та розгорнуті за формою. Всі вони поєднані ідейною сутністю – таїнством і сакральністю божественних істин» [360, с. 317].

Хорові твори Лесі Василівни є складними художніми текстами й віддзеркалюють актуальні тенденції постмодерного синтезу, втіленого на лексичному, синтаксичному, формотворчому і фонічному рівнях. Їм властива багатоманітна й оригінальна музична мова, яка має значний образно-виражальний й композиційно-драматургічний потенціал, спирається на складну гармонічну вертикаль, своєрідні ладові, меторитмічні й темброво-фонічні засоби, принципи варіантно-варіаційного та симфонічного розвитку. Лексика фольклорно орієнтованих творів митця концентрує інтонаційне розмаїття національних (лірницьких, календарно-обрядових) джерел, спирається на експресивну виразність плачу, епіко-драматичну декламаційність думного мелосу.

Найзначнішим чинником пізнання стильової індивідуальності і мислення українського композитора є фактура, що відіграє суттєву роль у хорових творах, утворюючи єдність з іншими площинами художньо-авторської системи. Музична тканина хорових опусів митця вирізняється розмаїттям індивідуалізованих вирішень, їх вишуканістю і деталізацією, відзначається свободою оперування і синтезування фактурних засобів у межах одного твору. Митець поєднує класичні (виокремлення solo, контрастне співставлення solo й tutti, хорові педалі, divisi вокальних партій) та новітні прийоми фактурно-хорової оркестровки.

Сучасний контекст хорових творів Л. Дичко визначають: опора на лінійні принципи мислення, варіативність типів викладу (монодійного, гомофонно-гармонічного, поліфонічного і мікстового), досягнення якості фактурної поліпластовості (із своєю внутрішньою організацією та диференціацією партій за семантичними функціями), яка практикується в різних жанрових контекстах сучасної музики, а також інструменталізація хорових партій й застосування новітніх технік письма (сонористики та ін.) Важливим чинником контрапунтичного конструювання музичної тканини хорів Л. Дичко є інтеграція етнотрадиційних форм багатоголосся (гетерофонія, стрічковий рух у розгортанні самостійних горизонтальних ліній, підголосковість) з контрастною та імітаційною різновидами поліфонії, а також утворенням поліфонії пластів. Посилення ролі поліфонічного чинника в хорових композиціях Л. Дичко віддзеркалює діалогічну сутність природи авторських творів і прагнення створити підкреслену пластичність й індивідуалізацію мелодичного руху [265].

Найрізноманітніші засоби звукоорганізації, представлені у хорових композиціях розширеною тональною, неомодальною, атональною і сонорною різновидами, функціують в інтегративній якості компонентів твору як єдиної і складної ладогармонічної цілісності. Органічно поєднуючи традиційні принципи функціональної системи, народно-ладової організації з сучасними прийомами вислову і техніками письма, Л. Дичко для кожного твору обирає свій ладовий ракурс. Розмаїття ладових структур, властиве хоровій мові опусів композитора, надають музиці яскраво виражений національний характер.

Специфічною стильовою якістю хорової музики Л. Дичко, ознакою її комунікативності, є досягнення яскравої і пластичної вокально-інтонаційної палітри звучання (орієнтуючись переважно на камерні засоби) внаслідок колористичного трактування хору, застосуванню природних властивостей хорового ансамблю, а сарпел'ного співу, долученню тембрової драматургії й реєстрової варіантності, а також комплексу звукообразжальних прийомів. Проте звукообразжальність не є «зовнішнім» атрибутом творів Л. Дичко, але містить в собі й психологічні аспекти вияву образності, внутрішніх емоційних станів, та є засобом реалізації принципу концертності – одного з атрибутивних стильових рис музики автора.

Композиторська інтерпретація фольклорних образів в хоровій творчості Л. Дичко ґрунтується на розумінні глибинних законів народного художнього мислення, усвідомленні етнотрадиційної культури як цілісної художньої системи з множинністю семантичних рівнів, своєрідною лексикою і семантикою. Вона свідчить про наявність концепційного узагальнення народнопісенного мелосу в межах авторського стилю, що базується на принципах культурного діалогу з висвітленням художнього синтезу новітніх та усталених композиційних методів, властивих сучасній творчій практиці. Митець створює сучасну авторську мову з ускладненим фактурно-гармонічним комплексом на основі синтезування діатонічних ладових лексем, елементів знаменного розспіву, фольклорного мелосу у сполученні з поліладовими й

політональними комплексами, сонорними й алеаторичними нашаруваннями, досягаючи при цьому особливої художньої виразності й особливої фонічної якості.

Отже, універсум композиторської особистості Л. Дичко як *автора музичного* виявляється у широті духовно-світоглядних орієнтирів, опорі на духовні константи культури – фольклорні та релігійні образи, світ природи, світове мистецько-художнє надбання, історично значущі, визначальні для національної культури події та часи. Універсалізм авторської свідомості Л. Дичко відтворюється в художньому синкретизмі інтонаційно-музичних, поетичних, візуально-кольорових (живописно-архітектурних) образів і проектується на хорову сферу авторепрезентації, яка є:

- віддзеркаленням світогляду, індивідуального художнього мислення і творчої психології композитора, зумовленої інтроверсійною спрямованістю її особистості, ліричною природою її самотнього таланту й скерованістю авторських пошуків, які склалися під впливом загальнокультурних і вітчизняних тенденцій в композиторській практиці постмодерної доби;
- аналогом художньої особистості митця, орієнтованого на усталені традиції і архетипи національної і світової культури, духовно-ціннісні етичні ідеали;
- концептуальним узагальненням національного музичного семіозису крізь призму авторської індивідуальності та на рівні сучасної музичної стилістики, мови і хорового мовлення;
- проявом широкого культурного полілогу, що виявляється в апелюванні до національного та світового музичного досвіду та розкривається в множинних образно-тематичних і жанрово-стильових контекстах;
- концентрацією найважливіших тенденцій розвитку сучасного мистецтва і вокально-хорової практики (вирішених на композиційно-драматургічному, жанрово-стильовому, інтонаційному і мовленнєвому рівнях).

Хорові твори, як художній аналог композиторської особистості, поглиблюють уявлення про унікальність творчої свідомості Л. Дичко й універсум її *автора музичного*, виявляють духовність, як етичну константу художньої творчості, та поліфонічність, як естетичну домінанту авторського стилю митця.

6.7. Віддзеркалення постмодерного світогляду в творчості В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції

Постмодерне буття *автора музичного* в українській музичній культурі кінця ХХ – поч. ХХІ ст. увиразнюється масштабною постаттю композитора-експериментатора і диригента Володимира Рунчака, творчість якого відзначається індивідуальним модусом світобачення та оригінальною художньою концепцією. Як багатогранна особистість, В. Рунчак усвідомлює власне призначення у мистецтві та у відповідності з цим формує вектори своєї життєтворчості. Підтвердженням даної тези є різнобічна, енергійна та плідна діяльність музиканта, розгорнута у художній (сольній і диригентсько-виконавській, композиторській),

музично-просвітницькій та організаційній сферах. Переконливим свідченням останньої є ініційовані та проведені майстром в Україні та за межами країни масштабні мистецькі проекти («Нова музика в Україні»), фестивалі («Kharkiv Contemporary») й численні концерти [268].

Стрімке входження В. Рунчака в художній простір академічної музики та утвердження авторського «Я» в мозаїці стильових процесів сучасності припало на 90-ті рр. ХХ ст. – складний період розвитку вітчизняної культури, відзначений широтою діапазону жанрово-стильової багатогранності та оновленням національної композиторської школи. На формування авторської індивідуальності митця та визначення стильових векторів його творчості помітно вплинуло засвоєння мистецького досвіду ХХ ст. (новітніх композиторських технологій і технік музичного письма), а також безпосереднє спілкування з метрами музичного авангарду (Ф. Глобокаром, К. Губером, Е. Денісовим та ін.) [268, с. 53].

Для Володимира Петровича, як і для кожного митця, засадничим є зв'язок творчості з конкретними суб'єктивно-особистісними рисами, характером, темпераментом та образом мисленням. Як неординарній, відкритій до діалогу, комунікабельній, а також ініціативній творчій особистості, В. Рунчаку притаманні «відповідальність, небайдужість, щирість почуттів та висловлювань, суспільний темперамент, колосальна працездатність» [240]. Митець займає активну творчу, соціальну й громадську позицію, відверто висловлює власні погляди на актуальні проблеми вітчизняної музики сьогодення. Свої ідеї автор декларує в інтерв'ю та маніфестує у творчості, віддзеркалює в оригінальних (іноді епатажних) назвах опусів («Дайте дві шевченківські премії усім, хто хоче одну» для двох саксофонів»). За відвертими висловлюваннями «думок в голос» композитора стоїть усвідомлення власної професійної гідності та відданість обраній справі [268].

Найвиразнішою цариною мистецького вияву особистості та інтелектуально-художньої свідомості В. Рунчака як *Автора Музичного* є композиторська творчість, що визначається «інноваційно-експериментальним, синтетичним мистецтвом, в основі якого – вільне оперування композиційними техніками, елементами творчих практик» [364, с. 104]. Масштабна за розмахом, ступенем концептуалізації ідей, образним наповненням і розмаїттям жанрових орієнтирів, авторська творчість стає індивідуальним втіленням духовно-світоглядних орієнтирів, художньо-естетичних настанов та особистісних інтенцій митця і людини сучасної доби [267]. Ця сфера художньої реалізації майстра є проекцією постмодерного світобачення та композиторського мислення межі ХХ – ХХІ ст. з притаманним йому універсалізмом, музично-технологічною спрямованістю та скерованістю на створення синтетичного за природою, інтертекстуального звукового об'єкту [268, с. 54].

Естетична парадигма творчості композитора визначається орієнтацією на музичний авангард ХХ ст. та постмодерні арт-практики М. Кагеля, Дж. Кейджа, Д. Лігеті, К. Штокхаузена та їх послідовників. У цьому сенсі, як яскравий репрезентант генерації композиторів-експериментаторів, орієнтованих на естетику постмодерну, В. Рунчак віддає перевагу оригінальним жанровим

інтерпретаціям («Прощальна несимфонія» для п'яти виконавців), ексцентрично-пародійним, епатажним та гротесковим образам («Мистецтво німих звуків, щось на зразок квартету» для чотирьох кларнетів; маленьке концертно для дитячого ансамблю перкусії «Анекдот для дорослих»).

Разом з тим, при усій естетичній скерованості на європейський і світовий музичний авангард, а нині — постмодерний досвід, український автор демонструє прихильність до глибинних джерел музичної культури: звертається до сакрального досвіду європейської («Реквієм» на латинські канонічні тексти для сопрано, баритону і камерного ансамблю та ін.) та вітчизняної традиції («На смерть Ісуса» для жіночого хору, читця, двох труб за Євангеліє від св. Луки та ін.), трактуючи релігійні образи як етико-філософську лірику, відзначену суб'єктивно-особистісними переживаннями.

В умовах постмодерну В. Рунчак зберігає свою національно-ментальну ідентичність та семантичні зв'язки з традиціями вітчизняної музичної культури, її смисловим кодом, утіленим в найважливіших духовних джерелах — культовому і фольклорному. Авторський модус художнього прочитання народної образності у творчості В. Рунчака ілюструють оригінальні версії фольклорного мелосу, вирішені в жанрі обробки, а також узагальнені в масштабах кантати («Чумацькі пісні» для оркестру народних інструментів і баритону на народні слова, «Голосіння і співаночки» для 9-ти солістів).

Музика композитора характеризується полілексичністю, інтертекстуальністю та здатністю до інтеграції протилежних змістовних і мовних складових. Її художній простір утворюють сполучення контрастних елементів — презентантів різних шарів музичної культури (фольклорного, культового, академічного, джазового) та мистецько-стильових традицій (від бароко до сучасного авангарду). У творах В. Рунчака втілена особлива гармонія «поєднання емоційності, точності форми, високої духовності, гумору й сучасних засобів вираження» [268]. При цьому, «інтонаційний словник» (Б. Асаф'єв) творів В. Рунчака є «...цільною й вивіреною системою, кожний елемент якої стає носієм певної музично-образної ідеї. З твору у твір переходять цілі інтонаційні комплекси, інтерпретовані завжди по-різному — індивідуалізовано й винахідливо» [268].

Автор тяжіє до складної дисонантної мови, експресивного тону висловлювання та експериментує у сфері звукотворчості, пропонуючи нестандартні просторово-акустичні, темброво-колористичні рішення з широким включенням алеаторичних та сонорно-кластерних комплексів. Його опуси сповнені низкою позамузичних проєкцій, зокрема «...сценічними елементами, візуалізацією образів, вербальним втіленням концепції, провокативністю, комунікативністю та ін. чинниками» [364, с. 102].

Натомість, авангардні стилістичні пошуки для композитора стають лише особливим ракурсом «занурення» у сучасний звуковий контекст та необхідним засобом комунікації. Неповторність художнього світу, створеного В. Рунчаком, віддзеркалюється в образно-психологічному розмаїтті та смисловій множинності його творів, написаних для симфонічного і камерного оркестрів,

хору, оркестру народних інструментів, а також різних ансамблевих складів і сольного виконання. Діапазон охопленої в них проблематики виявляє багатогранність інтелектуально-духовних і художніх пошуків сучасного українського автора та окреслюється межами широкого культурного діалогу («традиційне – інноваційне», «минуле – сучасне», «митець – час», «загальне – індивідуальне», «світське – духовне», «класика – авангард») [268].

Сучасний митець звертається до загальнозначущих, універсальних проблем буття, вписаних у різні образні та жанрові контексти, створює галерею музичних «портретів» та сучасних ігрових ситуацій. Семантичну роль у царині творчості композитора посідають твори духовно-релігійної та філософської спрямованості («*Contra spem spero*» для квартету саксофонів, цикл «Зі мною ще хтось...», три Заповіді Блаженства» для саксофону, труби і фортепіано). «Комплекс ідей, образів та мотивів, пов'язаних з духовно-філософськими пошуками митця, реалізуються у його музиці з надзвичайним внутрішнім драматизмом та емоційною напругою» [376, с. 54]. Сакральна сфера у творчості В. Рунчака характеризується індивідуальним підходом до тлумачення одвічних істин та набуває значення об'єкта рефлексії [268, с. 55].

Апелюючи до різно конфесійних християнських традицій (католицької, англіканської, православної), автор трактує релігійні образи як етико-філософську лірику, позначену суб'єктивно-особистісними переживаннями. Прикладом засвоєння майстром католицької духовної традиції є «Реквієм» на латинські канонічні тексти для сопрано, баритону і камерного ансамблю, симфонія для баяну, струнних, мідних, ударних, клавішних, читця, рок-групи та відеоряду «Страсті за Владиславом» та ін.

Звернення композитора у цих творах до жанрів західноєвропейської духовної музики, барокових традицій у сполученні з сучасною композиторською технікою сприяють актуалізації «минулого у сьогоденні» та здійсненню своєрідного діалогу часів і культурних традицій. Сутність культової музики як носія духовності втілено у хоровій молитві «Отче наш» для жіночого голосу та жіночого хору на англійськомовні тексти, концерт-канті «Оспівуючи Різдво Господнє» для мішаного хору і дитячих голосів на канонічні тексти Євангеліє від св. Луки [286]. Ці твори відзначаються розмаїттям композиційних рішень та складністю сучасного хорового письма (з використанням сонорних та алеаторичних прийомів, поліпластової фактури, засобів інструменталізації хорової тканини).

Синтезуючим началом та концептуальною віссю духовно-хорової музики В. Рунчака є гуманістичний зміст та позачасова значущість морально-етичних цінностей людства. Духовно-ціннісні орієнтири особистості композитора, національна ментальність мислення зумовлюють інший модус його творчості, пов'язаний з відтворенням українського фольклорного мелосу. Сполучення сучасних тенденцій з оригінальним авторським прочитанням народних образів ілюструють: «Фолк-концерт» для камерного складу, фолк-кантата «Чумацькі пісні» для оркестру народних інструментів та баритону на нар. слова та ін. [268].

Широту і багатогранність авторського «Я» віддзеркалює жанрова палітра музики В. Рунчака, що розшифровує і деталізує загальну концепцію його творчості, сприяючи збагаченню сприйняття індивідуальності майстра [268]. Композитор звертається до монументальних циклів (симфонії, концерту, кантати, реквієму, сюїти) та апелює до камерних жанрів музичної культури.

Оригінальність художнього мислення В. Рунчака, його скерованість на відкриття нових сенсів, втілення особливого світовідчуття відбивається на характері інтерпретації обраних ним жанрових моделей [268]. Автор експериментує з усталеними канонами та переосмислює їхню семантику з позиції постмодерного бачення (антисоната, несимфонія, неконцерт). Спрямованість на індивідуалізацію відтворення картини світу «через жанр» виявляється у створенні ним жанрових мікстів (концерт-кант, кантата-реквієм) [268, с. 56].

Специфіку авторського волевиявлення композитора визначає ібуття його творів не лише в художньому вимірі, але й у гуманітарно-просвітницькому. Цим зумовлена особлива комунікативна інтенціональність музики автора, її орієнтація на естетичні потреби та особливості сприйняття сучасної аудиторії. Враховуючи «кліповість», «короткометражність» мислення сучасної людини, її жагу до видовищ, активного сценічного руху» [75], композитор створює яскраві образи й нестандартні музично-сценічні ситуації, застосовує ефектні виразові засоби та виконавсько-технічні прийоми [586].

Найзначнішою сферою концептуальних і жанрових узагальнень, композиційно-драматургічних та виконавських інновацій є інструментальна музика В. Рунчака, що охоплює програмні симфонічні («In tempo», «Con mesto sereno», «Симфонія плачів»), камерно-симфонічні опуси («Пам'яті Б. Лятошинського», «Духовні піснеспіви» для фортепіанного тріо та струнного оркестру), твори концертного жанру («Fortepiano, концерт для симфонічного оркестру без фортепіано»), сюїтні цикли («Портрети композиторів» для баяну), ансамблеву музику для різних складів (цикл «Квадро-музика», антисоната для двох фортепіано і метроному «Розмова з часом») та сольні мініатюри [268].

