

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ЄРЕМЕНКО ЄВГЕН ВІКТОРОВИЧ

УДК 78.071.1:781.6:78.036"195/202"(477)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**НОВІ ХУДОЖНІ РЕАЛЬНОСТІ
В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

**Подається на здобуття наукового ступеня
доктора філософії**

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

_____ (Є. В. Єременко)

Науковий керівник – **Северінова Марина Юріївна,**

доктор мистецтвознавства, доцент

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Єременко Є.В. Нові художні реальності в творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть: інтерпретаційні аспекти.
– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Зміст анотації. Дисертаційне дослідження присвячене вивченню нових художніх реальностей в творчості українських композиторів кінця XX - початку XXI століть. На сьогодні існують наукові розробки та розвідки, в яких йдеться про естетичну та художню реальності, проте феномен *музичної реальності*, як однієї з модифікацій художньої реальності, не отримав належної уваги. Також існує певна лакуна у дослідженні інтерпретацій художніх / музичних реальностей композиторських практик перехідного періоду від музичного постмодерну до метамодерну. Вищезазначене ускладнюється відсутністю в українському музикознавстві загальноновизнаної методології, зокрема стосовно вивчення феномена «музичний метамодерн» та модусів постмодерних і метамодерних музичних реальностей – «нової простоти», «нової щирості», «нової меланхолії», «нового сентименталізму», «нової сакральності». Малодослідженими у цьому ракурсі залишаються інтерпретації музичних творів у контексті екзистенційно-онтологічної та екзистенційно-феноменологічної проблематики, що може значно розширити уявлення про художню реальність із точки зору духовної екзистенції. Саме чим і обумовлена **актуальність** дослідження.

Мета дослідження - комплексно осмислити і висвітлити нові художні реальності та їх інтерпретації у творчості українських композиторів періоду музичного постмодерну - метамодерну.

У дослідженні *уперше* в українському музикознавстві зроблено спробу комплексно вивчити феномен художньої / музичної реальності у творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть. Художню реальність розглянуто у контексті постмодерної та метамодерної естетики, виявлено сутність цього феномена. Висвітлено характерні риси, притаманні постмодерному та метамодерному музичному мисленню у композиторській творчості; розглянуто модуси музичної реальності – явища «нова простота», «нова щирість», «нова меланхолія», «нова сакральність». Музичні реальності досліджено у світлі екзистенціалів буття, що стали співзвучними моделі категорій «граничних підстав» (О. Кирилюк) та у цій площині проаналізовано творчість українських композиторів О. Безбородька, С. Луньова, В. Польової, М. Шалигіна. Крім того, в український музикознавчий науковий обіг уведено поняття «духовна екзистенція» та «екзистенціальна семіотика» (Е. Тарасті). У контексті дослідження

постмодерного та метамодерного художнього мислення розглянуто музичні реальності у творчості В. Польової та У. Бекірова. Зокрема, проаналізовані «Симург-квінтет», балет «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» В. Польової, камерна сюїта для струнних та три фортепіанних концерти У. Бекірова. *Отримало подальший розвиток:* дослідження інтертекстуальності, полістилістики, неофольклоризму, постмодерного та метамодерного явища «нової простоти», текстологічні проблеми музичної творчості; *уточнено* термінологічне значення понять «художня реальність» та «музична реальність».

Результати дослідження. Звернення у дисертаційному дослідженні до інтерпретаційних аспектів обумовило застосовування композиторської і музикознавчої інтерпретацій для виявлення сутнісних рис феноменів художньої та музичної реальності, що дозволило проаналізувати творчість українських композиторів у широкому контексті. Розглянуто дискурсивність понять «художня реальність» та «художнє». Художня реальність розуміється як особливий вид естетичної довершеності; єдність ідеального та матеріального буття у їх цілісності, що обумовлено сутністю мистецтва та реалізується у мистецтві; це синтез першосмислів і першообразів з їх матеріально-чуттєвим втіленням у художньому образі, який є олюдненням. *Музична реальність є однією з модифікацій художньої реальності.* Виходячи зі специфіки музичного мистецтва, як цілісності об'єктивного фізично-акустичного («звучного») та суб'єктивного внутрішньо-психологічного («незвучного»), надано визначення *музичної реальності*. Це художнє вираження, формування смислів та образів якого відбувається: 1) під впливом першосмислів і першообразів, які знаходять свою чуттєво-предметну реалізацію на щаблі внутрішньої психологічної реальності композитора, що включає й ідеальну форму буття авторської свідомості; 2) у конкретних образно-символічних проявах у музичному творі; 3) у вигляді численних виконавських інтерпретацій, тобто єдності композиторського мислення та виконавського висловлення. З'ясовано, що в контексті концепції «відкритого твору» У. Еко музична реальність в процесі інтерпретування має смислову «розімкненість» та «відкритість» пізнання. Виходячи з цього, музична реальність розуміється як Текст, що несе певну інформацію та має три щаблі: 1) те, що говориться або «звучне»; 2) те, що може бути сказаним або «незвучне»; 3) «невимовний залишок» або «чиста реальність» (У. Еко), до якої прагнуть дотягнутися і композитор, і виконавець, щоб зрозуміти її повний смисловий зміст.

З'ясовано, що музичний постмодерн продовжує традиції модерну, і на відміну від нього, не нехтує будь-якими традиціями. Виокремлено основні концептуальні ідеї музичного постмодерну: інтертекстуальність, нелінійність розвитку, діалог «свого» та «чужого», феномен «гри», смислова та мовна множинність, інтелектуалізація, постмодерна іронія / пародія / сарказм тощо. Важливими для дослідження стали взаємодія / взаємодоповнення / взаємопов'язаність всіх рівнів інтертекстуальної гри (зокрема, у тексті та з

текстами) у композиторському творі як музичній реальності, що творить поліфонічний діалог (за М. Бахтіним), у просторі якого відбувається не просто комунікація, а вихід на той щабель спілкування. Завдяки цьому всі рівні мають можливість для реалізації численних самотійних ідей у їхній «нероздільності та незліяності» (М. Бахтін), репрезентують єдину систему композиторського мислення та в процесі інтерпретації утворюють множинність смислових ігрових комбінацій, що підкреслює відкритість творів.

Особлива увага приділена дослідженню явища «нової простоти», як одного з модусів музичних реальностей постмодерну, що отримало своє «нове життя» в музичному метамодерні. Розглянуто історію становлення цього поняття та визначено основні риси «нової простоти»: камерність, проста та прозора фактура, консонансність, повернення до тональності та мелодії, традиційних музичних форм, суб'єктивності, чуттєвості та виразності; використання коротких мотивів та фраз як тем-патернів. Відзначено, що у межах індивідуального композиторського стилю вищеназвані риси мають свої відмінності.

Метамодерн, згідно його апологетів, розуміється як період та характеристика естетичної чуттєвості / чутливості («*sensibility*») або «структури відчуття» («*structure of feeling*») (Р. Вільямс). З'ясовано значення поняття «метамодерн», зокрема префіксу «мета-», як важливого чинника, що пояснює сутність цього феномена з точки зору коливання між протилежними поняттями з одночасним їх використанням. У цьому контексті акцентується увага на новому типі метамодерної чуттєвості / чутливості, її «ре-сигніфікації», яка продовжує традиції модерну та постмодерну, але, на відміну від їх художніх настанов, поєднує протилежні поняття-оксюмори («іронічна щирість», «саркастична вразливість», «прагматичний ідеалізм»).

Розглянуто відмінності музичного метамодерну від постмодерну: перехід від постмодерної деконструкції до метамодерної ре-конструкції, від іронії до постіронії, постмодерної «смерті автора» (Р. Барт) до метамодерного стирання меж у тріаді «композитор – виконавець – слухач», які рівною мірою запрошуються до творення тексту, що, у свою чергу, відкриває нові форми художньої комунікації та естетичного досвіду. У музичному метамодерні, на відміну від постмодерну, не акцентується увага на цитуванні, оскільки цитати замінюються на безіменні архетипові образи, цитується певний стиль і у композиції ми не почуємо жодної точної цитати.

З'ясовано, що характеристики всіх метамодерних музичних реальностей багато у чому є схожими. Принципово «нове» розуміється на рівні відмови від авторства у виборі мови музичного мислення; повернення до афекту («*sensibility*»); нової «білої меланхолії» (К. Йоханніссон); відродження інтересу до універсальних екзистенційних цінностей і смислів людського буття, зміни композиторами «власної екзистенційної якості» (О. Самойленко); «радикально нового етосу» (Дж. Тот); «постіронії» як нової емоційної основи та відмови від іронії з її тотальним висміюванням, а

також пародіюванням екзистенційних питань; беззахисності відчуття себе поряд з Іншими; повернення автентичності; статичності образу; пошуку нової універсальності; повернення до Гармонії (у тому числі з собою) та прагнення до Істини і Краси як трансцендентних / трансцендентальних категорій, які у добу постмодерну вважалося неможливим застосувати до композиторської творчості та досліджувати їх у реальності.

У роботі використовується екзистенційно-онтологічний та екзистенційно-феноменологічний підходи, що надає можливість дослідити музичні реальності у світлі екзистенціалів буття у творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть. Визначено, що екзистенція є сутністю творчого мислення і в цьому контексті музична творчість є найбільш відповідною для дослідження загальних принципів творення художніх (музичних) реальностей, тих екзистенціалів, що пронизують композиторську життєтворчість, є вічними та зводяться до онтологічної схеми «народження – життя – смерть – безсмертя» (О. Кирилук). Крім того, у творчості сучасних українських композиторів розглянуто екзистенціали, які набувають нових смислових значень – шум, тиша та мовчання, що підтверджують особливості діалогу між людиною та сучасною культурою.

Введено поняття «духовна екзистенція», що дозволило дослідити комунікативний екзистенційний полілог: «композитор – твір – виконавець-інтерпретатор – слухач-інтерпретатор». Результатом такої комунікації є народження духовних цінностей, нових духовних станів, смислів, почуттів, відкриваються нові духовні екзистенції, які «виштовхують» митця з повсякденного життя для трансцендентної зустрічі з Істиною, Красою, Любов'ю - вічними людськими цінностями.

Теорія «екзистенціальної семіотики» Е. Тарасті дозволила дослідити екзистенційні переживання «прикордонних ситуацій», у яких митець опиняється протягом свого життя та «підштовхують» його до вирішення проблем щодо своєї автентичності. Важливою рисою екзистенціальної семіотики є трансцендентальність та трансцендентність категорій «Істина», «Краса», як прояву цілісності істинного буття та необхідної умови для творення художньої реальності. Саме ця ідея споріднює екзистенціальну семіотику з теоретичними працями теоретиків метамодерну.

У контексті екзистенціалів, що стали співзвучними моделі категорій «граничних підстав» (О. Кирилук), проаналізовано «Симфонію Незламності» О. Безбородька, «*Tristium for Strings*», «*Night music*» та «*Day music*», електроакустичну композицію «*Post*» С. Луньова, «*Bucha. Lacrimosa*» В. Польової, «*Lacrimosa or 13 Magic Songs*» М. Шалигіна. Визначено головну рису, що поєднує творче мислення цих композиторів – «відповідальний вибір» (У. Еко) екзистенціалів як носіїв інформації, певного повідомлення людству та людиновимірність смислів у музичних творах.

В аспекті постмодерного та метамодерного художнього мислення розглянуто музичні реальності у творчості В. Польової та У. Бекірова.

Аналіз музики «Симург-квінтету» та балету «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» В. Польової надав можливість виявити характерні ознаки метамодерного музичного мислення авторки: концептуальна спрямованість на вітальність, простота викладення музичного матеріалу, особливість часових параметрів музичного висловлювання та пов'язані з цим медитативність і споглядальність, використання гармонічних зсувів як засіб підкреслення медитативного характеру музики, неконфліктність драматургії, авторський вербальний дискурс як певна рефлексія композиторки у поясненні філософсько-естетичного, художнього змісту творів.

Особливу увагу приділено аналізу, присвяченому балету «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя». Цей твір є відображенням екуменістичного світогляду авторки у світлі метамодерного музичного мислення. З'ясовано, що поєднання музики та хореографії надає можливість В. Польовій концептуалізувати музику, перекодувати смисли з однієї мови на іншу. Крім того, виокремлено інші концептуальні ідеї твору – авторська самоідентифікація, комунікативний діалог на всіх рівнях, ірраціональність мислення, поєднання реального та мітологічного часів, нелінійність часу, ствердження вітальності, можливість зануритись у глибини своєї позасвідомості, поєднати в музиці звуковий фізичний простір та метафізичну реальність, буття та інобуття.

Визначено вплив чинників позамузичного походження та їх взаємодію з музичною компонентою, а саме: програмні назви та короткий вербальний зміст кожного номеру; впровадження в партитуру твору кольорової палітри, що свідчить про синестезійність художнього мислення композиторки; застосування філософсько-релігійних та музично-поетичних символів у назвах стихій (вогонь, вода, повітря, земля, етер); використання назв природних, надприродних, психологічних, комунікативних явищ (диво, звук, відображення, порожнеча, поєднання), які в чуттєво / чутливій формі віддзеркалюють метамодерне повернення до афекту, ідей «нового романтизму» і «нової щирості» та в кожному номері відображають різні екзистенційні виміри буття. З'ясовано, що весь музичний матеріал балету побудований на повторях коротких тем-патернів, які є смисловим ядром твору. Доводиться драматургічна значущість тембрів певних інструментів (флейти, труби, фортепіано), звучанню яких надається символічне значення, і в кожному окремому випадку ці інструменти є ключовими у звукотворенні смисло-образів.

У контексті метамодерної чуттєвості / чутливості акцентовано роль інтонації та інтонування, як розгортання мови та мовлення у процесах стилетворення в суб'єктивно-психологічному часі композитора. Звернено увагу на особливість «інтонаційного словника» музичного метамодерну, який є зрозумілим для всіх, оскільки він вбирає чуттєво-раціональний досвід усіх попередніх історико-культурних епох, а головне – їх контексти, що, перебуваючи на межі «мета-», перетворюють музичну мову та мовлення на

«особливий семантичний потенціал» (О. Самойленко) транслювання смислів як надсобистісної, надперсональної мови.

Виявлено, що в сучасному метамодерному мистецтві у площині популярної музики виникає все більше музичних течій та стилів, основні характеристики яких відповідні основним рисам метамодерних музичних реальностей в академічній професійній музиці: демократичність, фоновість, ненав'язливість звуку, медитативність, консонансність, психо-терапевтичний та розслаблюючий ефект, сприяння комфорту та задоволенню, повторність коротких тем-патернів та остинатних ритмів у повільному темпі, що продовжують традиції блюзової та шансонної музики.

Проаналізовано камерну сюїту для струнних і три фортепіанних концерти У. Бекірова. З'ясовано, що музичному мисленню композитора притаманні риси музичного метамодерну, як продовження постмодерних та модерних пошуків. У ході аналізу камерної сюїти для струнних виокремлено характерні риси: метамодерна чуттєвість / чутливість завдяки інтонаційному мовленню; поєднання фольклорних кримськотатарських традицій з джазовими та академічними традиціями; пошук нових смислів у просторі камерного спілкування; прозорість фактури, простота та ясність викладення музичного матеріалу в поєднанні зі світлою, пронизливою лірикою, ностальгією; мелодизм та використання тем-патернів у системі музичного мовлення; присвяти, як частина комеморативної культури у формуванні власної ідентичності.

Розглянуто періодизацію та основні характеристики історичних етапів розвитку українського фортепіанного концерту. Простежено стильову еволюцію фортепіанних концертів У. Бекірова як перехід «від фольклору до джазу» (У. Бекіров): перший – поєднання неоромантичних і неокласичних рис зі стилістикою кримськотатарського фольклору та джазовими елементами. Другий – експериментальний, вказує більшою мірою на риси музичного постмодерну. Третій – джазовий, з рисами музичного метамодерну.

Музичні реальності У. Бекірова творяться на межі постмодерного та метамодерного мислення. Для його композиторської творчості притаманно: поєднання ритмоінтонаційних особливостей кримськотатарського фольклору з автентичністю авторського тематизму, академічних та джазових традицій; метамодерна авторефлексія; використання метамодерного інтонаційного словника з музичними «лексемами» інших композиторів; продовження пошуків тембрових можливостей звуку та ритму.

Дисертаційна праця є прагненням відповісти на ті нагальні питання, які постають перед сучасними науковцями в контексті заявленого предмету дослідження. Розуміючи складність та «часову близькість» явищ і процесів, що відбуваються сьогодні в композиторській творчості, запропоновані методи та підходи є перспективними у вивченні художньої реальності в українському та світовому музичному метамодерні і можуть бути використані у подальших наукових розвідках.

Ключові слова: художня реальність, музична реальність, інтерпретація, музичне мистецтво, композитор, музичне мислення, постмодерн, метамодерн, неофольклоризм, стиль, композиторські практики, музична мова, музичний твір, «нова простота», «нова щирість».

ABSTRACT

Yeremenko E. V. New Artistic Realities in the Works of Ukrainian Composers of the Late XX – Early XXI Centuries : Interpretative Aspects

The dissertation for the PhD degree in the specialty 025 «Musical art» (field of study 02 «Culture and Arts»). – Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

Content of the abstract. The dissertation research is devoted to the study of new artistic realities in the works of Ukrainian composers of the late XX – early XXI centuries. Today, there are scientific developments and studies that deal with aesthetic and artistic reality, but the phenomenon of musical reality as one of the modifications of artistic reality has received almost no attention. There is also a certain gap in the study of interpretations of artistic / musical realities by composers' practices of the transition period from musical postmodernity to metamodernity. All of the aforementioned is complicated by the absence of a generally recognized methodology in Ukrainian musicology, in particular, in the study of the phenomenon of “musical metamodernity” and the modes of postmodern and metamodern musical realities – “new simplicity”, “new sincerity”, “new melancholy”, “new sentimentalism”, “new sacredness”. Almost unexplored in this perspective are interpretations of musical compositions in the context of existential-ontological and existential-phenomenological issues, which can significantly expand the understanding of artistic reality in terms of spiritual existence. This is the reason for the **relevance of the study**.

The aim of the study is to comprehensively explore and highlight new artistic realities and their interpretations in the works of Ukrainian composers of the period of musical postmodernity – metamodernity.

The study is *the first attempt* in Ukrainian musicology to comprehensively examine the phenomenon of artistic/musical reality in the works of Ukrainian composers of the late XX – early XXI centuries. The artistic reality is considered in the context of postmodern and metamodern aesthetics, and the essence of this phenomenon is revealed. The characteristic features inherent in postmodern and metamodern musical thinking in composers' art are highlighted; the phenomena of “new simplicity”, “new sincerity”, “new melancholy”, “new sacredness” as modes of musical reality are considered. Musical realities are studied in the light of existentials of being, which became consonant with the model of categories of “ultimate grounds” (O. Kyryliuk), and the works of Ukrainian composers O. Bezborodko, S. Lunyov, V. Poleva, and M. Shalygin are analyzed in this plane. In addition, the concepts of “spiritual existence” and “existential semiotics” (E. Tarasti) were introduced into the Ukrainian musicological research. In the

context of the study of postmodern and metamodern artistic thinking, the musical realities in the works of V. Poleva and U. Bekirov are considered, in particular, the “Simurgh Quintet”, the ballet “Mirror. Dreams, or Little Life” by V. Poleva, as well as a chamber suite for strings and three piano concertos by U. Bekirov. *Further development was given* to the study of intertextuality, polystylistics, neofolklorism, postmodern and metamodern phenomenon of “new simplicity”, textological problems of musical creativity; the terminological meaning of the concepts of “artistic reality” and “musical reality” was clarified.

Research results. The focus on interpretive aspects in the dissertation study has led to the use of composer and musicological (scientific, artistic) interpretations to identify the essential features of the phenomena of artistic and musical reality, which has allowed us to consider the work of Ukrainian composers in a broader context. The discursive nature of the concepts of “the artistic” and “artistic reality” is considered. Artistic reality is understood as a special kind of aesthetic perfection; the unity of ideal and material existence in their integrity, which is determined by the essence of art and is realized in art; it is a synthesis of primary meanings and primary images with their material and sensual embodiment in an artistic image that is humanized. *Musical reality is one of the modifications of artistic reality.* Based on the specifics of musical art, as an integrity of objective physical and acoustic (“sound”) and subjective inner psychological (“soundless”), the definition of *musical reality* is given. This is an artistic expression, the formation of meanings and images of which occurs: 1) under the influence of primary meanings and primary images, which find their sensory and object realization at the level of the composer's inner psychological reality, including the ideal form of being of the author's consciousness; 2) in specific figurative and symbolic manifestations in a musical work; and 3) in the form of numerous performing interpretations, i.e. the unity of the composer's thinking and performing expression. It has been found that in the context of U. Eco's concept of “open work”, musical reality in the process of interpretation has a semantic “*unlocking*” and “*openness*” of cognition. On this basis, musical reality is understood as a Text that carries certain information and has three levels: 1) what is said or “sound”; 2) what can be said or “soundless”; 3) the “ineffable residue” or “pure reality” (U. Eco), which both the composer and the performer are trying to reach in order to understand its full semantic content.

It is found that musical postmodernity continues the traditions of modernity and, unlike it, does not neglect any traditions. The main conceptual ideas of musical postmodernity are highlighted: intertextuality, nonlinearity of development, dialogue between “self” and “other”, the phenomenon of “game”, semantic and linguistic multiplicity, intellectualization, postmodern irony / parody / sarcasm, etc. Important for the study was the interaction / complementarity / interconnectedness of all levels of intertextual play (in particular, in the text and with texts) in the composer's work as a musical reality that creates a polyphonic dialogue (according to M. Bakhtin), in the space of which not only communication takes place, but also access to the stage of

communication, thanks to which all levels have the opportunity to realize numerous independent ideas in their “inseparability and indivisibility” (M. Bakhtin), represent a single system of composer's thinking and in the process of interpretation form a plurality of semantic play combinations, which emphasizes the openness of the compositions.

Particular attention is paid to the study of the phenomenon of “new simplicity” as one of the modes of postmodern musical realities, which has received its “new life” in the musical metamodernity. The history of the formation of this concept is considered and its main features are defined: chamber music, simple and transparent texture, consonance, return to tonality and melody, traditional musical forms, subjectivity, sensibility and expressiveness; the use of short motifs and phrases as theme-patterns. It is noted that within the individual composer's style the mentioned features have their differences.

Metamodernity, according to its apologists, is understood as a periodization and characterization of aesthetic “*sensibility*” or “*structure of feeling*” (R. Williams). The meaning of the concept of “metamodernity”, in particular the prefix “meta-”, is clarified as an important factor explaining the essence of this phenomenon in terms of oscillation between opposite concepts with their simultaneous use. In this context, attention is focused on a new type of metamodern sensibility/sensitivity, its “re-signification”, which continues the traditions of modernity and postmodernity, but, unlike their artistic guidelines, combines opposite concepts-oxymorons (“ironic sincerity”, “sarcastic vulnerability”, “pragmatic idealism”). The musical realities of the metamodern are studied through the prism of modes of composer's thinking – “new simplicity”, “new sincerity”, “new melancholy”, “new sacredness”, which are new in their semantic interpretation.

The differences between musical metamodernity and postmodernity are considered: the transition from postmodern deconstruction to metamodern reconstruction, from irony to post-irony, postmodern “death of the author” (R. Barthes) to metamodern blurring of boundaries in the triad “composer – performer – listener”, who are equally invited to create the text, which in turn opens up new forms of artistic communication and aesthetic experience. In musical metamodernity, unlike postmodernity, there is no longer an emphasis on quoting, as quotes are replaced by nameless archetypal images, a certain style is quoted and we will not hear any exact quote in the composition, while at the same time, there is a feeling that there is nothing of one's own.

It has been found that the characteristics of all metamodern musical realities are largely similar, and the fundamentally “*new*” is understood at the level of: refusal of authorship in the choice of the language of musical thinking; return to affect (“*sensibility*”); new “white melancholy” (K. Johannisson); revival of interest in universal existential values and meanings of human being, composers' changes of “their own existential quality” (O. Samoilenko); “radically new ethos” (J. Toth); “post-irony” as a new emotional basis and the rejection of irony with its total ridicule and parody of existential issues; the defenselessness of

feeling oneself next to Others; the return of authenticity; static image; search for a new universality; return to Harmony (including with oneself) and the desire for Truth and Beauty as transcendent / transcendental categories, which in the postmodern era were considered impossible to apply to compositional creativity and explore in reality.

The paper uses the existential-ontological and existential-phenomenological approaches, which makes it possible to study musical realities in the light of existentials of being in the works of Ukrainian composers of the late XX – early XXI century. It is determined that existence is the essence of creative thinking and in this context, musical creativity is the most appropriate for the study of the general principles of creating artistic (musical) realities, those existentials that permeate the composer's life-creativity, are eternal and are reduced to the ontological scheme “birth – life – death – immortality” (O. Kyryliuk). In addition, in the works of contemporary Ukrainian composers, existentials that acquire new semantic meanings – noise, quietness and silence – are considered, which confirm the peculiarities of the dialogue between man and modern culture.

The concept of “spiritual existence” is introduced in the work, which allowed us to study the communicative existential dialog: “composer – work – performer-interpreter – listener-interpreter”. The result of such communication is the birth of spiritual values, new spiritual states, meanings, feelings, and new spiritual existences that “push” the artist out of everyday life for a transcendental encounter with Truth, Beauty, Love, and what is meaningful to a person under the name of values.

The theory of “existential semiotics” by E. Tarasti, introduced in the dissertation, allowed us to explore the existential experiences of “borderline situations” in which the artist finds himself during his life and “pushes” him to solve problems regarding his authenticity. An important feature of existential semiotics is the transcendence of the categories of “Truth” and “Beauty” as a manifestation of the integrity of true being and a necessary condition for the creation of artistic reality. It is this idea that links existential semiotics to the theoretical works of metamodern theorists.

In the context of existentials that have become in tune with the model of the categories of “ultimate grounds” (O. Kyryliuk), the author analyzes “*Unbroken Symphony*” by O. Bezborodko, “*Tristium for Strings*”, “*Night music*” and “*Day music*”, electroacoustic composition “*Post*” by S. Lunyov, “*Bucha. Lacrimosa*” by V. Poleva, “*Lacrimosa or 13 Magic Songs*” by M. Shalygin. The main feature that unites the creative thinking of these composers is the “responsible choice” (U. Eco) of existentials as carriers of information, a certain message to humanity and the human dimension of meanings in musical compositions.

In the aspect of postmodern and metamodern artistic thinking, the musical realities in the works of V. Poleva and U. Bekirov are considered. The music of V. Poleva's “*Simurgh Quintet*” and the ballet “*Mirror. Dreams, or Little Life*”

made it possible to identify the characteristic features of the composer's metamodern musical thinking: conceptual focus on vitality, simplicity of presentation of musical material, peculiarity of time parameters of musical expression and related meditation and contemplation, use of harmonic shifts as a means of emphasizing the meditative nature of music, non-conflict drama, author's verbal discourse as a certain reflection of the composer in explaining the philosophical, aesthetic, and artistic content of the compositions.

Particular attention is paid to the analytical material devoted to the ballet "Mirror. Dreams or Little Life". This composition reflects the composer's ecumenical outlook in the light of metamodern musical thinking. It has been found that the combination of music and choreography allows V. Poleva to conceptualize music, to recode meanings from one language to another. In addition, other conceptual ideas of the composition are highlighted: author's self-identification, communicative dialogue at all levels, irrationality of thinking, combination of real and mythological times, nonlinearity of time, affirmation of vitality, the ability to plunge into the depths of one's unconscious, to combine in music the sound physical space and metaphysical reality, being and non-being.

The influence of factors of extra-musical origin and their interaction with the musical component is determined, namely: program titles and brief verbal content of each number; introduction of a color palette in the score of the composition, which testifies to the synesthesia of the composer's artistic thinking; use of philosophical, religious and musical-poetic symbols in the names of the elements (fire, water, air, earth, ether); the use of names of natural, supernatural, psychological, communicative phenomena (miracle, sound, reflection, emptiness, combination), which in a sensible / sensitive form reflect the metamodern return to affect, the ideas of "new romanticism" and "new sincerity" and in each number reflect different existential dimensions of being. It is found that all the musical material of the ballet is based on the repetition of short themes-patterns, which are the semantic core of the composition. The significance of the timbre drama of certain instruments (flute, trumpet, piano) is proved, the sound of which is given symbolic meaning, and in each case these instruments are key in the sound creation of meaningful images.

In the context of metamodern sensibility / sensitivity, the role of intonation and tone as the deployment of language and speech in the processes of style formation in the subjective-psychological time of the composer is emphasized. Attention is drawn to the peculiarity of the "intonation vocabulary" of the musical metamodernity, which is understandable to everyone, since it is aware of the sensitive and rational experience of all previous historical and cultural epochs, and most importantly, their contexts, which, being on the verge of "meta-", turn musical language and speech into a "special semantic potential" (O. Samoilenko) of transmitting meanings as a suprapersonal language.

It has been found that in the contemporary metamodern art in the plane of popular music there are more and more musical movements and styles whose main characteristics correspond to the main features of metamodern musical realities in

academic professional music: democratic; background; unobtrusive, enveloping sound; meditative; consonant; psycho-therapeutic and relaxing effect; promotion of comfort and pleasure; repetition of short theme-patterns and ostinato rhythms in slow tempo, continuing the traditions of blues and chanson music.

In accordance with the foregoing, the chamber suite for strings and three piano concertos by U. Bekirov are analyzed. It has been found that the composer's musical thinking is characterized by the features of musical metamodernity as a continuation of postmodern and modern searches. In the course of analyzing the chamber suite for strings, the following characteristic features are highlighted: metamodern sensibility / sensitivity due to intonation; combination of Crimean Tatar folklore traditions with jazz and academic traditions; search for new meanings in the space of chamber communication; transparency of texture, simplicity and clarity of presentation of musical material in combination with light, piercing lyrics, nostalgia; melodism and use of themes-patterns in the system of musical speech; dedications as part of commemorative culture in the formation of one's own identity.

In the context of addressing the genre of the piano concerto in the works of U. Bekirov, the periodization and main characteristics of the historical stages of the development of the Ukrainian piano concerto are considered. The author traces the style evolution of composer's piano concertos as a transition “from folklore to jazz” (U. Bekirov): the first one is a combination of neo-romantic and neoclassical features with the style of Crimean Tatar folklore and jazz elements. The second is experimental, indicating more features of musical postmodernity. The third is jazz, with features of musical metamodernity.

Bekirov's musical realities are created on the verge of postmodern and metamodern thinking. His compositional work is characterized by: a combination of rhythmic and intonational folklore material of the Crimean Tatar people with the authenticity of the author's themes, academic and jazz traditions; metamodern self-reflection; the use of a metamodern intonational vocabulary with musical “lexemes” of other composers; and the continuation of the search for timbre possibilities of sound and rhythm.

The proposed dissertation research is an attempt to answer the urgent questions that contemporary scholars face in the context of the stated problematics. Understanding the complexity and “temporal proximity” of the phenomena and processes taking place today in compositional creativity, the proposed methods and approaches are considered promising in the study of artistic reality in the Ukrainian and world musical metamodern, and can also be used for clarification and further development in scientific research.