Територією експерименту, «справжньою мистецькою лабораторією» інтонаційних ідей, темброво-акустичних пошуків та експериментів у сфері інструментального театру постає камерно-інструментальна творчість автора, відзначена тематичною багатогранністю, розмаїттям образно-емоційного висловлювання та неординарністю трактування виконавського потенціалу. В цій царині виникає мозаїка ексцентрично-пародійних образів та ігрових сенсів, втілення скерцозно-іронічного начала, перформансу, які віддзеркалюють притаманний авторові гумористичний ракурс світосприйняття. В камерних опусах концентрується виконавська віртуозність, сюжетність та відбиваються такі риси стильової атрибуції

композитора, як концертність і театральність, що синтезує музичне прочитання зі сценічними елементами [268, с. 56].

Модуси і грані концертності розкриваються у спрямованості опусів композитора на відкриту «репрезентативність», виявляються в опорі на принципи концертування, драматургію контрастів. Театральність міститься у програмних назвах творів, авторських ремарках та виявляється у персоніфікації музичних інструментів, набуваючи «узагальнення через тембр», мислення «тембрами-образами», «тембрами-ситуаціями». Автор впроваджує в композиційний план елементи сценічної дії (пересування музикантів сценою під час виконання), використовує мімічні епізоди і розмовні репліки. Показовим у цьому плані є «Парад віртуозів» для квінтету дерев'яних духових, «(ria)NO TROMB ONE, не один тромбон, а «на двох» з фортепіано», «SAX (tet a tet)» для двох саксофонів та ін.

«Концертно-театральні виміри творчості майстра» значною мірою відбиваються у скерованості на постать виконавця – «людини граючої», яка одночасно виступає в амплу музиканта-віртуоза, інтерпретатора та соліста-актора [268]. Концепт «людини граючої» в авторській версії В. Рунчака яскраво ілюструють сольні опуси *quazi*-циклу «*Homo ludens*», що є сполученням сучасної виконавської віртуозності, змістовності та сценічної репрезентативності [5, с. 12].

Отже, композиторська творчість В. Рунчака утворює складний індивідуально-стильовий контекст, який виявляє духовний діапазон особистості автора та специфіку його інтелектуально-художньої свідомості. Вона позначена екстраверсійною спрямованістю мислення митця та базується на загальних філософсько-культурологічних і художньо-естетичних засадах, властивих сучасній композиторській практиці. Специфіку творчості композитора визначає естетична орієнтація на сучасний музичний авангард і поставангард при збереженні національної ідентичності та причетності до глибинних традицій вітчизняної і світової культури [268, с. 57].

Багатогранна діяльність В. Рунчака як «свідома спрямованість його енергетичного потенціалу», особистісно-смилова і професійна самореалізація, осередок духовно-етичних цінностей і художніх прагнень майстра, є специфічним цілісним явищем, яке має внутрішню еволюцію, володіє специфічними естетико-стильовими та суб'єктивно-особистісними характеристиками. Її наповненість і різнобічність свідчить про багатогранність художнього світу митця, цілісність його самобутньої і яскравої натури, єдність духовно-етичних цінностей і художніх ідеалів [267]. Особистісним досвідом і багатогранною діяльністю В. Рунчак ілюструє «нерозривність життєвих і творчих вимірів свого власного буття, їх взаємовплив та взаємозалежність» (Н. Савицька) [473].

Детермінована концептуальною ідеєю масштабної презентації сучасної музики в Україні й вітчизняного мистецтва за кордоном, творча діяльність В. Рунчака сприяє здійсненню ідеї широкого культурного діалогу та входженню національного мистецтва в європейський художній контекст.

Епоха Новітнього часу з її найгострішим транскультурним світосприйняттям, стрімкою динамікою соціального розвитку (від індустріального до постіндустріального суспільства), зумовила метаморфози у світі музичного мистецтва і креативної діяльності композиторів, вплинула на характер сприйняття її результатів. Закономірним підсумком культурних трансформацій у другій половині ХХ ст., є поява нових концептів творчості, інтеграційних музично-художніх явищ з інтрамузичними та екстрамузичними ознаками, що відображують інноваційний контекст постмодерного буття, набутий соціальний і духовний досвід, переломлений крізь призму особистості композитора.

Мозаїку складних і парадоксальних художніх процесів другої половини ХХ ст. складає постмодерн – провідна світоглядна парадигма, що зумовлює специфіку буття феномена композитора. Художнє відтворення образу світу на сучасному етапі культурно-історичного буття зумовлене, з одного боку, зверненням музичного мистецтва до глибинних історико-культурних пластів, з іншого – активізацію жанрово-стильових пошуків, оновлення звукової палітри та кристалізацію унікальних систем виконавсько-авторської комунікації. Провідними ознаками сучасної композиторської творчості є стильовий плюралізм, зрушення усталених орієнтирів мислення і способів тлумачення мистецького досвіду, орієнтація на творчу пам'ять та підвищену комунікативність.

Характер буття композитора в добу постмодернізму визначає інтерпретативна скерованість авторської свідомості, парадигмальність, інтертекстуальність, суміщення в одному тексті різних стильових площин, створення авторського метатексту, авторського коментаря, що лежить у сполученні музичної та немусичної поетик і текстів в авторському тексті.

Новітню екзистенцію феномена композитора та специфіку культурної комунікації «автор – виконавець – слухач» в умовах постмодерну й постструктуралізму, виявляє концепт «відкритого твору», спрямований на споживача культурного продукту як співтворця і слухача, здатного розкрити зміст оригіналу, сформованого свідомістю автора-виконавця. В контексті реалізації ідеї «твору відкритої форми» відбувається переакцентуація сутності креативного процесу з вихідного матеріалу, створеного автором музичним, на його інтерпретацію й характер емоційно-чуттєвої реакції, що виникає у свідомості реципієнта.

В умовах кризових процесів межі ХХ ст. – ХХІ ст. видатні композитори силою своєї глибоко змістовної творчості, сповненої гуманізму, сакральності, високих ідеалів демонструють протистояння негативним явищам світу, що порушують особистісну гармонію та культурно-історичну спадкоємність традицій минулого, ведуть до втрати духовних опор. В контексті метаморфоз постмодернізму, що зумовив нові вектори художнього бачення дійсності, специфіку творчого процесу і принципи «мислення

музикою», під впливом авангардних і поставангардних тенденцій розвитку мистецтва другої половини ХХ ст. істотно змінюються і розширюються структурно-композиційні та мовні параметри творів, їх акустичні умови реалізації і формуються нові принципи роботи з музичним матеріалом (звуком), у тому числі електронним.

Європейські композитори доби постмодернізму, презентуюючи різні національно-ментальні традиції презентують індивідуальні стильові програми, персоніфіковані коди, підтверджуючи значущість на сучасному етапі особистісного, авторського начала в музичній культурі. Мистецький універсалізм та глибина художнього висловлювання авторської думки, втілені сучасними засобами музичного письма, стали ознаками творчості різних за типом і мистецьким кредо художників.

Українські композитори другої половини ХХ ст., демонструючи в контексті складної й антиномічної епохи різні погляди на світ, у пошуках власної Я-концепції, особистісного самовираження зуміли сфокусувати й узагальнити в музиці багатогранний і строкатий спектр стильових пошуків (неокласицизм, неофольклоризм, музичний авангардизм, неоромантизм, неосакральність) та техніко-технологічних відкриттів ХХ ст. У цьому незвичайному вмінні індивідуально перетворювати у творчій свідомості кардинально протилежні явища і стильові ознаки, втілювати за їх допомогою художньо значущі філософські ідеї, сакральні глибини, національний семіозис проявляється унікальна самобутність композиторських особистостей, відомих нині у європейському та світовому культурному часопросторі.

ВИСНОВКИ

Загальним підсумком проведеного дослідження є створення комплексної мистецтвознавчо-культурологічної концепції феномена композитора, розглянутого в особистісному та діяльнісному аспектах у контексті європейської музичної культури ХХ ст.

Сутність запропонованої концепції складають наступні положення:

1. Поняття «композитор» є конститутивним і смислоутворюючим в системі духовних універсалій і категорій музичної культури та сучасній науці про музику. Породжене європейською цивілізацією, викристалізоване в системі духовних цінностей Старого Світу й пронизане етичним пафосом християнства, дане культурно-історичне поняття стало невід'ємним символом професійного музичного мистецтва як буттєво-філософської категорії культури, онтологічного феномена і цілісної моделі світобудови.

Термін «композитор» пов'язаний з існуванням найважливішого художнього пласта європейської духовної культури – академічної музичної традиції, опусної музики, музичної композиції, індивідуальної авторської творчості, заснованих на принципах свободи та позначених унікальними особистісними властивостями творця – носія трансцендентного начала і креативних енергій.

Категоріальна сутність поняття «композитор» визначається змістом найзначніших для гуманітаристики універсалій загальнокультурного масштабу: *автор, творець, митець, талант, геній*, які розкриваються в системі категорій культури і у змістовлюються їх контекстом. Семантичні зв'язки з принципово значущими в гуманітаристиці категоріями надають поняттю «композитор» загальнокультурний духовно-аксіологічний зміст і можливість узагальнення на рівні філософсько-культурологічної категоризації.

Постать композитора, що є центральною в європейській музичній культурі письмового типу, формується на перетині взаємопов'язаних системних утворень, загальнозначущих культурних універсалій та парадигм: особистості, автора і авторства, культури і творчості, свідомості і мислення, розкривається в системі суб'єктно-об'єктних відносин, опиняється в зоні силових полей культурології, філософії, соціології, психології та мистецтвознавства, які виявляють культуротворчу природу митця та духовно-аксіологічний контекст його діяльності.

2. Визначено, що кристалізація поняття «композитор» екстраполює складний процес самодетермінації в європейській музичній культурі постаті музиканта-творця, – автора, ініціативного суб'єкта, народженого в добу Ренесансу у контексті становлення західноєвропейської музичної культури писемного типу. На різних етапах історії композитор фактом свого життя і культуротворчої діяльності стверджує високий креативний потенціал і

гуманістичні ідеали, унікальність творчої особистості як духовного універсума культури.

Історичне становлення і розвиток поняття «композитор» та відповідного явища зумовлено культурно-еволюційними процесами, формуванням системи новоєвропейського музичного мислення та перебуванням у діалозі культурно-історичного та індивідуально-особистісного типів духовної свідомості. Ствердження композитора як нового типу суб'єкта, творчої індивідуальності змінило зміст і характер музичної культури як еволюціонуючої історичної метасистеми та музичного мистецтва, власне музики як засобу художнього відображення дійсності.

У процесі термінологічного ствердження та семантичної еволюції в європейській музичній культурі поняття «композитор» розширило свій смисловий діапазон (від компоніста (укладача музики) до композитора – музичного майстра, креатора музичних творів, митця-деміурга, поета і музичного «архітектора») відповідно функційній спрямованості і характеру діяльності музиканта-творця.

Модифікації цього поняття на різних історичних етапах зумовлені культурним контекстом часу, системою уявлень у суспільній свідомості про музичну творчість і особистість, соціальний статус і роль композитора в інтелектуально-духовному житті суспільства.

3. Обґрунтовано, що складну і багаторівневу смислову структуру феномена композитора утворюють взаємопов'язані внутрішні та зовнішні чинники, підсистеми і рівні: соціокультурний, суб'єктивно-особистісний, психокреативний, духовно-аксіологічний, естетико-художній, які проявляються на інтелектуальному й емоційному рівнях та зумовлюють специфіку культуротворчої діяльності творця, визначають характер її результатів. Смисловим центром феномена композитора є творча особистість – носій художньої свідомості та мислення, особливих креативних і духовних енергій.

Сенс існування композитора пов'язаний з художньою діяльністю, творчістю, що виступає смислопороджуючим механізмом і формою культури, віддзеркалює здатність митця творити нові духовні смисли і образи, інтонаційні ідеї, художньо-естетичні концепції, музичні й немусичні тексти, презентувати нові види мистецької діяльності й демонструвати особистий досвід культуротворення.

Засадами розуміння феномена композитора визначено:

- 1) контекстуальний, детермінований комплексом соціокультурних, ментальних, філософсько-естетичних та загальнохудожніх чинників;
- 2) культурдинамічний, зумовлений еволюційними процесами і тенденціями розвитку явищ культури;
- 3) креативно-творчий, пов'язаний зі стратегіями продукування та динамікою індивідуального розгортання авторської свідомості композитора в процесі художньої (культуротворчої) діяльності;

4) структурний, інтегруючий складні за будовою, нетотожні за природою і нерівноцінні за смыслом, але корелюючі між собою внутрішні й зовнішні складові особистості.

4. Розкрито культурологічні, філософсько-естетичні, мистецтвознавчі, художньо-діяльнісні, герменевтичні, феноменологічні, аксіологічні, авторологічні та особистісні контексти концептуалізації феномена композитора, що сприяли виявленню винятковості творчої особистості композитора в континуумі музичної культури ХХ ст. та дозволили охопити масштаб діяльності митця та сенс зумовлених ним інноваційних перетворень, які збагачують художній контекст новими духовними смислами, значеннями та ідеями.

5. Широта поставленої проблематики зумовила застосування інтегративного герменевтико-феноменологічного підходу як методологічної парадигми осягнення феномена композитора в міждисциплінарному проблемному полі культурології та мистецтвознавства. Означений підхід в його проекції на мистецько-культурологічну сферу сприяв концептуалізації феномена композитора, осмисленню проявів авторської свідомості як акумулятора креативної енергії, генератора ідей і смислів, уможливив усебічно охопити багатогранність авторського світу і креативної діяльності, а також сенс інноваційних перетворень, які збагачують художній контекст новими духовними смислами та аксіологічними ідеями, виявляють феноменальність, винятковість творчої особистості в культурно-історичному континуумі Новітнього часу.

Основою розуміння культуротворчої сутності феномена композитора є:

а) феноменальна даність креативного досвіду митця, що виявляє себе в якості художньої інтерпретації та уяви світу, нової музичної реальності, створеної автором і наділеної культуротворчим змістом;

б) результати авторської творчості (акти свідомості) – художні твори, музичні і немусичні (вербальні) тексти, розглянуті в якості форми об'єктивації творчої особистості, духовного послання автора; артефактів музичної культури, які входять у сучасну для них культуру;

в) креативна діяльність (авторська, виконавська, науково-дослідницька), певним чином фіксована, збережена (в епістолах, спогадах як формі культурної пам'яті) та трансльована у будь яких комунікативних формах і має культуротворчий сенс.

Важливим результатом дослідження є створення комплексної методики герменевтико-феноменологічного аналізу феномена композитора на матеріалі результатів та свідчень творчої діяльності митців ХХ ст.

6. З культурологічних та мистецтвознавчих позицій осмислено розуміння феномена композитора і проявів його духовного універсалізму у «горизонтах»: музичної культури; авторства; творчої особистості, культуротворчої та мистецької діяльності, осягнутих у психологічному, художньому, соціокультурному вимірах; а також у «горизонті» музичного

твору як головної особистісно-авторської і художницької маніфестації композитора в музичній культурі.

Досвід діяльності композитора визначається текстом його життя і вагомою складовою тексту культури.

7. Визначено культурний сенс феномена композитора в інтердисциплінарній концептосфері сучасної авторології. Запропоновано музичну авторологію як самостійний напрям сучасного мистецтвознавства та застосовано авторологічні механізми вивчення феномена композитора у музичному і вербальному дискурсах.

Феномен композитора розглядається як інтегральна характеристика постаті автора-митця – культуротворчого суб'єкта, який функціонує в системі музичної культури і мистецтва й виражає художні здібності індивідуальної творчої особистості, наділеної комплексом унікальних властивостей: духовністю, творчою свідомістю, музичним інтелектом, генеруючою креативною функцією творця музичної картини світу й здатністю здійснювати культуротворчу діяльність.

8. Висвітлено специфіку феномена композитора в дискурсі музичного авторства. Доведено множинність співіснування в культурному часопросторі ХХ ст. композиторських дискурсів, зокрема музичного і вербального. Зазначено що композитор як ініціатор нових музичних творів, інтонаційних образів та ідей, художніх текстів, значень і смислів виступає в культурі у функційній ролі і статусі *автора музичного* – креатора музичної картини світу, який презентує унікальний духовно-емпіричний досвід осягнення буття і способи його музичного вираження в оригінальних ідеях і звукових конструкціях.

Визначено, що *автор музичний* є:

1) унікальною особистістю, культуротворчим суб'єктом, здатним силою уяви, фантазійного мислення, прояву музичного таланту й спрямованої творчої енергії перетворювати образи світу в інтонаційні концепції та впливати на інтелектуально-духовні процеси і художню свідомість соціуму;

2) генератором музично-образних ідей, ініціатором індивідуального творчого задуму і змісту музичного тексту-послання, творцем музичних творів як художньо ціннісних об'єктів та артефактів культури, організатором інтонаційних смислів у просторі твору, що розкривають специфіку свідомості та оригінальність художнього мислення митця.

Сенс буття композитора як *автора музичного* пов'язаний з художньою діяльністю, творчістю, що виступає смислопороджуючим механізмом культури, віддзеркалює креативно-особистісну здатність творити нові духовні смисли і інтонаційні ідеї (звукоідеї) і образи, художньо-естетичні концепції, музичні тексти, репрезентувати нові способи і види мистецької діяльності та демонструвати особистий досвід культуротворення як ознаку персоніфікації культури.

В системі європейської музичної культури *автор музичний* функціонує у змістовних вимірах автора світського, породженого ренесансно-новочасовим

гуманізмом, а також автора церковного – носія релігійного світогляду і типу мислення, що спирається на канони богослужбової духовно-музичної практики.

Композиторство як різновид професійної музичної творчості, специфічна форма інтелектуальної діяльності і самої культури, презентує специфічний тип музичного авторства, під яким розуміється *індивідуальна модель авторства в системі художньої творчості, що віддзеркалює концептуально-сміслові установки музичної культури, формує естетичний, інтонаційно-художній зміст історичної епохи, виявляє кореляцію індивідуально-психологічної та історичної свідомості та культуротворчу природу музично-художньої діяльності композитора.*

Зазначено, що музичне авторство пов'язане з індивідуально-особистісними, інтелектуально-художніми й психологічними вимірами музично-креативного процесу та розкриттям евристичного потенціалу композитора.

Специфіка музичного авторства зумовлена мистецькою екзистенцією в культурі музичного твору – художнього продукту творчої діяльності композитора, який містить систему мовно-музичних кодів і знаків, є носієм множинності художніх смислів і передбачає численне відтворення (об'єктивацію) в «живому» виконавському акті.

Через авторську музику, смисл, утілений в інтонаційній тканині твору – концентраті художньої інформації – *автор музичний* кодує значущі смисли культури. Композитор-автор ініціює авторологічний простір в царині вербальної репрезентації та лінгво-музичного діалогу. Логосна сфера самовираження музиканта-творця утворює вербальний композиторський дискурс і розглядається у подвійно-семантичній якості: у структурі музичного твору й творчості автора в цілому, виступаючи вагомим сегментом її метатексту, розповсюдженим у коментарійних, епістолярних, аналітичних текстах.

9. Розкрито семантичну роль композитора у процесах культуротворення і моделювання музичної картини світу ХХ ст. Композитор визначається як центральна постать музичної культури письмового типу, її креативно-діяльнісний суб'єкт, який виконує семантичну роль у процесах культуротворення і моделювання музичної картини світу: творить музику, функціонує в ролі автора, резонує з культурою та є її творцем.

Доведено, що в європейській музичній культурі композитор функціонує як:

- 1) *суб'єкт творчої діяльності та самоздійснення;*
- 2) *творець музичної картини світу, художньої моделі буття та інтонаційного змісту культури;*
- 3) *психокреативний феномен;*
- 4) *носій індивідуальної свідомості та інтелектуально-художнього мислення;*
- 5) *утілення людини музикуючої (homo musicus);*

- 6) багатогранний автор – ініціюючий художні події креативний суб'єкт, який посідає особливе місце в культурі;
- 7) особистісне творче начало європейської музичної культури, носій її смислового коду і транслятор традицій;
- 8) креатор нових смислів, образів і текстів культури.

Підкреслено, що творчість композитора є смислопороджуючим механізмом культури та виявляє особистий досвід культуротворення.

10. Розглянуто європейську музичну культуру як історичний часопростір творчої екзистенції композитора. Запропоновано авторське визначення поняття «європейська музична культура», згідно якого *європейська музична культура є системним, історично зумовленим явищем соціального буття, що складає інтелектуально-духовний, музично-символічний універсум культури, утворює єдність взаємопов'язаних механізмів творення, збереження і трансляції музично-творчого досвіду як інтелектуально-художнього контексту європейської цивілізації.*

Визначено, що музична культура є результатом інтелектуально-духовного і особистісного розвитку її креативно-творчих суб'єктів, їх художньої діяльності і комунікації, способу кодування інтонаційно-символічної інформації та визначається як особливий духовно-аксіологічний світ, поле смислів і значень, утворене інтелектуально-художніми зусиллями креативної діяльності її суб'єктів.

Культура визначає універсальний спосіб творчої самореалізації митця. Разом з тим, наділений художньою уявою, митець своїм особистісним досвідом творчої діяльності, стає питомою силою музичної культури, її вагомою складовою. Феномен композитора акумулює індивідуально-особистісні, соціальні, психокреативні і духовно-етичні начала, є персональним носієм музичної культури як складної системи смислів. Духовне формування особистості композитора є основоположним щодо функціонування системних компонентів музичної культури. Саме через музичну культуру композитор як її суб'єкт, носій художньої свідомості, творець духовно-естетичних цінностей, відкриває буття та своє Я у світі.

Творець музики формується контекстним осередком, функціонує в системі культури, виступає її суб'єктом, агентом культуротворчої діяльності та носієм традицій, які є духовно спільними для взаємопов'язаних суб'єктів творчості, утворюючих професійну академічну музичну сферу. Митець розкриває етичні ідеали й творить естетичні цінності культури – сфери людського буття і самодетермінації свідомості, мислення і творчої діяльності, інтегративного особистісного утворення й центрації аксіологічних орієнтацій. Здатний до образно-художньої об'єктивації власного Я і світу, реалізації раціонального та емоційно-чуттєвих інтенцій свідомості, композитор є одночасно творцем мистецтва і культури як частини людського буття.

Функціонування композитора в культурі пов'язане з мистецькою професійно-творчою самореалізацією, цілеспрямованою художньою

діяльністю і творенням якісно нових мистецьких явищ, інтонаційних образів і музичних творів, продукуванням нових духовних смислів і цінностей, які набувають актуалізовану значущість. Своєю творчою діяльністю в музичній культурі композитор демонструє високі інтелектуально-духовні потенції: креативність, універсалізм, творчий імпульс, авторську самосвідомість, уяву, фантазію, передбачення (прогностику), поетичний задум, утілені у художніх образах.

11. Оновлено дефініцію поняття «музична культура ХХ ст.», згідно якої вона визначається складною системно-ієрархічною цілісністю в континуумі Новітнього часу, різні модуси, форми і грані котрої детерміновані феноменом музики, функціують у взаємозв'язку, взаємозумовленості та утворюють багатогранне явище, результат (твір) креативної культуротворчої діяльності її суб'єктів, є смислоутворюючою частиною духовної культури й ланцюгом в контексті історичної еволюції європейської інтелектуально-художньої свідомості і музичного мислення.

Визначено основні функції композитора в музичній культурі ХХ ст.: культуротворчу, креативно-діяльнісну, образно-символічну, філософсько-онтологічну (метафізичну), духовно-етичну, світомоделюючу, смислогенеруючу, комунікативну, аксіологічну, семантико-інтерпретаційну, прогностичну, художньо-естетичну, когнітивну, виховну.

12. Доведено, що композитор ХХ ст. відтворює в музичній сфері основні ідеї та смисли своєї історичної епохи та властиві їй ознаки художнього мислення. Порушуючи кардинальні проблеми сучасної культури і цивілізації, митець розкриває у своїх творах складний інтелектуально-духовний світ, осмислює вічні цінності буття, мету і сенс самої людської екзистенції, відбиває прагнення до макродіалогу з культурно-історичною спадщиною в широкому часовому діапазоні, є транслятором аксіологічних установок музичної культури.

Композитор ХХ ст. як творча особистість демонструє унікальну здатність художньої свідомості до акумулювання різних образів, кодів і смислів культури, спрямованість на розкриття глибинних сенсів духовного буття. Видатні митці шукають відповіді на найскладніші питання, осмислюють одвічні онтологічні проблеми, змінюючи естетичні парадигми епохи. В контексті художніх трансформацій в музичній культурі ХХ ст. набуває універсального значення ідея діалогу в мистецтві, що має різноманітні суб'єктивно-особистісні прояви у творчій свідомості різних композиторських індивідуальностей.

Зазначено, що динамічні перетворення в музичній культурі 2-ої пол. ХХ ст., зумовлені парадигмальними змінами, призвели в епоху постмодернізму до появи на художньо-історичній авансцені есхатологічних концептів «смерть автора», «кінець часу композиторів», «opus post», які суттєво вплинули на психологію музичної творчості та характер її сприйняття. Сміслові перетворення відбулися на усіх рівнях музичної творчості – естетичному, художньо-змістовному і виражальному,

позначилися на системі музичного мислення і формотворення, поетиці стилю і стилістики, музичної мови і мовлення, композиції і техніці письма. Утім, незважаючи на метаморфози в музичній сфері, порушення онтологічних основ та аксіологічних вимірів авторської творчості, форм висловлювання і трансляції мистецького досвіду, константною залишається сама сутність креативно-особистісного ініціативного начала, що пронизує феноменальну сутність композитора та виявляє його життєздатність в нових реаліях соціокультурного буття.

13. Здійснений аналіз та узагальнення творчого доробку видатних митців європейської музичної культури ХХ ст. (А. Веберна, Б. Бартока, А. Берга, П. Булеза, К. Дебюссі, Я. Ксенакіса, Б. Лятошинського, О. Мессіана, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка, А. Пярта, В. Рунчака, С. Скорика, І. Стравінського, В. Шенберга, Д. Шостаковича, П. Хіндемита, К. Штокхаузена) сприяв усвідомленню феномена композитора як явища нового типу з рисами універсальності, відкритості, креативна сутність котрого виявляється в контексті неklasичної та постнеklasичної парадигм, в умовах розімкненості художньо-історичного простору, суміщення різних культурних традицій і практик. Сутність феномена композитора в динаміці розвитку авангардно-модерно-постмодерної авторської творчості ХХ ст. визначають універсалізм, концептуалізм, діалогізм, експерименталізм, технологізм.

У добу парадигмальних соціокультурних і художніх трансформацій, композитор об'єктивує у творчості масштабність еволюційних змін, експериментує з музичним часом, простором, звуком, втілює у художній структурі «відкритих» інтонаційно-семантичних систем нові смислообрази сучасного буття, віддзеркалює нову концепцію людини і культури, відповідні часу аксіологічні настанови і духовні смисли, які визначають художній зміст творчості, впливають на її результати.

В умовах глобалізаційних процесів композитор демонструє універсальну здатність до акумуляції різних образів та смислів культури, інтонаційного узагальнення найзначніших концептуальних ідей часу, стильових настанов авангардизму, модернізму, постмодернізму. Концептуальна єдність композиторських особистостей ХХ ст., різних за характером, психотипом, національною ідентичністю і творчою спрямованістю авторської свідомості, зумовлюється загальнокультурною інтенцією до інновацій, спрямованістю до модернізації естетичного досвіду доби. Цей культуротворчий вектор віддзеркалюється у розмаїтій творчості композиторів, образно-інтонаційному вираженні світовідчуття, утілюється в концепціях музичних творів.

Надано класифікацію основних творчих типів композиторів ХХ ст., які уособлюють феноменологічні прояви авторської особистості, притаманні авангардно-модерністичній та постмодерністичній добі. Визначено що основними типами композитора як *автора музичного є: автор авангардний* (митець-експериментатор, автор-винахідник); *автор модерністський* (митець-інтелектуал та майстер-ремісник); *автор постмодерний* (творець-універсал і митець-аналітик).

14. Доведено, що добу модернізму уособлюють видатні митці (А. Веберн, А. Берг, Б. Барток, Ф. Бузоні, К. Дебюссі, Б. Лятошинський, М. Метнер, А. Онеггер, С. Прокоф'єв, Ф. Пуленк, С. Рахманінов, О. Скрибін, І. Стравінський, П. Хіндеміт, В. Шенберг, К. Шимановський, Д. Шостакович, Р. Штраус), геній яких не вкладається у стереотипи і постає самобутньою духовною величиною. При всій відмінності авторського мислення і стилю, амплітуди творчої діяльності та міри впливу на мистецтво, зазначених творців єднає причетність до музичного світу однієї епохи та європейського тексту культури, що має константні ознаки і спирається на загальнозначущі універсальні духовно-етичні цінності, європейський професійний досвід і традиції академічної музики, пов'язані з сакральними початками, ідеями християнства і національними архетипами.

Композитор доби модерну як митець і *автор музичний* здійснює креацію нової художньої картини світу, об'єктивованої в музичних образах, оригінальних інтонаційних і естетико-теоретичних концепціях, новітніх звукотворчих системах. Засобами звукової символіки митець кодує у творчості соціально значущі, детерміновані культурою аксіологічні ідеї, світовідчуття, внутрішні душевні стани, які стають його індивідуальними смислами. Підкреслено віддзеркалення європейського модерністського музичного мислення у творчості українських композиторів (Б. Лятошинський, С. Людкевич, М. Колесса, В. Косенко, Л. Ревуцький) та їх суттєвий внесок до розвитку національної музичної картини світу й формування вітчизняної моделі *автора музичного*.

15. Визначено, що трансформаційні культурні процеси ХХ ст. сприяли перегляду культуротворчої ролі митця та переосмисленню самого поняття «композитор», що постало новим утіленням його смислових констант. Зміна естетичних парадигм, відповідно до ідей постмодернізму, призвела до порушення аксіологічних та естетико-художніх констант креації музики як мистецтва вираження та переживання, переосмислення концепцій автора і твору, що переходять в естетичну стратегію «смерть автора» (Р. Барт) та «*opus post*».

В умовах постмодернізму композитор відтворює нові інтонаційні смисли та ідеї культури, формує її музичний простір на основі власного відчуття реальності. Сучасний митець прагне естетичного ідеалу, цілісності віддзеркалення явищ світу, вищих духовних цінностей та універсальних законів буття.

Композиторська творчість постмодерної доби (П. Булез, Е. Денісов, В. Єкимовський, Л. Дичко, Х. Лахенман, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, О. Мессіан, Л. Ноно, К. Пендерецький, А. Пярт, В. Рунчак, В. Сильвестров, С. Скорик, Є. Станкович, Д. Тавенер, В. Тарнопольський, С. Тен Хольт, П. Шеффер, А. Шнітке, К. Штокхаузен) відзначається множинністю образно-тематичних і жанрових сфер, національно-культурних репрезентацій (зокрема української) та глобалістичних проявів, ілюструє плюралістичність музичного мислення, скерованість на структурну і стильову відкритість та інтертекстуальність.

Разом з тим, постмодерне музичне мистецтво демонструє підкреслено індивідуальний характер художнього осягнення світу, що є утіленням духовного універсуму *автора музичного*. Доведено, що в контексті інформаційної доби композитор стає носієм нового типу мислення – комп'ютерно-електронного, музичні результати якого переходять у ранг «відкритих систем» і набувають безмежності внаслідок поліваріантності виконання.

16. Визначено специфіку національної репрезентації феномена композитора в українській музичній культурі доби модернізму і постмодернізму. Обгрунтовано культуротворчу роль видатних українських композиторів ХХ ст. (Л. Дичко, М. Колесса, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Рунчак, В. Сильвестров, С. Скорик, Є. Станкович та ін.) та узагальнено їх значні художні здобутки, зумовлені різноманіттям авторських особистостей та векторів мистецької діяльності й її органічною вписаністю до європейського культурного часопростору.

17. Обгрунтовано, що вербальна сфера діяльнісної авторепрезентації композитора утворює відповідний вербальний дискурс творчості в континуумі музичної культури. Логос композитора, вписаний у гуманітарний процес, віддзеркалює специфіку інтелектуально-художньої свідомості митця як *автора вербального*.

Жанрово-семантична еволюція композиторського вербального дискурсу корелює фундаментальним історико-культурним процесам ХХ – початку ХХІ ст. та відтворює рефлексивну спрямованість авторської свідомості творців даного часу. Інформаційна насиченість вербальної композиторської авторепрезентації, широта контексту її проблематики є свідченням багатогранності інтелектуально-художньої свідомості творчої особистості ХХ ст., її прагнення до універсалізму (Я. Ксенакіс, О. Мессіан), філософського концептуалізму (К. Штокхаузен, В. Сильвестров, Г. Свиридов) і широких культурологічних (О. Козаренко, В. Мартинов, В. Тарнопольський) і музично-теоретичних (П. Булез, Е. Денісов, В. Єкимовський, Ю. Каспаров, А. Муха, А. Шнітке) узагальнень в контексті парадигмальних змін у музичній культурі та авторській свідомості митців ХХ ст.

У змістовному і жанрово-стилістичному аспектах композиторський Логос охоплює царини музичної теорії і практики, поезики і метапоезики, критики і публіцистики, естетики і філософського концептуалізму, науково-теоретичного і художнього висловлювання, суб'єктивно-особистісного, ліричного і оціночного суджень й репрезентує принципово новий, властивий культурі постмодерну, тип персоніфікованого «філософсько-інтелектуального коментаря» (М. Сабініна), наданого від універсальної авторської особистості митця і людини ХХ ст.

Слово композитора є специфічним вираженням інтегративних властивостей авторської свідомості і синтетичного художнього мислення, притаманного митцям Новітнього часу, проявів духовного універсалізму мистецької особистості, здатності «вбирати в себе» й акумулювати власний

життєтворчий, інтелектуально-духовний і чуттєвий досвід й виходити на новий концептуальний рівень художнього мислення.

Смислова глибина, жанрова багатогранність та аксіологічна значущість артефактів вербальної спадщини композиторів ХХ ст. детермінує необхідність залучення їх у мистецтвознавчо-культурологічний контекст при вивченні різних явищ музичного мистецтва. Опора на увесь корпус композиторських вербальних текстів уможлиблює визначити риси своєрідності та спільності, властиві різним художнім індивідуальностям в аспекті осмислення культурного контексту і картини музики, прослідкувати процес розвитку творчого мислення. Осягнення ціннісної семантики артефактів вербальної спадщини творців ХХ ст., розкриття закладених в них ідей сприяє кристалізації нових модусів розуміння феномена композитора і пізнанню сутності явищ музичного мистецтва Новітнього часу.

Доведено, що у вербальному дискурсі відбиваються магістральні лінії опанування композитором різних «призм» творчого сприйняття реальності, множинність індивідуально усвідомленого буття і векторів мистецького розвитку, а також особистісність концепційного світобачення.

У царині слова композитора, що корелює з контекстом музичної творчості музиканта-творця, відбиваються глибинні соціокультурні, світоглядні та художні трансформації, які відбулися в культурі Новітнього часу. Сфера вербальної авторепрезентації уможлиблює осягнення новаторської мислення композитора ХХ ст., психології і філософії творчості. В ній утілюється властива художній практиці доби антиромантична скерованість, переваження в авторській свідомості інтелектуально-розумового, раціоналістичного начал, зростання у творчості філософського концептуалізму, позамузичних чинників. Логос композитора віддзеркалює прояви особистісного універсалізму, інтелектуально-художні й духовно-етичні погляди, а також експериментально-новаторські пошуки й аксіологічні прагнення *автора музичного*, які збагатили мистецький тезаурус і духовні смисли культури ХХ ст.