Key words: artistic reality, musical reality, interpretation, musical art, composer, musical thinking, postmodernity, metamodernity, neofolklorism, style, compositional practices, musical language, musical composition, “new simplicity”, “new sincerity”.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Єременко Є. Дискурсивність поняття «художня реальність» у сучасних композиторських практиках. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Том 1. С. 72–78.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-1-10>

Ключові слова: дискурс, художня реальність, музична реальність, композиторські практики, текст, смисл, музична мова.

2. Єременко Є. «Музично-семантичні зв'язки між поняттями “нова простота” та “винахід традиції” в творчості українських композиторів початку ХХІ». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 35. Кн. 1. С. 106–120.

DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-9>.

Ключові слова: нова простота, винахід традиції, музичний метамодерн, «Симург-квінтет», «Bucha. Lacrimosa», «Lacrimosa or 13 Magic Songs»

3. Єременко Є. Метамодерні пошуки в камерній сюїті для струнних Усеїна Бекірова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Вип. 68. Том 1. С. 78–84.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-13>

Ключові слова: метамодерн, Усеїн Бекіров, камерна сюїта, композиторська творчість, нова простота, неофольклор, новий романтизм.

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

1. Yeremenko Y. Latest Strategies for the Development of Ukrainian Composers' Creativity of the XXI Century. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021. № 8 (44). Vol. 1. Pp. 52–57.

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.1.8>.

Key words: *metamodernism, compositional practices, new simplicity, new romanticism, new melancholy, new sacrality.*

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
 РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА «ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ»	
1.1. Дискурсивність понять «художнє» та «художня реальність» в гуманітарному знанні та музикознавстві.....	25
1.2. Музичний постмодерн як передумова музичного метамодерну.....	46
1.3. Метамодерн та його музичні реальності у культурі кінця XX – початку XXI століть	73
Висновки до Розділу 1	95
 РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНІ РЕАЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У СВІТЛІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ВИМІРІВ БУТТЯ	
2.1. Екзистенційні пошуки українських композиторів кінця XX – початку XXI століть.....	98
2.2. Музичні реальності Вікторії Польової у світлі екзистенційних пошуків буття: «Симург-квінтет», «Vucha. Lacrimosa» та балет «Дзеркало. Сни або Маленьке життя».....	119
Висновки до Розділу 2	143
 РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНІ РЕАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ УСЕІНА БЕКІРОВА	
3.1. Камерна сюїта для струнних	146
3.2. Жанр фортепіанного концерту в творчості Усеїна Бекірова.....	161
Висновки до Розділу 3	193
 ВИСНОВКИ.....	196
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	206
 ДОДАТКИ	231

ВСТУП

Актуальність дослідження. Особливості життєтворчості та музичного мислення композиторів кінця XX – початку XXI століть останнім часом все більше приваблюють музикознавців. Це пов'язано зі складними процесами, що відбуваються у композиторській творчості, які свідчать про трансформацію або руйнування сталих уявлень у визначенні стильових координат у професійній музиці. У своїх композиторських практиках митці без обмежень мають доступ до світового досвіду всіх минулих поколінь у виборі жанрів, композицій, стилів, мовних словників. Остаточно розмиваючи межі між «своїм» та «чужим», композитори виходять на «надісторичний», «надособистісний» рівень, що говорить про повернення до універсальності у її якісно новому розумінні. Всі ці зміни створюють умови для більш прицільної уваги до композиторської творчості у зазначений період, який ми вважаємо перехідним етапом від музичного постмодерну до метамодерну.

У цьому контексті в дисертаційне дослідження введено поняття «художня реальність» та одна з її модифікацій – «музична реальність». Завдяки своїй смисловій багатовимірності, запропоновані поняття мають більше можливостей у поясненні процесів, що відбивають музичне мислення, поєднуючи всі рівні ієрархії смислових реальностей у музичному мистецтві – від ідеально-феноменологічного існування художнього образу в якості першосмислу-першообразу до його чуттєво-предметної реалізації в художньому творі композитора та подальшого осмислення й інтерпретування виконавцем / слухачем.

Виходячи з вищесказаного, видається актуальним звернутися до проблеми *інтерпретації* художніх (музичних) реальностей, яка, за визначенням О. Самойленко, «розглядається сьогодні вже як фундаментальна “теорія життя”, <...> стає ширшою за предметно-текстологічні межі герменевтики» [110]. У дисертаційному дослідженні ми спираємося на види інтерпретації, надані В. Москаленком [78] та О. Самойленко [110], а саме,

композиторську та музикознавчу (наукову і художню), що є важливими складовими дослідницького процесу, пов'язаного як з вивченням композиторського мислення, так і вербальним тлумаченням наукових або художніх текстів. Крім того, важливим видається розуміння інтерпретації як «способу буття особистості», який є «виявом <...> творчої природи, творчої здатності людини» [110], а також погляд на музикознавчу інтерпретацію як «спосіб творчості або спосіб творчої присутності особистості у “світі музики” (у музичному бутті культури)» [там само]. Такі інтерпретаційні аспекти дозволяють виявити сутнісні риси феноменів художньої та музичної реальності, розглянути їх у творчості українських композиторів у широкому контексті.

Складністю дослідження обраної теми означеного періоду є відсутність загальновизнаної методології, оскільки в українському музикознавстві існує певна прогалина у вивченні феномена «музичний метамодерн», а також майже всіх модусів метамодерних музичних реальностей – «нової простоти», «нової щирості», «нової меланхолії», «нового сентименталізму», «нової сакральності» тощо. Крім того, у контексті духовних пошуків митців особливо актуальним видається звернення до екзистенційно-онтологічної та екзистенційно-феноменологічної проблематики, що значно розширює уявлення про «художню реальність» із точки зору духовної екзистенції, як трансценденції та комунікативного екзистенційного полілогу «композитор – творець – виконавець-інтерпретатор – слухач-інтерпретатор», що створює нову якість музики, нові смисли, нові духовні цінності.

Саме в такому методологічному ракурсі були розглянуті музичні реальності у творчості українських композиторів О. Безбородька, У. Бекірова, С. Луньова, В. Польової, М. Шалигіна, які є представниками як постмодерного, так і метамодерного художнього мислення.

Об'єктом дослідження є феномен художньої (музичної) реальності.

Предмет дослідження – інтерпретація нових художніх реальностей у творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть.

Мета роботи – комплексно осмислити і висвітлити нові художні реальності та їх інтерпретації у творчості українських композиторів періоду музичного постмодерну – метамодерну.

Відповідно до мети визначено наступні завдання:

- систематизувати існуючі в гуманітарному знанні та музикознавстві інтерпретації понять «художнє», «художня реальність», «музична реальність» та надати їх власне визначення;
- розглянути явище музичного постмодерну як передумови музичного метамодерну та визначити його основні характеристики;
- дослідити постмодерністську теорію інтертекстуальності та у її світлі розглянути явище полістилізму;
- виявити особливості явища «нова простота» як модусу музичної реальності постмодерного композиторського мислення;
- охарактеризувати явища метамодернізму та музичного метамодерну;
- висвітлити специфіку та особливості явищ «нова простота», «нова щирість», «нова меланхолія», «новий сентименталізм», «нова сакральність» як модусів музичної реальності метамодерного композиторського мислення;
- дослідити загальні принципи творення художніх (музичних) реальностей крізь призму екзистенційно-онтологічного та екзистенційно-феноменологічного підходів;
- розглянути у світлі екзистенційних пошуків буття музичні реальності українських композиторів (О. Безбородька, С. Луньова, В. Польової, М. Шалигіна, У. Бекірова);
- проаналізувати особливості постмодерного та метамодерного музичного мислення В. Польової та У. Бекірова.

Матеріалом дослідження стали: аудіо- / відео записи «Симфонії Незламності» О. Безбородька, «*Tristium for Strings*», «*Night music*» та «*Day music*», електроакустичної композиції «*Post*» С. Луньова, «*Bucha. Lacrimosa*» та «Симург-квінтету» В. Польової, «*Lacrimosa or 13 Magic Songs*»

М. Шалигіна; ноти та аудіо- / відео записи балету «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» В. Польової, а також камерної сюїти для струнних і трьох фортепіанних концертів У. Бекірова.

Методологічна основа дослідження базується на комплексному застосуванні наступних методів та підходів:

- системний метод, що надає можливість розглянути цілісно феномен «художньої / музичної реальності» у контексті постмодерного та метамодерного музичного мислення;
- компаративний метод, завдяки якому порівнюються історико-культурні явища музичного постмодерну та музичного метамодерну;
- екзистенційно-онтологічний та екзистенційно-феноменологічний підходи, що надають можливість зануритись у глибини свідомості митця як творця Буття;
- структурно-семіотичний підхід, пов'язаний з аналізом музичних текстів, визначенням в них смислових зв'язків та їх діалогічної сутності;
- інтерпретаційний метод, який дозволяє розглянути буттєвість музики, багатоваріантність композиторського задуму, процес творення Тексту від його зародження до вираження, інтерпретації, сприйняття музичного смислу і його цінності;
- метод теоретичного узагальнення.

Теоретичною базою дисертаційного дослідження стали:

- наукові розробки та розвідки, присвячені розгляду понять «художнє», «естетична реальність», «естетичний реалізм», «художня реальність», «музична реальність» (Е. Агмон [149], М. Аркадьєв [2], Е. Грін [177], Л. Закс [43–42], Н. Зангвілл [244–245], К. Зенкін [247], Г. Леманн [198], О. Лосєв [200], В. Мазепа [73], Р. Морган [206], О. Самойленко [112], Дж. Сміт [221], Л. Сморг [119], А. Фейл [171], Ш. Ху [184]);
- праці, в яких висвітлюються проблеми діалогу та семіотичного аналізу художнього тексту (Р. Барт [159–160], О. Берегова [9–10], Ю. Грібінєнко [27], І. Дзюба [35], У. Еко [36; 141–143, 167–169], Ю. Крістева [194],

- Я. Мукаржовський [207], Ю. Ніколаєвська [85], О. Овсяннікова-Трель [88], О. Самойленко [111–113], Б. Сюта [124–126], Г. Сюта [127], Е. Тарасті [224–225]);
- дослідження, присвячені проблемам художнього та музичного мислення (М. Бонфельд [12], Л. Виготський [16], Н. Герасимова-Персидська [20–22], Ю. Грібінєнко [27], О. Дерев'янченко [31], Т. Іванніков [50], О. Коменда [60], М. Мамардашвілі [76], В. Москаленко [78], Ю. Ніколаєвська [85–84], О. Овсяннікова-Трель [88], О. О कोरोков [90], О. Самойленко [111–113], М. Северінова [116], В. Суханцева [122]);
 - теоретичні розробки щодо понять «постмодернізм» і «постмодерн», їх характерних рис (Р. Барт [159–160], Ж. Бодріяр [161], В. Вельш & М. Сендбот [236], Т. Гуменюк [29], Ч. Дженкс [188–189], Ю. Крістева [194; 65], Ж.-Ф. Ліотар [202], Р. Паннівці [212], О. Сухина [123], А. Тойнбі [229], І. Хасан [178], Е. Хобсбаум [183], А. Чібалашвілі [186; 213]);
 - дослідження у яких висвітлюються: явище інтертекстуальності (О. Афоніна [4], Ю. Грібінєнко [27–26], А. Ільїна [52], І. Коханик [62–64], І. Нікольська [83], Б. Сюта [124–126], Є. Харченко [135]); полістилістичні тенденції в творчості композиторів (О. Безбородько [7], Ю. Грібінєнко [27–26], О. Зінкевич [45–46], Ю. Каплієнко-Ілюк [53], Л. Кияновська [57–59], І. Коханик [63], К. Моцаренко [79–80], О. Овсяннікова-Трель [86], А. Шнітке [138–139]); «неофольклоризм» (О. Дерев'янченко [31–34], Ю. Каплієнко-Ілюк [53], Л. Кияновська [58–59], О. Коменда [60], І. Ляшенко [72]), а також явище «нова простота» (Ф. Генштель [181], Г. Данусер [166], О. Овсяннікова-Трель [86–87], А. Райман [214], В. Рім [215–216]);
 - різноманітні аспекти гуманітарних та музикознавчих досліджень метамодерну та метамодерного мислення (Р. ван дер Аккер & Т. Вермюлен [151; 233–234], О. Бандровська [5], Д. Бакіров [153–156], Т. Гребенюк [25–23], О. Губернатор [28], Р. Ешельман [170],

- М. Заварзадех [246], Дж. МакДоуел [204], М.Б. Окедідзі [210–211], О. Оніщенко [91–93], В. Пахаренко [95], І. Петрова [97], О. Самойленко [111], М. Северинова [114], О. Слоньовська [117], Дж. Сторм [222], Л. Тернер [231], Р. Вільямс [238–240], Е. Файн [172], Х. Фрайнахт [173–175]); «нової простоти», «нової ширості», «нової меланхолії», «нової сакральності» (Н. Загурська [242–243], О. Зосім [48], К. Йоханніссон [190], Л. Константіну [192–193], О. Овсяннікова-Трель [88–87], Н. Тіммер [227], Дж. Торн [226], Дж. Тот [228]);
- роботи, присвячені екзистенціальним питанням в філософії та художній / музичній творчості (А. Вознюк [14], М. Гайдеггер [181], В. Іванов [49], М. Мамардашвілі [76], О. Кирилюк [55–56], О. Найдюк [81–82], В. Огороков [90], І. Савчук [109], М. Северинова [116], Е. Тарасті [224–225], І. Тукова [132; 230]);
 - музично-теоретичні розвідки, присвячені творчості українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть (О. Безбородько [7], О. Берегова [9–10], О. Василенко & О. Василюк [13], Д. Гайдашевська [17], Ю. Грібіненко [27–26], О. Дерев'янченко [31–34], О. Жарков [40], О. Зінькевич [45–46], В. Зінченко [47], Т. Іванніков [187], Ю. Каплієнко-Ілюк [53], Л. Кияновська [58–59], О. Коменда [60], А. Луніна [70], А. Ляхович [71], К. Моцаренко [79–80], Ю. Ніколаєвська [85–84], О. Овсяннікова-Трель [86–87], І. Савчук [109], І. Стародуб [120], Б. Стронько [121], І. Тукова [131–132; 230], М. Турчина [133]);
 - праці, в яких висвітлюються різні аспекти щодо жанру фортепіанного концерту (У. Бекіров [8], Ю. Іванова [51], А. Макаревич [74], О. Пономоренко [101–102], Н. Ревенко [105], Б. Решетілов [106], Ся Мін [128], В. Тимофєєв [130]).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що *уперше* в українському музикознавстві зроблено спробу комплексно вивчити феномен художньої / музичної реальності у творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть. Художню реальність розглянуто у контексті

постмодерної та метамодерної естетики, виявлено сутність цього феномена. Висвітлено характерні риси, притаманні постмодерному та метамодерному музичному мисленню у композиторській творчості; розглянуто модуси музичної реальності – явища «нова простота», «нова щирість», «нова меланхолія», «нова сакральність». Музичні реальності досліджено у світлі екзистенціалів буття, що стали співзвучними моделі категорій «граничних підстав» (О. Кирилюк) та у цій площині проаналізовано творчість українських композиторів О. Безбородька, С. Луньова, В. Польової, М. Шалигіна. Крім того, в український музикознавчий науковий обіг уведено поняття «духовна екзистенція» та «екзистенціальна семіотика» (Е. Тарасті). У контексті дослідження постмодерного та метамодерного художнього мислення розглянуто музичні реальності у творчості В. Польової та У. Бекірова. Зокрема, проаналізовані «Симург-квінтет», балет «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» В. Польової, камерна сюїта для струнних та три фортепіанних концерти У. Бекірова.

Отримало подальший розвиток: дослідження інтертекстуальності, полістилістики, неофольклоризму, постмодерного та метамодерного явища «нової простоти», текстологічні проблеми музичної творчості; *уточнено* термінологічне значення понять «художня реальність» та «музична реальність»

Перспективами дослідження є подальше вивчення феноменів «художня реальність» та «музична реальність» в українській музичній культурі, теоретична розробка аспектів музичного мислення в композиторській творчості у контексті метамодерну, а також застосування теорії Е. Тарасті в аналізі музичних творів українських композиторів.

Апробація дисертації відбувалася під час обговорювання на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ імені П.І.Чайковського. Основні положення дисертаційного дослідження оприлюднювалися у виступах на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях (усього 15): П'ята міжнародна науково-практична конференція

«Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (НМАУ імені П.І. Чайковського, Київ, 4–6 листопада 2021 року); III Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (НАМ України, ІПСМ НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), Київ, 16–17 листопада 2021 року); Друга щорічна міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (НАМ України, Київ, 6 грудня 2021 року); Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (НАМ України, Київ 28 вересня 2022 року); Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського», Глухівський національний педагогічний університет імені Олександра Довженка, Глухів, 28 жовтня 2022 року); IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (НАМ України, ІПСМ НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), Київ, 16–17 листопада 2022 року); XXVI Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (ОНМА імені А.В. Нежданової, Одеса, 8–9 грудня 2022 року); Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (НАМ України, Київ, 20 червня 2023 року); Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (НАМ України, Національна філармонія України, НМАУ імені П.І. Чайковського, Київ, 27 жовтня 2023 року); V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (ІПСМ НАМ України, Київ, 15–16 листопада 2023 року); Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція (НМАУ імені П.І. Чайковського, Київ, 14–15 грудня, 2023 року); Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» (НМАУ імені П.І. Чайковського, Київ, 26–27 квітня 2024 року); Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна.

Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (НМАУ імені П.І.Чайковського, Київ, 7–9 листопада 2024 року); V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (НАМ України, ІПСМ НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Київ, 13–14 листопада 2024 року); XXX Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (ОНМА, Одеса, 6–7 грудня 2024 року).

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано чотири статті в спеціалізованих наукових виданнях. Три з них – у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, одна – у зарубіжному фаховому виданні країни ЄС.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів: дисертаційні матеріали із зазначеної проблематики можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової та української музики, історії сучасної музики, а також можуть застосовуватися у процесі викладання спеціалізованих курсів та подальших наукових дослідженнях музикознавчого та музично-культурологічного спрямування.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами: дисертаційне дослідження відповідає темі № 22 «Музичне мислення: сучасні аспекти дослідження» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2021 – 2025 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Наказ 37-А від 29.02.2024 протокол № 6).

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (7 підрозділів), висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел складає 248 позиції, з них 101 – іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації становить 235 сторінок, з них 190 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА «ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНОСТІ»

1.1 Дискурсивність понять «художнє» та «художня реальність» в гуманітарному знанні та музикознавстві

Інтерпретуючи музичне мистецтво кінця XX – початку XXI століть, варто зазначити, що воно має відкриті форми, засоби музичної виразності та звуковий простір і відзначається певною стильовою невизначеністю, неможливістю з'ясувати ті жанрово-стильові координати, у котрих створюється музика світових та українських композиторів. Різновекторність культурних, зокрема, музичних пошуків нових звукових рішень, мови, форм та композиційних структур, часто неможливість їх диференціації з точки зору стильової приналежності – усе це створює умови для більш прицільної уваги до композиторської творчості у «пост-некласичній» музикології. Тому у дослідженні звертається увага на поняття «художня реальність», яке найбільш адекватно відображає розуміння тих процесів, що відбивають сучасні композиторські пошуки як певні художні реальності, дискурсивні практики, дискурсивна діяльність, де композитор, як мовець, «виходить за межі власне тексту й уможливорює тлумачення художнього твору як особливого типу дискурсу» [103, с. 299]. Природно, кожен із композиторів має свій онтологічний та екзистенційний досвід, свою власну індивідуальну мову, стиль, завдяки яким митці «вбудовуються» у буття та презентують свою творчість світові. Тому й виникають різноманітні художні реальності як певні практики, які на наш час інколи важко класифікувати за жанрово-стильовими та композиційними ознаками.

Що ж у мистецтві, зокрема музичному, є «художнім» і чому приділяється пильна увага такому концепту як «художня реальність»? Звісно,

поняття «художнього» привертало увагу мислителів із давніх часів. Проте необхідно відзначити, що довгий час «художнє» розглядалося в прикладному аспекті до будь-яких понять або категорій, як, наприклад, «художня культура», «художня творчість», «художня свідомість», «художнє мислення», «художній стиль», «художня реальність» тощо.

Існує певна відмінність у розумінні поняття «художня реальність» в українських і американсько-європейських дослідженнях. Іноземні наукові розвідки більшою мірою присвячені висвітленню питань, пов'язаних з інтерпретацією художньої реальності з точки зору її естетичних якостей, які стосуються таких категорій як «краса», «прекрасне», «потворне». Крім того, в західних дослідженнях у відношенні до поняття «реальність» у мистецтві склалася традиція вживання терміну «естетична», що з одного боку є синонімічним, але не тотожним до поняття «художня», а з іншого – не розкриває всю смислову багатшаровість художньої реальності. Проте вельми близьким до неї поняттям є «естетичний реалізм».

Серед науковців, які зверталися до цієї проблематики в різних контекстах, варто назвати Е. Агмона [149], Н. Зангвілла [244–245], Е. Гріна [177], Г. Леманна [198], Р. Моргана [206], Дж. Сміта [221], А. Фейла [171] тощо. Розглянемо більш детально деякі ідеї зарубіжних дослідників.

Американський музикознавець та композитор Е. Грін (*Edward Green*) вважає естетичний реалізм новою основою для міждисциплінарного музикознавства, про що йдеться у його однойменній статті «*Aesthetic Realism: A new foundation for interdisciplinary musicology*» [177]. Дослідник акцентує увагу на філософському підґрунті музики, музикознавства тощо. Звертаючись до естетичних властивостей музичного мистецтва, зокрема ідеї «протилежностей у музиці», Е. Грін спирається на концепцію «естетичного реалізму», заснованого американським філософом Е. Сігелом (*Eli Siegel*), який пише: «Естетичний реалізм говорить, що реальність є естетикою; реальність, як така, є композицією як естетикою <...> Бо естетика – це вчення про красу як структуру, буття, волю; вивчення відношення та єдності

протилежностей будь-де» (1949) [219]. Саме такий підхід, на думку Е. Гріна, поєднує музику та життя і відповідає на питання, які були поставлені іншим відомим музичним теоретиком Віктором Цукеркандлем (*Victor Zuckerkandl*) щодо естетичного реалізму: «Яким повинен бути світ, яким повинен бути я, якщо між мною та світом може відбутися явище музики? Як я повинен розглядати світ, як я повинен розглядати себе, якщо хочу зрозуміти реальність музики?» [248, с. 7].

Аналізуючи есей Е. Сігела «Естетичний центр» (1962), музикознавець привертає нашу увагу до тлумачення філософом реальності, зокрема у музиці, як такої, що постійно змінюється. Грін цитує: «Відповідно до естетичного реалізму, той аспект реальності, який не змінюється, а просто існує, є абсолютним; те, що змінюється, є відносним. Уся дійсність має свій абсолют <...> У мистецтві все є і все змінюється» [цит.за: 177, с. 3]. Е. Грін підкреслює онтологічні принципи, на яких базується естетичний реалізм та пропонує використовувати у музикознавстві цю методологію у поєднанні з аналізом Шенкера, як одним з найбільш дієвих.

Англійський дослідник Н. Зангвілл (*Nick Zangwill*) у книзі про естетику музики «Музика та естетична реальність: формалізм і межі опису» («*Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*») (2015) спирається на ідеї австрійського музикознавця Е. Гансліка, який, як пише Зангвілл, наголошував «на музичній красі й задоволенні музичною красою як основі того, що є відмінним у музиці» [244, с. 3]. Англійський дослідник також використовує поняття «естетичний реалізм», що висуває на перший план «естетичні властивості музики та наш досвід цих властивостей» [244, с. 14]. Іншими словами: «Естетична реальність <...> - усвідомлення масиву звуків і естетичних властивостей, які вони визначають, досвід спрямований на структуру звуку та його естетичні властивості. Це зміст музичного досвіду» [там само]. У поясненні естетичного реалізму Зангвілл наполягає на залученні неестетичних слів «для вираження як естетичних, так і неестетичних концепцій» [там само]. Відтак, зосереджуючись на

«прекрасному», «красі», Зангвілл зупиняється на теорії мистецтва, джерелом сутності якого є естетичне творіння. Цікавим видається те, що дослідник пропонує інтерпретувати музику як метафоричний опис її естетичних властивостей, враховуючи музичний досвід, що спрямований на їх переживання. Саме в цьому Зангвілл вбачає естетичну реальність, «до якої відносяться наші естетичні концепції, і це реальність, яку ми прагнемо, хоч і недосконало, описати за допомогою метафор» [245, с. 10]. Проте, вважаємо недоліком, що науковець звужує поле естетичних якостей до тих, які стосуються тільки краси і потворного.

Викликають інтерес дослідження ізраїльського теоретика музики Е. Агмона (*Eytan Agmon*), зокрема стаття «Теорія музики як когнітивна наука: деякі концептуальні та методологічні питання» («*Music Theory as Cognitive Science: Some Conceptual and Methodological Issues*»), в якій музикознавець піднімає питання відмінності зовнішньої (фізичної) і внутрішньої (перцептивної та когнітивної) музичної реальності, які дослідник називає «що-теоріями». А також, як твориться та, чи інша музична реальність слухачем, що названо Агмоном «як-теоріями». Такий підхід ізраїльського музикознавця полягає у визначенні відповідності рівнів музичної реальності (фізичного, перцептивного, когнітивного) ритмічній і тональній музичним сферам [149, с. 288]. У своїх міркуваннях Е. Агмон спирається на монографію В. Хомського (*William Chomsky*) «Синтаксичні структури», зокрема ідею про «акт мовлення» та «сприйняття мовлення», які є відповідними «що-теоріям» і «як-теоріям». Крім того, важливим видається залучення музикознавцем поняття, яке також уводить Хомський - «психологічна реальність» - «оманливе уявлення; це ніби існує якийсь особливий вид доказів, за допомогою яких можна встановити психологічну реальність» [цит. за 149, с. 295], про яку ми будемо писати дещо згодом.

Існують також наукові праці, у яких поняття «музична реальність» використовується у визначенні інших музичних явищ. Наприклад, у книзі

американського музикознавця Р. П. Моргана «Теорія музики, аналіз і суспільство» (*«Music Theory, Analysis, and Society»*) один із розділів має назву «“Нова музична реальність”: футуризм, модернізм і “мистецтво шумів”» (*«“A New Musical Reality” : Futurism, Modernism, and “The Art of Noises”»*) [206], що присвячений естетичній орієнтації музичного мистецтва у першій половині XX століття.

Дисертаційне дослідження американського науковця Ч. Ф. Андеррінер IV (*Charles Francis Underriner IV*) «Звукова поезія нестабільності реальності: мімезис та ефект реальності в музиці, літературі та візуальному мистецтві» (*«The Sound-Poetry of the Instability of Reality : Mimesis and the Reality Effect in Music, Literature and Visual Art»*) [232] присвячене концепції мімезису як принципу відображення реальності в музиці, зокрема аналізуються міметичні практики (мультимедійні перформанси XX століття) в мистецьких медіа. Привертає увагу четвертий розділ дослідження, у якому «розглядаються сучасні тенденції міметичних практик та ефект аудіореальності в електроакустичній музиці» [232, с. 82]. Автор дисертації спирається на дослідження композитора та теоретика Мюррей Р. Шафера «Звуковий ландшафт: наше звукове середовище і налаштування світу» (*«The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world»*), де «звукове середовище», розуміється як «величезна музична композиція», «в якій ми одночасно є її аудиторією, її виконавцями та її композиторами» [217, с. 205]. Таким чином автор розширює розуміння як самої музичної реальності, так і функцій учасників її творення.

Книга Г. Леманна (*Harry Lehmann*) «Музика і реальність: моделі філософії музики» (*Musik und Wirklichkeit : Modelle der Musikphilosophie (edition neue zeitschrift für music)*) присвячена новим художнім реальностям, які виникли останнім часом та пов'язуються із діджіталізацією. Ця праця стала продовженням дослідження Леманна «Цифрова революція музики», в обох йдеться про «перехід від буквальної до цифрової музичної культури» [198, с. 10]. Автор акцентує увагу на новітніх можливостях творчості у

створенні нових музичних реальностей, що виникли під час цифролюції та звертається до позитивних і негативних рис в композиторській творчості, що керована штучним інтелектом. Проте, в нашому дисертаційному дослідженні ми не звертаємося до творчості композиторів, яка пишеться за допомогою ІІІ.

На жаль, в зарубіжних дослідженнях не було знайдено інформації щодо поняття саме «художнього» та його сутності. Втім, у останній третині ХХ століття воно привернуло увагу багатьох українських мислителів, які надали можливість подивитися на цю проблему з точки зору, що відрізнялася від традиційного для того часу суто ґносеологічного розуміння мистецтва. Так, у 1992 році була видана українська колективна монографія «Мистецтво: художня реальність і утопія» (у складі таких відомих науковців, як-от: В. Мазепа, А. Азархін, А. Шевченко, Т. Орлова, Р. Шульга, Н. Яранцева), у якій розглядався «онтологічний статус мистецтва як художньої реальності, а художній образ висвітлювався з погляду фіксації в ньому смисложиттєвих цінностей різноманітних типів духовного досвіду особистості» [73, с. 5]. Розглядаючи феномен «художнього», філософи київської школи звертають увагу на глибинні смисли та естетичні якості, що потрібні для реалізації у творі таких висот змісту і форми, коли з'являється можливість вести мову «про смисложиттєвість проблем, про неординарність питань, про головні життєві цінності, про пошуки шляхів до самопізнання, до твердження необхідності духовного розкріпачення, до активного діалогу із собою і світом» [там само, с. 86].

Поняття «художнього» є багатоаспектним та складним за своєю суттю і залежить від просторово-часових меж, соціальної складової, художніх цінностей минулого, національних форм художньої свідомості та інших чинників. Українська дослідниця М. Северінова слушно зазначає, що «виникнення і кристалізація нових критеріїв художнього, їхня зміна, найчастіше пов'язана з протиріччями і навіть антагонізмом між старою і новою парадигмами художнього у світогляді. Таким чином, парадигма

художнього визначається в залежності від парадигми пізнання людей того або іншого історичного періоду» [115, с. 20].

Виходячи з «імені» художнього, можна казати про його приналежність, у більшості випадків, мистецтву. Відомий мислитель О. Лосєв говорить про «художнє», як ціннісно-феноменологічну характеристику мистецтва, тобто феномен, у якому кристалізуються еталони і нормативно-ціннісні ідеали. Він привертає увагу до того, що розгадка художнього (або художнього вираження, художньої форми) міститься в його першообразі, під впливом якого формуються всі почуттєво дані речі та всі смисли. Як пише мислитель: «Вбачаючи, як всі почуттєві якості і смислові даності оформлюються під впливом прототипу, залишаючись у всій його повноті та незайманості і якостями, і смислами, ми споглядаємо цю дивовижну гру в художній формі, де все стає першообразом і не стає ним, відчувається як першообраз і не відчувається як першообраз» [200, с. 240]. Іншими словами, першообраз є своєрідною «єдністю ейдетично художнього світу (ейдос – тотожність ідеї і форми)» [43, с. 9], який досягає оформленості в художніх (музичних) творах, але лики якого, на думку О. Лосєва, мисляться, як можливість подальшого руху і становлення нових смислів.