Підкреслено, що активізація вербального волевиявлення композитора, літературних форм самоздійснення, музикознавчо-аналітичної експлікації є сутнісними аспектами авторського буття композитора в музичній культурі доби постмодернізму. Творчим підсумком теоретичних узагальнень митців, корелюючих музичних пошукам, філософсько-культурологічним інтенціям та ідейним настановам постмодерну, є побудова нової філософії і психології музики як мистецького образу світу та звученневої мови сучасної культури, яка посилює свою технологічну, технократичну складові, висвітлює процеси математизації і алгоритмізації музично-творчого процесу у відповідності до ускладненої науково-художньої картини світу і духовного буття людини Новітнього часу.

Композиторські теорії творчості відповідають індивідуальному характеру світосприйняття та настановам культури Новітньої епохи. Запропонована митцями термінологія збагачує поняттєво-аналітичний апарат мистецтвознавства й розширює простір сучасної гуманітаристики.

Науково-теоретичний вектор вербальної авторепрезентації європейських метрів другої половини ХХ ст. зумовлений потребою обґрунтування експериментального досвіду, набутого у тісному зв'язку з науковим знанням та необхідністю осмислення нової концепції музики ХХ ст., диференціації її складних явищ, розкриття інноваційної музичної мови та звуку як її першоелементу. У теоретичному Логосі музикантів-новаторів розкриваються аспекти композиторської технології, здійснюється автоаналіз музичних творів. У фокусі теоретико-композиторських розвідок – нові філософсько-естетичні засади і методи композиції, зумовлені концепціями структуралізму і постструктуралізму.

Теоретична домінанта вербальної авторепрезентації композиторів другої половини ХХ ст. зумовлена потребами художньої практики і детермінована проявами універсалізму свідомості автора музичного. Естетико-теоретична традиція, утворена європейськими композиторами-інтелектуалами ХХ ст. (Л. Беріо, П. Булез, А. Веберн, П. Хіндеміт, І. Стравінський, К. Штокхаузен, А. Шенберг, О. Мессіан, П. Шеффер, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті та ін.) визначає горизонти авторського розуміння найзначніших художніх процесів сучасності, осягнення складних феноменів музично-творчої практики.

Вербально виражена авторська думка провідних композиторів другої половини ХХ ст. формує новий погляд на творчу постать музиканта-творця і музичні процеси Новітнього часу, сприяючи смислово розкриттю новацій у сфері техніки композиторського письма, що потребує дешифрування та детального аналітичного коментарю.

Інноваційну сутність Логосу композитора ХХ ст. детермінують:

- 1) ексклюзивність, оригінальність та відповідність новаторському пафосові та культуротворчій скерованості музичної творчості;
- 2) змістовність, смислова глибинність, функційність, місткість авторепрезентації;
- 3) збільшення ролі автоінтерпретативності, аналітизму і автодескрипції;
- 4) поліфункційність: культурно-комунікативна та професійна спрямованість;
- 5) функційна амбівалентність (єднання художньої і аналітико-теоретичної складових);
- 6) концептуальність, естетична декларативність (маніфестарність) експериментальних ідей;
- 7) стилістична і жанрово-тематична розмаїтість.

Вербальна авторепрезентація композитора ХХ ст. – особлива і багатогранна царина вияву особистісного універсалізму і творчого самовираження музиканта-творця, простір смислів і значень, представлений конгломератом текстів – найцінніших артефактів музичної і гуманітарної культури, які виступають наряду з музичними посланнями унікальними і змістовно насиченими інформаційними джерелами пізнання духовного

універсуму композиторської особистості. Вербальні тексти композиторів ХХ ст. вписані у гуманітарний процес та є наслідком тенденцій мовного і текстологічного універсализму (інтертекстуальності). Зазначені культурні повідомлення кореспондують з музично-образним світом ідей композитора, утілюють специфіку інтелектуально-художньої свідомості і синтетичного музично-філологічного мислення авторів Новітнього часу, пронизаного креативним началом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абушенко В. Личность // Новейший философский словарь /Грицанов: Изд-во. В.М. Скакун, 1998. 394 с.
2. Аверинцев С. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / С. Аверинцев, М. Андреев, М. Гаспаров, П. Гринцер. М, 1994.
3. Аверинцев С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. с. 105 – 125.
4. Агошков А. Социокультурное пространство современной музыки : автореф. дис.... канд.. филос. наук. СПб, 1998. 20 с.
5. Агафонов А. Человек как смысловая модель мира. Самара: Изд. Дом «Бахрах». М., 2000. 335 с.
7. Адорно Т. Философия новой музыки /пер. с нем. Б. Скуратова; вст. ст. К. Чухрукидзе. М. : Логос, 2001. 352 с.
8. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М. : Университетская книга, 1999. 445 с.
9. Акопян Л. Опыт феноменологии творчества Д. Шостаковича. М.: Дмитрий Буланов, 2004. 452 с.
10. Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М. : «Практика», 2010. 855 с.
11. Александрова О. Вокально-хорова творчість Г. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи: монографія. Харків: ФОП Андреев К.В., 2016. 295 с.
12. Алексеев А. Клод Дебюсси // Французская фортепианная музыка конца XIX–начала XX веков. М. : из-во Академии наук, 1961. С. 111
13. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / Пер. с франц. Е. Бронфин, Б. Урицкой. М.: Сов. композитор, 1986. 225 с.
14. Амрахова А. Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М. : «Композитор», 2017. 304 с.
15. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України. К. : НМАУ, 2005. 20 с.
16. Антипов Г. Текст как явление культуры / Донских О., Марковина И. /АН СССР, Сиб. Отд., 1989. 194 с.
17. Античная музыкальная эстетика / общ. ред. В. Шестакова; вступ. очерк и собр. текстов А. Лосева. М. : Гос. муз. издательство, 1960. 330 с.

18. Апрелева В. Музыка как фундаментальное выражение культуры и предвосхищение особенностей ее развития: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 – эстетика; Московск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М. : МГУ, 1999. 26 с.
19. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исслед. Очерки. Л. : Сов. композитор, 1979. 288 с.
20. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974. С. 25–272.
21. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания. М. : Музыка, 1975. С. 127–141.
22. Арановский М. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуально деятельности; ред.-сост. М. Арановский. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. С. 10–43.
23. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
24. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст./ ред., сост. М. Арановский. М. : Музыка, 1974. С. 90 – 127.
25. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике // Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : композитор, 1998. С. 315–345.
26. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. К. : ДУХ і ЛІТЕРА. 2014. 218 с.
27. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма : автореф. дис. ... д-ра искусствознания: 17.00.02. М. : Гос. Ин-т искусствознания, 2003. 51 с.
28. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция : монография. Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 408 с.
29. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования). М., 1992. 159 с.
30. Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто // Философско-литературный журнал «Логос». 1994. № 6. С. 164–178.
31. Аркадьев М. К музыке Георгия Свиридова. Композитор и трансценденция//Музыкальная академия. 1996. № 1
32. Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа. Антропология абсурда: Новый стоицизм : моногр. М., 2011. 279 с.
33. Аркадьев М. Трансцендентальная феноменология в музыке: А. Веберн и Э. Гуссерль. Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/arkad/03.php. Загл. с экрана.

34. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль // Музыкальная академия. 2001. № 1. С. 151–163.
35. Асатурян А. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси: этапы становления, вейния времени // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 41. Класика в сучасній культурі / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського; ред. упор. Л. Русакова. Х. : Видавництво Тов. САМ, 2014. С. 184 –196.
36. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / ред., вст. ст. и коммент. Е. Орловой. Кн. 1–2. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
37. Асафьев Б. О музыке XX века. М. : Музыка, 1982 с.
38. Асмолов А. Деятельность и установка. М., 1979. 329 с.
39. Афанасьев Ю. Роль моделирования в художественном отражении и его проявления в музыке : автореф. дис... канд. филос. наук. / Киев. гос. ун-т. К. : КГУ, 1977. 24 с.
40. Бабич И. Герменевтические возможности музыкальной коммуникации: автореф. дис. ... канд. фил. наук 24.00.01. теория и история культуры. Казань, 2010. 18 с.
41. Бабушкин В. Феноменологическая философия. Критический анализ. М. : Наука, 1985. 189 с.
42. Балакірова С. Естетика музичного постмодернізму (на матеріалі творчості К. Штокгаузена та М. Кагеля): автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.08 «Естетика»; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2002.19 с.
43. Балановская Л. Креалогия. Теория творческой деятельности. Балашов (Саратовская обл.) : ПБОЮЛ «Николаев», 2005. 194 с.
44. Барсова И. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л.: Наука, 1986. С. 99 –16.
45. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., сост, общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
46. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс. / за ред. М. Зубрицької. Л. : Літопис, 2002. С. 491–496.
47. Барт Р. Смерть автора // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384–391
48. Басин Е. Психология художественного творчества: (Личностный подход) М. : Знание, 1985. 64 с.
49. Басин Е. Творческая личность художника. М. : Изд-во МГУ, 1988. 61 с.
50. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтв; 17.00.03 –

- муз. мистецтво. Одеська нац. муз. академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2016. 16 с.
51. Баткин Л. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М. : СГГУ, 2000. 1005 с.
52. Баткин Л. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности. М. : Наука, 1989. 272 с.
53. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Литературно-критические статьи. М. : Художественная литература, 1986. С. 473 – 500.
54. Бахтин М. Стилистика художественной речи // Литературно-критические статьи. М. : Художественная литература, 1986. С. 473 – 500.
55. Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. литература, 1975. 502 с.
56. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Сов. Россия, 1979. 318 с.
57. Бахтин М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. СПб : Азбука, 2000. 336 с.
58. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Бочаров; Текст подгот. Г. Бернштейн и Л. Дерюгина; Примеч. С. Аверинцева и С. Бочарова. М. : Искусство, 1979. 423 с.
59. Бахтин М. Проблема автора. Вопросы философии. 1977. № 7. С. 148 – 160.
60. Белый А. Символизм как миропонимание / сост, вступ ст. и прим Л. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
61. Бердяев Н. О назначении человека. М.: Междунар. отношения, 1990. 336 с.
62. Бердяев Н. Смысл творчества // Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х т. М.: Искусство; М. : ИЧП «Лига», 1994. Т. 2. С. 37 – 310.
63. Бернштейн Б. Традиция и канон: два парадокса // Советское искусствознание. М. : Сов. Художник, 1981. Вып 2. С. 112–153.
64. Бергсон А. Творческая эволюция. М. Канон-пресс, 1998. 383 с.
65. Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / пер. с нем. Е. Борисова. М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. 144 с.
66. Библер В. На границах логики культуры. Книга избранных очерков. М. : Русское феноменологическое общество, 1997. 423 с.
67. Библер В. Рождение автора – тема искусства XX века / К статье Ролана Барта «Смерть автора» // На границах логики культуры. Книга избранных очерков. М. : Русское феноменологическое общество. М., 1997. 440 с.

68. Библер В. Бахтин и всеобщность гуманитарного мышления // Механизмы культуры. М. : Наука, 1990. с. 264.
69. Библер В. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1990. 413 с.
70. Бергер Л. Закономерности истории музыки // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 124–130.
71. Берегова О. Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії // Аспекти історичного музикознавства. 2016. № 8. С. 24 – 35.
72. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80 – 90-х рр. ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтв. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К. : НМАУ, 2000. 20 с
73. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Вып 1. М. : Музыка, 1989. 268 с.
74. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки: Вып. 2. М.: КомКнига, 2013. 304 с.
75. Богданова І. Homo ludens – Володимир Р’ун’чак’іальний. Електронний ресурс. Режим доступу: [http:// mi-re-do/ neus/ festival-muzyki vladimira gunchaka/2010-05-21-147](http://mi-re-do/neus/festival-muzyki-vladimira-gunchaka/2010-05-21-147). Заголовок з екрану.
76. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Зенкина. М. : Добросвет, 2000. 387 с.
77. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного анализа музыкального искусства : моногр. СПб. : Композитор–Санкт-Петербург, 2009. 648 с.
78. Бонфельд М. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Арановский; изд. 3-е. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. 240 с.
79. Борев Ю. Эстетика: [В 2-х т.]. Т.1. Смоленск : Русич, 1997. 576 с.
80. Брагинская Н. Концерт в творчестве И. Стравинского: автореф. дис. ... канд. искусствовед. 17.0002. – музыкальное искусство; Санкт-Петерб. гос. консерватория им Н.А. Римского-Корсакова. СПб., 1991. 16 с.
81. Бозций А.М.С. Основы музыки / Подготовка текста, пер. и комм. С. Лебедева. М.: Научн. изд. центр «Московская консерватория», 2012. 448 с.
82. Бузони Ф. Эскиз новой музыки. Искусство // Зарубежная музыка ХХ в.: материалы и документы. М., 1975. с. 28.
83. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избр. высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. М. : Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 141-175.
84. Букина Т. Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации в отечественной научной традиции советской и постсоветской эпох: автореф.

- дис. ... д-ра искусствовед. 24.00.02 – теория и история культуры (искусствоведение); Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Спб, 2011. 39 с.
85. Булез П. Ориентиры I : избр. статьи / пер. с фр. Б. Скуратов; ред. К. Чухров. М.: Логос Альтера, 2004. 200 с.
86. Булез П. Между порядком и хаосом // Советская музыка, 1991. № 9. С. 70 – 75.
87. Бычков В. Эстетика : учеб. пособ. М. : Гардарики, 2004. 556 с.
88. Вагнер К., Владишевская Т. Искусство древней Руси. М., 1993. 177 с.
89. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки. М. : Музыка, 1988. 80 с.
90. Варнава Р. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Б. Лятошинського та В. Барвинського): автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03. – музичне мистецтво; Львівська нац. акад. муз. Л., 2017. 19 с.
91. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки // Избранное. Образ общества: пер с нем., ред Е. Балашова. М. : Юрист, 1994. С. 469 – 550.
92. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / сост. и ред. М. Друскин и А. Шнитке, пер. с нем. А. Шнитке. М.: Музыка, 1975. 143 с.
93. Вернадский В. Биосфера и ноосфера. М. : Айрис-Пресс, 2002. 575 с.
94. Волков С. Особистість і час: культурологічний вимір // Часопис національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського; К. : НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2015. Вип. 3. С. 123–126.
95. Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского: коллективная моногр. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2003. 616 с.
96. Воробьев И. Композиторы русского авангарда. СПб. : Композитор, 2007. 160 с.
97. Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга. М.: ЛКИ, 2012. 528 С.
98. Выготский Л. Психология искусства. М. : Лабиринт, 1998. 416 с.
99. Выготский Л. Мышление и речь. М.–Л., 1934. С. 305 – 306
100. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2011. 440 с.
101. Вышнеградский И. Раскрепощение звука. Раскрепощение ритма // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 141 – 155.
102. Гаврилова Н. История зарубежной музыки. XX век. М. : Музыка, 2005. 574 с.
103. Гагарин А., Малышев М. В зеркалах экзистенции: очерки по истории философии культуры. Екатеринбург : Из-во Урал. ун-та, 1996. 324 с.

104. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори: пер. з нім. / Передм. Д. Наливайка. К. : Юніверс, 2001. 280 с.
105. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики [пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б. Бессонова]. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
106. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: [В 2-х т.] т. 1.: Герменевтика I: Основы філософської герменевтики / Пер. з нім. О. Мокровольської. К. : Юніверс, 2000. 456 с.
107. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: [В 2-х т.]. т. 2.: Герменевтика II. Доповнення. Показчики. / Пер. з нім. М. Кушніра. К. : Юніверс, 2000. 478 с.
108. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. 367 с.
109. Гайдено І. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2005. 16 с.
110. Гайдено П. Философия искусства Мартина Хайдеггера // Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 95
111. Ганзбург Г. К типологии композиторских поколений // Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 36. /Харк. Нац. Ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського; ред-упор. Г.І. Ганзбург. Х. :ТОВ « С.А.М.», 2012. С. 190 – 201.
112. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. М. : Прогресс, 1995. 480 с.
113. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т. 4. Система наук. ч.1. Феноменология духа / Пер. с нем. Г. Шпета. XLIII. М., 1959. 440 с.
114. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. В 2-х тт. Т. 1., СПб: Наука, 2001. 624 с.
115. Герменевтика: история и современность. Критические очерки : сб. ст. / сост. Бессонов Б. И др. М. : Мысль, 1985. 304 с.
116. Галеев Б. Проблема синестезии в эстетике // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. М.: Изд-во МГУ, 1992. С. 5 – 9.
117. Гейзер Є., Бахор Ф. Композитор – професія замечательная. Спб, 2012. 144 с.
118. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение : сущность, аспекты анализа. К. : Муз. Україна, 1988. С. 27–33.
119. Герасимова-Персидская Н. Музыка в новой культурной парадигме // Музично-творчий процес: наукові рефлексії; Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Вип. 72. К. : НМАУ, 2002. С 3 – 10.
120. Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке //Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського: Світ музикознавства : стратегії, дисурси, сюжети: зб. ст. К. : НМАУ, 2002. Вип. 98. С 16 – 31.

121. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / сост. Л. Дыс. К. : Муз. Україна, 1989. 181 с.
122. Герасимова-Персидская Н. От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура // Музичний твір як творчий процес : зб. ст.; Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Вип. 21. К. : НМАУ, 2002. С. 3 – 10.
123. Герасимова-Персидская Н. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия // Українське музикознавство: наук-метод. зб. Вип. 28. Музична україністика в контексті світової культури. К., 1998. С. 32 – 47.
124. Герчанівська П. Феноменологічний аналіз у культурології // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : зб. наук. пр. К: Міленіум, 2017. Вип 1. (8). С. 3-11.
125. Гливинский В. Санкт-Петербургская классическая школа XX в.: миф или реальность? / В. Гливинский, И. Федосеев // Санкт-Петербургская консерватори в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы 1862 – 2012 : сб. ст. по матер. междунар. симпозиума, посвщ. 150-летию консерватории (20-22 сент. 2012 г.). СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова : Из-во Политех. ун-та, 2013. С. 454 – 463.
126. Гирин Ю. Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / ред. кол.: А. Базилевский, Ю. Гирин, А. Зверев, В. Земсков. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 83 – 111.
127. Гойові Д. Українські корені світового авангарду // Українська тема у світовій культурі // Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 17. С. 82 – 110.
128. Головинский А. Композитор и фольклор. М.: Сов. Композитор, 1984. 289 с.
129. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2006. 18 с.
130. Горальський А. Теорія творчості / Пер. з польськ. : О. Гірний. Львів: Каменярь; Варшава: Universitas Rediviva, 2002. 144 с.
131. Грачев В. Интерпретирующий стиль в музыке XX в.: закономерности, эволюция: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М. : МГК, 1992. 22 с.
132. Григорьева Г. К вопросу о неомифологизме в современной музыке (на примере творчества О. Мессиаана) // Музыка, культура, человек : сб. ст. Свердловск, 1991. Вып. 2. С. 132 – 143.
133. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века (50 – 80-е годы). М. : Сов. композитор, 1989. 208 с.

134. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М.: Госмузиздат, 1960. 488 с.
135. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / Пер. с нем.; сост., общ. ред. и вст. ст. А. Гулыги и Г. Рамиашвили. М. : Прогресс, 1985. 452 с.
136. Гуляницкая Н. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М. : Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
137. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М. : Языки славянской культуры, 2002. С. 298 – 317.
138. Гуменюк Т. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. ... д-ра філософських наук: 09.00.08. – «Естетика»; Київськ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2002. 30 с.
139. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А. Михайлова. М.: Академический проект, 2009. 489 с.
140. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная философия // Вопросы философии. 1992. № 7. С. 136 – 176.
141. Гуревич А. Категории средневековой культуры. М. : Искусство, 1972. 318 с.
142. Гуревич П. Философия культуры: учеб. пособ. М. : Аспект-Пресс, 1995. 278 с.
143. Гуревич П. Проблема Другого в философской антропологии М. М. Бахтина // М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С. 83 – 95.
144. Гуренко Е. Проблемы художественно интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
145. Гурко В. Проблема творческой личности в русской культуре Серебрянного века: автореф. дис. ... канд. культурол.; 24.00.02. – историческая культурология. М., 1999. 20 с.
146. Даль В. Толковый словарь русского языка: современное написание. М.: ООО «Изд-во Астрель», 2003. 983 с.
147. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Т. 3., 1996. С. 285.
148. Дебюсси К. Избранные письма. М.: Музыка, 1986. 286 с.
149. Дебюсси и музыка XX века: сб. статей. Л. : Музыка, 1983. 247 с.
150. Девятова О. Социальный статус композитора в культуре постсоветского периода // Человек в мире культуры, 2012. С. 3 – 9. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.cyberleninka.ru/article/n/sots> Заглавие с экрана.
151. Девятова О. Судьба академической музыки в системе духовных оппозиций элитарной и массовой культур // Фундаментальные проблемы

культурологи. В 7-ми тт. Т. 4. Культурная политика. СПб. : Алетейя, 2008. С. 285 – 297.

152. Девятова О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования. Екатеринбург: Из-во Урал. Ун-та, 2003. 256 с.

153. Дементьева Е. Трансформация музыкального языка в западноевропейской культуре XX века: автореф. дис. ... канд. философ. наук; 24.00.01 – «Теория и история культуры»; С-Пб гос. ун-т. СПб, 2008. 22 с.

154. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники М.: Сов. композитор, 1986. 208 с.

155. Дианова В. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб.: Петрополис, 2000. 240 с.

156. Диденко Н. Музыка – речь духовная // Музыкальное искусство и религия: материалы конференции РАМ им. Гнесиных. М, 1994. С 67– 80.

157. Диденко В. Духовный смысл искусства (философско-эстетический анализ): автореф. дис. д-ра философии. М, 1990. 39 с.

158. Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост. и общ. ред. Г. Косиков. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 23–46.

159. Дмитриюкова Ю. Разочарование первооткрывателя // Музыкальная академия. № 2, 2003. С. 90 – 98.

160. Драгулян В. Художественно-философские идеи А.Н. Скрябина и их развитие в музыке XX в.: автореф. дис. ... канд. искусствовед.; 17.00.03 – музыкальное искусство; ХГУИ им.И.П. Котляревского. Харьков, 2009. 16 с.

161. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В.С. Губаренко): автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознав.: 17.00.03 – «Музичне мистецтво»; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2005. 32 с.

162. Драч Г. Культурология. Альфа-М, 2003. 432 с.

163. Друскин М. О биографическом методе // Очерки, статьи, заметки. Л.: Сов. Композитор, 1989. 304 с.

164. Дубинец Е. Знаки звуков: о современной музыкальной нотации. Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. К. : Гамаюн, 1999. 314 с.

165. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. / сост. Л. Дыс. К. : Муз. Україна, 1989. С. 35 – 44.

166. Евлахов О. Проблемы воспитания композитора. Л. : Сов. Композитор, 1963. 132 с.

167. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние: на примере творчества композиторов России и

- Беларуси /Т. Мдивани Холопова В., Цмыг Г., Карпилова А. и др.; Нац. акад. наук Беларуси, Центр исслед. бел. культуры, языка и литературы, филиал ин-та искусствовед., этнографии и фольклора им. К. Крапивы, Белорус. республ. фонд фундамент. исслед. Минск: Беларуская навука, 2014. 377 с.
168. Екимовский В. Автомонография. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
169. Екимовский В. Оливье Мессиа́н: жизнь и творчество. М. : Сов. Композитор, 1987. 304 с.
170. Ерохин В. Композитор и компьютер // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. / Ред-сост. М. Арановский. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. С. 172 –188.
171. Жабинский К. О феноменологическом методе в современном отечественном музыкознании // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: сб. ст. / Рост. н/Д гос. консерв, им. С.В. Рахманинова. РГК, 2005. С. 255 – 268.
172. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). К.: Автограф, 2009. 528 с.
173. Живоглядова І. Уява як засіб творення музичної почуттєвості // Вісник АКККіМ. 2001. № 4 С. 3 – 6.
174. Задерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 77 – 89.
175. Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита // Вопросы музыкальной формы. Вып 1. М., 1971. С. 12 – 23
176. Зайцева Т. Милий Балакирев: размышление о личности // Музыкальная академия, 2009, № 2. С.
177. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке // Музыка – культура – человек: сб. науч. тр. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988. С. 9 – 44.
178. Задорнова В. Лингвопоэтика. Слово в художественном тексте // Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. М., 2005. Вып. 25.
179. Земцовский И. Текст – Культура – Человек: опыт синтетической парадигмы // Муз. академия. 1992. № 4. С. 3 – 6.
180. Земцовский И. Фольклор и композитор. Л.: Сов. композитор, 1978. 174 с.
181. Земцовский И. Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий // Новый круг, 1992. № 1. С. 84 – 86.
182. Зенкин К. Слово в музыкальном мире Мессиа́на как знак «Божественного присутствия» // Израиль XXI: муз. журнал. [Электронный ресурс] // http://www.21israel-musik.com/Messian_slovo.htm.
183. Зенкин К. Музыкальный смысл как энергия (energeia) // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Р/н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерв. им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 22 – 45.

184. Зенкин К. Слово в фортепианных произведениях Листа // Ференц Лист: проблемы синтеза искусств: сб. научн. тр. X. : РА. Каравелла, 2002. С. 43– 47.
185. Зенкин К. Проблема симфонизма в музыке XX века // Музыка в пространстве культуры : сб. ст. Вып. 3. Р/н/Д, 2005. С. 59 – 77.
186. Зинькевич О. Український музичний авангард: загальна панорама // Культура. Сучасність, 2009. № 2. К., 2009. С. 100 – 105.
187. Зинькевич Е. Mundus musicae. Тексты и контексты: Избранные статьи. К. «Задруга», 2007. 616 с.
188. Зинькевич Е. Игры на окраине тысячелетия (О постмодернистской ипостаси украинской музыки) [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://composersukraine.org/index.php=2525>. Заглавие с экрана.
189. Зинченко В., Мещеряков Б. Большой психологический словарь. АСТ-Москва, Прайм-Еврознак; М.; Спб, 2008. 860 с.
190. Зинченко В. Миры сознания и структура сознания // Вопросы психологии. 1991. № 2. С. 15 – 36.
191. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М. : Прогресс, 1977. 376 с.
192. Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». М, 1990. 22 с.
193. Зубицкий В. Диалог о времени и о себе / В. Зубицкий, А. Семешко. К.:Ассо-opus Publishers, 2003. 40 с.
194. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М. : РИК «Культура», 1994. 304 с.
195. Иванов В. О границах искусства // Собрание сочинений. Т. II / Под ред. Д. Иванова. Брюссель, 1974. С. 627 – 652.
196. Иванников Т. Феноменологический подход к анализу гитарной музыки XX века: «Ноктюрнал» Б. Бриттена //Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. X. : ХДУМ. Вип. 46. С.111–130.
197. Иванников Т. О перспективах феноменологического исследования современной гитарной музыки (к постановке проблемы) // Мистецтвознавчі записки.: зб. наук. пр., 2015. Вип. 27 С. 134 – 141.
198. Іванніков Т. Гітарне мистецтво в аспекті феноменології творчості: досвід конституювання // Міжнар. вісник: культурологія, філологія, музикознавство. К.: Міленіум, 2016. Вип. II (7). С. 146 – 154.
199. Иванова Л. Композитор: очерки по истории становления профессии: автореф. дис. ... канд искусствовед.; 17.00.02 – «Музыкальное искусство»; Московск. гос. консерв. им. П.И. Чайковского. М. : МГК, 2006. 22 с.

200. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа: исследование. М.: Интрада, 1998. 255 с.
201. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. М.: изд-во иностранной литературы, 1962. 570 с.
202. Ионин Л. Социология культуры: учеб. пособ. М., 1996. 278 с.
203. История философии. Энциклопедия / Сост. А. Грицанов. Минск: Интерпрес сервис; Книжный дом, 2002. 1376 с.
204. История современной отечественной музыки. Вып. 1: 1917 – 1941. 2-е изд. ; предисловие Е. Долинской / ред. М. Тараканов. 2005. 480 с.
205. История современной отечественной музыки. Вып. 2: 1941 – 1958 / Ред. М. Тараканов. 1999. 487 с.
206. История современной отечественной музыки / Ред-сост. Е. Долинская. Вып. 3: 1960 – 1990. М. : Музыка, 2001. 656 с.
207. История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособ. / Сост. и ред. Н. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 576 с.
208. Исхакова С. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – «Музыкальное искусство». М., 1998. 25 с.
209. Каган М. Музыка в мире искусств. СПб.: Mtl, 1996. 232 с.
210. Каган М. Системный подход и гуманитарное знание: избр. ст. Л.: Изд. ЛГУ, 1991. 383 с.
211. Каган М. Морфология искусства. Л. : Искусство, 1986. 573 с.
212. Каган М. Философия культуры. СПб., 1996. 467 с.
213. Казанцева Л. О содержательных особенностях музыкальных произведений с тематическими заимствованиями: автореф. дис. ... канд. искусств. Лен. гос. конс. Л. : ГГК, 1984. 24 с.
214. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании. М. ; Астрахань : Изд.-полигр. комплекс «Волга», 1998. 247 с.
215. Калашник М. Музыкальный тезаурус: монография. Х. : СДПДФЛ Мосякин В.Н., 2013. 432 с.
216. Калашник М. Творчество композиторов Вены как воплощение ее музыкального тезауруса // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Х. : ХДАДМ, 2009. С. 90 – 97.
217. Кандинский В. О духовном в искусстве. М. : «Архимед», 1992. С. 34/
218. Каратыгина М. PAX SONORIS как предмет современного музыкознания // PAX SONORIS: история и современность (памяти М. Этингера). Вып. III. Астрахань, 2008. С. 38–44.
219. Карпов И. Автор // Словарь литературных терминов [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary/avtor.htm>

220. Карпов И. Авторология (рабочий словарь) : Литературоведение, лингвистика, философия, логика, психология // <http://slovar.lib.ru/dictionary/>
221. Карнак А. Параметрические методы исследования анализа музыкальных произведений // Музичний твір як творчий процес : зб. статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип 21. К, 2002. С. 107–112.
222. Каспаров Ю. ...и – я композитор. М. : Музиздат, 2014. 108 с.
223. Кастальс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: Гос. ун-т «Высшая школа экономики», 2000. 607 с.
224. Кириллина Л. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып.2. М. : Музыка, 1995. С. 11 – 56.
225. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. 1: Самосознание эпохи и музыкальная практика М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1996. 192 с.
226. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну: Академический Проект, 2006. 448 с.
227. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст. Чернівці: Книга, 2007. 424 с.
228. Кияновська Л. Образ композитора в суспільстві // Науковий вісник Нац. муз. академії України ім П.І. Чайковського. Вип 75.: К. : НМАУ, С. 25 –35.
229. Кияновська Л. Культурологічний контекст творчості Миколи Колеси 20-30-х років XX століття: зб. наук. пр. // Мистецтвознавство України. К.: СПД Кравчук В.К., 2004. Вип.4. С. 103 – 112.
230. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. К. : Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 62 – 64.
231. Кияновська Л. Постмодерн як контрверсійний образ гіперінформаційного простору сучасності // Українська та світова музична культура: сучасний погляд: зб. статей наукового вісника НМАУ ім. П. І. Чайковського. К. : НМАУ, 2005. Вип. 36. С.12 – 19.
232. Климовицкий А. Некоторые особенности творческой лаборатории Бетховена (методологические заметки) // Психология процессов художественного творчества. Л. : Наука, 1980. С. 139 – 150.
233. Ключев А. Музыкальное искусство как звуковое явление // Философский век. Альманах / отв. ред. Т. Артемьева, М. Микешин. СПб., 1998. Вып. 7.: Между физикой и метафизикой: наука и философия. С. 390 –405.
234. Ключев А. Онтология музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб. : ИД «Петрополис», 2010. 125 с.
235. Ключев А. Музыка. Философия. Синергетика: сб. ст. СПб. : Астерион, 2012. 200 с.

236. Ковалинас Н. Иное в музыкальном тексте или попытка анализа интуитивного мышления композитора // Музичний твір: проблема розуміння: Зб. ст. / Упор. В.Г. Москаленко. (Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 20). К. : НМАУ, 2002. С. 148 – 160.
237. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. : Музыка, 1976. 368 с.
238. Козаренко О. Українська національна музична мова: генезис та сучасні тенденції розвитку. автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2001. 35 с.
239. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // Наук. записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка Тернопіль, 1999. Серія : Мистецтвознавство. № 2. С. 9 – 16.
240. Коскин В. «Я маю говорити, а не займатися холуйством»: інтерв'ю з композитором В. Рунчаком // Демократична Україна. 2010. 9 квітня.
241. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусств. / Ленингр. гос. консерв. Л. : ЛГК, 1970. 22 с.
242. Кокорева Л. Клод Дебюсси: исследование. М.: Музыка, 2010. 496 с.
243. Кокорева Л. Дариус Мийо: Жизнь и творчества. М. Сов. Композитор, 1985. 336 с.
244. Кокорева Л. Оливье Мессиа́н // История зарубежной музыки XX века. М. : Музыка, 2005. С. 331 – 352.
245. Коляденко Н. Синестетичность музыкального художественного сознания (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Новосибирск, 2006. 47 с.
246. Композиторы о современной композиции: хрест. /сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М. : Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.
247. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик: Взгляды композитора в 1950-1960 годы // Кризис буржуазной культуры и музыки. М., 1983. Вып 4. С. 162 – 196.
248. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М. : Музыка, 1975. 480 с.
249. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994. С. 31 – 40.
250. Коновалова И. Феномен композитора XX в. в артефактах вербального наследия // Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2017. Вип. 1. С. 103 – 107.
251. Коновалова І. Жанрово-семантична еволюція хорової фольклорної обробки в українській музиці першої половини XX ст. // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Сер.: Мистецтвознавство. Архітектура. Х. : ХДАДМ, 2008. № 1 С. 63 –70.

252. Коновалова І. Жанрова система музичної обробки у хоровому мистецтві // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Сер.: Мистецтвознавство. Архітектура. – Х. : ХДАДМ, 2008. № 12. С. 61– 69.
253. Коновалова І. Музично-теоретичне осмислення жанру хорової фольклорної обробки в ХХ ст (історіографічні та типологічні аспекти) // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Сер.: Мистецтвознавство. Архітектура. Х. : ХДАДМ, 2008. № 3. С. 49 – 59.
254. Коновалова І. Хорова фольклорна обробка (до питання культурного діалогу «композитор – фольклор» // Культура України. Вип 23.: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. проф. В.Шейка. Х. : ХДАК, 2008. С. 217 – 230.
255. Коновалова І. Композиторська інтерпретація в ракурсі постмодерну (на матеріалі хорової творчості Є. Станковича) // Культура України. Вип 34.: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. проф. В.Шейка. Х. : ХДАК, 2011. С. 242 – 250.
256. Коновалова І. Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка) // Культура України. Вип 35. : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. проф. В. Шейка. Х. : ХДАК, 2011. С. 271 – 280.
257. Коновалова І. Національно-стильові виміри сучасного буття композиторської інтерпретації (на матеріалі творчості Є. Карпенка) // Культура України. Вип. 38.: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. проф. В. Шейка. Х. : ХДАК, 2012. С. 181 – 189.
258. Коновалова І. Феномен композиторського творчества // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Сер.: Мистецтвознавство. Архітектура. – Х. : ХДАДМ, 2012. № 10. С. 119 – 123.
259. Коновалова І. Коммуникативная ситуация «Автор – традиция» в украинской хоровой музыке XX – XXI вв // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Х. : ХДАДМ, 2012. (Мистецтвознавство: № 11.) С. 124 – 127.
260. Коновалова І. Хорова творчість М. Колесси в контексті стильових процесів української музики ХХ ст. // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Х. : ХДАДМ, 2012. Вип. 6. С. 6 – 10.
261. Коновалова І. «Бергамасская сюита» К. Дебюсси как отражение стиливой индивидуальности композитора // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Х. : ХДАДМ, 2012. Вип. 14. С. 131 – 135.

262. Коновалова И. Культурный диалог «автор-традиция» и его проявления в творчестве европейских композиторов XX в. // Культура, искусство, образование: проблемы и перспективы развития: сб. научн. трудов. Смоленск : СГИИ, 2013. С. 147–152.
263. Коновалова И. Аура личности и творчества композитора в артефактах его эпистолярного наследия // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. – Х. : ХДАДМ, 2014. Вип. 3. С. 34–39.
264. Коновалова И. Неофольклорные проекции культурного диалога «Автор – традиция» (на материале хоровой музыки украинских композиторов рубежа XX–XXI вв.) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2014. Вып. 1. С. 30 – 34.
265. Коновалова І. Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. Дичко // Культура України. Вип 47. : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. проф. В.М. Шейка. Х. : ХДАК, 2014. С. 220 – 230.
266. Коновалова І. Искусство аранжировки в хоровом творчестве Ю.И. Кулика: аспекты интерпретации // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Х. : ХДУМ., 2014. С. 206 – 221.
267. Коновалова И. Творческая личность В. Рунчака в синтезе его композиторской, исполнительской и организаторской деятельности // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2015. Вып. 2. С. 5 – 8.
268. Коновалова І. Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції // Мистецтвознавчі записки. Вип. 28. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 51 – 58.
269. Коновалова І. Концептуалізація феномена особистості композитора ХХ ст. в контексті філософсько-культурологічних ідей М. М. Бахтіна // Культура України. Вип 41. : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. проф. В. М. Шейка. Х.: ХДАК, 2016. С. 8 – 17.
270. Коновалова И. Личность композитора: опыт терминологической дескрипции // Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2016. Вип. 3. 21– 26.
271. Коновалова И. Феномен личности композитора в проблемном поле современной музыкальной науки // «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі»: сб. наук. прац. Вып. 20. / Нац. Акад. навук Беларусі, Дзяржаўная навуковая ўстанова «Цэнтр даследавання ў беларускай культуры, мовы і літаратуры» філія «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім Кандрата Крапівы». Мінськ, 2016. Вып. 20. С. 201 – 208.

272. Коновалова И. Вербальные тексты композиторов XX в. в семиосфере музыкальной культуры // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Х. : ХДАДМ, 2016. Вип. 3. С. 34 – 39.
273. Коновалова И. Слово композитора в пространстве музыкальной культуры XX века // «Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі»: сб. наук. прац. Вып. 20. / Нац. Акад. навук Беларусі, Дзяржаўная навуковая ўстанова «Цэнтр даследавання ў беларускай культуры, мовы і літаратуры» філія «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім Кандрата Крапівы». Мінськ, 2017. Вип. 22. С. 201 – 206.
274. Коновалова І. Феномен особистості М. Лятошинського: аспекти мистецької реалізації // Учитель – учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України (до пам'ятних дат Р. М. Глієра, Б. М. Лятошинського, І. Ф. Карабиця: зб. ст. та матер. Всеукр. наук-практ. конф., 23-34 квіт. 2015. Суми: ТОВ ВПП «Фабрика друку», 2015. С. 54 – 58.
275. Коновалова И. Герменевтико-феноменологічний підхід як методологічна парадигма осягнення духовного буття композитора в європейській музичній культурі XX ст. // Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2017. Вип. 4. С. 107 – 114.
276. Коновалова І. Композиторська інтерпретація в художньо-комунікаційному просторі сучасного мистецтва // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 8-9 грудня 2011 р. / Харк. держ. акад. культури; відп. за вип. Н.Кушнарєнко. Х. : ХДАК, 2011. С. 126 – 128.
277. Коновалова І. Українська духовно-музична творчість на межі XX – XXI ст.: до проблеми композиторської інтерпретації // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: матеріали П'ятої міжнар. наук.-творчої конф. студентів, аспірантів та молодих вчених 10-11 листопада 2011 р. К. : НАККіМ, 2011. С. 58 – 59.
278. Коновалова І. Феномен особистості композитора : шляхи осягнення // Культура та інформаційне суспільство XXI ст.: матеріали всеукр. наук-теор. конф. молодих учених, 19-20 квітня 2012 р. / Харк. держ. акад. культури / Під ред. проф. В. Шейка та ін. Х. : ХДАК, 2012. С. 142 – 143.
279. Коновалова И. Композиторское творчество: модусы современной экспликации // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., 22-23 листопада 2012 р. / Харк. держ. акад. культури. Х. ; ХДАК, 2012. С. 303 – 304.
280. Коновалова І. Сучасне буття композиторської творчості: семантичні аспекти // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матер. Шостої Міжнар. наук.-творчої конф., присвяченої 10-річчю кафедри мистецьких технологій; 8-9 листопада 2012 р. К. : НАККіМ, 2012. С. 38 – 39.

281. Коновалова І. Авторська концепція Б. Бартока в художньо-стильовому контексті модернізму // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.: матер. всеукр. наук-теор. конф. молодих учених, 18-19 квітня 2013 р.* / Харк. держ. акад. культури. Х. : ХДАК, 2013. С. 73.
282. Коновалова І. Світоглядно-особистісні детермінанти композиторської творчості Л. Дичко // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.: матер. всеукр. наук-теор. конф. молодих учених, 24-25 квітня 2014 р.* / Харк. держ. акад. культури / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Х.: ХДАК, 2014.
283. Коновалова І. Опыт личности Ф. Пуленка в контексте духовного ренессанса хоровой музыки ХХ в. // *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес: матеріали V всеукр. наук-практ. конф.* / Луганський держ. ун-т культури і мистецтв, 13-14 берез. 2014 р. Луганськ: вид-во ЛДАКМ, 2014. С. 169 – 174.
284. Коновалова І. Личность композитора в дискурсе современного искусствоведения // *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матер. Сьомої Міжн. наук.-творч. конф., 9 квіт. 2014 р.* / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мист. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 26 – 29.
285. Коновалова І. Суб'єктивно-особистісні детермінанти композиторської творчості // «Молоде мистецтво» України: проблеми реалізації творчого потенціалу випускників мистецьких вишів: матеріали Всеукраїнської міждисциплінарної науково-творчої та практичної конференції, 28 листопада 2014 р. / ІПСМ НАМ України. Київ : НАМУ, 2014. С. 35 – 37.
286. Коновалова І. Духовно-релігійна проблематика в композиторській творчості В. Рунчака: особистісні та жанрово-стильові аспекти // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст. : матеріали всеукр. наук-теор. конф. молодих учених, 22-23 квіт. 2015 р.* / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2015. С. 73.
287. Коновалова І. Творческая деятельность европейских композиторов в контексте становлення концертмейстерского профессионализма // *Професія концертмейстер: історія, теорія, практика: матеріали наук-практ. конф. в рамках VII Міжнародного конкурсу юних концертмейстерів «Амадей», 27 лютого 2015.* Харків: ДКХ; Обл. нав-метод центр підв. каліф., 2015. С. 12.
288. Коновалова І. Композиторська творчість В. Рунчака : духовно-особистісні та інтелектуально-художні проєкції // *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : зб. матеріалів Сьомої Міжн. наук.-творч. конф., 9 квітня 2015 р.* / Нац. акад. керівних кадрів культури і мист. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 26 – 27.
289. Коновалова І. Композиторська творчість у системі музичної культури: модули теоретичного осягнення // *Музикознавчі студії: тези Всеукр. наук-практ. конф. молодих науковців, 25-26 лютого 2015 р.* / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів : видавець Тетюк Т. В., 2015. С. 62.

290. Коновалова І. Методологічні інтенції сучасного діалогу феноменології та музикознавства: Освіта як культурно-мистецька складова художнього простору ХХІ століття: дослідницькі практики: матер. Третьої Міжнародної науково-творчої конференції Київ : НАКККиМ, 2015. С. 102 – 104.
291. Коновалова І. Позахудожні тексти композиторів ХХ ст. як віддеркалення авторської особистості // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф., 26-27 листопада 2015 р. / Харк. держ. акад. культури; відп. за вип. Н. Кушнарєнко. Х.; ХДАК, 2015. С. 226 – 127.
292. Коновалова І. Інтелектуально-художня практика композиторів «нововіденської школи»: парадокси новаторства» // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф., 26-27 листопада 2016 р. / Харк. держ. акад. культури; відп. за вип. Н.М. Кушнарєнко. Х. : ХДАК, 2016. С. 213 – 114.
293. Коновалова І. Модус інтертекстуальності в композиторській творчості кін. ХХ – поч. ХХІ ст. // Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.: матер. всеукр. наук-теор. конф. молодих учених, 22-23 квіт. 2017 р. / Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2017. С. 80 – 81
294. Коновалова І. Роль і статус композитора в умовах сучасного мистецького буття // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасний дискурс щодо збереження та популяризації нематеріальної культурної спадщини: матер. наук-практ. конф. 23-24 червня 2017 р. / Харк. обл. держ. організ.-метод. центр культури і мистецтва. Харків, 2017.
295. Коновалова І. Культуротворча маніфестація композитора в горизонті музичного твору: сучасні акценти // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 23-24 листопада 2017 р. / Харк. держ. акад. культури; відп. за вип. Н. Кушнарєнко. Х.; ХДАК, 2017. С. 302– 304.
296. Коновалова І. Ю. Сакральні інтенції творчості композиторів-шістдесятників в умовах трансформаційних процесів в музичній культурі кінця ХХ – поч. ХХІ ст. // Технології та їх вплив на сучасну культуру і мистецтво України: матеріали міжнар. наук.-практ. конф.; міжнар. гуманітарний ун-т.; Одеса, 2018. МГУ. С. 119 – 122.
297. Коновалова І. Культуротворча діяльність А. Вахнянина у дискурсі національного українського відродження // Духовна парадигма культури України перед викликом часу (до 150-річчя заснування «просвіти») : зб. пр. / Нац. юридичний ун-т ім. Я. Мудрого. Х.: «Право», 2018. С. 80 – 83.
298. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії: моногр.; до 100-річчя Національної музичної академії України. К. : Автограф, 2008. 528 с.
299. Копцева Н.П., Лозинская В.П. Музыкальное мышление композитора и процесс создания культурных ценностей [www. art-education. ru/ electronic-](http://www.art-education.ru/electronic-)

journal/muzykalnoe-myshlenie-kompositora-i-process-sozdaniya-culturnyh-cennostey.

300. Корман Б. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. 113 с.
301. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
302. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. К. : Муз. Україна, 1983. 158 с.
303. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст./ сост. Л. Дыс. К. : Муз. Україна, 1989. С 28 – 34.
304. Коханик И. Стилевой знак и его функция в современной музыке // Музичне мистецтво і культура: Наук. Вісник / голова ред. О. Сокол. Друкарський дім, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 59 – 70.
305. Кравченко А. Культура и культурология: Словарь. Екатеринбург: Деловая книга, 2009. 927 с.
306. Краснов В. Мемуары. М: Искусство, 1987. 265 с.
307. Красникова Т. Фактура в музыке XX века: автореф. дисс. ... докт. искусствоведения: 17. 00. 02 «Музыкальное искусство». М., 2009. 55 с.
308. Кривицкая Е. Мессиан и Стравинский // Век Мессиана. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 69: сб. статей /ред.-сост. К. Зенкин, Т. Кюрегян. М. : МГК, 2011. С. 179 – 183.
309. Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. М. : РПЭ, 2004. 257 с.
310. Крутецкий В. А. Психология. М.: Просвещение, 1986. 336 с.
311. Кузнецов В. Герменевтика и гуманитарное познание. М. : изд-во МГУ, 1991. 191 с.
312. Кузуб Т. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации: автореф. дис. ... канд. искусствовед. ГОУ ВПО «Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького». Екатеринбург, 2010. 24 с.
313. Кудряшов Ю. Влияние Дебюсси на тембровое мышление XX века // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. Вып. 6. М. : Сов. композитор, 1985. С. 244 – 282.
314. Кушнірук О. Імпресіонізм в українській музиці // Мова і культура: матер. П'ятої міжнар конф. Т. IV. К: «Collegium», 1997. С. 85 – 91.
315. Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; 17.00.03 – «Музичне мистецтво». К, 1996. 17 с.

316. Крымский С. Эпистемология культуры: Введение в обобщенную теорию познания. К.: Наук. думка, 1993. 214 с.
317. Кулка И. Психология искусства / Пер. с чешск. Х. : Из-во Гуманитарный центр: Олива И. В., 2014. 560 с.
318. Культурология XX века: энцикл. в 2-х тт. /глав. ред. и сост. С. Левит. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1.: А–Н.
319. Культурология XX века: энцикл. в 2-х тт. /глав. ред. и сост. С. Левит. СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 2.: О–Я.
320. Кульбижеков В. Рациональные основания музыкального творчества: Механизмы мысленного эксперимента в классической западноевропейской музыке Нового времени. М. : ЛИБРОКОМ, 2013. 200 с.
321. Кумеда Т. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.; 17.00.01. – Теорія та історія культури; Київськ. нац. ун-т культури і мистецтв. К. : КНУКіМ, 2006. 22 с.
322. Куницкая И. Музыкальный пейзаж Дебюсси // Проблемы пейзажа в европейском искусстве XIX в.: материалы науч. конф. М.: Сов. художник, 1978. С. 268 – 292.
323. Куницкая Р. Французские композиторы XX века. М., 1990. С. 115 – 172.
324. Кун Т. Структура научных революций / пер. И. Налетова. М. : Прогресс, 2009. 310 с.
325. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер; общ. ред., вступ. ст. и коммент. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
326. Курт Э. Музыкальная психология /пер. с нем. Л. Товалевой, О. Галкина; науч. ред. М. Старчеус. Минск : БелГИПК, 2007. 496 с.
327. Курчан Н. На пороге Красоты...: «Научное искусство» Эдгара Вареза // Знание – сила [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.znanie-sila.ru/online/issue_3313.html. Заголовок з екрану.
328. Кучма О. Діалогічність як принцип мислення в музиці 2-ої половини ХХ століття (на прикладі творчості Р. Щедрина): автореф.... дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Одеська нац. музична акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 20 с.
329. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII — XX вв. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
330. Кюрегян Т., Ценова В. Композиторы о современной композиции: хрестоматия. М.: Научн.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.
331. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. М. : Музыка, 1988. 303 с.
332. Латино-русский словарь. Р/н/Д: Феникс, 1998.

333. Левая Т. О стиле Хиндемита // Пауль Хиндемит: сб. статей и исследований / Сост. И. Прудникова. М.: Сов. Композитор, 1979. С. 262 – 300.
334. Левая Т. Русская музыка начала XX в. в художественном контексте эпохи: исследование. М., 1991. 166 с.
335. Левая Т. История отечественной музыки второй половины XX века. Спб.: Композитор, 2005. 55 с
336. Леви-Стросс К. Мифологии: в 4-х тт. Т.1. Сырое приготовленное. М.; СПб : Университетская книга, 1999. 406 с.
337. Леви-Стросс К. Культура как система // Семиотика и искусствознание. М.: Мир, 1972. С. 25 – 50.
338. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття. К. : Либідь, 1997. 224 с.
339. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. М. : Смысл, 2003. 487 с.
340. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. М. : Политиздат, 1977. 302 с.
341. Леонтьева О. Исследования и оценки творчества П. Хиндемита // Пауль Хиндемит: сб. ст. и исслед. / сост. И. Прудникова. М. : Сов. композитор, 1979. С. 350 – 357.
342. Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствовед. 17.00.02. «Музыкальное искусство». Нижний Новгород, 2003. 18 с.
543. Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Дьердь Лигети. Личность и творчество / Сост. и пер. Ю. Крейнной. М. : Круг, 1993. С. 162 – 191.
344. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2-х т. / ВНИИ искусствознания. Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Т. 1: От античности к 18 веку. М.: Музыка, 1986. 462 с.
345. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с франц. Н. Шматко. М.: Ин-т экспериментальной социологии. Спб. : Алатейя, 1998. 160 с.
346. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2007. 725 с.
347. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. Дмитриева. М.: Изд-во Московского университета, 1980. 639 с.
348. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
349. Лосев А. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М. 1978. С. 7 – 48.
350. Лосев А. Музыкальная эстетика античного мира. К. : Музична Україна, 1974. 220 с.

351. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение / сост. А. Тахо Годи. М.: Мысль, 1995. 944 с.
352. Лотман Ю. Текст в тексте // Избранные статьи. В 3-х томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 149 – 152.
353. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 270 с.
354. Лотман Ю. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998.
355. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. С. 314 – 321.
356. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи. В 3-х томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 129 – 132.
357. Лотман Ю. Текст и полилогизм культуры // Избранные статьи. В 3-х томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 142 – 148.
358. Лотман Ю. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). СПб. : Искусство, 2000. 704 с.
359. Лосский Н. Сочинения. М, 1990. 324 с.
360. Лунина А. Композитор – маленькая планета. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.
361. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина: у 2 тт. /розшифр., упорядкув., вступ. ст., комент. та прим. М.Копиці. Т.І: Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). Київ, 2002. 768 с.
362. Маклюэн М. Галактика Гутентберга. Сотворение человека печатной культуры. К.: «Ника–Центр», 2004. 432 с.
363. Маклыгин А. Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма: автореф. дис. ... д-ра искусствовед. 10.00.02. Музыкальное искусство. Казань, 2001. 40 с.
364. Максименко М. До питання про провідну значущість позамузичних інформаційних чинників в організації художнього континууму сьогодення (на прикладі творчості українських композиторів) // Науковий вісник Одеської держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової: зб. наук. пр. Вип. 10. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2009. С. 98 –109.
366. Малиновська Н. Творчий процес композитора у його гендерних проявах: психобіологічний контекст // Українське музикознавство : зб. Наук. Праць. К., 2016. Вип. 41. С. 91 – 110.