У праці «Діалектика художньої форми» митець пише: «Художнє вираження, або форма (курсив наш – Є.Є.), є те вираження, яке виражає дану предметність цілком і в абсолютній адекватії, так що у вираженому не більше і не менше смислу, аніж у тому, що виражається <...>. Художнє у формі є принципова рівновага логічної та алогічної стихій» [200, с. 175]. Втілюючись у мистецтві, художнє найчастіше порушує рівновагу між першообразом і образом, здійснюваним і здійсненим. Подібна нерівновага є настільки ж художньою, як і рівновага між логічним і алогічним, образом і першообразом. Такий вияв входить до поняття естетичного, що об'єднує в собі піднесене, низьке, трагічне, комічне та інше. Тому «якщо мистецтво набуває форми низького, потворного, то вияв такої форми варто відображати, і відображати художньо» [200, с. 260].

Для нас важливим є той факт, що О. Лосєв неймовірно точно підтверджує сутність художнього в сучасному творчому розмаїтті, змішуванні стилів, жанрів і, найголовніше, – естетичних критеріїв: низького, піднесеного, комічного, трагічного тощо. Виходячи з концепції мислителя про художнє, відповідно розуміється й образно-символічне відображення або вираження будь-якої реальності (духовної, матеріальної, соціальної, психічної, власне художньої). Це дозволяє проникнути у смислові глибини реальності, які є прихованими й дозволяють реципієнту долучитися до нових цінностей, отримати нові знання, досягнути повноти буття та гармонії зі Всесвітом.

Варто підкреслити думку О. Лосєва, що коли ми «мислимо художнє», то завжди маємо на увазі мистецтво або твір мистецтва, тобто здійснену творчість. Але художнім може бути не будь-який вираз, оскільки «художнє є здійснене естетичне, при цьому в ньому може бути і не тільки естетичне [200, с. 260]» і тому можна художньо уявити наукові, етичні, релігійні, соціальні предмети тощо. Отже, варто зауважити, мислитель розрізняє поняття «художнє» та «естетичне», хоча традиційно, як, наприклад, у зарубіжних дослідженнях, науковці прирівнювали одне до одного ці поняття. Крім того, класичні естетики минулого називали художнім і красу, і прекрасне, і вишукане, і піднесене, тобто естетичні якості.

Відомий факт, майже до XX століття перераховані естетичні якості мистецтва часто зводилися тільки до вище названих, і якщо твір мистецтва їх не містив, незалежно від того, що відображав та виражав, він не вважався справжнім витвором мистецтва. Але естетичне значно ширше за художнє і, на думку О. Лосєва, якщо художнє – це здійснена творчість, то естетичне – те, що знаходиться у своєму здійсненні у вигляді мистецтва.

Якщо ж говорити про мистецтво, починаючи з XX століття, то художнє, як його естетична якість, взагалі перестало пропагуватися митцями та визначати сутність творів. Хоча стверджувати про відсутність художнього в мистецтві модерністського або постмодерністського спрямування ми

просто не маємо права, так само як і про естетичну якість цих творів. Уже з середини XX століття в мистецтві відбувся кардинальний злам у бік свідомої відмови від художньої (естетичної) сутності. Художники, композитори все частіше демонструють інше – поза естетичне (у класичному розумінні) бачення і позиціонують свої твори як арт практики, а не витвори мистецтва. Маркування слова «практики» привертає увагу до знищення меж між мистецтвом та не-мистецтвом, а тому виникає необхідність говорити про нове розуміння художнього та його сутність і, можливо, спиратися не лише на естетичні, а й етичні якості мистецтва. Проте це відкрите питання, яке потребує часу для свого вирішення в майбутньому. У цьому дисертаційному дослідженні ми спираємося на усталене розуміння художнього.

Втілення першообразу в художньому творі говорить про нову форму буття художнього, що можна визначити як *художню реальність*. Відомо, що термін «художня реальність» було введено до наукового обігу ще за часів Г. Вінкельмана та Г. Гегеля у XVIII столітті. Згодом у XIX столітті в межах класичної парадигми було запропоновано некласичне розуміння моделі художнього твору мистецтва та його буттєвості на основі діалектичної логіки, тобто структура художнього твору зазвичай включає як духовний зміст, так і матеріальну форму. Така традиція походить від діалектичної формули Г. Гегеля, згідно якої будь-який твір мистецтва має ідеальний зміст, що об'єктивно втілюється в матеріальній формі. Варто відзначити, що класичний раціоналізм розглядав картину світу одномірно, але некласичний та постнекласичний підходи створили умови для плюралістичної множинності, і тому сучасне мистецтво відкриває для себе множинність художніх реальностей (як об'єктивних, так і суб'єктивних), які призводять не лише до проблеми їх ускладнення, а й до дискурсивності описів їх критеріїв, зміни акцентів з інтерпретації на реінтерпретацію, як одну з найбільш адекватних форм здобуття смислів сучасного художнього твору.

Виходячи з вищезазначеного, підкреслимо, що художній твір може мати окрім матеріального втілення й ідеальні форми буття, а також

неправомірно розуміти художню реальність тільки як матеріальне втілення художніх образів. Звісно, художня реальність має глибокий зв'язок із об'єктивним світом, але є і багато в чому відмінною від нього і навіть відносно самостійною.

Як влучно зазначає культуролог Л. Закс, «виходячи із значення поняття “реальність” ясно, що це певне особливе буття, обумовлене сутністю мистецтва, таке що реалізується в мистецтві. Термін же “художній” саме і фіксує сутнісно-специфічну якість (визначеність) і, відповідно, спосіб здійснення цієї реальності» [43, с. 51]. Не менш важливою є думка Закса про конкретну чуттєвість художньої реальності, її предметність, яка пронизана духовно-ціннісним змістом та є смислоносієм. Слушним є зауваження про художню реальність з точки зору хоїстики, як «структурно і духовно багатолуку й одночасно цілісну, буттєво-художньо неподільну» [43, с. 51]. А тому, на наш погляд, сутності художньої реальності найбільшою мірою відповідає визначення, надане науковцем: «Художня реальність – ідеально-феноменологічне існування художнього образу (художньо-образної інформації) у якості особливої дійсності і способу буття суб'єкта» [43, с. 52]. І ще досить важлива думка Закса щодо розуміння художньої реальності, яка акцентує увагу на фіксації *суб'єктно-онтологічного (екзистенційного)* аспекту мистецтва як процесу і результату особливої взаємодії художнього образу в його специфічній («реальнісній») феноменології з суб'єктом сприйняття (творчого або репродуктивного – усе одно), як єдність особливих можливостей знаходитись усередині та поза суб'єктом по відношенню до світу образу [43]. Дійсно, художня реальність представляє усю багатолікість світу в його цілісності. Говорячи словами О. Лосєва про будь-який художній твір як про художню реальність «ніяк не можна сказати, що він є тільки об'єктивним або тільки суб'єктивним <...> картина не є ні суб'єкт, ні об'єкт, але суб'єкт – об'єктна творчість...» [200, с. 178-179].

Виходячи з вищевикладеного, відзначимо, що художня реальність є особливим видом естетичної довершеності, діалектичною єдністю ідеального

і матеріального буття, синтезом першосмислів і першообразів з їхнім матеріально-почуттєвим втіленням у художньому образі. Як зазначає М. Северинова, «художній образ у своєму початковому варіанті існує лише в суб'єктивній реальності ідеального світу, у просторі людських уяв, а своє реальне, матеріальне втілення отримує у творі мистецтва» [115, с. 23]. Таким чином, художній образ у своєму повному вигляді відтворює буття людини в усьому його розмаїтті, тому що «є одночасно й ідеєю, й ідеалом, і почуттям, і духовним плодом діяльності людини» [там само, с. 21].

Крім того, будь-яке буття, що породжене мистецтвом, представляє собою символічну реальність, створену людиною, яка надає існуванню людини усвідомлення та смислової глибини власного буття. Проявлення художнього образу символічно стверджує високу «художньо-естетичну значущість твору мистецтва» (В. Бичков), його художність. Отже, художня реальність твориться уявою людини, є цілісною картиною естетичного світосприйняття та світовідчуття світу, утворює певну систему, що співвідноситься зі світом реальним, є результатом трансформації речової реальності та відрізняється від неї саме існуванням художніх образів.

За переконанням українського дослідника Л. Смержа, світ мистецтва є теж реальним, але він «не дійсний у смислі свого субстанційного призначення, якщо до нього не підключена людина, яка і є внутрішньою пружиною його руху і розвитку в напрямі життєсприяючого й бажаного, того, що “оживляє” твір мистецтва, наповнює емоційно-особистим і соціально-смісловим. Тому змістовний бік художньої реальності завжди олюднений і людяний» [119, с. 137–138]. Створена мистецтвом нова реальність – це «новий, третій світ», оскільки «виступає як суб'єктивізоване об'єктивне і об'єктивізоване суб'єктивне, як видиме і невидиме, визначене і невизначене, усвідомлене і неусвідомлене. Усе це в мистецтві становить цілісність, нерозділеність як обов'язкову умову створення і функціонування художнього твору» [119, с. 138].

Експлікуючи вищезазначені думки на композиторську, а ширше, музичну творчість, для нас є надзвичайно співзвучною думка сучасного мистецтвознавця та виконавця М. Аркадьєва, котрий вважає, що «естетично-діяльнісна природа музичного предмета не дозволяє провести сувору межу між зовнішнім (фізичним, акустичним) і внутрішнім (психологічним). У цій специфічній музичній реальності, яка саме у своїй цілісності повинна стати об'єктом дослідження, сплетені в єдиний організм часова (метроритмічна) й інтонаційна процесуальність. Це органічне поєднання дається в конкретно-інструментальному, тілесно-пластичному втіленні» [2, с. 28–29]. Мова йде про цілісну структуру твору, у котрій ми завжди можемо відокремити те, що може фізично звучати, від того, що «принципово не підлягає акустично-звуковому оформленню, залишаючись при цьому необхідним і реальним внутрішнім елементом музичної тканини» [2, с. 34]. Саме те, що є незвучним, М. Аркадьєв називає фундаментальним явищем, що виконує «несучу функцію у становленні цілісного музичного матеріалу» [там само].

Але, виходячи з концепції М. Аркадьєва та повністю з ним погоджуючись, необхідно відзначити, що є певна специфіка музичної (художньої) реальності, яка може відбутися як цілісний феномен тільки за умов «конкретного виконавського здійснення, тобто професійного (в тому числі внутрішнього) музикування» [2, с. 49]. Звісно, таке музикування може бути прирівняним і до композиторських або музикознавчих пошуків, адже, як і виконавці, вони творять певний текст або спираються на його розуміння, що є аналогом природної мови, «частиною внутрішнього мовлення музиканта, найважливішою частиною “музичного позасвідомого”» [там само]. Підводячи підсумок методологічним роздумам, М. Аркадьєв доходить висновку, що «музична реальність багатоскладова» і якщо не «схопити» її «сенсорну, експресивну, текстову, тобто хроноартикуляційну структуру, ми перестаємо її розуміти» [2, с. 50].

Відтак, якщо говорити не про будь-який конкретний музичний твір, а загалом про музичне мистецтво, то необхідно підкреслити, що музика є

текстом, який, на думку М. Аркадьєва, передбачає цілісність звучного і незвучного, що, у свою чергу, надзвичайно розширює можливості у відкритті *нових музичних смислів, нових музичних реальностей*. Як тонко підмічає О. Самойленко, «він довіряє звучанню як носію, провіднику мови, а також того, що не є лише звучанням <...> М. Аркадьєв робить власне певне відкриття, а саме доводить, що музичний текст складається з незвучного у тому ж ступені, як і зі звуку» [112, с. 18]. Підкреслюючи сказане, необхідно згадати роботу Н. Герасимової-Персидської «Про сприйняття музики та осягнення смислу», у якій озвучена думка щодо конкретизації відношення музичного звучного та незвучного до смислу і навпаки. Знана музикознавиця відзначає, що музична думка не виражена словесно, але через те вона є не менш реальною, адже «тоді проясниться і “музичний смисл”» [20, с. 6].

Таким чином, під музичною реальністю ми розуміємо художнє вираження (як стверджує О. Лосєв), однією з найголовніших ознак якої є чуттєвість та предметність; багатолике і, в той же час, цілісне буття, що наповнене духовно-ціннісним змістом. Важливим є факт формування смислів музичної реальності під впливом першообразу, а також розуміння музичної реальності як певного тексту – смислоносія та «системи хронотопів» (за О. Самойленко). Однак найважливішою ознакою музичної реальності є поєднання звучних та незвучних смислів, що створюють певну «рухливість» реальності, множинність прочитання контекстів, якщо ми говоримо про музичну реальність як певний текст.

Виходячи з множинності смислових контекстів будь-якого композиторського твору як музичної реальності, у дослідженні виникає необхідність звернутися до концепції «відкритого твору» У. Еко та з'ясувати, як це поняття перетинається з поняттям художньої реальності.

Звернемо увагу на відомі роботи італійського мислителя «Відкритий твір: форма та невизначеність у сучасній поетиці» (1962) [142] і «Відсутня структура. Введення у семіологію» (1968) [143], ідеї яких можна експлікувати на будь-які художні твори, музичні тощо, що розуміються нами, як художні

реальності. Дослідження ідей пов'язаних із дискусією щодо структури художнього твору, а саме формулювання смислу поняття «відкритий твір», У. Еко розпочинає ще наприкінці 1950-х років. Спираючись на достатньо довгу історію цього поняття – «відкриту форму» Г. Вельфліна, поетику «відкритості» П. Верлена та С. Малларме, феномен відкритої форми пов'язаний з художнім твором Т. Адорно – У. Еко, у свою чергу, пише про «барокову відкритість форми», поняття «відкритого твору» та «твір у русі». «Відкритий твір: форма та невизначеність у сучасній поетиці» стала ключовою працею, у якій італійський дослідник пов'язує поняття «відкритий твір», перш за все, із мистецтвом авангарду, але згодом воно отримало теоретичне обґрунтування в контексті діалектики художнього мислення у цілому. Головний сенс дослідження У. Еко полягає у тому, що кожний твір мистецтва є відкритим і допускає «безкінечність низки можливих прочитань, кожне з яких вдихає в цей твір нове життя у відповідності з особистою перспективою, смаком, виконанням» [142, с. 94], тобто має смислову «розімкненість». Еко розділяє твори мистецтва на значимі («відкриті») та застарілі («закриті») – погані, такі, що не мають значення, хоча розуміння «закритості» у самого автора є досить розмитим, оскільки він сам входить у протиріччя з собою і констатує, що «ніякий твір мистецтва в дійсності не є “закритим”, що кожен у своїй зовнішній завершеності має безкінечну множинність “прочитань”» [142, с. 24].

Якщо відкритий твір має завершену форму і припускає безліч інтерпретацій, то «твір у русі» з самого початку передбачає її незавершеність, що складається на основі фактору випадковості. Саме у таких творах особливу значущість має «новизна, оригінальність, художня неповторність, унікальність форми, що не передбачає закінченої, чітко зафіксованої структурної організації та викликає ефект незавершеності. Тому особливого значення набуває роль виконавця (інтерпретатора) твору у тлумаченні його форми» [96, с. 76].

Осмислення поняття «твір у русі» У. Еко пропонує як одну з форм відкритого твору. Такий підхід автора підкреслює некласичний принцип організації художнього твору, що є характерним для творчості другої половини ХХ століття, особливо музичного мистецтва. На думку Еко, передвісником цього явища в музиці та живописі є поява в літературній творчості «*Livre*» («Книга») С. Малларме, яка за задумом французького поета повинна була стати «відкритим» твором, оскільки в книзі не передбачалася строга послідовність сторінок, їх можна було читати у будь-який спосіб, але текст кожного аркуша мав свою самостійність та смислову завершеність. «Завдячуючи такій грі, книга, незважаючи на чітке враження, стає рухливою – із смерті переходить у життя» («*Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile – de mort il devient vie*») [142, с. 46].

Задум С. Малларме не отримав свого завершення, але його експеримент наштовхнув У. Еко на роздуми щодо сучасного для нього мистецтва «у русі», яке прагне «встановити живі, конкретні, гармонійні відносини з нашими почуттями та уявою, і навіть, як це відбувається з останніми музичними експериментами, надати їм певні практичні уроки, не претендуючи на створення орфічних сурогатів пізнання» [142, с. 48]. Отже, специфіка «твору у русі» в області «відкритих творів» полягає у не закріпленості фізичної форми, що надає можливість піддаватися різноманітним, непередбаченим структурним змінам; структурній незамкнутості цілого, смисловій багатозначності, що припускає безліч інтерпретацій твору. «Рухливість», «відкритість» твору полягає у тому, що кожне його нове прочитання, сприйняття завжди буде не рівним самому собі. Як пише італійський мислитель: «Відкритість та динамічність твору <...> полягає у тому, щоб зробити себе доступним для різних привнесень, конкретних творчих доповнень, *a priori* включаючи їх у гру тієї структурної вітальності, якою твір володіє, навіть не будучи закінченим, і яка здається дієвою та переконливою навіть з урахуванням самих різних розв'язок» [142, с. 60]. Важливою є думка У. Еко про три рівні «відкритого твору»

(«твору у русі»): 1) як пропозицію автора твору до співтворчості з реципієнтом; 2) виникнення внутрішніх відносин, котрі реципієнт повинен виявити у собі під час сприйняття; 3) «як можливість безкінечної низки можливих його прочитань» [142, с. 61]. Саме третій рівень, на думку автора, найбільш цікавий, оскільки на цьому виді відкритості, нескінченності закінченого твору він вельми наполягає.

Італійський мислитель не погоджується та критикує основні положення класичного структуралізму, згідно якому будь-який твір мистецтва розглядається не лише як текст, а й певне повідомлення, що має чітко фіксоване значення. Виходячи з дослідження У. Еко, можна зрозуміти, що мова йде про художній твір як певний текст, що несе інформацію, яка не стільки про те, що говориться, скільки про те, що *може бути сказаним*. Адже сам автор зазначає, що інформація має непряме, опосередковане відношення власне до змісту повідомлення, до того, що ми дізнаємося з нього. Як пише Еко, «Інформація - це міра можливості вибору» [143, с. 53]. А тому після першого знайомства з текстом твору, який ми сприймаємо як повідомлення, певний сигнал, відбувається наступний етап – *«перехід (курсив наш – Є.Є.) від світу сигналу до світу смислу»* [143, с. 60], адже «інформація і смисл (значення) – не є одне і те ж саме» [142, с. 117]. Це виникає тому, що ми не можемо охопити смисл одразу, власне тому і виникає «“відкритість” пізнання» на рівні думки, текстового сприйняття, яке, до речі, стає процесом, відкритим до безлічі можливих результатів, адже «у будь-якому випадку з боку суб'єкта має місце творча діяльність» [142, с. 153].

З огляду на таку *процесуальність* та «відкритість» пізнання італійський мислитель говорить про два ступені відкритості. Перший – заснований на механізмах інтеграції та доповнення, що характерні для будь-якого пізнавального процесу. З точки зору У. Еко, такий тип діяльності має принципово важливе значення для естетичної насолоди формою [142, с. 153]. Другий ступінь акцентує нашу увагу на тому, щоб естетична насолода

формою не закінчувалася на остаточному її пізнанні, а більшою мірою концентрувалася на неоднозначності та невизначеності як основної цінності мистецького твору, на «визнанні того безперервного та відкритого процесу, що дозволяє виявляти завжди нові *контури* і нові можливості цієї форми» [142, с. 153]. Зроблений акцент на процесі та процесуальності надає величезні «можливості визначення *множинності порядків*» [142, с. 164]. Саме другий ступінь відкритості є найбільш характерним для музичної творчості композиторів кінця XX – початку XXI століть. Відкритість композиторських форм та очікування непередбачуваного стає маркером, який прокреслює перспективи у пізнанні нових смислів, створює умови для творення нових смислових настанов у художніх реальностях музичного мистецтва.

Надзвичайний інтерес у дослідженнях У. Еко для нас представляє поняття «відсутня структура», про що і йдеться в однойменній роботі італійського мислителя «Відсутня структура. Введення у семіологію». Серед багатьох цінних міркувань автора проакцентуємо увагу на такому понятті як «невимовний залишок», «горезвісна невимовність» художнього твору, яку Еко пов'язує з *чистою реальністю мистецтва, естетикою присутності*, що і створює умови, всупереч «структурним препаруванням і позитивістському насильству», для багатства тлумачень, безлічі інтерпретацій художнього твору. Як пише автор: «Однак спроби інтерпретувати твір мистецтва як повідомлення, як факт комунікації якраз тому і служать, щоб прорікати “невимовний залишок”». Від того, що твір мистецтва є повідомленням, у ньому не применшується “присутність”, його можна розглядати як систему знаків, яка перш за все повідомляє власну структуру. Але водночас розгляд твору мистецтва як повідомлення, як системи означаючої, коннотуючої можливі значення, дозволяє зрозуміти будь-який “залишок” саме як внесок конкретних людей, які живуть у певний час і в певному суспільстві, які змушують присутність, що є сама по собі німа, говорити, населяючи його значеннями з тим, щоб потім звести їх в систему мінливу і стабільну в один і

той же час, чиї структури не тільки служать передавачем повідомлень, а й виявляються головним їхнім змістом» [142, с. 365].

Тобто, «естетика присутності» – це і є та «чиста реальність» музичного твору. Але, на думку О. Самойленко, для того, щоб дотягнутися до цієї «чистої реальності», дати їй існувати і далі, виконуючи функцію присутності, людині необхідно до неї дотягнутися, знайти сили, щоб зрозуміти її повний смисловий зміст.

«Естетика відсутності» або «відсутня структура» – це те, що необхідно створити, розгадати смисл повідомлень, які закладені у творі. Але все не так однозначно, тому що екзистенційний досвід кожної людини є різним і шляхи до «відкриття», розгадки смислів будуть надзвичайно різнитися. У кожного буде своя «відсутня структура», як «сліди» «конкретних людей», що обумовлені історичними, соціальними, культурними та іншими чинниками. Тобто йдеться про необхідне для людини намагання встановити власні зв'язки з буттям, відповідність між «сущим» (тобто екзистенцією людини) та буттям, оскільки, як вважає Еко, буття – це місце, у якому не завжди знаходиться відповідний простір для людини. А найголовніше те, завдяки чому спілкується людина з буттям – мова, яка існує у певному екзистенційному буттєвому вимірі, і людина може долучитися до неї лише тоді, коли шукає смислових відповідностей та здійснює процес пізнання (за Г.-Г. Гадамером) [176].

Говорячи про музичне мистецтво, необхідно відзначити, що мова музики завжди символічна за своєю природою, тобто за умовами свого формування вона, у порівнянні з тією ж літературною або образотворчою мовами, не має семантичної конкретизації й ускладнюється, за словами О. Самойленко, «поза-понятійністю». Виходячи зі сказаного, зазначимо, що завдяки *музичній мові* відбувається пошук смислових відповідностей, які не мають нічого спільного з інтелігібельними діями, що досягаються тільки розумом та не доступні чуттєвому пізнанню. Саме в цьому полягає принципова відмінність музичної мови від інших.

Відомий музикознавець М. Бонфельд наголошує на необхідності весь час пам'ятати про нетотожність самого мислення та мови й мовлення, у яких воно актуалізується. Він наводить приклад висловлення Л. Виготського, що «скрізь – у фонетиці, морфології, лексиці та у семантиці, навіть у ритміці, метриці та музиці – за граматичними або формальними категоріями приховуються *психологічні* (курсив наш – Є.Є.)» [16]. У цьому сенсі буде слушною думка О. Самойленко, яка справедливо вважає, що існує певна ієрархія смислових реальностей, серед яких на найвищому щаблі знаходиться «життєва смислова реальність як реальність вищих трансцендентних смислів, ноологічна реальність» [112, с. 10]; на щабель нижче знаходиться «*психологічна реальність*, яка є особливою і особистісно поглибленою в кожної людини, пред'являє можливості мислення, почуттєвого виконання, здатності уяви тощо, тобто все те, що утворює багатство людської рефлексії» [112, с. 10]. І третій щабель – власне «музичний твір, музична творчість, музичний світ – художній світ музики» – це «художня реальність» [там само].

У контексті нашого дослідження, крім третього, викликає інтерес другий щабель – «*психологічна реальність*», за якою приховуються, за словами Л. Виготського, граматичні та формальні категорії мови, у тому числі й музичної. Слід відзначити, що всі три щаблі є умовними і музичні смисли нібито «ковзають» (за О. Самойленко) по поверхні їхніх реальностей. А тому, ніби продовжуючи думку Виготського, М. Бонфельд стверджує ідею про музичний твір як мовленнєве висловлювання, як «складне переплетення рис мовного знаку, мовленнєвого висловлювання та реалізації тих чи інших закономірностей музичного мислення» [12, с. 157], що фактично підтверджує думку про «ковзання» смислів по різних реальностях. Таке «ковзання» по реальностях з обов'язковим переходом від одного щабля до іншого, за словами О. Самойленко, створює «вертикаль метапредметних смислів музикознавства <...>, що відповідає змісту ціннісної реальності музики та ідеї трансерфінгу, <...> тобто головна ідея і ноетичної взаємодії людини зі

світом, і смислотворення полягає саме в тому, що усі ці чинники постають у повній єдності і взаємозлитті» [112, с. 11].

Саме «ковзання» смислів по музичних реальностях і стверджує ідею як жанрово-стильової, так і композиційної «розмитості» та певної смислової перехідності художніх реальностей. У цьому сенсі, на наш погляд, є важливою думка О. Самойленко, яка діалогізує з У. Еко та звертає увагу на три ключові поняття, що є «найголовнішими й найважливішими, так би мовити, транзиторами або транспозиторами, смислової реальності» [112, с. 10]. Ці транспозитори – «Пам'ять», «Любов» і «Гра», які відносяться до найвищих рівнів смислотворення, і «до мовних підвалин, так би мовити, до глибинних параметрів людського усвідомлення смислових начал, тобто вони дуже вільно переходять, “ковзають” по поверхні людської реальності, змінюючи життєвий вимір на психологічний, психологічний на художній і, пронизуючи усі ці складові частини людської реальності, людського усвідомлення реальності найважливішим постійним чинником – явищем мови й мовлення» [112, с. 11–12]. Але найголовніший висновок, який робить авторка, стосується мови як універсалії, що є феноменом буття, сягає найвищих досягнень людської екзистенції. Адже, «саме в прагненні до мови “Пам'ять”, “Любов” і “Гра” переходять, ковзають, транспонуються у справжню художню реальність музики» [там само]. Якщо найголовнішими транспозиторами у смислотворенні (і не лише у музичному мистецтві, а й у всьому бутті) О. Самойленко називає Пам'ять, Любов та Гру, то у системі художньої реальності (музичного твору) авторка виокремлює «рухливу тріаду» – «жанр», «композиція», «стиль», які є основними поняттями музичного твору як тексту. Проте сам текст музичного твору породжує свої власні поняття, творить свої власні смисли, які й створюють умови для рухливості вище названої тріади. Тому, відштовхуючись від цієї концепції, можна підняти питання, пов'язані з творчими пошуками сучасних українських композиторів, що, певною мірою, неможливо визначити за

жанрово-стильовими або композиційними параметрами, але можна визначити ті чи інші композиторські практики, поєднуючи їх за принципом смислових настанов у художній реальності музичного мистецтва.

Саме тому вбачається вірним розгляд музичної (художньої) реальності як відкритих творів (за У. Еко), музикознавчих пошуків «відсутньої структури», того, що не є наявним, унаочненим у композиторській творчості, що дозволяє вивчати не лише текст твору, а й те, що є, на наш погляд, більш важливим – *контекст*, прихований за всіма смисловими нашаруваннями. У цьому сенсі приваблює ідея *присутності* композитора в бутті, його, за М. Гайдеггером, «вкидання» у буття, власний екзистенційний досвід, що дозволяє виявити семантичні, мовно знакові особливості кожного митця й навіть завдяки виявленню контекстів, виявити спільні надперсональні риси творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть.

Таким чином, наприкінці даного підрозділу вважаємо за необхідне надати власне розуміння понять «художнього», «художньої реальності» та «музичної реальності». «Художнє», як багатоаспектний і складний феномен, є системною естетичною якістю та ціннісно-феноменологічною характеристикою мистецтва. Ця характеристика залежить від того, як першообраз, що існує на ідеальному рівні, у процесі свого становлення втілюється в образі.

«Художня реальність» – це особливий вид естетичної довершеності; естетичне світовідчуття і світосприйняття людиною світу та його матеріально-чуттєве втілення першосмислів і першообразів у художньому образі в творі мистецтва, єдність ідеального та матеріального буття у їх цілісності.

«Музична реальність» розуміється як одна з модифікацій «художньої реальності». Багатоликість музичної реальності існує як в ідеальній формі буття авторської свідомості, так і в її конкретних образно-символічних проявах у музичному творі та у вигляді безлічі виконавських інтерпретацій, тобто єдності композиторського мислення та виконавського висловлення,

«звучних» та «незвучних» смислів, що створюють множинність прочитання контекстів, якщо ми говоримо про музичну реальність як Текст у широкому розумінні цього поняття.

1.2 Музичний постмодерн як передумова музичного метамодерну

Не зважаючи на значний корпус наукової літератури, присвяченої постмодернізму, й досі у гуманітарному знанні існує плутанина у використанні термінів «постмодерн» і «постмодернізм» як щодо культури загалом, так і її окремих сегментів або стилів, напрямків. В останні три десятиліття ХХ століття стан культури, що сформувався у розвинених західноєвропейських та американських країнах, дістав назву епохи постмодерну, а отже постмодерн трактується як культурно-історичний етап. Поняття ж «постмодернізм» стало певним світоглядом, умонастроєм, філософською та мистецтвознавчою концепціями, теоретичним обґрунтуванням, що висвітлює специфіку цієї епохи. Як зазначає О. Сухина у своєму дисертаційному дослідженні «Рефлексія людської буттєвості у постмодерній культурі»: «Постмодернізм <...> постає як філософська рефлексія культури постмодерну, що відтворює радикальну зміну людського світу, самої світонастанови, світосприймання, формування нової культурної реальності, що отримала статус гіперреальності, у контексті якої світ – це тільки свідомість у світі, яка взаємодіє з іншими і через них формує власне Я» [123, с. 11], що дає нам можливість зробити припущення відносно поняття «постмодернізм» як певної «цілісної ідеології» (за Дж. Вайсом). Розглянемо ці два поняття «постмодерн» та «постмодернізм» більш детально.

Постмодерн заявив про себе спочатку у сфері мистецтва, і лише потім його прояв був досліджений у різних сферах культури. В основі терміну закладено досить містке визначення, оскільки «постмодерн» походить від французького «*postmoderne*» та перекладається як «після модерну». Варто

зазначити, що префікс «пост» розуміється не лише як «після», але й як «всупереч» і навіть «анти». Тобто, виходячи з цього, постмодерне мистецтво, наука, загалом культура повинні були відповідати певним умовам свого часового попередника, а саме модерну або ж протиставлятися йому. За такої позиції інтерпретація концепції постмодерну логічно залежить або паразитує на деяких характеристиках того, що ми розуміємо під поняттям «модерн».

Термін «постмодерн» має свою історію, що сягає далеко за межі часу його конкретно-філософського визначення у 60–70-ті роки ХХ століття. До цього часу його вживання вказує скоріше на те, що термін більшою мірою використовували у негативному контексті й навіть агресивному, як спосіб відрізнити свою власну позицію від позиції інших. Як зазначають Вольфганг Вельш (*Wolfgang Iser*) та Майк Сандботт (*Mike Sandbothe*) у роботі «Постмодерн як філософська концепція» [236], вперше прикметник «постмодерний» виник у 1870 році, коли, за словами англійського салонного художника Чепмена, він та його друзі наважилися створити постмодерний живопис. Ця ідея виникла у зв'язку з їхньою критикою «найпередовішого» живопису того часу – французького імпресіонізму. Використовуючи прикметник «постмодерністський», Чепмен мав бажання пояснити, що його критика не є стандартною атакою на імпресіоністичний живопис, а є прогресивною критикою школи. Ця перша поява терміну залишилася без подальшого вживання [236, с. 76].

Така ж ситуація склалася, коли прикметник «постмодерний», як певний термін, знову з'явився у 1917 році в праці німецького дослідника Рудольфа Паннівца «Криза європейської культури» [45]. Автор пише про «*postmodern Mensch*» - постмодерну людину. Для німецького вченого це поняття означало багато речей: людина постмодерну «спортивно розвинена, націоналістично свідомо, військово підготовлена, релігійно збуджена; це інкрустований молюск, середовище між декадансом і варварством, мутантом кризової епохи, коли всі устремління є сміхотворними» [212, с. 64].

Згодом термін «постмодерн» з'являється 1934 року в дослідженні літературознавця Федеріко де Оніса, який поділяє періоди сучасної іспанської та латиноамериканської поезії на «модернізм» (1896-1905), «постмодернізм» (1905 – 1914) та «ультрамодернізм» (1914–1932). Але зміст поняття «постмодерн» було сформовано з 1939 по 1947 роки у 12-томній праці «Дослідження історії» британського теоретика культури та філософа історії Арнольда Тойнбі. Саме він описав «постмодерн» як фазу культури, яка починається з 1875 року, і в цьому сенсі постмодерн характеризується ранньою політикою мислення в глобальних контекстах і відрізняється від попереднього розуміння політики тим, що долає винятково національну перспективу. В есе 1939 року «Дослідження історії» мислитель пише: «<...> наша власна епоха постмодерну була започаткована загальною війною 1914-1918 років» [229, с. 43] та радикально відмінна від епохи модерну. На думку А. Тойнбі постмодерн знаменує собою початок останньої фази західної культури.

1959 року американській літературознавець Ірвінг Хоу описує сучасну йому літературу як постмодерну, як явище занепаду сучасності, що характеризується відсутністю волі та інновацій. Фактично Хоу одним з перших використовує термін «постмодерн» у його сучасному сенсі у літературі. Подальше переосмислення цього терміну відбулося вже у 1960-х роках самим Ірвінгом Хоу, Харрі Левіним, Сьюзен Зонтаг та Леслі Фідлером.

Уже наприкінці 1960-1970-х років це поняття використовується для фіксації новаційних тенденцій у таких сферах, як архітектура і мистецтво. У 1970-х роках цей термін застосовується до архітектури американсько-британським архітектором та теоретиком Чарльзом Дженксом. Під впливом філософського структуралізму та використовуючи ключові терміни семіотики, Дженксон розробив свою власну теорію у праці «Мова постмодерної архітектури» (1977) [188], у якій теоретик уточнює визначення терміну «постмодерн», одночасно віддзеркалюючи його власний «*modus operandi*» як історика архітектури та критика. Він стверджує, що

функціоналізм модерна в архітектурі втратив комунікацію з людьми та описує низку положень, які наново творять цю комунікацію і будують постмодерну архітектуру. Запозичивши термін «постмодерн» з літературної критики, Ч. Дженкс одразу ж уточнює, що він (термін) був «невловимим»: «Якби я знав, як це назвати, я б не використовував негативний префікс “пост”. Це радше схоже на визначення жінок як “не-чоловіків” – не дуже корисне і не компліментарне визначення» [188, с. 3], - писав Дженкс. Спочатку цей термін розглядався як тимчасовий, але йому судилося залишитися і впливати на архітектурну (і не тільки) науку впродовж всіх наступних десятиліть. Також Ч. Дженкс, окрім оголошення про смерть сучасної архітектури, відстоює ідею, що архітектура – це «мова, яка складається з компонентів, порівнянних з синтаксисом, семантикою, метафорами та іншими елементами, які можуть, якщо їх використовувати узгоджено, зробити архітектуру більш читабельною, промовляючи щонайменше на двох щаблях одночасно: до архітекторів, як зацікавленої меншості, якій не байдужі специфічні архітектурні смисли, а також до громадськості загалом» [188].

Починаючи з 1979 року, після виходу роботи Ж.-Ф. Ліотара «Стан постмодерну» [202], поняття «постмодернізм» утверджується в статусі філософської теорії, що фіксує специфіку сучасної епохи загалом та певну парадигму культури. Отже, поняття «постмодернізм» починає використовуватися не тільки і не стільки як філософська теорія або опис певного історико-культурного часу, а світоглядна характеристика, певне уявлення про світ, особливий умонастрій. Крім вищезазначених трактувань існує позачасова інтерпретація постмодернізму, як прояву будь-яких докорінних змін культурних епох і у цьому сенсі постмодернізм аналізують як певний етап еволюції культури, коли, за слушним висловлюванням У. Еко у «Нотатках на полях “Імені Троянди”», «у будь-якої епохи є власний постмодернізм» [36].

Постмодернізм намагається пояснити стан глибокої кризи в культурі, цей термін вживають як для характеристики філософії постнекласичного типу, так і для комплексу постнекласичних (або некласичних) стилів у художньому мистецтві з префіксами «нео-» або «пост-», а отже, «постмодернізм» є певною «широкою культурною течією» (за Н. Маньковською) та використовується для позначення різноманітних філософських, естетичних, культурних, мистецьких рухів, які найчастіше стверджують, що знаменують розрив із модернізмом. Спільним для них є переконання, що більше неможливо покладатися на попередні способи уявлення про реальність. Проте серед дослідників існують розбіжності щодо його більш точного визначення, навіть у вузькому контексті.

Постмодернізму присвячено величезний корпус праць, але серед його апологетів у філософії та естетиці він розуміється по-різному. Сучасна українська дослідниця Т. Гуменюк у своєму дисертаційному дослідженні поділяє розуміння терміну «постмодернізм» на декілька груп: як 1) «“ультра – модернізм”, радикальне загострення всіх інтенцій модернізму (найяскравіші представники: Іхаб Хасан, Леслі Фідлер). У такому розумінні справедливими є префікси “нео”, “пост”, “ультра”, “транс”; 2) певний розрив у модернізмі, <...> тобто як певна “переривчатість” в середині модерну, що має високий ступінь спорідненості з попереднім і в той же час є передчуттям, інтуїцією радикально новітнього світоустрою (Ч. Дженкс, Р. Вентурі, Фр. Джеймісон, А. Крокер, Д. Кук); 3) встановлення загальних тенденцій відмінності у філософських дискурсах, у творчості (Жак Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Бодріяр, С. Шраг, З. Бауман, Г. Медісон, Т. Гетлін); 4) поступове розхитування “стверділої” маси усталених форм філософування, у поступовому інтегруванні вітчизняної науки у світовий процес, в аналізі специфічності постмодерних проявів у пост-тоталітарному, пост-радянському світі (Т. Гундорова, С. Шліпченко)» [29, с. 237].

Для нас є важливим погляд Ж.-Ф. Ліотара на термін «постмодерн», який французький філософ трактує як «редагований модерн», а тому префікс

«пост» розуміється як перегляд цього етапу культури та не дає можливості стверджувати постмодерн як антитезу модерну. Для Ліотара, постмодернізм не є кінцем модернізму та його протиставленням, фактично постмодернізм – це оновлення модернізму [202]. Для нашої роботи ця ідея є концептуально цінною, оскільки музичний постмодерн, у тому числі й український, всотує, залучає до себе надбання всіх історико-культурних епох та не нехтує будь-якими традиціями. Як слушно зазначає М. Северинова, «<...> хоча риси, що характеризують модернізм і постмодернізм багато в чому збігаються, найчастіше вони носять різну смислову спрямованість і емоційно-естетичне забарвлення. Концепція постмодерності будує нову парадигму мислення, яка переглядає епістемологічний розрив модернізму з традицією, а також повертається “до локальних, немодерних варіантів розвитку, доповнюється теорією “трансмодерності” (Н. Гундорова)» [115, с. 87]. Інша українська музикознавиця Ю. Грібіненко також вказує на змістовну пов'язаність постмодерну «з одного боку, з переосмисленням та поновленням в контексті художньої творчості другої половини ХХ століття засад модерну, з іншого, з реакцією на передуючий йому авангард» [27, с. 89]. Спираючись на знаних дослідників, авторка підкреслює проникнення постмодерну «в усі різновиди сучасної творчості, його глибоким зв'язком з авангардом та модерном, головними та найбільш життєздатними художніми течіями минулого століття, їх запереченням та реставрацією» [27, с. 89].

Такий погляд на українську композиторську творчість періоду постмодерну відповідає ідеям Ж.-Ф. Ліотара, викладеним у вищезгаданій праці «Стан постмодерну», щодо моделей мовних ігор Л. Вітгенштейна та теорії мовленнєвого акту, а саме протиставлення різних мовних ігор. Згідно Ліотара, кожен з окремих сучасних наративів заснований пояснювати світ на таких головних принципах, як наприклад, Бог або суб'єкт, задля того, щоб прийти до загальних тверджень на цій основі. Однак при цьому вони виключають, спонукають індивіда підкоритися загальним принципам, що примусово нівелює його особливості. Замість універсального та абсолютного

пояснюючого принципу – Бог, суб'єкт, розум, теорія систем та інше – Ж.-Ф. Ліотар висуває множинність мовних ігор, яка пропонує різні наративи [202]. Ця теорія фактично легітимізувала на гуманітарному, мистецтвознавчому, зокрема музичному рівні мовну та смислову множинність наприкінці ХХ століття. Безумовно, метанаративи завжди слугували та ще слугують задля легітимації соціальних інститутів, політичних практик, етики, художнього мислення. Але в постмодерні цей консенсус втрачається та розчиняється у множинності несумісних концепцій та ідей щодо істини та справедливості. Ж.-Ф. Ліотар та його прихильники у філософії постмодерну стверджують, що однієї універсальної та абсолютної істини не існує, адже вона завжди залежить від історичного, культурного та соціального контексту і завжди є частковою та «під питанням». Саме тому серед найбільш важливих ідей постмодерну слід назвати «недовіру до метанаративів» Ж.-Ф. Ліотара, яка пропонує смислову та мовну множинність [202].

Крім того, серед важливих ідей, концептів або проєктів (як їх називали самі постмодерністи) необхідно назвати наступні:

- поняття «деконструкції» та руйнування будь-яких бінарних опозицій (Ж. Дерріда);
- поняття «різومي» (Ф. Гватарі, Ж. Дельоз), що виражає постмодерну ідею тексту як колажу, який складається із цитат та має безліч смислів у залежності від культурного контексту;
- «смерть автора» та «подвійність кодів» тексту (Р. Барт), що має своє походження від створення різноманітних текстів, нелінійності розвитку та відмови від центру («децентрація» Ж.-Ф. Ліотар);
- «інтертекстуальність» (Ю. Крістева);
- «відкритість твору» (У. Еко);
- концепції симулякра та гіперреальності (Ж. Бодріяр).

До основних рис постмодерну в художніх реальностях музичного мистецтва відносяться:

- інтеграція мистецтва у нові сфери, що продукує умови для творення його нових форм, видів та жанрів;
- «змішування високого і низького, академічного та масового, прагнення до театралізації, домінуючої ролі стильових новацій, асоціативності, метафоричності» [27, с. 90];
- плюралізм, діалог традицій та включення елементів «великих стилів» у нові форми мистецтва;
- змішування гротеску й іронії з піднесеним, серйозним, раціонального з ірраціональним;
- «“гра з традицією” на рівні епох, стилів, жанрів, музичних форм, а звідси діалогічність композиторської творчості, поліфонічність» [115, с. 102].

Уточнимо та доповнимо деякі поняття постмодерної «гри», яка охоплює процеси на всіх рівнях художніх систем в композиторській творчості, оскільки за влучним висловом Й. Гейзінги «світ рухається у бік гри» [19]. Загалом постмодерна стратегія музики ХХ століття все більше набирає обертів, рухаючись у напрямку «Homo Ludens» (за Й. Гейзінга) і стає простором семантичних провокацій та мовних ігор. Це гра на рівні історії, цілих епох зі смислами; гра з часом (лінійного, антифонного); гра-накладання різних звукових шарів у просторі та часі тощо. До постмодерної гри в музичній творчості належить гра на стильовому рівні – полістилістика, неостилістика. На жанровому рівні цей феномен прослідковується від простої гри жанровими моделями минулого та сучасного до «звільнення від жанрових обов’язків» (О. Зінкевич), «переплетення жанрових ознак» (Ю. Грібінєнко). Однією з тенденцій стає гра зі структурами в алеаториці, гра з виконавцями та слухачами в хепенінгу, що символічно вказує на театральну гру, театральність у музиці.

Гра в тексті та з текстами – одна з найбільш потужних і пов’язана одночасно з таким ключовим поняттям як інтертекстуальність та похідних від неї прийомів – цитата, алюзія, колаж, інтонаційні ремінісценції. У

постмодерному музичному мистецтві центром уваги постають не новації, а скоріше рекомбінації або нове застосування вже існуючих ідей, тому й художній (музичний) світ представлений як плюралістичний. Розширення у постмодерні класичної концепції мистецтва та використання цитат, алюзій, що відсилають нас до стилів минулого, часто надають присмак іронії, пародії, гротеску. Крім того, з інтертекстуальністю в композиторській творчості напряду пов'язані творення подвійних кодів, численність інтерпретаційних прочитань твору, його відкритість. Варто відзначити, що всі види вищезазначених «ігор» взаємопов'язані між собою й утворюють смислову множинність усе нових і нових ігрових комбінацій у творчості митців, що підкреслює відкритість творів та їх безліч інтерпретацій.

Серед останніх робіт в українському музикознавчому науковому просторі, у яких ґрунтовно досліджується подібна проблематика, доцільно назвати монографію Ю. Грібіненко «Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни» (2023), де окремий розділ присвячений центральній категорії художнього мислення музичної текстології – інтертекстуальності. Крім того, привертає увагу дисертаційне дослідження О. Афоніної «Культурний код і “подвійне кодування” в мистецтві» (2018), де авторка розглядає згадані явища у контексті семіотики, структуралізму, постструктуралізму, психоаналізу, а також постмодернізму. Але, як вже було зазначено, явища інтертекстуальності та подвійного кодування взаємопов'язані між собою.

Першим маніфестом інтертекстуальності, який вплинув на свідомість митців того часу, стало відоме есе Ролана Барта «S/Z» (1970). Продовжуючи ідеї, закладені у праці «Смерть автора» (1967), відомий мислитель робить висновок, що остаточний сенс твору не може походити тільки від автора, його має активно створювати читач у процесі аналізу тексту. Поняття «S/Z» [159] Барт застосовує в аналізі новели О. де Бальзака «Сарразін», у результаті читання якого було встановлено п'ять основних кодів: герменевтичний (розшифровка / відгадування закладених у текст смислів), символічний

(використання автором типових культурних символів), семантичний (використання автором сем, що є знайомими для слухача та викликають певні асоціації), проайретичний (використання архетипних ситуацій), культурний код (відсилання до певних символів або культурних феноменів). Не вдаючись у детальний аналіз цієї роботи, відзначимо, що знайдені коди надали можливість визначити Р. Барту історію Бальзака як таку, що має здатність до смислової множинності. Тому французький мислитель робить висновок, що ідеальний текст – це той, який є відкритим для найбільшого різноманіття незалежних інтерпретацій і не має обмежень за змістом, тобто має відкритість інтерпретації, мета якої – уявити, пережити множинність тексту. Отже, мова йде вже не просто про культурний код, його різноманітні форми та перетворення, а про те, коли він «набуває нових якостей, зокрема, стає притаманним мистецьким творам. Тут виникає феномен, який можна назвати “подвійним кодуванням” в мистецтві, яке Чарльз Дженкс визначив як “гру із семантикою і метафоричністю”» [4, с. 33], – пише сучасна українська музикознавиця О. Афоніна. «Культурний код у процесі художньої творчості символічно концентрує життєві здобутки і переживання, а в образності мистецтва код отримує специфічну емоційну виразність і естетичну цінність» [там само].

Спираючись на думки французьких структуралістів та постструктуралістів (Р. Барта, К. Леві-Строса, М. Фуко тощо), О. Афоніна доходить висновку, що «код у культурі виражений певною структурою» [4, с. 55] і якщо ця структура починає розхитуватися, а потім трансформуватися, то відбувається перехід «з одного рівня семіотичного кодування на інший, і тут виникає процес “подвійного кодування”» [4, с. 52]. Цей процес відбувається у той момент, коли культурний код потрапляє у будь-яке мистецтво або літературу. Авторка слушно зазначає, що саме у цьому процесі відбувається переоцінка системи цінностей та поява нової, яка вимагає «нової логіки відкриття “коду”, який потрапив до процесу

переробки, інтерпретації, реінтерпретації, реконструкції, конотації тощо» [там само].

У музиці постмодерну подвійне кодування полягає у грі композитора з різноманітними художніми смислами. І в цій грі криється потаємний сенс, адже не кожен із виконавців-інтерпретаторів або слухачів почує / «прочитає» у тексті твору не тільки загальнодоступний код, а й прихований, такий, що не лежить на поверхні. Це не тільки поєдинок-гра виконавця з текстом. Це, свого роду, двобій між композитором та реципієнтом через медіатора-виконавця, де останній виступає як повноцінний гравець на цьому полі і має право на зміну маршрутної мапи через своє декодування закладених композитором кодів.

У будь-якому випадку, говорячи про подвійне кодування з позиції постмодерністичної традиції в працях Р. Барта, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда тощо, мова йде про текст, а точніше про весь світ як Текст (за Ж. Дельозом). Це і продукування художніх текстів, де вже немає автора (за Р. Бартом), і «множинність просторових образів» (за Ж. Дельозом), і гра в текстах, яка використовує коди, що належать іншим – «код з відкритим контекстом», «код-гра-цитата» (О. Афоніна). Відтак, на слушну думку О. Афоніної все, що є закодованим – «потребує розкодування, зокрема через “інтертекстуальність”» [4, с. 62].

Терміни «інтертекст» і «інтертекстуальність» (від французького *intertextualite* – «міжтекстовість») введено наприкінці 60-х років ХХ століття французькою теоретикинею постмодернізму Ю. Кристевою, яка спиралась у своїй концепції на праці знаного літературознавця, теоретика культури та мистецтва М. Бахтіна, зокрема його ідею діалогу [153]. На відміну від Бахтіна, науковиця переосмислює цю ідею з точки зору діалогу між текстами, як цілий спектр міжтекстових співвідношень [194].

Інтерес до інтертекстуальності в музиці наприкінці ХХ – початку ХХІ століть визначається особливостями нової музичної мови, яка «реалізується як складна, часто екзистенціальна форма відображення дійсності та

самовираження свідомості, яка творить <...> У багатьох музичних текстах процес формування мовного значення набуває екзистенціального сенсу, розширюючи при цьому контекст.» [15]. Як вже було сказано, ґрунтовний аналіз феномена інтертекстуальності в музиці як категорії художнього мислення музичної текстології надає Ю.Грібіненко. І хоча дослідниця відзначає факт існування великого корпусу наукових праць, серед яких необхідно назвати саму авторку монографії, а також О. Козаренка, І. Коханик, О. Самойленко, О. Соломонову, Є. Харченко та ін., у сучасному музикознавстві інтертекстуальний підхід все ще знаходиться у процесі свого становлення. Так І. Коханик вважає, що у ХХ столітті інтертекстуальність висувається «на рівень естетичної рефлексії» та розуміється як «метод художнього мислення, спосіб організації художніх текстів, принциповий художній прийом, поетика сучасного мистецтва, методологія інтерпретації художнього тексту» [62, с. 68].

Як пише Ю.Грібіненко: «Основне питання, що ставиться теорією інтертекстуальності, полягає у виявленні елементів інших текстів, які автор використав у своєму творі, а в широкому плані – його відношення із відповідним культурним контекстом <...> Слід розрізняти інтертекстуальність як наукову стратегію, що визначає певний погляд на організацію тексту, і як художній принцип, що проявляється в різних формах і з різним рівнем інтенсивності» [27, с. 109]. Авторка монографії, на нашу думку, висловлює досить слушні узагальнення щодо музичного тексту в аспекті інтертекстуальності, і, перш за все, наголошує «на перетині безлічі культурних текстів <...> на різних рівнях організації тексту (мовному, мовленнєвому), у їх різноманітних масштабних та семантичних проявах» [27, с. 110]. Такий перетин вказує на перехрещення різних смислових щаблів різних текстів та виникнення особливого феномену, який У. Еко називає «інтертекстуальним діалогом» [141], що розуміється автором як феномен, де у тексті відлунням будуть відгукуватися тексти минулої культури. Для нас інтертекстуальний діалог у музичній творчості є діалогом різних культур та

епох, стильових та жанрових систем, національних традицій, композиторських технік та прийомів, зокрема, музичних мов, притаманних тим чи іншим композиторам. Інтертекстуальність в музиці – це, свого роду, плюралізм всього, що було вироблено в музичній культурі протягом її існування, а потім перероблено (а інколи і ні) та застосовано композиторами-постмодерністами у своїй творчості.

Також варто розглядати інтертекстуальність не лише з точки зору творення композитором тексту, а й з погляду його сприйняття іншими, тобто у контексті діалогу «автор – виконавець / слухач». Першим у теорії інтертекстуальності на це звернув увагу М. Бахтін, підкреслюючи роль не лише автора як творця інтертекстуального простору, який залучає до свого тексту інші тексти, а й «читача» («виконавця/слухача»), який сприймає текст як певний діалог. Таким чином, інтертекстуальність забезпечує можливість «різномірневого прочитання твору на перетині смислових полів композитора, виконавця і слухача. У цьому процесі пріоритетне значення має їхній особистісний контент, а також різного роду посилення, що виконують роль певної установки, “пускового механізму” смислотворення» [62, с. 68-69].

Тема інтертекстуального діалогу є однією з центральних у музичному дискурсі постмодерної композиторської практики. Вона логічно пов'язана із важливою проблемою – «інновацією та повторенням» (за У. Еко) або якщо казати простіше, композиторським повторенням запозиченої музичної думки в якості цитат у новому художньому контексті. Таке повторення у вигляді цитат стає «вічним поверненням» (за Ф. Ніцше), коли розчиняються межі між «своїм» та «чужим», зникають часові та просторові межі, відбувається діалог автора не тільки з автором цитати, а й діалог зі всім світом. Композитор використовує «чуже слово» (за Ю. Крістєвою) та надає йому новий смисл, зберігаючи той, який було закладено у цитаті, а отже ми стаємо свідками двох і більше смислів, закладених у тексті. Виникає смислова багатовимірність художнього твору, оскільки автор спирається на весь смисловий культурний «багаж», трансформує його, створюючи власний

звуковий простір. Взаємодія «свого» та «чужого» в музичному інтертексті, на думку Ю. Грібінєнко, «затвердила певну *концепцію творчості* – діалогічний процес (курсив наш – Є.Є.)» [27, с. 110]. Саме в такому діалозі виникає можливість декодування тих багатовимірних смислових шарів, що представляють інтертекстуальність музичного твору.

У. Еко розглядає не тільки стилістичні цитати, «ті випадки, коли текст, що цитує більш-менш експліцитно особливості стилю, спосіб розповідання, типовий для іншого автора, чи то під виглядом пародії, чи то з поваги до великого, всіма визнаного майстра» [141, с. 56], а й ті, що автор вживає мимоволі, не усвідомлюючи. Але найбільше Еко цікавлять експліцитні та впізнаванні цитати, які стали характерними для мистецтва постмодерну та «заграють з інтертекстуальністю». Мислитель наводить приклад постмодерного стилістичного прийому іронічного цитування «спільного місця топосу», де тексти містять цитати з інших текстів, і для реципієнта вкрай необхідно мати знання про попередні тексти для сприйняття нового. Для нас є цікавим використання однієї цитати різними композиторами, коли вона (цитата) у якості повтору утворює прихований діалог композиторів між собою, утворюючи інтертекстуальний діалог.

Відомий факт, що вперше в музичному мистецтві висловився з приводу цитування А. Шнітке у доповіді «Полістилістичні тенденції в сучасній музиці» [138] на Міжнародному конгресі 8 жовтня 1971 року, де композитор чітко сформулював свою думку щодо двох протилежних принципів використання «елементів чужого стилю» – принцип цитування та принцип алюзії. Композитор пише: «Принцип цитування проявляється в цілій шкалі прийомів, починаючи від цитування стереотипних мікроелементів чужого стилю, що належить іншій епосі або іншій національній традиції (характерні мелодійні інтонації, гармонійні послідовності, кадансові формули) і закінчуючи точними або переробленими цитатами чи псевдоцитатами» [138, с. 327–331]. Також Шнітке називає техніку адаптації як «переказ власними музичними засобами, вільна передача у власній манері

чужого матеріалу» та принцип алюзії, що «проявляється в найтонших натяках і невиконаних обіцянках на межі цитати, не переступаючи її» [там само]. Таким чином, композитор виокремлює цитату та алюзію як одні з головних засобів утворення міжтекстових зв'язків.

Спираючись на працю А. Денисова «Інтертекстуальність в музиці», Ю. Грібінєнко називає інші види інтертекстуальних взаємодій, такі як моделювання, стильову алюзію, «запозичення, коли відтворюються певні в структурному відношенні елементи іншого тексту», транскрипцію, інтонаційні ремінісценції, пародію (парафразу) тощо. Крім того, музикознавиця виділяє не просто цитату, а також її різновиди – квазіцитату, приховану цитату та цитату-монограму, а також такі види інтертекстуальних взаємодій як контамінація, колаж, полістилістику, метафору, асиміляцію. Грібінєнко акцентує увагу на інтертекстуальній взаємодії у відношенні інтонаційності, що має, на нашу думку, важливе значення у контексті інтерпретації музичних реальностей постмодерну та метамодерну. Усі вище перераховані види «відкривають безмежні можливості інтерпретації та реінтерпретації музичних текстів» [64, с. 69]. На нашу думку, важливе місце в музичній інтертекстуальності займає автоцититування як прийом самозапозичення, звернення автора до фрагментів власно написаних творів, реконструювання своїх першоджерел, що є певною інтроспекцією автора, заглибленням до власного «Я» і творить впізнану творчу автобіографію композитора.

Ще одне явище, яке не можливо оминати, говорячи про музичний постмодерн – полістилістика, де «інтертекстуальність по відношенню до полістилістики – це основний генеруючий фактор» [27, с. 129]. Саме інтертекстуальність надала можливість вивчати явище полістилістики з точки зору міжтекстових зв'язків у композиторській творчості. Уперше в науковій думці явище полістилістики отримало своє обґрунтування у вже згаданій доповіді А. Шнітке «Полістилістичні тенденції в сучасній музиці» (1971). В українському музикознавстві питання полістилістики,

розглядаються у наукових розробках та розвідках О. Верещагіної, Ю. Грібіненко, О. Зінкевич, О. Овсяннікової-Трель, Ю. Каплієнко-Ілюк, Л. Кияновської, І. Коханик, І. Ляшенка, Л. Холодкової та інших.

Полістилістика набула свого піднесення під впливом розвитку загальнокультурної постмодерної мови, але її окремі елементи, як слушно зазначає Ю. Грібіненко, сягають своїм корінням ще пізнього середньовіччя, зокрема у «написанні католицької меси на *cantus prius factus* (голос-першоджерело)» [27, с. 118]. Пройшовши довгий шлях розвитку до другої половини ХХ століття, полістилістика стає явищем, яке розуміється набагато ширше за свідому техніку чи композиторський метод або «стильову парадигму сучасного мистецтва й категорію музикознавства» [135, с. 3]. Але, як слушно зазначає Ю. Грібіненко, перш ніж полістилістика затвердилася як композиційне явище, вона «розвивалася шляхом придбання одним стилістичним прийомом різних значень, різних структурно-семантичних функцій» [27, с. 130]. Музикознавиця наголошує на передачі певної стилістичної фігури від однієї епохи до іншої, яка ставала міжтекстовою на рівні самого тексту твору, і тоді останній стає сукупністю «стилістичних фігур зі множинністю структурно-семантичних рішень» [там само]. У залежності від дистанціювання композитора від «запозиченого» музичного матеріалу у власній творчості відбувається класифікація прийомів (принципів) полістилістики: *колаж*, *цитата*, *стилізація*. Колаж – використання фрагментів чужих або своїх, раніше створених творів, притаманний не лише постмодерну і, на думку Ю. Грібіненко, означає перевагу «чужого» над «своїм». Що стосується цитати та стилізації, то перша заснована «на рівновазі “свого – чужого”»; а друга – «завжди віддає перевагу “своєму”»; ще більш це помітно у випадку алюзії» [27, с. 130]. Таким чином, полістилістичний музичний текст являє собою множинність музичних реальностей, а сам текст є «відкритою структурою», «відкритим текстом» за У. Еко.

Крім того, у більш ранній дисертаційній роботі «Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності (2006), Грібіненко пропонує наступну класифікацію полістилістики, яку музикознавиця систематизувала на прикладі індивідуальних стильових систем певних композиторів: 1) «монологічна», де «першорядно важливими є індивідуальні музично-виразні засоби», «прямування полістилістики до стильового синтезу й моностилію»; 2) «відцентрова» – як оновлення музичних ідей, прагнення знайти нові зв'язки між «своїм» та «чужим»; 3) «доцентрова» – потреба автора у відновленні попередніх та появі нових стильових модифікацій [26, с.8–9].