367. Малков С. Концепции авторства и задачи системы образования // Человек вчера и сегодня: междисциплинарные исследования. Вып 4. М.: Институт философии РАН, 2010. С. 39 – 50.
368. Мамардашвили М. Стрела познания. М.: Тайдекс Ко, 2004. 264 с.
369. Маньковская И. Эстетика постмодернизма. СПб. : Алетейя, 2000. 347 с
370. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2000. 164 с.
371. Мартынов В. Конец времени композиторов / послесл. Т. Чередниченко. М. : Русский путь, 2002. 296 с.
372. Мартынов В. Зона Opus Post или рождение новой реальности. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2005. 288 с.
373. Маслоу А. Самоактуализация // Психология личности. Тексты. М. : МГУ, 1982.
374. Матявина А. Художественный авангард и образ культуры XX века: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2004. 18 с.
275. Мессиян О. Техника моего музыкального языка. М. : Греко-латинский кабинет Шичалина, 1994. 124 с.
376. Мимрик М. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст.: композиторська творчість і виконавська практика: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво»; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. К., 2013. 244 с.
377. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. № 9. 1980. С. 39 – 48.
378. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. ст. К.: Муз. Україна, 1989. С. 18 – 27.
379. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст./ сост. И. Котляревский, Д. Терентьев. К. : Муз. Україна, 1998. С. 5 – 18.
380. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 254 с.
381. Медушевский В. Сущностные силы человека и музыка // Музыка – культура – человек: сб. науч. тр. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988. С. 45 – 64.
382. Медушевский В. Музыкально-информационные технологии: как не стать их рабами? (богословский анализ понятия информации) // Музичне мистецтво і культура: зб. ст. Одеської держ. музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2006. Вип. 7, кн. 2. С. 29 – 39.

383. Медушевский В. Этимология культуры // Музыкальная академия, 1993. № 3. С. 3 – 10.
384. Медушевский В. Интонационная форма музыки: исслед. М. : Композитор, 1993. 262 с.
385. Мельникова Е. Понятие рецепции: современные исследовательские подходы к анализу текста культуры // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 3. Т. 1 (Гуманитарные науки). С. 239 – 242.
386. Мессиаен О. Техника моего музыкального языка / пер. М. Чебукиной, научн. ред Ю. Холопов. М.: Греко-латинский кабинет Ю.Шигача, 1994. 124 с.
387. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Спб: Ювента, 1999. 605 с.
388. Метнер Н. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства. Париж, 1935. 154 с.
389. Моль А. Социодинамика культуры / Пер. с франц. Б. Бирюкова. М. : Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
390. Морєва Є. Музичний твір як вид дискурсивної практики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 «Музичне мистецтво»; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2005. 18 с.
391. Морщакова Н. Музична творчість і суб'єктивований світ митця: контекст культуртворення // Траектория науки. Международный электронный журнал. 2016. Т. 2. № 10. С. 217 –226.
392. Морщакова О. Едність культури і особистості: феномен творчості. Психологія і суспільство. 2006. № 3. С.70 – 80.
393. Мотрошилова Н. Конституирование //Новая философская энциклопедия. В 4-х тт. / под. ред В. Степина. М. : Мысль, 2010. Т. 2. С. 290–291.
394. Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Музичний твір: проблема розуміння. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. К., 2002. Вип. 20. С. 3–13.
395. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): исслед. К.: КГК им. П.И. Чайковского, 1994. 157 с.
396. Морфологія культури: тезаурус / За ред. проф. В. Лозового. Х. : Право, 2007. 384 с
397. Мірошиченко С. Композиторський професіоналізм як категорія музикознавства // Українське музикознавство: республ. Міжвідомчий наук.-метод. зб. К.: Муз. Україна, 1981. Вип 16. С. 17–31
398. Музыка XX века: Очерки. В двух частях. Ч. 2, кн. 4. М. : Музыка, 1984. 510 с.
399. Музична естетика західноєвропейського Середньовіччя / упор. В. Шестаков. К. : Муз. Україна, 1976. 264 с.

400. Музыка XX века: Очерки. В двух частях. Ч 2, кн. 3. М.: Музыка, 1980. 589 с.
401. Музыкальная эстетика Германии XIX ст. Антология в 2-х т. Т.1 / Ред. Ю. Давыдов. М. : Музыка, 1981. 316 с.
402. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. текстов и общая вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с.
403. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. / Ред. Ю. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1981. С. 891.
404. Мусат Р. Художественная картина мира в универсуме мировоззренческих феноменов : монография. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2016. 176 с.
405. Мунье Э. Манифест персонализма. М.: Республика, 1999.
406. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : монография. К. : Муз. Украина, 1979. 268 с.
407. Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
408. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
409. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
410. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения // Музыкальное искусство и наука. Вып 3. М. : Музыка, 1978. С. 3–12.
411. Назайкинский Е. Музыка и экология // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 8 – 18.
412. Назайкинский Е. О предметности музыкальной мысли // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Арановский. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. С. 44 – 69.
413. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.
414. Найко Н. Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии композиторов XIX – первой половины XX в.: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 – музыкальное ис-во; Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2003. 24 с.
415. Налимов В. Самоорганизация как творческий процесс // Синергетическая парадигма: нелинейное мышление в науке и искусстве. М. : Прогресс-традиция, 2002. С. 144 – 149.
416. Налимов В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1989. 287 с.
417. Негус К., Пиккеринг М. Креативность. Коммуникация и культурные ценности /Пер. С англ. О. Свинченко. Х.: Гуманитарный центр, 2011. 300 с.

418. Немкович О. Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення: автореф. дис.д-ра искусств. 26.00.01. – теорія та історія культури. К.: ДАККіМ, 2008. 36 с.
419. Нестъев И. Бела Барток. М.: Музыка, 1969. 800 с.
420. Ницше Ф. Генеалогия морали // Избранные сочинения: В 2-х тт. Т 2. М., 1990.
421. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы. Минск: Харвест, 2007. С. 472 – 473.
422. Новейший философский словарь / Сост. А. Грицанов. Минск: Книжный дом, 1998. 895 с.
423. Онеггер А. О музыкальном искусстве / Пер с франц., коммент. В. Александровой, В. Быкова. Л. Музыка, 1985. 264 с.
424. Опанасюк О. Іntenціонально-стильовий вимір європейської та української музичної культури кінця ХІХ — початку ХХІ ст. // Синергетична парадигма простору культури: монографія / наук. ред В. Шульгіна. К.: НАКККіМ, 2014. 131–176 с.
425. Опанасюк О. Іntenціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення європейської культури // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр / гол. ред. В. Редя. К. : Міленіум, 2015. Вип. 27. с. 217 – 228.
426. Орлов Г. Дерево музыки. СПб.: Композитор. Санкт- Петербург, 2005. 440 с.
427. Орлова Т. Метамистецтвознавство в контексті культурологічних інтенцій сучасності // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. К. : СПД Кравчук В., 2004. Вип. 4. С. 249 – 261.
428. Орлова Т. Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва //Мистецькі обрії'2004: Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика /Акад. мистецтв України; головн. наук. ред. І. Безгін. К.: ВВП «Компас», 2005. С.360 – 373.
429. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры: сб. ст. / Перевод, вст. ст. Г.М. Фридендлера.. М.: Искусство, 1991. 588 с.
430. Осецкая О. Священное слово в музыке А. Пярта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство». Н/Новгород, 2008. 16 с.
431. Павлишин С. Валентин Сильвестров: творчі портрети українських композиторів. К.: Муз Україна, 1989. 87 с.
432. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навч. посіб. Львів: БаК, 2005. 232 с.

433. Павлій Г. Інтроверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення // Українське музикознавство. Вип. 23. К. : Музична Україна, 1988. С. 62 – 73.
434. Переверзева М. Джон Кейдж: життя, творчість, естетика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – «Музыкальное искусство». М, 2005. 21 с.
435. Перетокина Ю. Творчество Ю. Каспарова: к проблеме взаимодействия поэтического и музыкального текста: автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – «Музыкальное искусство»: РГК. им С.В. Рахманинова. Р-н-Д, 2006. 30 с.
436. Петрушин В. Музыкальная психология. М.: Академический проект, 2008. 400 с.
437. Петрусева Н. О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // Музыка и время. № 1. М., 2011. С. 18 – 21.
438. Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. 313 с.
439. Платонов К. Психология / К. Платонов, Г. Голубев. М.: Высшая школа, 1977. 247 с.
440. Пирс Ч. Избранные философские произведения / пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе. М. : Логос, 2000. 448 с.
441. Польская И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: моногр. Х.: ХГАК, 2001. 396 с.
442. Поспелова Р. Трактаты о музыке Иоганна Тинкториса. И.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 712 с.
443. Поспелова Р. Западная нотация XI – XIV веков. Основные реформы: автореф. дис. ... д-ра искусствовед. 17. 00. 02. М, МГК, 2004. 48 с.
444. Попов Ю. Артистична спадщина С. Рахманінова та її вплив на фортепіанне мистецтво ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво»; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. 17 с.
445. Потебня О. Эстетика і поетика слова. К., 1985. 613 с.
446. Прокофьев С. Автобиография. М.: Сов. композитор, 1982. 600 с.
447. Просняков М. Парадигма сферы в творчестве К. Штокгаузена // Ad musicum. К 75-летию со дня рождения Ю. Холопова : ст. и восп. / под. ред. В.Холоповой. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. С. 48 – 59.
448. Психология музыкальной деятельности: теория и практика: сб. ст. / под ред. Г. Цыпина. М. : Академия, 2003. 368 с.
449. Пуленк Ф. Я и мои друзья: прим. и общ. ред. Г. Филенко. Л. : Музыка, 1977. 159 с.

450. Пясковський І. До питання національної ідентифікації в музичному мистецтві // Українське музикознавство. Вип 35. К., С. 300 – 303.
451. Пярт А. Беседы, исследования, размышления. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. с.
- 452 Раабен Л. О новом музыкальном мышлении XX века // Стилиевые искания в музыке 70 – 80-х годов XX века: сб. ст. Р/н/Д: РГК, 199. С. 8 – 20.
453. Ракунова И. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. К.: Феникс, 2010. 208 с.
454. Рахманинов С. Литературное наследие в 3-х томах. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1978. 349 с.
455. Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. М.: Academia-центр: Медиум, 1995. 415 с.
456. Рощенко Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): моногр. Х.: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
457. Рыжкова-Дудонова Т. Музыка в контексте культурной картины мира: автореф. дис. ... канд культурологии; 24.00.01.– Теория и истории культуры. М., 2005. 20 с.
458. Рынденко О. К проблеме концепции текста музыкального произведения в фортепианном творчестве Оливье Мессиана // Київське музикознавство (культурологія та мистецтвознавство): зб. ст. К., 2011. С. 206 –217.
459. Рынденко О. Феномен целостности исполнительского, композиторского и музыкально-теоретического творчества Оливье Мессиана // Науковий вісник Нац. музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Вип. 51.: Питання організації художньої цілісності музичного твору. К., 2005. С. 193 – 198.
460. Рынденко О.В. О программном пантеизме в творчестве Оливье Мессиана // Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Х.:ДАДМ, 2011. № 4. С. 223 – 227.
461. Рубинштейн С. Основы общей психологии. М., 1949.720 с.
462. Ручьевская Е. Слово и музыка. Л. : Музгиз, 1960. 56 с.
463. Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва XX – початку XXI ст.: монографія. Харк. держ. акад. культури. Х.: Вид-во Бровін О.В., 2016. 336 с.
464. Рябоконева М. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства; 26.00.01 – «Теорія та історія культури». К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2016. 18 с.
465. Сабинина М. Клод Дебюсси // Музыка XX века: очерки / ред. Д. Житомирский. М.: Музыка, 1977. Ч 1. Кн. 2. С. 238 – 275.

466. Саввина Л. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 – «Музыкальное искусство»; Астраханская гос. консерв (академия). А., 2009. 42 с.
467. Савенко С. Авангард как традиция музыки XX века // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Нижний Новгород: Изд-во НМГУ, 1990, С. 71 – 76.
468. Савенко С. Строгий стиль Арво Пярта // Советская музыка. 1991. № 10. С. 15 – 19.
469. Савенко С. Постмодернизм: между элитой и массами // Искусство XX века: элита и массы / Сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. Новгород. 2004. С. 43 – 50.
470. Савенко С. Фантом постмодернизма // Русская музыка: рубежи истории. М.: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 51. М. : МГК, 2005. С. 7 – 16.
471. Савенко С. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
472. Савицька Н. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблеми періодизації. Київське музикознавство: зб. ст. К., 2006. Вип 20. С. 188 – 197.
473. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
474. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років XX ст. в Україні): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України Київ, 2005. 18 с.
475. Садовникова О. Авторський стиль в музиці Й. Брамса: автореф. дис. ... канд мистецтвознавства; 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Х. : ХДУМ, 2007. 17 с.
476. Самойленко А. Культурологическая концепция диалога М.Бахтина и методологические проблемы музыковедения // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні: зб. наук. праць. К., 1998. С. 21 – 37.
477. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
478. Самсонова Т. Образ человека в музыкальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2004. 18 с.
479. Самуэль К. Беседы с Оливье Мессианом / пер. с франц. Гл. 1-5. Париж, 1968. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-histori/samuel-omessian/71-klod-samuel-besedy-soliv-messian-perevod-s-fr-1968-glava-1-5html>. Заг. з екрану.
480. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.

481. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / пер. с фр. М. Бекетовой. СПб. : Наука, 2001. 319 с.
482. Свасьян К. Человек как творение и творец культуры // Вопросы философии. 1987. № 6.
483. Светлакова Н. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: автореф. дис. ... канд. искусствовед. 17.00.02. – муз. искусство. М. Рос акад. музыки им. Гнесиных, 2006. 17 с.
484. Семенов О. Взаимоотношение автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя) // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3.: сб. ст. / Ред.-сост. Е. Назайкинский. М.: Музыка, 1978. С. 78 – 93.
385. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір» // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи. К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського., 2009. Вип 3. С. 94 – 104.
486. Сидорова В. Культура образа. Кросс-культурный анализ образа сознания. М. : Изд-во Гуманитарный центр, 2012. 220 с.
487. Сиднева Т. Категория границы в музыке: смена культурных парадигм: автореф. дис. ... д-ра культурологии; 24.00.01. – теория и история культуры; СПб, 2014. 40 с.
488. Сиднева Т. Музыка в ситуации смены мировоззренческих парадигм // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. Лобачевского, 2011. № 3 (1). С. 361 – 366.
489. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції – бесіди: за матеріалами зустріч, організованих С. Пілютиковим. К. : Дух і Літера, 2011. 376 с.
490. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985. 360 с.
491. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1980. 326 с.
492. Словник української мови в 11 томах. Т.10. К. : Наукова думка, 1979. С. 575.
493. Скорик М. Композитор і сучасність: деякі проблеми взаємодії // Вісник Нац. муз. акад. України, 2007. Вип. 68. С. 17 – 19.
494. Слонимский С. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб: «Композитор-Санкт Петербург», 2004. 134 с.
495. Сниткова И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) // Музыка в контексте духовной культуры: сб. ст. Вып. 120. М.: ГМПИ, 1992. С. 8 – 31.
496. Современная западная философия: словарь; ред.-сост. В. Малахов, В. Филатов. М. : ТОН-Острожье, 1998. 545 с.

- 497 Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль: моногр. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
498. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: исслед. М. : Композитор, 2007. 272 с.
499. Соловьев В. Оправдание добра / Отв. ред. О. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2012. 656 с.
500. Соссюр Ф. Курс загальної лінгвістики. К.: Основи, 1998. 324 с.
501. Сохор А. Музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т.; гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1926. Т. 3. С. 731.
502. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М. : Музыка, 1974. С. 59 – 74.
503. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Т.1. Л: Сов композитор, 1980. с.
504. Спиркин А. Сознание и самосознание. М.: Политиздат, 1972. 303 с
505. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления // Музыкальная академия. 2004. № 4. С. 230 – 238.
506. Шашевський А. Володимир Рунчак: Музика про життя. Аналітичні есе баянної творчості : монографія. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.
507. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002. 288 с.
508. Степин В. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура : коллективная монография /Отв. Ред Л. Кияшенко, В. Степин. СПб, 2009.
509. Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2008. 21 с.
510. Стогний И. Музыкальная семантика и проблемы анализа // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. Ростов-на-Дону: изд-во Ростов. гос. консерватории им.С.В. Рахманинова, 2006. С. 136 – 161.
511. Стравинский И. Хроника моей музыкальной жизни. Л. : Госмузиздат, 1963. 276 с.
512. Стравинский И. Хроника. Поэтика: сб. Спб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
513. Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
514. Стравинский И. Статьи, воспоминания. М. : Сов. Композитор, 1985. 376 с.
515. Стригина Е. Музыка XX века: учеб пособ. Бийск.: Бия, 2006. 280 с.

516. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев: КГУ «Либідь», 1990. 183 с.
517. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. К.: Факт, 2000. 176 с.
518. Суходольский В. Основы психологической теории деятельности. М. Из-во ЛКИ, 2018. 168 с.
519. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX века. : сб. статей / Сост. и научн. ред. Е. В. Шевляков. Ростов-на-Дону: из-во Ростовского гос. пед. ун-та. Р-н-Д, 1994. С. 53–70.
520. Сюта Б. Музична творчість 1970 – 1990-х років: параметри художньої цілісності. К.: Грамота, 2006. 256 с.
521. Сюта Б. Проблема організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX ст.: дослідження. К., 2004. 120 с.
522. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества: сб. статей. Л.: Наука, 1980. С. 126 – 138.
523. Тараканова Е. Концепция фоносферы на рубеже тысячелетий // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М. Тараканова (1928-1996) /отв. ред.-сост. Е. Тараканова. М. : ГИИ, 2012. С. 27– 41.
524. Тарапата Л. Музыка як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження): автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04; Харків. держ. ун-т. Х., 1998. 18 с.
525. Тарнопольский В. Травма постмодерна // Постмодернизм в контексте современной культуры: матер. междунар. научн. конф. / Ред.-сост. О. Гарбуз. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2009. С.89 – 95.
526. Тейяр де Шарден П. Феномен человека: сб. очерков и эссе / пер. с фр., сост. и предисл. В. Кузнецов. М. : ООО «Издательство АСТ», 2002. 553 с.
527. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.–Л. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.
528. Теория современной композиции / Отв. ред В. Ценова. М. : Музыка, 2007. 624 с.
529. Тимошенко М. Персоніфікація композиторської творчості як спосіб усвідомлення та презентації ціннісного культурного досвіду // Культура і Сучасність: альманах. К. : Міленіум, 2013. № 1. С. 99 – 104.
530. Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории. М.: Прогресс, культура. Спб.: Новента, 1996. 342 с.
531. Токун Е. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: дис. ... канд. искусствовед. 17.00.03.; Моск. гос. Консерв. М.: МГК, 2010. 20 с.

532. Толковый словарь русского языка: в 4-х т. / под. ред. Д. Ушакова; печ. по изд. 1935 г. Т. 1. М.: ТЕРРА. 1996. 824 с.
533. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М. : Аспект-Пресс, 1999. 334 с.
534. Гоффлер Э. Третья волна. М.: АСТ, 2004. 784 с.
535. Трайнина Е. «Постмодернистская чувствительность» и ее проявление на разных этапах эволюции стиля Дьердя Лигети // Музыкаведение. 2008. № 8. С. 66 – 72.
536. Третьякова А. Концепты звука и слова в произведениях В. Гарнапольского конца XX – первого десятилетия XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство»; РАМ им. Гнесиных. Москва, 2012. 27 с.
537. Тюпа В. Художественность литературного произведения: автореферет дис. ... д-ра филологических наук. М.: МГУ, 1990. 26 с.
538. Уваров М. Философия искусства: музыкальные акценты. СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2013. 158 с.
539. Уманець О. Фауст чи Мефістофель? (до питання особливостей інтерпретації образів фаустіани в романі «фальшивий Фауст» Маргера Зариня) // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Х. : ХДАДМ, 2012. (Мистецтвознавство: № 11.) С. С. 163–168.
540. Умнова И. Поэтика Сергея Слонимского: к проблеме взаимосвязи литературного и музыкального творчества: автореф. дис. ... д-ра искусствовед. СПб, 2012. 39 с.
541. Устюгова Е. Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля; СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. 260 с.
542. Управителев А. Феноменология творчества // Вестник Алтайского гос. аграрного у-та. № 3 (23). Барнаул, 2006. С. 303 – 306.
543. Фазылзянова Г. Понимание текста как креативно-онтологический феномен: автореф. дис. д-ра культурологии. 24.00.01. теория и история культуры. СПб, 2009. 39 с.
544. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Л. : Музыка, 1983. 231 с.
545. Филиппов С. Феноменология и герменевтика искусства (Музыка – Сознание – Время): исследование. Пермь, 2003. 296 с.
546. Филиппов С. Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара (к истории формирования идей и принципов музыкальной герменевтики): автореф. ... канд. искусствовед.; Российск. гос. ин-т искусствознания. М., 1994. 24 с.
547. Филиппов С. Искусство как предмет феноменологии и герменевтики: автореф. ... д-ра филос. наук.; Российск. гос. ин-т искусствознания. М., 2003. 42 с.

548. Философский энциклопедический словарь / Ред-сост. : Е. Губский, Г. Кораблев, В. Лутченко. М.: ИНФРА-М, 2001. 576 с.
549. Философская энциклопедия /гл. ред. Ф. Константинов. М.: Сов. энциклопедия, 1967. Т. 4. 592 с.
550. Флоренский П. Мысль и язык // Сочинения. Т.2. У водорозделов мысли. М., 1990. С.109 – 304.
551. Франкл В. Человек в поисках смысла: сб.; пер. с англ. и нем.; /ред. Л. Гозмана, Д.А. Леонтьева. М. : Прогресс, 1990. 360 с.
552. Фуко М. Что такое автор // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. 448 с.
553. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. Бибихина. Х. : «Фолио», 2003. 503 с.
554. Хайдеггер М. Исток художественного творения /пер. с нем А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
555. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Вопросы философии. 1989. № 9. С. 116 – 163.
556. Хант Г. О природе сознания М.: АСТ, 2004. 555 с.
557. Хватова С. Православная певческая традиция на рубеже XX – XXI столетий: автореферет дис. ... д-ра искусствоведения. 17.00.02 – музыкальное искусство. Р/н/Д, 2011. 46 с.
558. Хиценко В. Взаимообусловленность хаотичности фрактальности [Электронный ресурс] // [www.haos.ru /index](http://www.haos.ru/index). Загл. с экрана.
559. Хиндемит П. Статьи и материалы / Сост. И. Прудниклва. М.: Сов. Композитор, 1979.
560. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., пер. и пред. Д. Сильвестрова; комм. Д. Харитоновича. Спб.: из-во Ивана Лимбаха, 2011.
561. Холопов Ю. О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научна школа (к 70-летию со дня рождения): сб. статей. М. : Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 2004. С. 6 – 17.
562. Холопов Ю. Композиция // Муз. энциклоп. словарь. М. : Сов. композитор, 1991.
563. Холопов Ю. Новые формы новейшей музыки: сб. статей и материалов в честь И.Л. Барсовой. Научн. труды МГК.: М., 2002. 380 с.
564. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып 4. М. : Музыка, 1966. С.
565. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX в. // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского: сб. ст. [К 90-летию со дня рождения]. М., 2004. С. 79 – 90.

566. Холопов Ю. Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х ч. Часть II: Гармония XX века. М., 2005. 624 с.
567. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики: Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.kholopov.ru /prdgm.html](http://www.kholopov.ru/prdgm.html). Заглавие с экрана.
568. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов композитора, 1982. С. 52 – 104.
569. Холопова В. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.
570. Холопова В. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Холопова, Ю. Холопов. М.: Сов. композитор, 1984. 319 с.
571. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск : АРКАИМ, 2001. 255 с.
572. Холопова В. Феномен музыки: исследование. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
573. Холопова В. Концепция творчества // Музыкальная академия. 2001. №4. С. 12 – 19.
574. Холопова В. Музыка как вид искусства. В 2-х ч. СПб. : Изд-во «Лань», 2000. 320 с.
575. Холопова В. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Электронный журнал Общества теории музыки. 2013. № 4.
576. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб: Планета музыки, 2012. 496 с.
577. Холопова В. Язык музыкальный и язык словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка : научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. М. : МГК, 2002. Вып. 36. С. 33 – 43.
578. XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып 1. М. : Музыка, 1995.
579. Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М. Кассика – XXI, 2002. 376 с.
580. Цареградская Т. Культура как объект музыкознания // Музыка в контексте духовной культуры: сб. тр. Вып. 120. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. С. 3–7.
581. Цукер А. Композитор в меняющемся жанрово-звуковом мире // Единый мир музыки: избр. статьи: Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2003. С. 255 – 276.

582. Цукер А. Вступая в XXI век. О жанраховых мутациях в музыке рубежных периодов // Единый мир музыки: избр. статьи: Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. Консерватории им. С.В. Рахманинова, 2003. С. 237 – 254.
583. Цірікус К. Обработки народных пісен // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. статей / Упор. та ред. Я. Якубяка. Львів, 1996. С. 76 – 86.
584. Цыпин В. Антон Веберн: логика творчества: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». М., 1990. 22 с.
585. Цыпин Г. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988. 384 с.
586. Чекан Ю. Владимир Рунчак: Музыка о жизни. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.what.inua/page/vladimir-runchac-musika-o-zhizni>. Заглавие с экрана.
587. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монограф. К.: Логос, 2009. 226 с.
588. Чепеленко К. Лингво-музыкальный аспект композиторской практики в свете авторологической парадигмы // Филология и гуманитарные науки в информационном обществе, 2015. С.
589. Чепеленко К. Слово композитора как авторский жест // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. Т., 2016. № 3. 157– 162
590. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры: монография. 2-е изд. Бишкек: «Фонд Сорос – Кыргызстан», Фирма «Айбек», 1996. 344 с.
591. Чередниченко Т. Тенденции западно-европейской музыкальной эстетики. М., 1889.
592. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность: сб. статей. – М. : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43 – 68.
593. Чередниченко Т. Ценностный анализ музыки и поэтического текста // *Laudamus*. М.: Композитор, 1992. С. 79 – 86.
594. Чернова І. Історія зарубіжної музики: композитори Італії, Франції, Великої Британії та Німеччини другої половини ХХ століття. Львів, 2010.
595. Чигарева Е. Свет далекой истины // Сов. Музыка. 1991. № 12. С. 17 –23.
596. Чубак А. Позасильові та стильові виміри творчої зрілості композитора: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 16 с.
597. Чухина Л. Человек и его ценностный мир в феноменологической философии Макса Шелера // М. Шелер Избранные произведения / Пер с нем. М., 1994. С. 379 – 398.

598. Шамаева М. Креативность в музыкальной культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии. 23.00.01.; Челяб. гос. акад. культуры и искусства. Челябинск, 2009. 18 с.
599. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве: моногр. Харків : «Скорпион», 2007. 292 с.
600. Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н. О двух концепциях музыкального профессионализма // Избранные статьи. Воспоминания. М.: Гос. ин-т искусствозн., 2013. С. 48-71.
601. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М.: Сов. композитор, 1975. 237 с.
602. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М. : Советский композитор, 1983. 152 с.
603. Шахназарова Н. Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. М.: Композитор, 1992. 187 с.
604. Шахназарова Н. Художественная традиция в музыкальной культуре XX века. М.: ГИИ, 1997. 134 с.
605. Шахназарова Н. Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения). Очерки. М. : Ком Книга, 2007. 224 с.
606. Шахназарова Н. Феномен традиции в западном музыкальном искусстве XX века (К постановке проблемы) // Западное искусство: XX век: Классическое наследие и современность. М.: Наука, 1992. С. 5 – 30.
607. Шахназарова Н. Стилиевые искания западной музыки в социокультурном контексте XX века // На грани тысячелетий. М.: Наука, 1994. С. 5 – 31.
608. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М. : «Классика – XXI век», 2004. 812 с.
- 609 Швейцер А. Упадок и возрождение культуры: Избранное. М. : Прометей, 1993. 512 с.
610. Шелер М. Избранные произведения / Пер с нем. М., 1994. 420 с.
611. Шейко В. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (іст.-метод. аспекти): моногр. ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. К., 2011. 624 с.
612. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.): моногр.: в 2 т. X.: Основа, 2001. Т. 1. 520 с.
613. Шейко В. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): моногр. / В. Шейко, Ю. Богуцький. К.: Генеза, 2005. 592 с.
614. Шеллинг.Ф. В. М. : Мысль, 1987. 355 с.
615. Шенберг А. Стил ь и мысль: статьи и материалы / состав., переводы, коммент. Н. Власовой, О. Лосевой. М. : ИД «Композитор», 2006. 528 с.
616. Шенберг А. Письма. Спб. : Композитор, 2008. 464 с.

617. Шестаков В. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М. : Музыка, 1966. 572 с.
618. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века: исследование. М. : Музыка, 1975. 352 с.
619. Шестакова М. Нейроэстетика В. Рамачандрана и философия науки // Философия, наука, технология. М., 2015 С. 40 – 47.
620. Шевляков Е. Стиль как динамическая система отношений // Стилевые искания в музыке 60-х – 70-х годов XX века. С. 21–34
621. Шип С. Задум музичного твору у лінгвoseміотичному аспекті// Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи. К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського., 2009. Вип 3. С. 105 – 119.
622. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки: науч. моногр. Одесса: Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
623. Шиповская Л. Музыка как феномен духовной культуры: автореф. дис. ... д-ра философских наук; 09.00.04. М., 2005. 40 с.
- 634 Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма: док-ты / ред., вступ. статья и коммент. Н. Берковского. Л. : Из-во писателей, 1934. С. 169 – 185.
625. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Музыка и современность. М. : Музыка, 1967. Вып. 5. С. 209–261.
626. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Избранные произведения в 5-ти т. Т 1, М, 1992.
627. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1: Образ и действительность. М.: Мысль, 1993. 663 с.
628. Штайн К., Петренко Д. Русская метапоэтика. Учебный словарь. Ставрополь, 2006. 602 с.
629. Штокхаузен К. Электронная и инструментальная музыка // XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып 1. М.: Музыка, 1995. С. 13 – 14.
630. Шульгин Д. Признание Э. Денисова. По материалам бесед: монографические беседы. М. : Директ-Медиа, 2014. 439 с.
631. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М. : Деловая Лига, 1993. 110 с.
632. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов /пер. и коммент. Д. Житомирского. М. : Музгиз, 1959. 40 с.
633. Щедровицкий Г. Философия. Наука. Методология. М, 1995. 759 с.
634. Эко У. Постмодернизм, ирония, занимательность. Заметки на полях «Имени розы» / Имя розы. СПб. : Симпозиум, 1997.

635. Эко У. Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти) [поетика відкритого твору] // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи. К. : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського., 2009. Вип. 3. С. 76 – 94
636. Элик М. О «Лунном Пьеро» А. Шенберга // Музыка и современность. Вып 7. М., 1971. С 164-210.
337. Энтелис Л. Силуэты композиторов XX века. Л.: Музыка, 1975. 248 с.
638. Эненкель Л. Происхождение ренессансного идеала «homo universalis». Автобиография Леона Баттисты Альберти // Человек в культуре Возрождения. М., 2001 С. 79 – 86.
639. Юнг К. Психологические типы / пер. с нем. С. Лорис, перераб. и дополн. В. Зеленским; под ред. В. Зеленского. СПб. ; М.: Планета, 1995. 718 с.
640. Якубьяк Я. М. Колесса як композитор // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. ст. / упор. та ред. Я. Якубьяка. Львів, 1996. С. 21–30.
641. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества: дис. ... канд. искусствовед. 17.00.03 – музыкальное искусство; Одеська нац. муз. акад. Одеса, 2017. 18 с.
642. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М. : Прогресс, 1978. 224 с.
643. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. 527 с.
644. Betti E. Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften. Tubingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1967. 771 s.
645. Bessler H. Ars antiqua Epochen der Musikgeschichte // E 1974, 17-47.
646. Cultural hermeneutics and natural sciences // Man and Word: Kluwer Academic Publishers, The Netherlands, 1997. Vol. 30. P. 259 – 270.
647. Cott J. Stokhausen. Conversation with the Composer London, 1989. 235 p.
- 648 Brauneiss L. Grundsatzliches zum Tintinnabulistil Arvo Parts // Musiktheorie. Laaber, 2001. № 16, H. 1. S. 41–57.
649. Eggebrecht H. H. Barock als musikgeschichtliche Epoche // Aus der Welt des Barocks. Stuttgart, 1957.
650. Dufrenne M. Phenomenologie de L'experience esthetique. Paris: PUF, 1967. P. 25 – 36.
651. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte. Köln, 1977. 263 s.
652. Lyotard J. A Few Words to Sing: «Sequenza III» Luciano Berio's // Musique en Jeu. 1971. № 2. P. 30 – 44.
653. Lyotard J. Music and Postmodernity // In: «Postmodernism, Music and Cultural Theory» / Ed. D. Bernet. Special Issue of «New Formations». 2009. P. 37 – 45.

- 654 Lyotard J. *Music, Music // Collected Writings of Art*. London: Academy Edition, 1997. P. 205–226.
655. Lyotard J. *The Postmodern Conditions: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 111 p.
656. Nettles B. *Theory and method in ethnomusicology*. New York, 1964. 318 p.
657. Palmer Carl. *Impressionism in Music*. London, 1973. 248 p.
658. Rob Young. *Modern music*. London: Verso, 2009. 475 p.
659. Ross A. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Straus and Giroux. 2007
660. Schafer R. *The Tuning of the World*. New York: Alfred Knopf, 1977. 301 p.
661. Truax B. *Acoustic Communication*, 2nd edition. Westport, CT: Ablex, 2001. 284 p.
662. Theodor W. Adorno *Asthetische theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. 517 p.
663. Wilson G., Cope D. *An Interview with Pierre Boulez // The Composer*. – № 1, 2. 1973, September. p. 82-83.
664. Stockhausen K. «Intuitive Music» // Stockhausen K., *Stockhausen on Music: lectures and Interviews/ compiled by Robin Macoie*. London and New York: Matron Boyars, 1989. P. 112 –125.
665. Stockhausen K. *Für wie viele Stimmen : 17 Texte zur Intuitive music (1968-1970) // Stockhausen's K. Texte zur Music 1970-1977 Bd. 4.: Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte, Zum Werk Anderer*. Cologne: Du Mont Buchverlag. 1978. P. 167–169.
666. Stockhausen K. *Texte zur Music 1970-1977 Bd. 4.: Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte, Zum Werk Anderer*. Cologne: Du Mont Buchverlag. 1978.
667. Stockhausen K. *Texte zur Music 1977-1984 Bd. 5. : Compositor*. Cologne: Du Mont Buchverlag. 1989.
668. Stockhausen K. *Texte zur Music 1977-1984 Bd. 6. : Interpretation* Cologne: Du Mont Buchverlag. 1989.
669. Souris E *Time in plastic arts // The journal of aesthetics and art criticism*. Vol VII. June 1949. N 4. P. 294 –307.

Наукове видання

Ірина Юріївна Коновалова

**ФЕНОМЕН КОМПОЗИТОРА
В ЧАСОПРОСТОРІ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ:
МОДУСИ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСЯГНЕННЯ**

Монографія

Пілписано до друку 16.06.2018 р. Формат 60x84/16. Папір цифровий.
Гарнітура Times New Roman. Ум. друк. арк. 19,60
Наклад 500 прим. Зам. № б/н. Друк цифровий.
Надруковано СПД ФО Степанов В. В., м. Харків, вул. Ак. Павлова, 311
Свідоцтво про державну реєстрацію В00 № 941249 від 28.01.2003 р.

Видавництво «Планета-Принт»
вул. Багалія 16, м. Харків
тел. (057) 706-33-05