Інша українська дослідниця Ю. Каплієнко-Ілюк у своєму докторському дисертаційному дослідженні «Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.» [53], спираючись на значний корпус музикознавчих досліджень, узагальнює принципи класифікації полістилістики і пропонує наступні: *цитування* та *техніка адаптації*, про які вище вже йшла мова; *алюзія*, яка «проявляється в найтонших натяках та невиконаних обіцянках на межі цитати, проте не переступаючи її» [138, с. 328]. Також музикознавиця застосовує у своїй роботі класифікацію К. Штокхаузена, який окрім колажної полістилістики ще називає симбіотичну, коли сполучення елементів тексту відбувається «на відстані», тобто «симбіотично» [53, с. 118]. Серед великої кількості принципів класифікації полістилізму Ю. Каплієнко-Ілюк варто виокремити ідею І. Нікольської, яка пропонує досліджувати творчість польського композитора-постмодерніста П. Шиманьського з іншої точки зору, в залежності від творчого підходу композитора: 1) враховуючи концепційність, яка часто виходить за межі суто музичного, полістилістичні прийоми надають можливість виражати певну надгуманістичну ідею твору; 2) установка виключно на гру різностильовими елементами без їх прив'язки до конкретних культурних смислів та значень; 3) змішування двох названих підходів [83]. Ці визначення для нашої роботи є цінними, оскільки

композиторська творчість ХХІ століття все частіше виходить за межі суто музичної мови, композитор, як «планетарна особистість», прагне до «надісторії», «надкультури», «надгуманізму» тощо. Тому у дослідженнях музики все більше використовується методологічний інструментарій, який знаходиться поза суто музикознавством, виникає науковий тезаурус, що говорить про рух від трансдисциплінарності до архідисциплінарності [158].

Композитор ХХ століття має справу зі всім культурним надбанням минулого, і, якщо метафорично сприймати вислів відомого британського філософа А. Уайтхеда «вся філософія – це примітки на полях Платона» по відношенню до музики, то остання, починаючи з другої половини ХХ століття, нагадує ті самі «примітки», коли композитор не нехтує будь-якими традиціями і прагне «знайти вихід на так звану музику музик, на “Гармонію Сфер” за Піфагором. Це прагнення не обмежується лише формальною фіксацією та імітацією вже, майже емпірично, існуючих стилів» [115, с. 132]. Музика у постмодерній традиції стає Великим Текстом всієї багатовікової культури, що у своїй цілісності поєднує різноманітні світосприйняття і світовідчуття сучасних композиторів із світосприйняттям і світовідчуттям композиторів інших історичних епох, етнічних та національних культур тощо. Як результат, поєднуються різноманітні музичні пласти, створюючи для композиторів-постмодерністів експериментальне поле для власних пошуків, коли митці часто іронізують над музикою та над музичними смаками, застосовуючи позамузичні засоби епатажу публіки [115].

Отже, полістилістику можна назвати великою семантичною грою, і, перш за все, це гра зі стилями, як глобальне проявлення плюралізму постмодерністичної культури. Постмодерна «ідея універсальності культури та її єдності» (за А. Шнітке) стверджує ідею полістилізму як універсального стилю. Полістилістика оновлює музичну мову, надає їй, за Ю. Грібіненко, «яскравість, жвавість, театральність» [27, с. 120], стає мета-мовою композиторів, які прагнуть до розширення музичних горизонтів,

«множинності композиторських світів, визнанні плюралістичності авторської творчості, а отже, визнанні творчої свободи» [115, с. 138]. Саме тому композиторів-постмодерністів турбують на глибинному рівні кордони, що існували як певні стереотипи сприйняття музики в естетичних та мистецтвознавчих теоріях. Прагнучи позбутися стереотипів, митці намагаються «прорватися» до «музики музик», так званої «чистої музичної реальності», «відтворюючи та організовуючи на новому пізнавальному рівні матерію музики» (О. Самойленко), коли сучасне музичне мистецтво «набуває здатності відкривати та вивчати найбільш суттєві сторони людського буття, найбільш важливі закономірності людської природи – її сталі та динамічні екзистенційні якості» [112, с. 5]. Композитор ніби піднімається над власною історією та культурою і вже з «надісторичного рівня» дає оцінку всім культурним надбанням і на їх основі творить нові ідеї та цінності у власній творчості.

Якщо говорити про використання принципів полістилістики в українській музиці, то цей процес починає відбуватися починаючи з другої половини 1960-х – 1970-х років минулого століття. У ці роки для композиторів В. Бібіка, Л. Дичко, Ю. Іщенка, Є. Станковича, В. Сильвестрова відбувається переосмислення музичної творчості на рівні технік, мови, формоутворення. Так в музиці В. Сильвестрова продовжуються традиції поєднання стилів не лише західноєвропейського романтизму, а й українського неоромантизму в «Двох діалогах з післямовою» для струнного оркестру та фортепіано; цитати, автоцитати, алюзії простежуються в циклі для фортепіано «Музика в старовинному стилі», П'ятій симфонії, Третій фортепіанній сонаті, «Постлюдії», «Метамузиці», «Реквіємі для Лариси», у сучасному творі останніх років – хоровому циклі «Майдан–2014».

У творах В. Камінського, зокрема в інструментальних концертах, композитор використовує постмодерні прийоми гри стилями бароко та романтизму. Дружина композитора, відома українська музикознавиця Л. Кияновська вважає, що в творчості композитора прослідковуються риси

неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму у постмодерному перевтіленні [58, с. 332]. Принципи стилізації, цитування та колажу переважають у симфонічній творчості Є. Станковича. Зіставлення барокових та українських неоромантичних рис яскраво представлено в камерній опері О. Козаренка «Час покаяння». Справжньою скарбничкою алюзій, цитацій, стилізації, колажів є твори композиторів більш молодшої генерації. Серед творів А. Луньова варто назвати цикл п'єс для фортепіано «Мардонги», який М. Северінова називає «архетиповою стилізацією творчості різних композиторів», де митець «апелює до колективної історичної пам'яті» [116, с. 131]; оперу «Москва-Петушки» за однойменною поемою В. Єрофєєва (яка так і не набула сценічного втілення); твір «Libera Me» («Звільни мене»). У композитора та піаніста О. Безбородько навіть назви творів вже заявляють про постмодерну тенденцію інтертекстуальності – «Парафраз на теми із опери Ж.Бізе “Кармен”» для флейти, скрипки і камерного оркестру; «П'ять багателей» для фортепіано, які натякають у назві на «Багателі» В. Сильвестрова, але написані в іронічній формі та використовується додекафонна техніка; Концертна фантазія на теми опери С.Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»; «Зубь» для скрипки соло. У творчості Ю. Ланюка – це гра стилями в п'єсі «Seraphitus» для віолончелі, фортепіано та магнітної стрічки. Привертає увагу також творчість молодшої на той час композиторки Ю. Гомельської, зокрема її балет у двох редакціях «Джейн Ейр», про особливості музичної лексики якого Ю. Грібінєнко пише наступне: «органічне поєднання традиції і новаторства, історично усталених семантичних і мовних моделей, привнесених в музичне мистецтво ХХ століття, а також з'єднання під егідою романтизму стилістичних знаків різних епох, створення цілого поля стилістичних запозичень. Важливі асиміляція ідей минулого, їх сплав і переосмислення на основі сучасного романтичного погляду» [27, с. 388–389].

Безумовно, кожен композитор має свою авторську модель полістилістики, яка поєднує загальностильові системи. Але, не зважаючи на

будь-які полістилістичні процеси, у композиторській творчості зберігається індивідуальний композиторський стиль як відбиток суб'єктивного світу митця, що формується під впливом загальнокультурних та національних традицій його часу, «на основі безпосереднього і природнього проникнення в інтонаційно-образну суть цих традицій» [72, с. 238]. Спираючись на праці І. Ляшенко, дослідниця М.Северінова відзначає, що «при освоєнні національно-стильових традицій музичної культури свого народу, створюючи свій індивідуальний композиторський стиль, композитор використовує живий “інтонаційний словник епохи” поряд із своїм напрацьованим інтонаційним словником. Відбувається перетворення “об'єктивно-типового, національного в суб'єктивно-індивідуальне” (І. Ляшенко)» [115, с. 157–158]. Отже, використання в композиторській творчості фольклорних елементів утворює діалог композитора з фольклором як міцний зв'язок між індивідуально-професійним та національно-фольклорним, що, своєї черги, необхідно розглядати цілісно.

Особливий інтерес викликає поява у 1960–1970-х роках у творчості українських композиторів «нової фольклорної хвилі», на гребені якої прославляться імена М. Скорика, Є. Станковича, В. Зубицького, Л. Дичко. Однією з перших ґрунтовних робіт, присвячених неофольклоризму, є дисертаційне дослідження української музикознавиці О. Дерев'янченко, яка вважає, що в структурі музичного мислення неофольклоризм є окремою типологічною ланкою. Дослідниця надає наступне визначення: «Неофольклоризм – це тип музичного мислення, сутність якого полягає в діалогічному поєднанні професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу» [31, с. 10] Авторка розглядає неофольклоризм в професійній музиці як «два види композиторського діалогу з фольклором – реальний (явний) і внутрішній (прихований)» [там само]. Досліджуючи неофольклоризм в музичному мистецтві початку ХХ століття, авторка ніби перекидає місток до процесів, що відбудуться значно пізніше в останній третині цього століття, коли

описує специфічні ознаки, що притаманні неофольклоризму, та надає їх спільні ознаки з іншими «нео-явищами», а саме: «1) оперування в процесі мислення звуковими образами уявлень, які є результатами переробки <...> у внутрішньому плані мислення певних музично-історичних реалій та здатні виконувати поняттєву функцію; 2) “вторинна семантизація” (термін Ю. Лотмана) таких “адресних” звукових утворень чи принципів; 3) креативність мислення, активізація “і-фактора” (термін В. Дулат-Алєєва), що пов’язана з установкою на модернізацію та індивідуалізацію плану вираження» [31, с. 13]. Зазначимо, що префікс «нео-» багаторазово використовується у подальшому матеріалі нашого дисертаційного дослідження в якості «новий/a/e», тому ознаки неофольклоризму, які визначила О. Дерев’янченко, є певним теоретичним підґрунтям для розуміння явища «нового».

Як пише Л. Кияновська, «фольклорна хвиля примирює традиційне і відверто новаторське художнє світобачення, об’єднує архаїчні фольклорні поспівки й обрядові мелодії та тексти з гострими терпкими гармоніями, притаманними модерному мистецькому мисленню, об’ємною просторовою фактурою, сонористичною тембральністю, застосуванням шумових звучностей, використанням нової звукозаписуючої та звуковідтворюючої техніки як можливості оновити тембральну палітру тощо. Дуже важливою прикметою естетики нового напрямку була її естетична і технічна “відкритість”, можливість індивідуально підійти до синтезу “старого і нового”, розставити акценти, відповідно до конкретного задуму і стилю даного композитора”» [57, с. 257]. Серед імен наступного покоління композиторів необхідно назвати Г. Гаврилець, О. Козаренка, Ю. Ланюка, І. Щербакова, Б. Фроляк, котрі в індивідуальних стильових формах поєднують елементи новітніх композиторських технік із фольклорними елементами, вживаючи народний інструментарій, їх тембри, манеру народного співу, мелодику фольклору. У композиторській творчості митці продовжують неофольклорні традиції попередників та пошуки у сфері

композиційних форм, драматургії, звуку тощо, що значно розширює можливості композиторського мислення та створює поштовх для подальших музичних експериментів наступних поколінь композиторів.

Українська музикознавиця О. Овсяннікова-Трель слушно пов'язує з полістилістикою стильовий плюралізм (про що вже йшлося раніше). Такий плюралізм, на думку авторки, апелює до появи у музичному просторі різноманітних концепцій «музичного виміру постмодерної парадигми», серед яких О. Овсяннікова-Трель називає «ретро», «нео», «стилізацію чужої музики» та інші, які створюють стильове музичне середовище, певний парадигмальний простір, у якому «співіснують окремі стильові парадигми та складають стильову парадигматику, якщо окремі стилі-парадигми розуміти як окремі елементи єдиної мови музичного мистецтва зазначеного історичного періоду» [88, с. 149]. До одного з таких музичних стилів-парадигм, її «музично-стильовому контексту» – «нової простоти» і звертається О. Овсяннікова-Трель у своїй докторській монографії «“Нова простота” як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві» (2021). Яке ж місце займає «нова простота» у постмодерній парадигмі музичного мистецтва?

Відомий німецький музикознавець Г. Данусер (*Hermann Danuser*) пов'язує появу молодшої генерації композиторів, що співпала з добою постмодернізму, із трьома передумовами. Перша, вважає Данусер, закладена у самому часі, який «бачився дозрілим для перелому». Криза, що відбулася у теорії та практиці так званої Нової музики, сприяла появі нового композиторського покоління, «стало ясно, що традиційна концертна публіка не може і не бажає сприймати Нову музику» [166, с. 79]. Молоде покоління композиторів не збиралося більше поділяти ідеали старших, а останні «відмовилися від тягаря свого лідерства і дистанціювалися від авангардистських ідеалів» [там само, с. 189]. Приблизно таку ж думку висловив і Ханс-Юрген фон Бозе, який вважав, що експерименти з музичною мовою в руслі авангардистського мислення вже вичерпали себе.

«Експерименти з матеріалом зробили свою справу; головним зараз є бажання вираження, яке покладе край матеріальному фетишизму» [238, с. 132].

Друга передумова пов'язана з появою групи близьких за віком німецьких композиторів, таких як вже згаданий Ханс-Юрген фон Бозе, Ханс-Христіан фон Дадельзен, Вольфганг Міхаель Рім, Вольфганг фон Швайніц, Детлев Мюллер-Сіменс, Ульріх Штранц і Манфред Троян. З цими іменами в композиторській школі Німеччини була започаткована ідея «нової простоти», яка стала мейнстрімом не лише музики постмодерну, а і метамодерну (але в іншій якості) в усьому світі. Це і стало третьою передумовою. Безумовно, В. Рім вважається головним протагоністом «*New Simplicity*», але сам він не асоціював себе з цим новим «музичним стилем, вважав, що основною ідеєю нового напрямку композиторської творчості стало повернення до музичної виразності минулих епох, що заснована на емоційній природі музики» [88, с. 107].

Отже, композитори цього напрямку прагнули до безпосередності між творчим імпульсом та музичним результатом у якості твору, що значно відрізнялося від попереднього авангардного детального планування композиції. Усе частішими ставали випадки повернення до тональної мови попереднього століття, більш консонантних гармоній, традиційних музичних форм та інструментальних складів, підкреслювалася увага до суб'єктивності та виразності, тобто всього того, що уникав авангард у своїх музичних експериментах. У своїй статті «Наскільки новою була “нова простота”?» («*Wie neu war die “Neue Einfachheit”?*») Франк Генштель (*Frank Hentschel*) зазначає, що з естетичної точки зору композиторів «Нової простоти» об'єднує пошук спілкування з глядачем, воля до самовираження, яка сходить до Теодора Адорно, згідно якому розвиток музики є розширенням композиційного матеріалу [181, с. 111].

Однак, у творах вже згаданих композиторів ці характеристики присутні по-різному і тому не випадково, що представники «нової простоти» суттєво відрізняються один від одного. У своєму дисертаційному дослідженні

(монографії) «“Нова простота” як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві» О. Овсяннікова-Трель слушно акцентує увагу на концепції нової простоти відомого німецького композитора Аріберта Раймана (*Aribert Reimann*), у якій узагальнюються та систематизуються головні принципи композиторської творчості «у руслі спрощення музики» [88, с. 108]. Головним для Раймана було, як пише сам композитор у статті «Привіт молодому авангарду» («*Salut für junge Avantgarde*»), «відновлення зв'язку з традицією, тобто її свідоме відродження, яке тепер сформульоване в безпрецедентному масштабі; віра в музику як засіб безпосереднього вираження, далекого від романтичного внутрішнього протиріччя; упевненість у необхідності знову слідувати своїм власним почуттям та інстинктам; досягнення нових форм за допомогою повернення до старих форм через розвиток їхнього художнього потенціалу» [214, с. 25]. Серед прийомів композиторської техніки «нової простоти» Райман виокремлює наступні: «принцип мелодійного винаходу, відродження логічно впорядкованого фактурного поля; інстинктивний ритмічний пульс і метрика; широкі гармонійні асоціації, у яких втілюється переосмислення тональності (щоправда, далеке від замкнутих традиційних структур)» [там само, с. 25]. Крім того, для кожного композитора відзначається, з одного боку, величезна різноманітність художніх ідей, їх плуралістичність, а з іншого – «витягування» цих ідей з традиції як «джерела інноваційних звукових світів» [там само, с. 27].

Звернення до явища «нової простоти» в композиторській творчості є важливим для нашого дисертаційного дослідження, оскільки цей «музичний стиль» (за визначенням О. Овсяннікової-Трель), як вже було зазначено, стає провідним у творчості багатьох композиторів, зокрема українських, кінця ХХ – початку ХХІ століть. Тому є слушним зробити аналіз вищезгаданої статті «Наскільки новою була “нова простота”?» Ф. Генштеля (*Frank Hentschel*). Дійсно, автор звертається до цього терміну, оскільки у музикознавчій критиці того часу все більше звучало питання: чи була простота «новою»,

тому що стара простота, а саме простота романтизму вже була використана? Також Генштель задається питанням, що взагалі можна вважати «простотою», оскільки це залежить від точки зору, що вважається простим, а що складним. У якості відповіді автор статті навіть наводить приклад серіалізму як простого з точки зору механічного використання рядів чисел до звуків, але надзвичайно складного для сприйняття та розуміння на слух. І навпаки, музикознавець зазначає, що у музиці «нової простоти» можуть бути присутніми складні для розуміння мотивні, гармонічні, ритмічні утворення, але вони складають враження «простоти», час відчуття знайомства, який насправді є «новим знайомством» [181, с. 112].

З появою естетики «нової простоти», яка стала гаслом і почала використовуватися майже до всіх композиторських технік, що не мали відношення до серійності або алеаторики, виникли нові складнощі, пов'язані з тим, що «музика мінімалізму» у перекладі з англійської раніше називалася також новою простотою. Тому не дивно, що багато композиторів відкинули термін «нова простота в музиці». Ще раз нагадаємо, Вольфганг Рім категорично відмовлявся від цього терміну, але й досі вважається апологетом «нової простоти».

Що стосується історії композиції, то Ф. Генштель надає декілька суттєвих прикладів, коли в історії музики ще до 1970-х років існувала ціла традиція писати твори, що відповідали критеріям та характеристикам «нової простоти». Серед найбільш відомих німецьких композиторів, які відповідають цій традиції, автор статті називає Пауля Гіндеміта, твори котрого, на думку автора, не вирізнялися ані особливою виразністю, ані суб'єктивністю, але більшість елементів його композицій (зокрема традиція великих форм) мають схожість із творами «Нової простоти». Те ж саме можна сказати і про більш ранні твори Карла Гартмана, який як і Гіндеміт орієнтувався на класично-романтичні форми та їх інструментарій. До цього списку можна також додати ранні твори аргентинця Альберто Хінастери, деякі твори І. Стравінського, угорця Бели Бартока та французького Моріса

Равеля, серед більш пізніх – творчість шведського композитора Алана Петтерсона, яку до кінця 1980-х років не визнавали у Німеччині. Фактично, Ф. Генштель називає цих композиторів попередниками «нової простоти».

У східній Європі, зокрема в Україні, явище «Нової простоти», так само як і явище музичного постмодерну, виникає трохи пізніше, аніж у західній Європі або Америці у 1970-х роках, і на це були свої історичні, політичні та соціокультурні причини, що відбивали стан ізоляції професійних композиторів у соціалістичному таборі від світової музичної спільноти. Але, незважаючи на всі складнощі, чимало композиторів прагнули до стилістики, що була дуже близькою до творів «нової простоти». Серед таких митців варто назвати В. Сильвестрова в Україні, А. Пярта в Естонії, Тадеуша Берда у Польщі та інших. О. Овсяннікова-Трель відзначає інакшість смислової змістовності і понятійного образу «нової простоти» композиторів радянського та пострадянського культурного простору, «примітно, що у висловлюваннях від першої особи “авторів музичних” практично не зустрічаємо самого терміну “нова простота” як того, що визначав би індивідуальний стиль композитора, але при цьому кожен із тих індивідуальних стилів по суті з’явився оригінальною авторською версією “простої” музики – тієї ідеї професійної музичної творчості, що була висунута німецькими композиторами 1970-х роках» [88, с. 110].

Вже у 1990-х та початку 2000-х років явище «нової простоти» переосмислюється та наповнюється новими смислами. Це пов’язано з тим, що багато авторів, у тому числі і композиторів, які пов’язували свої теоретичні пошуки з поняттям «постмодерну», поступово або відмовилися від нього, або демонстративно проголосили, що епоха постмодерну закінчилася, або розчарувалися в постмодерні, визнавши, що він змінився в гірший бік, або непомітно припинили про нього говорити і почали свої пошуки в інших галузях. Уже навіть з 1980-х років починають говорити про пост-постмодерн або взагалі про кінець постмодерну. Але, на нашу думку,

кінець постмодерну не відбувся, скоріше він отримав свою нову якість під назвою метамодернізм, про що буде йти мова у наступному підрозділі.

1.3 Метамодерн та його музичні реальності у культурі кінця XX – початку XXI століть

Музичний світ XXI століття все більше ускладнюється, стає множинним, мозаїчним, але ця мозаїчність відрізняється від останньої третини XX століття, зокрема, його постмодерністичного мислення. Це пояснюється плюралізмом, що формувався в музичній мові останні три десятиліття та став основою великої кількості технік сучасної композиторської творчості з тяжінням до «надперсонального, трансперсонального» (за О. Самойленко).

Останнім часом проводяться наукові дискусії щодо визначення сучасної парадигми у сфері культури та мистецтва. Так відома українська музикознавиця Л. Кияновська у статті «Який сьогодні стиль надворі?» (2017) [59] залучає широкий загаль музикознавців до проблеми визначення сучасного музичного стилю, який вона не вважає постмодерним та пропонує відмовитися від нього, оскільки він не відображає новітні тенденції в композиторській творчості, духовні пошуки митців. Серед основних критеріїв, що сьогодні творять художні, «естетико-стильові засади» творчості, вона називає «необмежений доступ до будь-якої художньої інформації тут і тепер» [59, с. 77], завдячуючи чому у митців завжди є можливість використовувати культурні та музичні «надбання всіх часів і народів практично одночасно, пошукуючи в кожному з них зерно істини <...> здатність пропустити крізь себе весь вироблений тисячоліттями універсум художньої думки настільки, що своє “Я” в ньому розчиняється (одна з причин, на мою думку, постульованої постмодерністами “смерті автора”); на відміну від постмодерну, не зверхне, гротескове, песимістичне

сприйняття етичних і естетичних канонів, а переосмислення і знаходження їхнього сучасного модусу. Замість “смерті автора” – смерть ери релятивних, необов’язкових цінностей, натомість встановлення нової координати ідеалів» [59, с. 77–78].

Саме це сформувало у сучасному музичному мистецтві світовідчуття нової доби метамодерну, яка, на відміну від модерну та постмодерну, характеризується пошуками нової універсальності, ствердженням ідеї ресигніфікації при збереженні і маркуванні власної унікальності, тяжінням до простоти та ясності музичної мови, відзначається великою кількістю новітніх індивідуальних проєктів, гіперсаморефлексивністю тощо. Як слушно зазначає В. Пахаренко: «Метамодернізм трактує протилежності як складники загальної істини, не нав’язує якусь “єдино правильну” позицію, а пропонує обирати її кожному особисто і залишатись у стані безперервного пошуку між протилежностями» [95].

Такі метамодерністичні погляди на істину, на нашу думку, є абсолютно суголосними щодо розуміння сучасної композиторської творчості, зокрема, певної невизначеності стильових координат, які створюють її нові смислові реальності та стратегії розвитку. Нагадаємо, що це, свого роду, «ковзання» музичних смислів по поверхні їх реальностей, яке О. Самойленко називає «смисловим трансерфінгом», що пояснює невловимість та неможливість стилістичного визначення тих чи інших тенденцій у композиторській творчості початку ХХІ століття. «Ковзання» по смисловим реальностям композиторської творчості з обов’язковим переходом від одного щабля до іншого, за словами О. Самойленко створює «вертикаль *метапредметних* (курсив наш – Є.Є.) смислів музикознавства» [112, с. 11].

Звернемо увагу на поняття «метапредметність», а саме префікс «мета», який вже став ознакою нашого сьогодення, широко використовується у сучасному музикознавстві і композиторській творчості – «метамодерн в музиці», «метамузика» (В. Сильвестров), «метанаратив» (Ж. Ліотар) та інші, що вказує на глобальні зміни у ментальній парадигмі людства. Спробуємо

дослідити явище метамодернізму, що визначає сучасні тенденції композиторської творчості.

Варто відзначити, що будь-яке нове поняття, визначення або термін зазвичай отримує своє наукове обґрунтування тільки з часом, що зовсім не стосується поняття «метамодернізм» («метамодерн»), яке стрімко увірвалося у науковий світ у 2000-х роках, завдячуючи есе Р. ван дер Аккера та Т. Вермюлена (2010) та маніфесту Л. Тернера (2011). Сьогодні цей феномен досліджується майже у всіх галузях гуманітаристики. На українському науковому ґрунті первинно розробка цього поняття відбулась у літературознавстві – Т. Гребенюк, В. Пахаренко, О. Слоньовська. В українській філософсько-естетичній думці до метамодерної структури почуття та «нової щирості» звертаються Д. Бакіров, О. Губернатор, Н. Загурська; О. Оніщенко розглядає вплив «метамодернізму» на сучасне мистецтво. У контексті метамодерної парадигми досліджуються загальнотеоретичні аспекти цього феномена О. Самойленко та М. Севериною; відповіді на питання, пов'язані з явищами «нової простоти» та «нової щирості», висвітлюються в дослідженнях О. Овсяннікової-Трель.

Але звернемо увагу на той факт, що сам термін «метамодерн» почали використовувати задовго до визначення сьогодишньої західної історії як епохи «метамодернізму». 1975 року Масуд Заварзадех (*Mas'ud Zavarzadeh*) [246] використовує цей термін як прийом в американських оповіданнях, що були написані після 1950-х років. Майже через двадцять років потому в 1999 році Мойосор Б. Окедідзі (*Mojo Okediji*) застосовує цей термін до сучасного афроамериканського мистецтва. Дослідник вважає «метамодерн» як «продовження і виклик модернізму та постмодернізму» [210]. У 2010 році термін «метамодернізм» був введений у наукову площину голландським філософом Робіном ван дер Аккером (*Robin van den Akker*) та норвезьким теоретиком медіа та Тімотеусом Вермюленом (*Timotheus Vermeulen*) у 2010 році. В есе «Замітки про метамодернізм» («*Notes on Metamodernism*»)

[234] автори визначають загибель постмодерну, незважаючи на те, що його дискурсивні стратегії та ідеологія продовжують жити. Вони вважають, що основною характеристикою постмодернізму була деконструкція, а метамодернізму – реконструкція.

Спираючись на *Greek-English Lexicon*, автори використовують префікс «мета» у сенсі «*with*» (з), «*between*» (між), and «*beyond*» (поза межами) та стверджують, що метамодернізм повинен бути розташований «епістемологічно з (пост) модернізмом, онтологічно між (пост) модернізмом та історично поза межами (пост) модернізму» [234, с. 2] і прагнуть повернути домінуючу чутливість Романтизму у сучасну естетику.

Можна сказати, що декларуючи нові стратегії у культурі, автори есе проголошують так званий «винахід традиції» за Е. Хобсбаумом (*E. Hobsbawm*)¹. Отже, так чи інакше, в авторів есе відбуваються екзистенційний діалог з минулим, ван дер Аккер та Вермюлен шукають в романтичних інтенціях нову чуттєвість сучасності та створюють нову тенденцію у мистецтві – «Метамодерний неоромантизм» («*Metamodern neoromanticism*»). Проте автори акцентують увагу на неможливості розуміти метамодерний неоромантизм «як *пере-привласнення*; його слід *інтерпретувати* як ре-сигніфікат “звичайного зі значущим, звичайного із таємницею, знайомого з привабливістю незнайомого, а кінцевого з подобою нескінченного”. Справді, це слід трактувати як Новаліс, як відкриття нових земель на місці старих» [234, с. 12]. Ідея ре-сигніфікації є на нашу думку абсолютно ідеальною для розуміння сучасної композиторської творчості,

¹ У 1983 році у Кембриджі вийшла антологія «*The Invention of Tradition*» під редакцією Еріка Хобсбаума та Теренса Рейнджера, в якій увага приділяється трансформаціям у розумінні традиції, що відбуваються наприкінці ХХ століття. Автори відзначають, що традиції, які з'являються або претендують на те, щоб заявляти про себе як старі, досить часто мають нещодавнє походження, нещодавно винайдені. Як пише Хобсбаум: «Термін «винайдена традиція» використовується в широкому, але не точному сенсі. Він включає в себе як «традиції», фактично винайдені, сконструйовані та формально запроваджені, так і ті, що виникають у менш простежуваний спосіб протягом короткого і датованого періоду - можливо, кількох років – і дуже швидко утверджуються» [183, с. 1].

оскільки певні знаки можуть означати в їх творчості одне й теж саме, але при цьому мати різний смисловий зміст.

Ще один представник метамодернізму британський художник Люк Тернер (*Luke Turner*) у «Маніфесті Метамодерніста» («*The Metamodernist Manifesto*») (2011) стверджує: «ми пропонуємо прагматичний романтизм, без ідеологічної підтримки», а основними ознаками метамодернізму вважає «трансцендентність і коливання між іронією та щирістю, наївністю і всезнанням, релятивізмом і достовірністю, оптимізмом і песимізмом, це гонитва за безліччю розрізнених і вислизаючих горизонтів» [231]. Тернер також обґрунтовує використання префікса «мета-», пов'язує його з платонівським терміном «метаксис», що означає коливання між протилежними поняттями з одночасним їх використанням. Таким чином, стан, у якому ми живемо, розглядається як своєрідний маятник, як постійний пошук, у якому немає і не може бути певної істини, коли все правильно і неправильно одночасно, і тоді будь-який пограничний стан може бути правильним. Це і є головна характеристика епохи метамодерну за Л. Тернером.

У своїй доповіді «Трансформації сучасних мистецьких практик у контексті метамодерної чуттєвості» М. Северинова [114] слушно зазначає, що представники метамодернізму пов'язують свої теорії з категорією «чуттєвості / чутливості / відчуття» («*sensibility*») або, якщо говорити точніше, – «структури відчуття» («*structure of feeling*»). Дослідниця звертає увагу на введення цього поняття у науковий обіг Реймондом Вільямсом (*Raymond Williams*) задля опису дискурсивної структури, що є спільною точкою колективного культурного позасвідомого та ідеології, щоб краще зрозуміти, що саме виражає культура у термінах «*feeling*», адже «відчуття набагато більше, ніж думки, – це візерунок імпульсів, стримувань, тонів» [239, с. 159] у «найделікатніших і найменш відчутних частинах нашої діяльності» [240, с. 64]. М. Северинова відзначає, що Вільямс розглядає «*structure of feeling*» на матеріалах літературних романів XIX століття, як

позасвідоме та свідоме, що народжувалося у вигаданих текстах із суперечностей суспільства цього часу. Спираючись на документальні факти епохи (поєми, будівлі, моду тощо), Реймонд Вільямс зробив культурний аналіз, мета якого полягала в доказі «структури відчуття». Теоретики метамодернізму закладають в основу своєї концепції підвалини дискурсу «*structure of feeling*», оскільки він наділяє значущістю людський досвід та допомагає паралельно розвивати етичні та естетичні начала, що актуальні для сучасності й необхідні для відходу від постмодернізму [114].

Варто навести приклад враження рецензента від прочитання ключової постіронічної новели Дейва Еггера (*Dave Eggers*) «Несамовитий твір приголомшливого генія» («*A Heartbreaking Work of Staggering Genius*») (2001), який надає один із представників метамодернізму Джеймс МакДоуел (*James MacDowell*): «як вираз “саме того, що відчуває” наше (нинішнє двадцятирічне) покоління: одночасно десенсибілізоване, таке, що вже все бачило, насторожене до кліше і знає культурні референції – і водночас ідеалістичне, сповнене надії» [204, с. 29].

Префікс «мета-» перед модернізмом, на думку його теоретиків, пояснює, чому метамодернізм розуміється і як періодизація, і як характеристика естетичної чуттєвості. М. Северинова, аналізуючи теоретичні розробки Вермюлена та ван дер Аккера, надає висновок, що чуттєвість метамодернізму поєднує як типово модерністські, так і постмодерністські установки. Якщо для модернізму часто типовим є наївне захоплення утопічними ідеалами, а для постмодернізму відвертий цинізм до цих ідеалів, то метамодерністська чуттєвість надає можливість поєднувати на перший погляд неможливі зв'язки протилежностей, на кшталт таких оксюморонів як «іронічна щирість», «саркастична вразливість», «прагматичний ідеалізм» тощо [114]. Зміна культурних парадигм завжди обумовлена певною втомою від постійного використання в мистецтві певних засобів, прийомів, форм. Саме таким механізмом стала постмодерна іронія, а безперервне цитування унеможливлювало створення

метанаративів. Завдячуючи метамодерному «розгойдуванню» між рисами модерну та постмодерну, і стає можливим поєднати те, що раніше було неможливим. У цьому контексті дуже слушно висловилися автори буклету *«Foundations of Archdisciplinarity: Advancing Beyond the Meta»*: «розглядати метамодернізм як коливання між модерною та постмодерною чутливістю є надто обмеженим; ми радше повинні розглядати його як синтез попередніх корінних, героїчних, традиційних, модерних та постмодерних культурних логік (або того, що Ханзі називає анімістичними, фаустівськими, постфаустівськими, модерними та постмодерними культурними кодами, відповідно)» [158].

Виходячи з вищезазначеного, варто навести визначення метамодернізму О. Губернатор: «Метамодернізм - новий тип чуттєвості («структури почуття»), який може звертатися до іронії, коли стає забагато серйозності, і до наївності, коли в культурі починає домінувати цинізм» [28, с. 11]. Якщо постмодернізм проголошує «смерть автора» (Р.Барт) і митець, поєднуючи різноманітні тексти відчуває їх чужість, то у метамодерні, коли ми чуємо музику, виникає відчуття її приналежності всім, адже у процесі творення відбувається знищення меж між автором, виконавцем, слухачем, що зумовлено їхньою рівнозначністю.

Притримуючись концепції визначення нового етапу сучасної культури як «метамодернізм», що стверджує «нову універсальність», необхідно відзначити, що композитори ХХІ століття у своїй творчості використовують майже весь архів людських знань, весь планетарний досвід, що свідчить про появу нового універсального стилю в музиці. Тобто сучасна композиторська (і не тільки) творчість характеризується не лише своїми інноваціями та/або розривом з минулим, а й відкриттям нових форм художньої комунікації та естетичного досвіду, що розвиваються, спираючись на генетичну культурну пам'ять всього людства (за К. Юнгом). Адже, «особливо загостреною така пам'ять стає у певні кризові моменти життя людини, що викликають почуття глибокої причетності до культурної символіки всього людства»

[116, с. 236]. Можна сказати, що певним чином відбуваються мандри у нашій позасвідомості – «вишукуються» навіть досить старі, уже забуті смисли, що витягуються на поверхню свідомості. І тут вже не має значення, до якої культури, епохи та нації вони належали, оскільки вони стають надбанням усього людства.

У цьому контексті висловлювався й видатний композитор Л. Беріо, котрий зазначав: «Зараз композитор має можливість здійснити мрію – відшукати глибинний зв'язок між усіма музичними експериментами. Візьмемо, до прикладу, великих лінгвістів останнього десятиліття: нині ми вражені тим, що вони знайшли щось універсальне в різних людських мовах і виявили за поверхнею слів синтетичні граматичні засоби, спільні для всіх мов. Мені хотілося б вірити, що і між усіма музичними мовами можна знайти настільки ж глибокі зв'язки» [11, с. 123.]. Тобто, йдеться про певні універсальні надцінності, мовою яких ми розмовляємо навіть у повсякденні, не усвідомлюючи, що вживаємо їх несвідомо, і в нас з'являється можливість проникнення до ціннісно-сміслового арсеналу, архіву знань усього людства, що формують сьогодні абсолютно нове мислення митців, композиторів тощо. У цьому контексті необхідно відзначити, що композиторська мова не має кордонів з самого початку свого існування. Звісно, довгий час існували (і ще існують) певні обмеження у сприйнятті тієї чи іншої композиторської мови, пов'язані з просторово-часовою або етно-національною специфікою. Але ж це вже не про сьогодні! Сучасні універсальні феномени неможливо розглядати поза глобалізаційними процесами, головною ознакою яких є «рух універсалізму», «з'явилася навіть метафілософія універсалізму» [69, с. 49].

Протягом XX століття відбувалися неодноразові спроби відновити романтичні традиції з префіксом «нео», так само як і звернення до традицій бароко і класицизму. Але у XXI столітті всі ці явища відчуються зовсім інакше, мають «присмак» префіксу «мета». Як пишуть ван дер Аккер та Вермюлен, «метамодернізм призвів мистецтво у своєму самовираженні до

трьох проблем: навмисного перебування поза часом, навмисного перебування поза місцем і претензія на те, що ця бажана атемпоральність та переміщення насправді можливі, навіть якщо вони не існують» [234, с. 12]. Тобто виникає «ковзання» музичних смислів по поверхні художніх реальностей (О. Самойленко), певне пограниччя, створюється певна «рухливість» самої реальності, де смисли знаходяться «поза часом» («*being out of time*»), «поза місцем») («*being out of place*»). Такий контекст «*being out*» створює в сучасній академічній музиці ситуацію, коли метамодерна різноманітність художньо-естетичних концепцій реалізується в «індивідуальних проєктах» (за Ю. Холоповим) «нового романтизму», «нового сентименталізму», «нової меланхолії», «нової простоти», «нової сакральності», що є новими не за своїми назвами, а їх семантичним прочитанням. Ідеться про композиторські пошуки зі звуком, часом, формами, наповнення їх новими смислами, «розпаковку» вже закладених у світобудові смислів як переосмислення того, що вже було кимось зрозуміле (за В. Налімовим), що, у свою чергу, надає можливість знайти нову універсальність. Тобто мова йде про її знаходження у всьому, що може виконувати універсальні функції.

Загалом, метамодерна універсальність є своєрідним музичним наративом, який приходить на місце ідеї розвитку, того, що завжди існувало в музиці. Музичний метамодернізм знаходить нову універсальність у новому каноні, новій традиції, новій сакральності, новому фольклорі – у всьому, що може виконувати універсальні функції. Як слушно зазначає В. Сильвестров, «зараз виникла якась нова музична ситуація, канун якогось всеосяжного універсального стилю» [цит.за: 108, с. 89], розширюються уявлення про феномен стилю, який говорить про різнобарв'я можливостей композиторів пізнавати світ та продукувати новітні смисли, новітні художні реальності у своїй творчості. Нова універсальність музичного метамодернізму сучасних композиторів XXI століття не обмежує митців у своїх практиках у виборі композицій, стилів, жанрів; вони використовують весь архів людських знань,

планетарний досвід, що свідчить про появу епістемологічного стилю в музичній творчості.

Більшість назв новітніх «індивідуальних проектів» введено у мистецький та науковий обіг зі словом «нова/е/ий». Але поняття «нова простота», наприклад, згадується значно раніше, ще у 1930-ті роки С. Прокоф'євим. Ось що пише композитор: «Музика стає простішою. Я помічаю, що нова простота характеризує не тільки мій власний стиль, але і властива творінням інших композиторів <...> Це, безумовно, реакція на крайні прояви модернізму. Я еволюціую у бік простоти форми, до менш складного контрапункту та більшої мелодійності стилю; все це я називаю “ новою простотою ”» [104, с. 247]. Прокоф'єв залишається в межах академічної музичної традиції, але для нього нова простота означає лише спрощення власної музичної мови. Тобто складається дивна ситуація: коли відбувається іменування нових версій «старих» традицій, то фактично йдеться про «винахід традиції». Але у самому іменуванні Прокоф'євим власного стилю як « нової простоти » слово « нова » набуває особливого значення – « наступника », « спадкоємця » того, що зникло (або майже зникло). У цьому контексті буде доречним вислів Бенедикта Андерсона (*B. Anderson*): « “ Нове ” і “ старе ” вирівнюються діахронічно, і перше, як видається, завжди викликає неоднозначне благословення від мертвих » [152, с. 187]

У цьому контексті є доречним увести у дослідження такі поняття як « нова простота », « нова щирість », « нова меланхолія », « нова ейфорія », « нова сентиментальність », « новий романтизм », « новий канон », « нова сакральність » та інші, що декларують різноманіття композиторських практик, які навіть за назвами не є новими. Проте у таких пошуках, способах роботи композиторів зі звуковим матеріалом, часом, фактурою, новими техніками музика наповнюється зовсім іншими, новими смислами.

Найголовнішими метамодерними стратегіями артикуються різноманітні практики, серед яких «Перформатизм» за німецьким теоретиком Раулем Ешельманом (*Raoul Eshelman*) [170], «Романтичний концептуалізм» за культурним критиком Йоргом Хайзером (*Jörg Heiser*) та ще інші визнані практики як Ремодернізм, Реконструктивізм, Реневалізм, Нова щирість, Фрік фолк тощо. Автори вважають, що така множинність стратегій виражає «множинність конструкцій почуттів між двома різними полюсами» [234, с. 6]. Тобто мова йде про існування різноманітних практик, що виконують об'єднуючу функцію протистояння двох полюсів між множинністю почуттів.

У контексті смислових пошуків музичного метамодерну проакцентуємо увагу на «винаході традиції» Е. Хобсбаума, та наведемо його цитату: «Однак, оскільки існує таке посилення на історичне минуле, особливість “винайдених” традицій полягає в тому, що спадкоємність з ним є фіктивною. Коротше кажучи, вони є відповідями на нові ситуації, які приймають форму. Посилання на старі ситуації, або які встановлюють своє власне минуле шляхом квазі-обов'язкового повторення. Саме контраст між постійними змінами та інноваціями сучасного світу та спробою структурувати принаймні деякі частини суспільного життя в ньому як незмінні та інваріантні, робить “винахід традиції” таким цікавим для істориків останніх двох століть» [183, с. 2]. Безперечно, будь-які традиції передбачають безперервність, тяглість. Але ХХ – початок ХХІ сторіччя стверджують про інше виникнення та існування традиції, а тому й інакше ставлення до неї. Починаючи з Нового часу модерну, у культурний простір все більше і більше вводиться нових понять, котрі поступово стають новими традиціями. Тобто відбувається винахід традиції як такої, що набуває особливого розмаху в наш час.

У контексті вищезазначеного знову звернемо увагу на феномен «нової простоти» як «винаходу традиції» у музиці та складової культури

метамодернізму. Нагадаємо, що саму назву «Нова Простота» («*neue Einfachheit*») було введено у широкий музикознавчий науковий обіг німецьким композитором Арібертом Райманом ще у 1970-ті роки. Мова йшла про назву цілого напрямку в музиці, і це була не просто музична, а ментальна революція у творчості композиторів. Напрямок «нової простоти» поєднував як композиторів-мінімалістів, так і композиторів-неоромантиків. На сьогодні основними характеристиками «нової простоти» є камерність, ясність та простота фактури, консонансність, повернення тональності та мелодії, відхід від технікоцентризму, запозичення музичних мовних прийомів минулого, використання їх кодів у сучасному музичному дискурсі. У композиторській творчості це певні екзистенційні подорожі до вивчення глибин власної свідомості.

Розглянемо появу нових явищ художньої реальності у творчості сучасних композиторів, завжди пов'язаних зі словом «нов-ий/-а/-е», які використовуються гуманітаристами та музикознавцями у науковому тезаурусі на початку XXI століття. Ще раз нагадаємо, ці явища («нова простота», «нова щирість», «нова сентиментальність», «новий романтизм», «новий канон», «нова сакральність» тощо) вирізняються своєю спрямованістю на універсалізм та відмінні за своєю семантикою від явищ з тією ж назвою, що існували у останній третині XX ст. Адже у контексті культури метамодерну всі феномени, що виникають як «нові», за своєю суттю є забутим або відродженим, переосмисленим «старим», є універсальними, але, з іншого боку, – унікальними, такими, що властиві тільки одному певному композиторові.

Дотримуючись концепції про сучасний стан музичного мистецтва як метамодерн, необхідно відзначити тяглість художніх традицій в культурі цього періоду. Не зважаючи на існування терміну «нова простота» і раніше, він сприяв формуванню нового семантичного поля, котре підлягає вже зовсім іншому прочитанню, перекодуванню кодів, закладених у 1970-ті роки такими світовими композиторами як Хенрік Гурецький, Арво Пярт, Гія Канчелі,

Валентин Сильвестров, Джон Тавенер, Лоуренс Крейг. Додамо, що у 1970–1990-ті за групою композиторів, які формально були віднесені до течії «нової простоти», у музичній критиці Німеччини було закріплено поняття «новий романтизм» та «нова щирість», що свідчить про безсумнівну їх дискурсивність.

Наприкінці XX – початку XXI століть на українських музичних теренах відбувається професійне становлення композиторів, чия творчість так, чи інакше відноситься до «нової простоти» як універсального феномену. До них відносяться твори В. Сильвестрова, С. Луньова, В. Польової, М. Шалигіна, де основною інтенцією музичних смислів є краса та ясність музичного вираження, консонансність в системі музичної мови, використання принципів простої фактури, музичних «лексем» минулого, що дозволяє композиторам вибудовувати зовсім нові смислові відношення у просторі камерного спілкування. Українська музикознавиця О. Овсяннікова-Трель додає ще один рівень «нового» у «новій простоті», який «проявляється не стільки в музично-технологічній площині, скільки в концептуальній – у самому композиторському розумінні новизни як необхідного чинника музичної творчості. Це розуміння полягає у відмові від авторського “маркери” музичної мови, а також у принципі маніпулювання “словниковим запасом” минулих епох європейського музичного мистецтва, що апріорі породжує інтертекстуальні властивості музичного тексту та його діалогічний зміст» [86, с. 133].

Інша дослідниця «нової простоти», Н. Ручкіна пропонує наступні риси цього феномена: «“Простота” як “спрощення”», «“Простота” як втілення філософії мінімалізму», «“Простота” як “аскетизм”. Втеча у добровільну бідність», «“Простота” як відмова від нового» [107, с. 325], з якими ми можемо погодитися тільки частково, оскільки, на наш погляд, неможливо так безапеляційно підходити до «нової простоти» як відмови від нового або тотального спрощення. Це зовсім іншого рівня «спрощення» і зовсім не

відмова від нового. Це те, що А. Шнітке називав «простою складністю та складною простотою».

А тому необхідно відзначити, що «нова простота» (як і всі інші «нові» явища) є відкритою до інших дискурсивних практик, що часто інспірує ситуацію, коли в творчості одного композитора створюється нова система координат, новий тип розгортання Буття, а точніше – нова реальність, яка формується у розривах часу, в розламах Буття. У цьому контексті О. Овсяннікова-Трель визначає «нову простоту» як системний жанрово-стильовий феномен у сучасному музичному мистецтві та стверджує про його багаторівневність. Така екзистенційна зустріч проявлена в академічній українській музиці на рівні універсального.

Для низки українських композиторів проявиться заново знайдена (здобута) тональність, нова консонансність, чіткий мелодизм – і це буде не «маніфест» у «чистому» вигляді, а поєднання вже засвоєних технік із новими, використання нових засобів звуковидобування та нового розуміння можливостей звуку (зокрема, його глибини), нове розуміння музичного часопростору тощо.

Ще одне з важливих спостережень щодо творчості сучасних українських композиторів – повернення до афекту, що означає вираження емоції, яка є статичною, часто канонічно закріпленою в музиці. Таке хвилююче переживання в межах канону сприяє відродженню інтересу до цінностей, що існували та були втрачені «шанобливого, а не іронічного цитування образів, ліризму, деідеологізації історичної спадщини та надії на світле майбутнє («новий романтизм»), що знижує відчуття ризику повсякденності та спонукає до творчості» [24]. Напевно, тому ван дер Аккер та Вермюлен виділяють метамодерний неоромантизм окремо, як можливий «вибір» (за У. Еко) митців, певне повідомлення людству, адже тепер це зовсім вже інший духовний, екзистенційний досвід.

Важливим для нашого дисертаційного дослідження є феномен, який безпосередньо пов'язаний з метамодерністичним мисленням – «нова

щирість» (*New Sincerity*). Виникнення «нової щирості» справедливо пов'язують з появою роману Девіда Фостера Воллеса (*David Foster Wallace*) «Нескінченний жарт» (*Infinite Jest*, 1996) як певного маніфесту цього явища. Не випадково, що «*Infinite Jest*» є цитатою з шекспірівського «Гамлета», коли головний герой дивиться на череп придворного шута Йоріка та промовляє ці слова. У цьому творі письменник мав намір вийти за межі постмодерної іронії і дослідити пост-постмодерний та метамодерний стиль, знайти шляхи виходу саме з постмодерної кризової ситуації шляхом нової живої людської комунікації, ствердження нової системи етичних цінностей. Автор використовує різноманітні форми іронії, але, як правило, зосереджується на незмінному прагненні людей до серйозного спілкування в суспільстві, яке насичене віртуальним медійним спілкуванням.

2002 року радіоведучий Джессі Торн (*Jesse Thorn*) починає вести громадську радіопрограму «Нова щирість», яку автор визначає як культурний рух, у якому відкидається іронічна оцінка. Саме з цього моменту концепція «нової щирості» як певного руху набуває свого розповсюдження. Згодом, у 2006 році у світовій мережі підкастів «*Maximum Fun*», засновником якої є Торн, виходить його «Маніфест нової щирості», у якому зазначається, що «іронія мертва». Торн пов'язує це з подіями 11 вересня 2001 року, коли в Америці стався жахливий терористичний акт, і вкотре наголосила на зміні цінностей у свідомості багатьох людей у світі. Як пише Торн: «У тому, що буде називатися “Світ після 09/11”, не буде місця для такої особливої неприємної форми дискурсу. Її має замінити м'яка, солодка щирість» [226]. Торн називає «нову щирість» «новою культурною парадигмою», «радикально новим етосом». Проте, він не відмовляється зовсім від іронії, але бачить її трансформацію і, відповідаючи на питання «Що таке “нова щирість”?», пише: «Уявіть собі, що іронія та щирість об'єдналися, як Вольтрон², щоб сформувати новий рух дивовижної сили. Або уявіть собі відсутність іронії та щирості, де менше – це (очевидно) більше» [226].

² Вольтрон – легендарний робот-трансформер, захисник Всесвіту з аніме-серіалів

У контексті «нової щирості» переосмислення постмодерної іронії є подвійною ротацією музичної думки, коли пряме висловлення композитора набуває іронічного сенсу, після чого іронія знову повертається назад у новому контексті, новій інтерпретації. Так само як у метамодерні відбувається ствердження «смерті смерті автора», пряме іронічне висловлення також спростовується, набуває нових смислів та форм у композиторській творчості, повертаючи відчуття щирості, але крізь призму постіронії, що семантично ускладнює її.

Аналізуючи праці митців останніх років ХХ століття, до яких увійшов і вже згаданий Девід Фостер Воллес, канадський дослідник Джош Тот (*Josh Toth*) в праці «*Toni Morrison's Beloved and the Rise of Historioplactic Metafiction*» («“Кохана” Тоні Моррісон...» [228] відзначає їх «метахудожність», вказуючи на перехідний характер від постмодерну до метамодерну. Джош Тот, а також інша дослідниця Ніколін Тіммер (*Nicoline Timmer*) у праці «Радикальна беззахисність: Нове відчуття себе у творчості Девіда Фостера Воллеса» («*Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace*») [228] проголошують метамодерне повернення афекту та вважають постмодерну іронію етосом, який завдає шкоди своєю скептичною пасивністю та зневажливістю. «Заклик Девіда Фостера Воллеса до зброї проти “E Unibus Pluram” є відправною точкою для <...> цілого сучасного проєкту, який він називає постіронією в літературі, а також у кіно та на телебаченні <...> постіронія не відкидає іронії зовсім <...> постіронію можна розглядати як нову емоційну основу, яка прийшла на зміну тону постмодернізму» [228, с. 43]. Посилаючись на вислів одного з героїв твору Воллеса «Октет» («Те, що я відчуваю я не можу назвати прямо, але воно здається важливим, ти теж так це відчуваєш?»), Ніколін Тіммер акцентує увагу на вимозі бути не просто щирими, «а ще гіршими, ніж беззахисними <...> беззахисність є для мене робота Еммануеля Левінаса, який пов'язує “ризиковане розкриття себе у щирості <...> з розривом власної душі та відмовою від усілякого притулку”» [227, с. 113]. Мова йде про нове відчуття

себе, яке вже не є самотнє від самого себе, але гостро відчуває близькість і присутність інших, які можуть, як збагачувати, так і руйнувати власний світ особистості.

На думку української дослідниці Н. Загурської чуттєвість «нової щирості» постає «як загальна атмосфера, що поширюється в усіх видах сучасного мистецтва, викликана необхідністю вирішення проблематики особистісного висловлювання» [242, с. 19], є своєрідною філософією, естетикою, етикою, онтологією. Цікавим є те, що феномен «нової щирості» авторка статті «*New Sincerity in post-postmodern art*» розглядає у контексті пост-постмодерного мистецтва. Дослідниця стверджує ідею повернення втраченої щирості та автентичності у добу постмодерну і пов'язує ці пошуки саме з добою пост-постмодерну. Крім автентичності, яку Н. Загурська пов'язує з природністю та щирістю самореалізації особистості / митця, авторка також акцентує увагу на чесності та серйозності, що одразу відсилає нас до робіт М. Бахтіна щодо ціннісно-сміслових вимірів мистецтва та культури. Н. Загурська вказує на особливість використання прикметника «новий», як основного показника варіантів новизни пост-постмодерністських художніх течій. Як не дивно, у контексті пост-постмодернізму, Н. Загурська згадує про метамодернізм, який вона справедливо називає «новим романтизмом, метафорою якого є вже не кореневище, а квітка» [242, с. 19]. Дослідниця наводить приклад комедійного фільму Адама Брауні (*Adam Browne*) і Брендана Шуане (*Brendan Choynet*) «Культ щирості» («*The Cult of Sincerity*») (2008), де на думку авторів кінострічки «просте і показове для висловлених переконань може змінити світ на краще» [там само].

Викликає зацікавленість авторки щодо взаємозв'язку «нової щирості» з постіронією, гумором, які, на нашу думку, знаходяться у сфері метамодерних пошуків і, незважаючи на саму назву статті Н. Загурської, де чітко вказується період пост-постмодерну, «нова щирість» фактично проголошується авторкою як така, що є ключовою ідеєю та цінністю метамодерної свідомості.

Варто відзначити, що феномен «нова щирість» виникає в музичній культурі наприкінці XX століття, а точніше у позаакадемічній музиці 80–90-х років окремих альтернативних рок-груп (*The Reivers, Doctor Mob, Wild Seeds, Cat Power*), які експериментували зі стилями, зокрема, їх поєднання, а також намагалися знайти нові шляхи комунікації зі слухачами.

Інший ракурс «нової щирості» пропонує О. Овсяннікова-Трель, яка порівнює це явище з «ефектом Шуберта» в музичних реальностях сучасних українських композиторів. Українська музикознавиця слушно говорить про витоки цього явища у німецьких композиторів, яких відносять до «нової простоти» (про що ми писали раніше у контексті світогляду постмодерну), і котрі стверджують у своїй творчості появу «нової суб'єктивності», «нового романтизму», «нової щирості» тощо. Як вже зазначалось, теоретичне підґрунтя напрямку «нової простоти» як певної системи створив А. Райман, він визначив стильові константи та говорив про її життєздатність та перспективність у майбутньому. Кажучи про «новий романтизм», А. Райман говорить про повернення композиторів до історично сформованих форм, знаків, історично сформованої семантики. У зв'язку з цим, О. Овсяннікова-Трель відмічає, у представників «нового романтизму» (який часто ототожнюють з « новою щирістю ») та композиторів більш молодшої генерації кінця XX – початку XXI століть, зв'язок із творчістю Франца Шуберта. І мова йде не лише про його мелодизм, а й про композиторську техніку, унікальні шубертівські конструкції, які стають взірцем для багатьох митців. Сучасні музикознавці, зазначає Овсяннікова-Трель, пояснюють інтерес композиторів останньої третини XX століття до музики Шуберта тим, що «австрійський композитор пропонує нам доходити до межі простоти усередненого, узагальненого і, головне, до межі статичного образу. Саме зі статикою пов'язана властивість часу у музиці Шуберта. Шуберт працює зі статичним афектом, а також простотою, яку часто доводить до банальності, що сьогодні резонує з метамодерном» [65]. «Ефект Шуберта» Овсяннікова-Трель вбачає у творчості Валентина Сильвестрова, який не просто шанобливо завжди

ставився до видатного австрійського композитора, а й часто висловлювався у своїх інтерв'ю про його вплив на свою творчість. Крім того, українська музикознавиця вказує на збіг музики Шуберта з автентичністю «нової щирості» як Істини та істинності, яка дуже яскраво проявляє себе в музиці метамодерну, адже, на нашу думку, людина в наш час прагне бути справжньою на шляху чистоти, глибини, справжності, гармонії з собою, можливістю бути ти, ким є насправді.

Інший модус художньої реальності метамодерну - «нова меланхолія», який вважається одним із найважливіших афектів епохи метамодерну. Дійсно, в останні три десятиліття вона особливо активно стала проявляти себе як у художньому, так і в культурологічному просторах. Достатньо згадати фільм Ларса фон Трієра «Меланхолія» (2011) з геніальною музикою Ріхарда Вагнера (опера «Трістан та Ізольда»), фундаментальну психоаналітичну працю Юлії Крістєвої «Чорне сонце: депресія та меланхолія» [146], «Історію меланхолії» Карін Йоханніссон [144], яка в оригіналі має назву «*Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*» («Меланхолійні кімнати. Про тривогу, нудьгу та вразливість у минулому і сьогоденні») [190].

К. Йоханніссон ґрунтовно аналізує питання меланхолії в історичному ракурсі та відзначає, що меланхолія переживається чуттєвим суб'єктом, але «одягається» в те вбрання, яке схвалено і підтримано відповідним часом. Мінливість меланхолії забезпечує їй невичерпні можливості. Вона обирає то активні форми вираження, спрямовані назовні як чутливість і знервованість, то пасивні і звернені в себе як туга, депресія і втома [144]. Дослідниця розуміє меланхолію як пережитий досвід і, виходячи з цього розділяє її на більш дрібні складові – тривога, нудьга туги, втома, порожнеча, неспокій або примус до задоволення, пригніченість, скорбота, гнів, страх, параліч дій, сльози тощо, – які, своєю чергою, можуть групуватися в різних поєднаннях, але завжди існують у контексті нестачі або втрати. Йоханніссон зафіксує у своїй праці стан між «Я» і суспільством, де меланхолію можна зрозуміти як

первісну форму душевного страждання. Її роздуми щодо еволюції меланхолії спираються на теорію цивілізації Норберта Еліаса, який стверджує, що мова почуттів із плином часу дисциплінується, і якщо для давньої форми меланхолії – *чорної* – притаманні скорбота, жах, мовчазність, млявість, підозрілість, перепади настрою і голод, то починаючи з XIX століття всі ці ознаки поступово зникають, замінюються новими науковими категоріями.

Меланхолії Нового часу К. Йоханніссон надає назву – *cira*, основною характеристикою якої є, як пише авторка, «рясно ллються сльози, на відміну від попередніх епох». Саме в цей час виникає термін *melancholia generosa*, який характеризує творчий стан на межі світла та темряви, екзальтації та депресії. Варто відзначити, що для композиторів-романтиків меланхолійний тип – це прототип унікальної особистості, яка знає собі ціну, втіху та смисл буття вбачає у творчості, душевні метання приваблюють її значно більше, аніж душевна рівновага. Саме з такої меланхолії, на думку Йоханніссон, виростає новий тип особистості художника / композитора, і воно вже не буде пов'язане з чорною меланхолією. Як пише Йоханніссон, «Самотність сприймається не як знедоленість, а як свідоме звільнення від агресивних умовностей соціуму. Горіння душі стає стилем життя, обраним за контрастом з огидною легкістю існування, і водночас – способом демонстрації критичного ставлення до суспільства. Меланхоліки-романтики вбачали своє призначення в тому, щоб критикувати і змінювати погляди буржуазної аудиторії. Новий *homo melancholicus* із задоволенням пише про свої переживання» [144, с. 44–45]. Авторка відзначає той факт, що з часом меланхолія стає все більш елітарною та перетворюється навіть на спосіб затвердження соціального статусу. «Меланхолія, що критикувала, дозволяла не діяти, зберігаючи при цьому ауру обраності» [144, с. 46]. Варто згадати праці відомого українського музикознавця С. Тишка про життєтворчість М. Глінки та його далекі подорожі, у яких Тишко описує різноманітні меланхолічні форми – сплін, нудьгу, тугу, ностальгію, які виникали під час перебування композитора в різних країнах (Україні, Німеччині, Італії,

Іспанії) та сприяли або, навпаки, заважали його творчому натхненню. До речі, К. Йоханніссон виокремлює два типи нудьги – «мала нудьга», як характеристика особистості фланера, про що багато пише С. Тишко у своїх дослідженнях щодо М. Глінки, та «холодна нудьга» – особистість денді.

У сучасній меланхолії К. Йоханніссон справедливо відзначає велику роль втоми, чого не було раніше. Це новий тип меланхолії, коли мова почуттів набула більш стриманих форм вираження, але не стала від цього менш насиченою і, за дослідницею, має світлий відтінок. «Нова меланхолія» відрізняється від «темної» («чорної» та «сірої») глибокої меланхолії минулих століть, її вираження безвихідного відчаю, гіркої туги. Карін Йоханніссон називає її «білою меланхолією». Вона – стан душі з відтінком солодості, адже, як слушно цитує Йоханніссон Віктора Гюго, «меланхолія – це щастя від перебування у смутку». А отже, меланхоліки-романтики із задоволенням пишуть про свої переживання: меланхолія для них лише привід, щоб заглибитись у себе. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть меланхолія провокує ескапізм, дозволяє мріяти про будь-що, уявляти себе будь-ким, звільняє від обов'язків, відповідальності, почуття провини, вона стає захистом від реальності, заповнює порожнечу у людській душі та стає більш демократичною. Вона «перетворює сутінки у багряницю та сонце, котре, звичайно, залишається чорним, але все ж таки є сонцем, джерелом засліплюючого світла» [65, с. 162].

«Нова сентиментальність» метамодерну є також модусом музичної реальності в творчості композиторів, зокрема, українських. Вона має багато спільних ознак з «новим романтизмом» та «новою простотою». А саме, це музика наповнена ностальгією за тим, чого не було, та одночасним бажанням знайти нові смисли, тугою за надсмислами, які, найчастіше, набувають відтінків сакральності. Тому у цьому контексті можна говорити про «сакральний простір», а краще «новий сакральний простір» у творчості таких українських композиторів: Вікторії Польової, Володимира Рунчака, Богдани Фроляк, Ірини Алексійчук, Віктора Степурка, Ганни Гаврилець тощо.

Проте «нова сакральність» в художніх реальностях сучасних композиторських практик потребує окремої уваги. Вона розуміється поза релігійних конфесій та будь-яких релігійних канонів. Зазначимо, що інтелектуальна рефлексія щодо сакрального починається вже з XVII – XVIII століть. Саме з цього часу поняття сакрального відокремлюється від поняття божественного. С. Зенкін говорить про те, що у XX – на початку XXI століть сакральне «можна і навіть необхідно мислити окремо від якогось особистого божества, не як результат божественної еманції, а як *продукт культурної діяльності людей* <...> і тоді вивчати небожественне сакральне – означає вивчати невигадане сакральне, дійсно існуюче у нашому соціальному та психічному житті» [44, с. 14]. Експлікуючи цю думку на сучасну українську академічну музику, зазначимо – творчість композиторів, що звертаються у своїх практиках до модусу «нового сакрального», спирається на релігійні ідеї, джерелом яких є сакральний канон, але саме сакральне трактується не у традиціях канону. Показовим є «концертне, а не богослужбове призначення» [48, с. 70] композиторських творів цього спрямування, «а “сакральна” стилістика, хоча й підкреслює глибоку релігійність їх авторів, лише імітує в музичній тканині твору сакральний час і простір богослужіння» [там само]. Отже, композиторська творчість підносить світ реального до стану свідомості митця, в якому вона безупинно звернена до світу божественного, сакрального.

Можна припустити, що сфера сакрального пов'язується в музиці з тишею та мовчанням, адже саме з них починається музика і у творчості певних композиторів розчиняється у мовчанні, а в інших з мовчання твориться. Саме з такого мовчання та тиші часто виникає сакральний простір, «нова сакральність» у творчості Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Польової, В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Степурка та композиторів більш молодшої генерації – І. Алексійчук, Б. Фроляк, М. Шведа тощо. Композитори розширюють межі музики, «вносять у музичну мову художній прийом, що маніфестує мовленнєвий намір, але не використовує мовленнєві або музичні

засоби. Мовчання – не знак неможливості висловлювання, а самоцінне художнє висловлювання, що виражене без використання звукових засобів» [118, с. 25].

Висновки до Розділу 1

У цьому Розділі дисертаційного дослідження розглянуто теоретико-методологічну базу, яка формує розуміння феноменів «художня реальність» і «музична реальність» у гуманітарному знанні та музиці; зміну естетичних та ціннісно-сміслових характеристик цих феноменів в історико-культурні періоди музичного постмодерну та метамодерну.

У підрозділі 1.1 розглянуто феномени «художнього», «художньої реальності», «музичної реальності» у контексті їх філософсько-естетичної та музикознавчої інтерпретації в онтологічній, екзистенційній та феноменологічній площині мистецтва. Різність наукових підходів до цих понять зумовила складність формулювання дефініцій, зокрема «музичної реальності» у сучасному музикознавстві. Для пояснення нашої наукової позиції уточнено їх визначення.

У підрозділі 1.2 висвітлено характерні риси явища музичного постмодерну. Серед важливих ідей, концептів, що посприяли виникненню постмодерних музичних реальностей, виокремлено: інтертекстуальність; «відкритість твору» (за У. Еко); нелінійність розвитку та децентралізацію; феномен «гри» (зі смислами, образами, текстами, жанрами, стилями, формами); постмодерну іронію, пародію і гротеск. Тема інтертекстуального діалогу постає однією з найголовніших у дискурсі музичних реальностей постмодерної композиторської практики, тому розглянуто взаємодію «свого» та «чужого» в музичному інтертексті.

Одним із модусів музичної реальності постмодерну є явище «нова простота», що «перекидає місток» від художнього мислення постмодерну до

метамодерну. Спираючись на теоретичні праці німецьких композиторів 60–70-х років XX століття цього «системного жанрово-стильового феномена» (за О. Овсянніковою-Трель), виокремлено характерні риси «нової простоти»: камерність, повернення до тональності та мелодії, простої ясної фактури, консонансних гармоній, традиційних музичних форм, суб'єктивності, чуттєвості та виразності, «використання малих структурних одиниць музичної мови (мотив, фраза) у якості основного тематизму» [88, с. 385] у межах індивідуального композиторського стилю, що суттєво відрізняє представників цього напрямку одного від іншого.

У підрозділі 1.3 розглянуто музичні реальності метамодерну наприкінці XX – початку XXI століть. Виходячи з тверджень апологетів метамодерну, цей феномен розуміється як періодизація і характеристика естетичної чуттєвості. Естетика метамодернізму повертає чуттєвість Романтизму як «ре-сигніфікат», тому виникає інтерес до «нової» чуттєвості / чутливості / відчуття («*sensibility*») або «структури відчуття» («*structure of feeling*») за Р. Вільямсом. Метамодерністська чуттєвість поєднує модерністські і постмодерністські установки, утворюючи зв'язки протилежностей, як «іронічна щирість», «саркастична вразливість», «прагматичний ідеалізм» тощо.

Розглянуті модуси метамодерної музичної реальності («нова простота», «нова щирість», «новий романтизм», «нова меланхолія», «нова сакральність») надали можливість стверджувати, що вони є новими за їх семантичним прочитанням, наповненням іншими смислами. Визначено особливе значення зміни постмодерної концепції «смерті автора» (за Р. Бартом) на метамодерну установку остаточного «розмивання» меж між «своїм» та «чужим», адже, головним тепер вважається Текст, а не композитор, виконавець або слухач, які в рівній мірі запрошуються до його творення, що, у свою чергу, відкриває нові форми художньої комунікації та естетичного досвіду.

З'ясовано основні характеристики музичного метамодерну: вільний доступ та використання музично-інформаційного матеріалу всіх можливих історико-культурних часів, усвідомлення взаємозв'язку всіх попередніх епох, їх контексту та діалектичного синтезу, пошуки нової універсальності, утвердження ідеї ре-сигніфікації при збереженні і маркуванні власної унікальності, тяжіння до простоти та ясності мови, гіперсаморефлексивність, реконструкція (на відміну від постмодерної деконструкції), постіронія (на відміну від «тотальної іронії» постмодерну).

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНІ РЕАЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У СВІТЛІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ ВИМІРІВ БУТТЯ

2.1 Екзистенційні пошуки українських композиторів кінця XX – початку XXI століть

Від самого початку свого народження людина отримує, крім емпіричного, екзистенціальний досвід, формування якого є унікальним та неповторним. Такий досвід залежить від питань, які висвітлюють відповіді щодо сенсів буття, життя та смерті, любові та турботи, відповідальності тощо та належать тому відрізку історичного часу, на якому актуалізуються ті чи інші норми та цінності у вигляді екзистенціалів.

Відомо, що науковий інтерес до екзистенції³ як певного терміну виникає ще у XIX столітті. Першим, хто звернувся до цієї проблематики, був С. К'єркегор, котрий став провісником майбутніх досліджень буттєвих координат існування особистості, а найголовніше – зрозумів буття людини як екзистенції. У XX – початку XXI століть екзистенційна проблематика людського буття стає вузловою темою гуманітарних та музикознавчих досліджень. У широке поле наукових розробок та розвідок потрапляє, перш за все, людина у теперішньому часі, «тут-і-тепер», перед обличчям буття і вічності. Із точки зору екзистенційно-онтологічного та екзистенційно-феноменологічного погляду на музичну (композиторську) творчість, мова йде про певні методологічні засади, які надають можливість у цьому контексті розглядати загальні принципи творення художніх (музичних) реальностей кінця XX – початку XXI століть. Такий підхід допомагає розширити та поглибити їх розуміння, адже екзистенція є сутністю творчого принципу (за М. Гайдеггером), вона показує, що твір – це поетично-художнє

³ *Existentia* у перекладі з латини – існування людського буття

«виведення» до «явленості», яка виводить «те, що присутнє у непотаємність» (М. Гайдеггер). Виникає питання - чому музика є найбільш релевантною у світлі екзистенційних вимірів буття? Тому що вона є часовим мистецтвом, де композиторська діяльність явлена, з одного боку, «тут-і-тепер», тобто у безпосередньому існуванні, а з іншого – яскраво представлена саме у процесуальності історії.

Що ж таке екзистенціали? Це поняття було введено до наукового тезаурусу відомим німецьким мислителем М. Гайдеггером, зокрема, найбільшу розробку воно отримало в роботі «Буття і час». Екзистенціали - це способи людського існування, що можна розуміти як певні сили, які конструюють «Я» людини та її свідомість як смисложиттєві підстави буттєвості людини. Саме екзистенціали формують структуру людського буття. За М. Гайдеггером, це «буття-у-світі», «буття-до-смерті», «тимчасовість», «страх» або «жах», «турбота», «туга», «рішучість», «смерть», «падіння» тощо, вони конституують повсякденні практики людини, творять людський досвід. Як справедливо зазначає сучасний музикознавець І. Савчук, «інтенція творчої особистості стає тим духовним індикатором, який уможлиблює екзистенційні прориви свідомості крізь призму творчого доробку» [109, с. 17]

У встановленні зв'язків між екзистенцією людини, її творчістю та буттям, варто відзначити, що за М. Гайдеггером екзистенційний досвід є основою не лише присутності творчості у людському бутті, а й усього буття загалом. Але у цьому сенсі необхідно розуміти, якими засобами спілкується людина з буттям, зокрема, музичним. Відповідаючи на це питання, німецький мислитель вважає, що буття можливо збагнути не інакше як за посередництвом мови, що не підвладна людині, бо не людина мислить себе на мові, а мова мислить себе через людину [181]. Цієї ж думки дотримується й У. Еко, котрий вважає, що «саме обороти мови вхоплюють особливість взаємин людини з буттям» [143, с. 439], а також Г.-Г. Гадамер [176], який говорить про існування мови у певному екзистенційному буттєвому вимірі.

Тому для нашого дослідження найбільш цікавим уявляється той спектр екзистенційних ідей, що характеризують буттєве в творчих пошуках сучасних композиторів, створених художніх реальностях в музиці. Виокремимо деякі з цих ідей, що, на наш погляд, є найхарактернішими для композиторських практик початку зазначеного періоду. Одразу необхідно відзначити, що існує певна «тяглість традицій», оскільки сучасні українські композитори продовжують традиції, сформовані «протягом розвитку всієї української музичної культури, яка несе в собі весь накопичений досвід попередніх поколінь, втілений у смислах і образах, що стали архетипами в українській музиці» [115, с. 66]. Тому не є дивним, що практично всі екзистенціали, що маркують сучасну музичну творчість, є тим самим досвідом попередніх поколінь, оскільки таке коло понять як духовність, віра, надія, любов, відповідальність, турбота, страх, свобода, відчай, занедбаність, самотність, нудьга, туга, життя, смерть тощо є вічними.

Варто відзначити, що художня (музична) творчість пов'язується з таким поняттям як духовна екзистенція (за М. Мамардашвілі), що своєю чергою акцентує увагу на трансценденції, екзистенційній комунікації, таких духовних феноменах як Любов, Зустріч, Діалог. Недарма відомий філософ та культуролог М. Мамардашвілі говорить про твори мистецтва, що «укладені в картинах, у музиці», як про «органи народження» нових духовних станів: «Але не тільки, ще частіше ними є твори мистецтва в наших душах, твори майстерної праці. Тема мистецтва і праці важлива для розуміння самої сутності таких органів. Зокрема, людський зір як зір індивіда є народжений якимось органом, але цей орган не просто анатомічне око; щоб бачити, треба вміти бачити, в нас повинно, має народитися, мистецтво бачення, бо тільки так народжуються краса, честь, любов, хоробрість, мужність <...> Вони народжуються безперервно, і тому існує певна нитка спадкоємства, про яку ми пам'ятаємо» [76, с. 42]. Фактично мова йде про народження духовних цінностей, завдячуючи як зусиллям композиторів, так і наступного народження нових духовних станів – емоцій, почуттів, смислів – у процесі

подальшої інтерпретації музичних творів. Відбувається надзвичайно складний процес комунікації, діалогу між композитором (його твором), виконавцем-інтерпретатором, слухачем, Всесвітом, коли всі учасники творчого процесу стають свідками народження нових духовних екзистенцій, які піднімають, «виштовхують» людину зі звичного, повсякденного життя задля того, щоб відбулася та сама трансцендентна зустріч з Істиною, Красою, Любов'ю, тим, що є значущим для людини під назвою цінності. І скільки існує потенційних інтерпретаторів, стільки буде нових художніх (музичних) реальностей, що однозначно знімає обмеженість у прочитанні художнього твору, говорить про його відкритість (за У. Еко), творить його складну смислову та образну багатовимірність у всій цілісності відображення буття.

Враховуючи появу екзистенційних переживань з моменту появи людини як біологічної та культурної істоти, варто зауважити, що відбувається їх «блукання» з покоління у покоління, розширення поля людської екзистенції, що пов'язано з динамікою розвитку внутрішнього психологічного світу людини, спектру її емоцій та почуттів. Така еволюція не дарма підштовхнула у XX – XXI століттях (з їх емоційними потрясіннями) філософів, літераторів, композиторів зануритися у світ екзистенційних проблем і, перш за все, особистісних екзистенційних духовних станів людини. З іншого боку, екзистенціали протягом всієї історії свого існування поступово перетворилися на усталені «духовні параметри буття людини», які отримали мітологічну, релігійну, емоційно-психологічну забарвленість і, на слушну думку В. О कोरोкова, «людина, фактично, стабілізує (до повторюваності, по Ж. Дельозу) комплекси переживань, які в такій повторюваності перетворюються в стійкі понятійні комплекси, стійкі зони буття людської психіки» [90, с. 53-54].

Усі екзистенціали об'єднує головне – трактування так званої категоріальної моделі / онтологічної схеми – «народження – життя – смерть – безсмертя» (за О. Кирилюком), як екзистенційно цілісного становища людини в Універсумі. Посилаючись на розробки Київської філософської

школи (про яку ми вже згадували у Першому розділі нашого дослідження), Олександр Кирилюк спирається на слушне висловлення В. Іванова про те, що «світ людини – це власне буття людини, її буття в світі та буття світу для людини» [49, с. 28], де світ несе в собі дилему буття та небуття; має кордонну межу як цілокупність буття; має своїм центром людину; це система смисложиттєвих реальностей; у світі реальним є лише те, що має людський смисл; має людську осмисленість та розумність; є чуттєво-надчуттєвою реальністю; це Універсум; світ культури [там само, с. 24–54].

Виходячи з цього положення, ми можемо стверджувати людиновимірність композиторської творчості, де «ключовими пунктами постають інваріантні складові як людського ставлення до світу, так і самоусвідомлення людиною свого місця та перспектив буття в ньому. До вказаних інваріантів, насамперед, належать категорії граничних підстав» [55, с. 308]. Спираючись на М. Гайдеггера, О. Кирилюк маркує спектр людських почуттів, які були зазначені вище, що постають у центрі уваги екзистенціалів та є «базисними інтенціями людської особистості» [56], формують не лише загальнолюдські, а й національно-етнічні цінності. У цьому аспекті автор акцентує увагу на відмінності української національної екзистенції від російської.

Загалом варто відзначити, що екзистенціали взаємопов'язані і мають можливість переходити один в одного, створюючи певну не тільки діалектичну єдність, а й ширше - тріалектичну. Важливість тріалектичного підходу для нашої дисертації полягає у тому, що стосується розуміння метамодерну у музиці, оскільки тріалектика, «як нова цілісна методологія світоосягнення» «не заперечує діалектичний закон про існування протилежностей єдиного цілого і протиріч між ними, як джерела розвитку протилежностей», проте «заперечує діалектичний закон боротьби протилежностей. Вона вважає, що в природі живого і розумного космосу існує попередньо встановлена гармонія взаємодії протилежностей, формою і кількісними відношеннями яких обумовлений розвиток як протилежностей,

так і єдиного цілого» [14, с. 55]. Відтак, ми знову можемо сказати про «ковзання» смислів по різних художніх реальностях. Якнайкраще це можна прослідкувати у сучасній композиторській творчості, коли майже немає можливості виокремити у чистому вигляді ті чи інші екзистенціали, оскільки вони сплітаються у дивовижний вінок з любові та самотності, туги, життя та смерті.

Кінець XX – початок XXI століть запропонували світові новий підхід у дослідженні людської творчої діяльності, який запровадив у науковий тезаурус фінський семіотик Ееро Тарасті в праці «Екзистенціальна семіотика» (2000), поєднуючи структурно-семіотичний та екзистенціальний підходи. На його думку, повсякденне життя сучасної людини перебуває під впливом різноманітних дискурсів, наративів, метанаративів, що створює ситуацію неавтентичності її життя. І для того, щоб вирватися з цієї неавтентично ті, людина повинна опинитися в «прикордонній ситуації», де поворотні моменти, вузлові точки життя людини супроводжуються всіма притаманними їй переживаннями, які найчастіше оцінюються як негативні – страх, жах, відчай тощо. Е. Тарасті вважає, що в екзистенціальній семіотиці розум суб'єкта артикулюється через чотири фази наступними семантичними категоріями – *Moi* та *Soi*: тіло, особистість, професія та цінності. Автором концепцій *Moi* та *Soi* був Поль Рікер, але наприкінці XX – початку XXI століть вони були інтерпретовані Е. Тарасті наступним чином: «*Moi* представляє індивідуальні аспекти суб'єкта та охоплює два виміри його суб'єктивності: тіло (*M1*) і психіку (*M2*). *Soi* відноситься до соціальної сфери суб'єкта, в якій символічний рівень та комунікаційні процеси є її частиною. *Soi* складається з *Soi1*, який представляє норми, ідеї, цінності соціального контексту, що є віртуальними і потенційними можливостями суб'єкта; і *Soi2*, який представляє норми, ідеї, цінності соціального контексту, актуалізовані суспільством)» [203, с. 153]. Саме ці вузлові моменти, за Тарасті, визначають життєвий наратив будь-якого композитора, особливо, коли настає екзистенційна загроза.

Також важливою рисою екзистенціальної семіотики є трансцендентальність, яка співзвучна музиці, оскільки остання є проявом цілісного істинного буття, а саме універсуму, тобто музика космічного цілого та музика людського буття, які у своїй єдності створюють необхідні умови для творення художньої творчості. На думку І. Канта, усе, що стосується трансцендентального, виходить за межі «чистого предмету науки» і, звісно, це стосується також музики, знання якої, якщо перефразувати А. Шопенгауера, «виходить за межі можливого досвіду, тобто природи, або даного явища речей» [218, с.308-309], більш за те, музика формує цей самий досвід. Саме тому, говорячи мовою Канта, *Geist* – Дух музики більше всього відповідає поняттю трансцендентального.

Український музикознавець Т. Іванніков слушно зазначає, що: «Трансцендентальний підхід звертається до смислоутворюючої діяльності свідомості» [50, с. 8], а тому передбачає, на думку автора, два рівні феноменологічного дослідження – зовнішній, абстрагований та внутрішній, конкретизований. Якщо перший «здійснюється в режимі пошуку трансцендентальних можливостей пізнання про “музику взагалі” та фокусується на умовах прояву музичних смислів у свідомості, без акцентуації їхнього предметного змісту», то другий «зосереджується на досягненні ноематичного, смислового наповнення конкретних музичних творів, виявленого в самому їх змісті за допомогою переживання» [50, с. 8].

Повертаючись до концепції Е. Тарасті, варто зауважити, що звернення вченого до «життєвих знаків», до яких людина набуває чуттєвість у «прикордонних ситуаціях», есплікується на творчість відомих композиторів у праці, яка присвячена семіотиці музики – «Семіотика класичної музики: як спілкуються з нами Моцарт, Брамс та Вагнер» («*Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk To US*») [225]. Ведення у дослідницьку площину таких концептів як «музичний суб'єкт», «модальність», «становлення», «*Schein*», «*Dasein*», «*Ich-Ton*», «трансцендентність» дозволяють висвітлити абсолютно нові перспективи інтерпретації музичних

творів. Згідно Е. Тарасті, *Ich-Ton* «фільтрує знаки, які твір або допускає, або відхиляє <...> так само “моралізує” всі елементи, що вторгаються. Останні є екзознаками, які через модалізацію стають ендознаками; і навпаки, ендознаки, які виникають у свідомості композитора, прагнуть проявитися як сприймана реальність, тобто як екзознаки» [225, с. 18]. Тарасті відзначає, що відмінність та розрізнення аспектів *Moi* та *Soi* дозволяє передбачити певний екзистенційний аналіз, який може бути використаний у аналізі музичного твору, адже у цій фазі «розкриваються структури значення, а на задньому плані – структури комунікації. Зрештою, ми приходимо до трансцендентного аналізу» [там само].

Надзвичайно цінною є думка дослідника щодо таких категорій як «Краса» та «Істина», які вважаються трансцендентними і довгий час, зокрема в авангардному мистецтві ХХ століття, проголошувалися такими, що неможливо застосовувати до музичних творів та досліджувати їх у реальності. Проте, Тарасті не погоджується з цією думкою та вважає, що *Ich-Ton* повинен розглядатися у зв'язку з трансцендентальною ідеєю та цінностями, «які для суб'єкта (композитора) є віртуальними можливостями, реалізованими чи нереалізованими. У такому аналізі *Ich-Ton* вивчається з точки зору його універсальності. Визначається також, як, виходячи з модальностей твору, виникають так звані “метамодальності”. Останнє допомагає гарантувати безсмертя твору поза його умовним, історичним, соціальним *Umwelt*⁴(того, що Гайдеггер назвав би *Dasein*⁵ твору)» [225, с. 18]. Відтак, *Moi* – це власне екзистенційне «Я» композитора, а *Soi* – його соціально-комунікативне «Я», які у процесі взаємодії / комунікації регулюють Інакшість по відношенню до цих «Я», оскільки Інший – це інший композитор / виконавець / слухач, і в нього є свої власні *Moi* та *Soi*. Відповідаючи на запитання, чи можуть «спілкуватися» *Moi* одного композитора з *Moi* іншого композитора, Е. Тарасті стверджує: «так»,

⁴ *Umwelt* - Навколишній світ, навколишнє середовище

⁵ *Dasein* - тут-буття, присутність у бутті

оскільки «деякі композитори можуть бути “спорідненими душами”, але жодним чином не впливати один на одного на стилістичному рівні. З іншого боку, взаємовплив може відбуватися на рівні впізнаваних подібних стилів, стратегій та музичних тем, але без того, щоб композитори не мали нічого спільного у внутрішньому сенсі. Таким чином, вплив *Umwelt* на композицію створює ситуацію складної взаємодії» [225, с. 19]. Отже, Е. Тарасті доходить висновку, що *Moi* є джерелом ідей композитора та оточений *Soi*, яка є оболонкою, тією частиною, яка пов’язана з соціальним, закодованим, але не є екзистенційною. Проте разом вони утворюють «семіотичне Я» (за Т. Себеок /*Thomas Sebeok*/), яке в теорії екзистенціальної семіотики Тарасті у поєднанні *Moi* та *Soi* породжують *Ich-Ton*, котрий оточений Іншим, який називається у Тарасті *Dich-Ton*.

Цікавим видається приклад аналізу музичної творчості Ф. Ніцше, яка, на думку Тарасті, народилася саме з *Moi*. Фінський музикознавець слушно стверджує, що двигуном музичної історії є перетворення *Moi* на *Soi*, а точніше «постійним бунтом *Moi* проти спільнотного та традиційного світу *Soi*» [225, с. 22]. Але, якщо відбувається тільки вільна реалізація *Moi*, то «результатом є не надлишок модальностей, а їх дефіцит і придушення» [там само, с. 23]. Саме у цьому Тарасті вбачає (незважаючи на внутрішню волю самого Ніцше та підкреслений принцип волі в його творах!) у музиці німецького генія філософії незавершеність та недосконалість, адже «їм бракує “обов’язкового” *Soi* <....> У творах Ніцше “хочу”, “знаю” і “можу” не переростають у жодну річ, оскільки вони не відповідають формам, кодифікованим “*Soi*”. Лише використовуючи ці форми, можна створити ієрархічний, структурний твір» [там само].

Привертає увагу і стаття Е. Тарасті на смерть польського музиколога М. Томашевського, у якій фінський дослідник розглядає есеї Томашевського та його метод дослідження композиторської творчості (яка складається з шести фаз), порівнюючи їх з *Moi* та *Soi* у екзистенціально-семіотичному світлі. Е. Тарасті відзначає, що всі шість фаз композитора Томашевського

відбуваються у межах часового розгортання *Moi* та *Soi*: «так тіло композитора, особистість, професія та ціннісні судження проходять через такий розвиток» [224, с. 43]. Фінський дослідник висвітлює вузлові моменти, за Томашевським, які аналогічні подіям в історії людини або «наративу» та тісно пов'язані з її власним досвідом. Е. Тарасті зазначає, що перший момент – це припущення про спадщину, оскільки кожний композитор народжується у певній музичній культурі. Наступний момент – перше захоплення якимось новим явищем, пошук кумирів і зразків в інших творцях, «кристалізація ідеалу». Далі йде зріла фаза – протиріччя та опір, «своєрідна фаза бурі та стресу, це бунт проти обмежених соціальних, культурних, моральних обмежень <...> спроба звільнитися від переважних культурних умовностей»; наступна фаза – момент значущої зустрічі, формування яскравої особистості, коли спілкування більш не є механістичним переданням повідомлень, а стає екзистенціальним» [224, с. 44]. Тобто, як пояснює Тарасті, вершиною кар'єри є зустріч з Іншим із виявленням у діалозі своєї ідентичності. Далі йде фаза екзистенційної загрози існування, коли у житті композитора з'являються «тіні» у вигляді перших загроз життю або супроводжується сумнівами щодо вибору свого шляху. Тарасті відзначає, що це «пам'ятний пункт», оскільки найчастіше пов'язується зі звільненням від фантазій усіх попередніх обмежень, це момент розлуки, прощання, повернення у минуле і погляд у майбутнє. Шлях композитора розгортається, як оповідь, і має інваріантну природу. Таким чином, Тарасті підкреслює, що у Томашевського ці шість фаз стають «пунктуаційними» критеріями життя композитора, вони формують його творчі та життєві фази, а також стилістичні періоди [224, с. 44]. У цілому погоджуючись з М. Томашевським, фінський дослідник зазначає, що всі шість фаз, запропонованих польським музикознавцем, можуть артикулюватися по-різному в різні моменти життя, оскільки одна фаза висуває на перший план цінності, тобто інтелігібельні аспекти (S1), інша – професію, ще інша – особистість (M2), а тому можуть застосовуватися до

будь-яких біографічних досліджень, і більше – така оціночна модель може застосовуватися до різних мистецьких явищ.

На слушну думку Е. Тарасті, польський дослідник приділяє увагу культурному аспекту і, щоб ретельно вивчити його, застосовує моделі функцій до семіотичної моделі комунікації Р. Якобсона: 1) експресивна з посиланням на емоційний стан композитора, його самовираження; 2) імпресивна або апелятивна, тобто прагнення вплинути на слухачів кожного музичного твору; 3) референтна, яка не стосується того, яким чином передається повідомлення, а викликає контекст; 4) фатична – «перевірка фізичного каналу», спрямованість на процес підтримки контакту; 5) естетична або поетична функція, коли форма є «*autoriflessivo, Ohne Interesse, ohne Begriffe* (без інтересу, без концепцій – переклад Є.Є.), як казав Кант, це музичний твір як такий» [224, с. 45–46]. Всі ці ідеї у подальшому були розвинені Яном Мукаржовським в праці «Структура, знак і функція: Вибрані есеї» [207].

Важливими є ті аспекти, на які далі вказує Е. Тарасті – історичний, контекстуальний і фаза резонансу, які дорівнюють в екзистенціальній теорії «передзнакам, знакам дії та післязнакам», застосування яких у аналізі надає можливість розглядати музичний твір як художнє ціле. Дослідник слушно наголошує, що в семіотичній традиції досить мало торкаються проблеми цінностей, і в цьому він вбачає відмінність класичної семіотики, яка походить від теорії структурної лінгвістики Ф. де Соссюра, від екзистенціальної семіотики. На прикладі мас-медійного суспільства Тарасті доводить, що цінності є універсальними, віртуальними (що очікують на актуалізацію), потім уніфікуються певними людьми і тільки після цього реалізуються у їх взаємному впливі на суспільство.

Чому саме цей підхід екзистенціальної семіотики сьогодні привертає увагу у вивченні композиторської творчості? Скорочений неповний огляд екзистенціальної семіотики Ееро Тарасті, дозволяє: по-перше, краще спостерігати діалог між «ендо-» та «екзо-знаками», щоб зрозуміти

комунікацію між художником та Іншим(и) у широкому контексті. По-друге, застосування концепції екзистенціальної семіотики, її «життєвих знаків», до яких, як вже було зазначено, людина набуває чуттєвість у «прикордонних ситуаціях», дозволяє розглядати широке поле екзознаків як певного простору. По-третє, роль модальностей (хочу, можу, знаю, мушу) змінюється відповідно до різних перспектив і точок зору в процесах індивідуального композиторського вирішення. Але варто завжди пам'ятати, що *Moi* з'являється тільки через *Soi*, а *Soi* потребує *Moi* для того, щоб існувати. Як слушно пише фінський дослідник Юха Ояла (*Juha Ojala*): «Для дослідження музичної знаковості такий підхід може допомогти примирити розбіжності, сприяючи створенню необхідного підґрунтя для теорії, яка могла б охопити складні, ітеративні рівні наративу, що охоплюють знаки як акти, стилістичні обмеження музичного дискурсу, соціальні контексти та епістемі культури, а також брати до уваги погляд на свідомість (мислення), як на уособлене, вкорінене, дієве та розширене пізнання» [209].

Наприкінці XX – початку XXI століть в музичній культурі виникає інтерес і до нових екзистенціалів або таких, що набувають нового смислового значення. Це пов'язано з тим, що особистість композитора і його музика видозмінюються разом з тим, як змінюється життя в світі сучасної культури. Композитори використовують нові техніки і принципи творення, музика отримує нові способи існування і виконання. У цьому сенсі особливого значення набувають такі екзистенціали як шум, тиша та мовчання, що виразно свідчать про особливості світовідношення між сучасною людиною та сучасною культурою. На нашу думку, такі екзистенціали стають ознакою творчості сучасних українських композиторів. Крім В. Сильвестрова (цикл «Тихі пісні», «Тиха музика», всі опуси Багателей для фортепіано та ін.) необхідно назвати таких вітчизняних композиторів як В. Бібік (Концерт для хору *a cappella* на слова Г. Айгі «Тиша-попередження», ор. 110, творчість В. Польової, І. Алексійчук, М. Шведа та ін. Красномовним є висловлення В. Польової щодо тиші. В інтерв'ю інтернет-журналу «Karabas» на запитання

про можливість вибору між музикою та абсолютною тишею, композиторка відповіла: «Колись я намагалась пояснити сутність «Білого поховання» словами: “<...> блаженна ясність, дихаюче поле. бездонний спокій. падіння в ніжну безодню сну, біле поле, поховання водами, жах найглибшого, біле дихання <...> співаюча уві сні земля, і раптово крізь пробивається золоте стебло голосу гобоя”. Тобто це – моя тиша. Жива, сповнена, нешліфована тиша. Її обираю» [81].

Екзистенціал мовчання в музиці особливий, адже саме з нього розпочинається музика і у творчості певних композиторів розчиняється у мовчанні, а в інших з мовчання твориться. Багато дослідників пов'язують єдність музики та мовчання, що є вираженням у паузах, зі сферою сакрального. Саме з такого мовчання й тиші виникає розуміння «нової сакральності» як нової художньої реальності у творчості Є. Станковича, В. Сильвестрова, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Степурка та композиторів більш молодшої генерації – І. Алексійчук, В. Польової, М. Шалигіна тощо. Кожен екзистенціал повинен «проживатися» композитором. Екзистенціал мовчання, на відміну від інших, походить від мовленнєвого наміру, але не використовується у прямому сенсі і тим самим, розширюючи межі музики, він вносить у музичну мову новий художній прийом. Не варто сприймати мовчання як неможливість висловлювання, оскільки воно може бути більш красномовним, аніж будь-яка мова, більш самоцінним художнім висловлюванням, що виражене без використання звукових засобів.

Ще одне з важливих спостережень щодо екзистенціалів у творчості сучасних українських композиторів – повернення до афекту в музиці (про що вже йшлося раніше), тобто емоціонування всередині канону, переживання в межах архетипової формули, коли відбуваються «постійні коливання між суб'єктивним та об'єктивним, вигаданим та реальним, віртуальним та дійсним, викликає своєрідну мрійливість, хвилююче передчуття чогось вислизаючого. Це сприяє відродженню інтересу до втрачених цінностей, до шанобливого, а не іронічного цитування образів, ліризму, деідеологізації

історичної спадщини та надії на світле майбутнє («новий романтизм»), що знижує відчуття ризику повсякденності та спонукає до творчості» [24, с. 5].

Сьогодні проблема відмінності української національної екзистенції від російської гостро постала перед українською нацією та відбилася у творчості українських композиторів. Зокрема, екзистенціали життя, смерті та безсмертя пронизують творчість воєнних років (2014 – 2025) та часто виходять на рівень «прикордонних ситуацій». Як пише І. Тукова: «Роботи, створені під час війни в Україні, забезпечують чуттєву взаємодію з реальністю та її конструювання, таким чином сприяючи формуванню національної пам'яті. Загалом, багато нових композицій, присвячених темі війни, переосмислюють і показують шляхи подолання травматичного досвіду війни, що проявляється в різних формах, таких як жалоба за загиблими, мрії про перемогу, ствердження безперервності життя, віра у світло і перемогу добра, серед іншого» [230, с. 7]. Музикознавиця надає перелік творів, які були написані українськими композиторами під час війни та своїми назвами свідчать про певні екзистенційні стани: *Rana* (Рана) (2022) – електроакустичний твір Алли Загайкевич; *Lacrimosa* (2022) для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки та органу Олександра Щетинського; *Contra Spem Spero!* (Варіація на тему вальсу Діабеллі) (2022) для скрипки та камерного оркестру/ансамблю Олега Безбородька; «Кохана моя...» (2022) - кантата на вірші Валерії Жигаліної для сопрано, віолончелі та фортепіано Кіри Майденберг-Тодорової; «Хай буде світло» (2023) для симфонічного оркестру Богдани Фроляк, «До перемоги» (2023) для вокального секстету та симфонічного оркестру Олени Ільницької; «Іди, куди вітер віє...» (2023) для симфонічного оркестру на вірші Олени Степаненко Ірини Алексійчук; «Концерт *Grosso* з позитивом» (2023) для хору, солістів, струнних, клавесина, теорби та портативного органу (позитива) Євгена Петриченка на вірші загиблих на війні Вікторії Амеліної та Володимира Вакуленка, а також на вірші Романа Меліша, Олександра Козинця та Надії Косаревиц; Третя симфонія «Переможна» (2024) для симфонічного оркестру Золтана Алмаші [там само].

Екзистенційна смисложиттєва проблематика митців занурює у глибинні семантичні шари текстів музичних творів, прочитання/розкодування яких є часто доволі складним. Крім вищезазначених творів останніх трьох років, присвячених темі війни з росією, варто назвати «Коммос 2022» та «Симфонію Незламності» (*Unbroken Symphony*) (2024) Олега Безбородька. Прем'єра «Симфонії Незламності» відбулася 25 серпня 2024 року у Львівському органному залі та одразу привернула увагу слухачів та музикознавців. Програмні назви п'яти частин твору («Мрія», «Пошесть», «Попіл», «Воля», «Птах») виразно демонструють як страшні події, що відбулись в Україні за часів повномасштабного вторгнення росії, так і екзистенційну контекстуальність тих станів українців, котрі пережили та переживають їх, характеризуючи незламність української нації.

Кожна частина сповнена людиновимірних смислів, екзистенційність яких полягає у висвітленні проблем життя, смерті та безсмертя, відродження та пробудження національної свідомості. Говорячи про себе як композитора постмодерної доби, О. Безбородько застосовує у творі алюзії та цитати з українських та російських музичних творів, протиставляючи та показуючи їх відмінність на рівні символів і образів.

У першій частині – «Мрія» – автор використовує мелодію з улюбленої ним однойменної фортепіанної п'єси Миколи Лисенка; у другій – «Пошесть» – алюзію на пісню «Во саду лі, во городі» та цитату з мелодії російської народної пісні «Ах ви сені мої сені», які у гротесково-саркастичному дусі перетворилися з пісенного жанру на марш та поступово трансформуються в алюзію на тему з інтродукції першої частини Першого концерту для фортепіано з оркестром П. Чайковського як символу російської «культури»; у третій – «Попіл» – автор використовує алюзію на Другу прелюдію Бориса Лятошинського з циклу «П'ять прелюдій» оп. 44 (1942–1943), що був написаний останнім під час Другої світової війни, а музика обох авторів малює психоемоційний стан гострого болю, втрати, виснаження, навіть

порожнечі; четверта частина – «Воля» – уже за своєю програмною назвою акцентує увагу на незламності українського народу, його самодостатності та рішучістю у боротьбі з пошестю, що яскраво зображено у співставленні алюзій на теми пісні «Во саду лі, во городі» з Другої частини та гімну Миколи Чарнецького «Ой, у лузі червона калина» й української пісні «Засвіт встали козаченьки»; у п'ятій частині – «Птах», який символізує птаха Фенікса, його смерть, відродження та безсмертя – ми не почуємо алюзій або цитат, проте справжній український мелос наповнює цю частину та нагадує і широке безкрає поле, і високе синє небо, і переспіви птахів у ньому. Варто зазначити, що назва останньої частини перегукується за своїм семантичним прочитанням з довоєнним твором Вікторії Польової «Симург-квінтет», про що мова буде йти у наступному підрозділі.

Серед яскравих представників українських композиторів, творчий злет яких припадає на ХХІ століття, варто назвати Святослава Луньова, стиль котрого можна віднести до складної «нової простоти». Звернення до його творчості є не випадковим, оскільки творчий спадок композитора є близьким за духом автору дисертації, (тобто і *Moi*, і *Soi*), а фортепіанний цикл «Мардонги» є у виконавчому та викладацькому репертуарі автора цього дисертаційного дослідження. Крім того, на початку повномасштабної війни в 2022 році у Швейцарії відбувся цикл концертної серії під символічною назвою «*Im Spiegel*» («У дзеркалі»), ідея якого полягала у висвітленні музичних портретів як зі сторони України, так і Швейцарії, щоб обидві країни могли подивитися на свої культурні та музичні досягнення, як у дзеркалі. Одразу привернули увагу твори Валентина Сильвестрова, Святослава Луньова, Вікторії Польової та Максима Шалигіна, творчості яких присвячені певні сторінки цього дисертаційного дослідження.

Серед творів, які прозвучали на концерті: «*Tristium for Strings*», «*Night music*» та «*Day music*», «Мардонги» (у виконанні Антонія Баришевського) Святослава Луньова та «*Lacrimosa or 13 Magic Songs*» Максима Шалигіна, деякі аналізуються в нашому дослідженні.

Твір «*Tristium for Strings*» (від лат. *Tristia* – печаль), назва якого, за висловом самого композитора, є ново виразом, на кшталт, «елегіум». Назва «*Tristia*» походить від збірки віршованих повідомлень у п'яти книжках – «Скорботні елегії», «Скорботні пісні» або «Трістії», написаних давньоримським поетом Овідієм, котрий був вигнаний з Риму та останні десять років жив на засланні. Варто зазначити, що в українському перекладі Андрія Содомори ми знаємо ці вірші саме під назвою «Скорботні пісні». Також відомі однойменні збірки віршів поетів Осіпа Мандельштама та Бориса Херсонського, у яких можна відчуті особисті ремінісценції, мотиви переслідування, ностальгії за рідними містами, а у Херсонського, зокрема, приховані цитати з поезій різних історичних часів.

Хоча твір написаний у 2004 році, але з початком повномасштабного вторгнення його зміст став для багатьох українців надзвичайно актуальним, а ті екзистенційні смисли, які ми чуємо, висвітлюються майже двадцять років потому зовсім у іншому контексті та набувають трагічного забарвлення. Тема вигнання з Батьківщини, туга, смуток, ностальгія, біль самотності – усе це можна почути та відчуті в «*Tristium for Strings*».

Твір написаний у тричастинній формі. У першій частині використовується тема, семантично-інтонаційне ядро якої є квінтесенцією всієї української народної пісенної традиції та будується на висхідному русі по тонічному тризвуку, як, наприклад, у пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» на вірш Тараса Шевченка та музику українського композитора Данили Крижанівського або пісні «Стоїть гора високая». Мелодія цієї частини використовується композитором і звучить так само, як і перша фраза в пісні «Рече та стогне...», і це не алюзія, а справжня тема-цитата, яка поступово перетворюється у нескінченний потік канонічних повторень із різноманітними смисловими нашаруваннями, динамічними хвилями, подібними до хвиль Дніпра. Сам композитор зазначав у своєму інтерв'ю, що ця частина нагадує спостереження за хвилями на річці або на морі, коли ніби одне й теж саме відбувається, але людина ніколи не втомлюється від

спостереження за такими природними явищами, які Луньов порівнює з фрактальними структурами (сніжинка, гілки на дереві тощо). Тут є цікавим композиторське спостереження, коли стверджується, що «в людині все є» – мається на увазі весь оточуючий людину Світ, а точніше «людина є частиною всього» – Всесвіту, «вона є точкою перетину всіх ліній», і під час творчого осяяння відбувається «виштовхування» (про яке ми вже згадували) композитора на недосяжний рівень. Відтак, для С. Луньова ця частина є «рікою вічності, це сам час, який пливе і утворює хвилі, які, свої черги, створюють у музиці динамічне наростання» [201].

Друга частина написана у повільному темпі у розмірі 3/4 та нагадує вальс, але... сам композитор перед концертом у Національній філармонії України в квітні 2024 року наголосив диригентці Наталі Паламарчук на тому, щоб вона трактувала цю частину як «Поховальний Вальс». І знову ми відчуємо трансформацію емоційного сприйняття цієї частини, яка буде висвітлюватися крізь призму екзистенційного досвіду композитора воєнних років, світлі та прозорі акорди у струнних на самому початку частини будуть сприйматися зовсім у іншому ракурсі, а такий незафіксований у нотах, але промовлений вербально композитором програмний зміст творить надзвичайно трагічним щемливе звучання скрипок. Композитор зазначає, що «це траурна музика, найближчою асоціацією якої є прощання з найдорожчою людиною» [201].

Третя частина – це частина, яка виконується під час заупокійної меси Реквієму та має підзаголовок «*Libera me, Domine, de morte aeterna*» (Звільни мене, Господи, від вічної смерті). Існує декілька виконавсько-інструментальних версій цієї частини – органна «*Libera me*», власне, струнна та у виконанні сопрано з органом. Важко сказати, яка з версій має більший емоціонологічний вплив на слухачів, але на наш погляд, виконавська версія сопрано у супроводі органу є більш емоційно вразливою, оскільки коливання звучання від *ff* до *pp* підкріплене міцним звучанням органу, звісно, не може порівнятися за своїм масштабом зі звучанням камерного струнного оркестру.

Це велич прощення Богом людини у християнській традиції, яка веде до спасіння, воскресіння її душі. Проте у версії звучання струнного оркестру існує згорнутість, певне емоційне стискання, яке вже відчутно на самому початку частини у надзвичайно низькому звучанні віолончелей, звук яких, скоріше, нагадує за своїм звучанням контрабас. С. Луньов говорить про «*Libera me*» як про можливість примирення людини з думкою про смерть наприкінці буття, що й самого композитора примирює з цією думкою у власному житті.

«*Night music*» та «*Day music*» написані 2015 року під впливом спогадів про події 2014 року у Києві, хоча прямих паралелей немає, і ці дві протилежні за своїм екзистенційним спрямуванням музики утворюють певний диптих. Це не просто апеляція композитора до всього, що уособлюють у собі ці часи доби, це алегоричне утілення образів у моделі категорій граничних підстав – «життя-смерть» та похідних від них бінарних опозицій: світло – темрява, добро – зло, істина – кривда, біль – радість тощо. Тут про тріалектичний підхід не йдеться. Композитор навмисно розділяє «Нічну музику» та «Денну музику» як два різних світи. Нічний тип мислення – похмурий, моторошний, коли людина може наодинці порефлексувати; денний тип мислення – більш радісний, світлий фон музики, коли повсякденні справи людини примушують її забувати про нічні кошмари зі всіма примарами позасвідомості. Але ж це може бути і просвітлена ніч або ніч пристрасного кохання, або перехід у сон, коли під владою Морфея відбувається трансгресія у далекі прекрасні світи, де можна забути всі свої проблеми, образи, горе та біль. Тому не дивно, що С. Луньов приділяє більше уваги саме нічній музиці, навіть поділяє її на чотири частини з програмними назвами: №1 «Вечірня інвазія» – дуже експресивна, №2 «Колискова серенада» – співвідноситься з жанровими першоджерелами як колискової, так і серенади та контрастує з першою частиною, №3 «Глибока еклога» – відповідає пасторальному жанру буколіки, це світ природи, але нічної. Як пише у своїй рецензії Д. Гайдасевська «літературний жанр еклога є

діалогом, у якому протиставляються два світи: безхмарне життя на лоні гармонійної природи та деморалізаційні тенденції міської цивілізації. Подібне відчувалося в музиці, в основі якої два пласти: постійні глісандо струнних як урбанізований образ в сучасних реаліях швидше нагадував звучання повітряної тривоги та пасторальний фон із мелодією довгих тривалостей відображали єднання із природою» [17]. Композитор в інтерв'ю зазначив [201], що окремі трассіруючі призвуки диригент Міхаель Менабде назвав відлунням повітряних тривог під час війни, хоча під час написання цього твору, Луньов ще не чув тривоги. За визнанням композитора, він усвідомив, навіщо був написаний цей твір тільки у 2022 році, адже передчуття існувало значно раніше подій, які відбулися пізніше на 7 років.

№4 «Нерегулярний схід сонця» – роздуми про те, що існує неперіодичність явищ, їх несталість, коли вважається, що певні речі та явища, наприклад, як мир у країні, ніколи не зміняться, що все є непостійним.

Зовсім інше відношення у композитора до «Денної музики», яка, на відміну від «Нічної...», є одночастинною та будується на одному моторному рухливому мотиві у партії скрипок, який звучить протягом усієї частини, а на нього накладаються інші звуки струнних інструментів у різних регістрах. Поступово звучання набуває гучності, колесо нескінченного руху не припиняється, як не припиняється і саме життя, надаючи сил та енергії від своєї незупинності.

Зовсім інший напрям в композиторській творчості С. Луньова – електроакустична музика, яка займає вагому частку творчого життя композитора. Луньов у інтерв'ю зазначав, що був період, коли дуже важко було писати музику, але в квітні 2024 року в електроакустичній майстерні Святослав Луньов представив альбом, над яким він працював кілька років, – «*Gorymore*», до складу якого увійшли вісімнадцять невеликих, ніби взаємопов'язаних єдиним сюжетом частин. Як писалося у пресі: «Музичний матеріал альбому апелює до звукового простору фільму «Портрет на тлі гір» (режисер Максим Руденко, композитор Святослав Луньов) про відому

мисткиню з с. Криворівні Параску-Плитку Горицвіт» [67], котра була українською фотографкою та закарбувала побут гуцулів ХХ століття. Назви частин і звукові образи відсилають до мітології дохристиянських часів, яка «живить» культуру гуцулів і досі своїми казковими історіями.

Але в електроакустичній майстерні 2024 року відбулася ще одна презентація музики Святослава Луньова з пронизливою назвою «*Post*» (2022), де композитор використовує лише тільки два слова – «Я звинувачую!», що написані 28-ма світовими мовами. Ця електроакустична композиція поєднує візуальний та аудіо-ряди, які презентують асоціації зі страшними картинами війни – звуки ракет, що падають, перезаряджання зброї, крики, відчуття жаху. У відеоінсталяції ясно проглядається купа людських черепів, крізь які просвічується сигаретний дим, він нагадує світло прожекторів, що висвітлюють нічне небо під час ворожої атаки – це квінтесенція екзистенціалів людського буття під час війни, які стверджують категорію смерті і тому композитор пише – «Я звинувачую!».

Відома українська музикознавиця Ірина Тукова під враженням цієї музики написала: «Мабуть, це найправдивіше і найстрашніше з відомих мені суто мистецьких свідчень про перші місяці повномасштабного вторгнення. Передані у звуках хаос, темрява, відчай. Напружене вслуховування в себе і в інше. Композиція ніби народжується з темряви (самотній звук, що з'являється начебто сам по собі, чорний прямокутник екрану), поступово починають проглядатися окремі тіні та силуети, прослуховуватися нібито знайомі звучання. Але, як не намагаєшся розгледіти і зрозуміти ці тіні та натяки, не встигаєш. Звук переходить у крик, а крик — у вибух. Катастрофа, що знищила все. *Post* яку вже нічого не відбуватиметься» [132].

Відтак, у творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть все більше і більше виникає можливостей у «*виборі*» екзистенціалів, і це той *відповідальний* «*вибір*», про який пише У. Еко, говорячи про твір (музичний) як носій інформації, певне повідомлення людству. Варто зазначити, що всі вищеназвані у цьому підрозділі екзистенціали ми не

можемо сприймати в музичній творчості у тому розумінні, як їх сприймали до сьогодні. Тепер це зовсім вже інший духовний, екзистенційний досвід у «повністю іншій, новій, зміненій реальності, зміни власної екзистенційної якості» (О. Самойленко) [111].

2.2 Музичні реальності Вікторії Польової у світлі екзистенційних пошуків буття: «Симург-квінтет», «Bucha. Lacrimosa» та балет «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя»

Серед українських композиторів, які працюють у контексті стилістичних ознак «нової простоти», найбільш вирізняється Вікторія Польова. Звернемося до її творчості та розглянемо три твори.

Твір Вікторії Польової «Симург-квінтет» для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (перша редакція – 2000 рік, нова редакція – 2021 рік). Простота цієї музики є на перший погляд оманливою. Це складна простота системно та логічно побудованої музичної тканини, оскільки за простими співзвуччями, накладанням гармоній одна на одну є щось інше, що можна назвати «четвертим виміром» (за О. Івашкіним) та є завжди трансцендентним, метафізичним. Це «оголена» простота та природність вираження, до якої завжди намагались та намагаються дотягнутися композитори багатьох поколінь, стараючись безпосередньо впливати на слухачів поза складними технічними прийомами. І хоча Вікторія Польова неоднозначно відноситься до трактування своєї творчості з позицій будь-яких назв, усе ж таки скажемо, що за своїм змістом «Симург-квінтет» – це сакральний мінімалізм з подорожуванням у трансцендентний світ, спрямованістю до діалогу, розрахованого на більш глобальне розуміння.

Відомо, що процес кристалізації творчих задумів композиторів часто супроводжується жанром авторського висловлювання у бесідах та інтерв'ю, яке, за влучним зауваженням О. Овсяннікової-Трель, є місцем основного

розгортання «композиторських рефлексій щодо ідейно-філософських, художньо-естетичних та мовно-стилістичних особливостей «нової простоти» [88, с. 104]. Композиторка Вікторія Польова є прикладом саме такого типу митців нарівні з В. Сильвестровим, А. Пяртом, С. Луньовим та ін. Її музична творчість формується не лише у знаковій площині нот, а й у полі вербального дискурсу. Майже всі твори композиторки мають вербальні пояснення щодо змісту та розкриття образів, де слова авторки є справжнім цінним джерелом для музикознавців, виконавців, слухачів та критиків. В. Польова стверджує: «Твір іноді можна пояснити. Але це не передує музиці. Словесно прокоментувати опус – особлива фаза творчої роботи. Я розпізнаю свою музику, витлумачую її, коли вона вже створена» [70, с. 461]. Не виключенням став і твір «Симург-квінтет».

Напередодні початку воєнних дій росії проти України 18 січня 2022 року у Національній Філармонії України відбулося виконання нової редакції «Симург-квінтету». На той час ще ніхто не мав і гадки, що цей твір стане символічним у повному сенсі цього слова, бо є уособленням переходу, малих та великих смертей, спостереженням за воскресінням України як птаха Симург. У своєму інтерв'ю композиторка розповіла, що Симург – казковий король усіх птахів, мітологічна істота з іранської мітології. У першій редакції для авторки було дуже важливо задіяти в «Симург-квінтеті» давньоперський текст про мандри пера птаха, що метафорично символізується у широкому сенсі з часом. Плин часу окреслено рухом пера, яке весь час знаходиться у повітрі та усіляко летить: мерехтить, парить, падає, знову піднімається догори, спалахує. Композиторка відверто каже, що ідея принципів перетворення часу, його різного протікання, тобто часових параметрів музичного висловлювання, – із творчості В. Сильвестрова.

У другій редакції Симург стає символом шляху, внутрішніх подорожей та, як каже В. Польова, – «це про алхімічну конверсію, перетворення матерії». Композиторка обрала метафору Симурга як

метафору пошуку філософського каменя, де всі стадії шляху цієї істоти – робота над власною особистістю. «З одного боку, це музична матерія, з іншого – духовна тканина живої істоти. А отже, Симуург – символ звільнення від матеріального. Це – особиста історія» [1].

Серед індивідуальних особливостей музичної мови цього твору необхідно виділити медитативність, споглядальність, неконфліктність – конфліктна драматургія замінюється монодраматургією (за В. Бобровським) – навіть ефірність, поліфонічність (або діалог) різних інтонаційних потоків, «безпристрасність» (В. Польова). За своєю структурою твір написаний вільно. Розпочинається музика з мерехтливих, легких, як дзвіночки, звуків фортепіано до якого додаються на *ppp* струнні – уся музична тканина композиції говорить про безтілесність, прозорість тремтливого повітря, що створюється чергуванням подовжених звуків струнних, репетитивністю та тремоло у фортепіано. Але з часом ми чуємо декілька звукових спалахів, які підводять нас до кульмінації наприкінці твору. Вражає поліфонічне накладання двох часових просторів в умовній коді: звучання струнних інструментів нагадують молитовний церковний хорал, на фоні якого у партії фортепіано зображується (майже на зоровому рівні) нервово-емоційне, тремтливе, неритмічно пульсуюче биття серця та крил Симурга, відбувається його смерть і згодом воскресіння, так само як і птаха Фенікс, котрий кожного разу відроджується після того, як згорає. За авторським задумом, всі стадії шляху Симурга – *nigredo*, *albedo*, *rubedo* – говорять про зміни, причому трагічні. Усі три стадії – метафоричний символізм, що повністю відповідає концепції композиторки щодо творчого процесу, який є подібним до шляху Симурга або Фенікса. Своєї черги, назви всіх стадій шляху Симурга відповідають трьом стадіям винаходу філософського каменя та відповідних до них кольорів: *nigredo* – розпад (чорний колір), *albedo* – відродження (білий колір), *rubedo* – остаточна досконалість (червоний колір). Але ж у сприйнятті цієї музики немає нічого трагічного, адже вона, незважаючи на мінорне звучання, є надзвичайно світлою, такою, що надає

надію. Відзначимо, що в цій музиці є навіть метамодерна ностальгія, «нова меланхолія», яку К. Юханнісон називає «білою меланхолією».

Зовсім інший зміст твору В. Польової, до якого ми звертаємося, написаний під час воєнних дій в Україні, – це «*Bucha. Lacrimosa*» для соло скрипки та оркестру про душі замучених українців, котрі возносяться на Небеса. Це екзистенційна битва добра та зла у найвищому прояві, присвята мужності України. Твір написаний композиторкою під враженням побачених на фотографіях звірств, зчинених у Бучі. В інтерв'ю В. Польова розповіла: «Тоді я майже згоріла од відчаю, від неможливості жити далі. Це – споглядання того, як душі закатованих, згвалтованих, розстріляних українців підіймаються до неба, як струмки. Це – свідство втрати раю людяності. Це назавжди залишиться страшною раною. І цей твір – єдина можливість вижити для мене. Попіл Бучі стукає у моє серце» [82]. Отже, «*Bucha. Lacrimosa*» - надзвичайно екзистенційно-онтологічний твір, що оголює болючі для всього людства питання життя та смерті, людського існування, миру та війни. Твір був закінчений у дуже стислі строки і 8 липня 2022 року Вікторія Польова написала на своїй сторінці у Facebook: «“Буча. Lacrimosa”. Споглядання війни і її діянь. Не тільки, не тільки. Ще й щастя від того, що життя квітне, буяє попри все. І війна згине. І навіки згинуть ті, хто її розв’язав».

Світова прем'єра «*Bucha. Lacrimosa*» відбулася 29 серпня 2022 року у Бонні (Німеччина) під час Бетховенського Фестивалю. Першими виконавцями став Молодіжний симфонічний оркестр України під орудою відомої диригенти Оксани Линів, а соло скрипки зіграв талановитий український виконавець Андрій Мурза.

Відзначимо, що музика цього твору кардинально відрізняється від більшості всієї творчості Вікторії Польової. Структуру твору можна умовно визначити як тричастинну. Дві крайні частини написані для струнного складу оркестру, дерев'яних духових та соло скрипки. У першій частині це наратив мирного людського життя і у той же час його зламу, у останній –

трагічно-просвітлений нарис переходу у потойбічний світ буття. Можна навіть «побачити», як відлітають чисті янгольські душі діточок, жінок та чоловіків, закатованих або просто холоднокрівно вбитих російськими окупантами. Незвичним для стилю композиторки стало введення у середню частину дуже міцної групи мідних духових інструментів, що стають уособленням смерті, світового зла, пекельної воєнної машини вбивств. Центральна частина твору відокремлена від останньої частини шляхом різкого переривання музичного звучання в групі мідних духових, ударних інструментів, а також фортепіано, що імітує набатний дзвон-заклик із зміною динамічного діапазону з *ff* на *ppp* струнної та дерев'яної духової груп оркестру. Перехід у музиці від наративів жаху війни через смерть (центральна частина) до воскресіння (остання частина) представлено композиторкою за рахунок багатократного повторювання звучання мелодії у соло скрипки, яка відтворює ту ж саму тему, що і в експозиції.

Але ж, екзистенційні категорії жаху, болю, смерті перетрансформовуються дивовижним чином на просвітлення та ствердження життя, що зовсім не суперечить другій частині у назві твору – *Lacrimosa*, оскільки відомо, що «*Lacrimosa*» є не лише частиною «*Dies Irae*» католицької меси, її висхідною секвенцією, а й останньою молитвою людини перед Страшним Судом. «*Lacrimosa dies illa*» – «сповнений сліз той день» – строфа про судний день. І кожна людина перед Страшним Судом відчуває різні почуття: страх, радість, каяття, очікування благодаті тощо.

Той страшний екзистенційний досвід, котрий отримала композиторка Вікторія Польова разом зі всім світом, повинен був виплеснутися у творчість саме у такій жанровій формі як *Lacrimosa*! Отже, екзистенційна проблематика людського буття, життя та смерті, любові та турботи, коли людина у теперішньому часі «тут-і-тепер» постає перед обличчям буття і вічності – усе це стає вузловою темою твору композиторки. Як справедливо зазначає сучасний український музикознавець І. Савчук, «інтенція творчої особистості стає тим духовним індикатором, який уможливорює

екзистенційні прориви свідомості крізь призму творчого доробку» [109, с. 17].

Необхідно відзначити, що в сучасній українській композиторській практиці це вже другий випадок, коли скрипка замінює людський голос у жанровій формі *Lacrimosa*. Ще у 2017 році композитор Максим Шалигін написав цикл «*Lacrimosa or 13 Magic Songs*» («*Lacrimosa* або 13 магічних пісень») для семи скрипок⁶. Автор визначає ідейний зміст та пише, що «“*Lacrimosa* або 13 магічних пісень” є плачем, останньою молитвою людини перед Страшним Судом. Ця молитва одразу може бути різкою і показувати різні стани: радість, каяття, страх, жаль, вірність...» [197, с. 4]. Це перший суто інструментальний погляд на цей жанр. Цікавим фактом є і те, що влітку 2022 року у швейцарському місті Санкт-Галлен цей цикл був виконаний найкращими скрипалями Києва і відкрив зовсім нові грані твору у контексті російської війни проти України. Кожна частина циклу має свою програмну назву - «Світло», «Труби», «Повітря», «Комахи», «Веселка», «Колискова», «Потік», «Дощ», «Божевілля», «Меланхолія», «Сирени», «Молитви», «Хоровод». Як пише І. Тукова, «Відповідно до заданої програми, кожна з них презентує один образ, можна сказати - афект» [131, с. 63], за яким закріплюється відповідне звуковидобування або артикуляційні прийоми. Відмітимо спільне і найбільш суттєве у двох «*Lacrimosa*»'х В. Польової та М. Шалигіна: скрипки заміщують людські голоси, в обох випадках звучатимуть або як молитовний, або як пташиний спів, у М. Шалигіна ще й як злісне виття, а у В. Польової як «дзвінка» тиша – перехід у інобуття. «Дзвінка» тиша є певним музичним оксюмороном, який рідко кому з композиторів вдається створити засобами звуку. Але ж, не зважаючи на майже однаковість назв творів В. Польової та М. Шалигіна, необхідно визнати, що ці творчі доробки несуть різний духовний,

⁶ Докладний аналіз цього твору представлений у статті І. Тукової «Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття»

екзистенційний досвід, що у зворотній проекції говорить про «зміни власної екзистенційної якості» композиторів.

Зовсім іншою музичною реальністю є балет Вікторії Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» (2021), написаний для камерного оркестру, групи ударних інструментів та соло фортепіано, скрипки і голосу. Це не перше звернення композиторки до жанру балету, адже перший балет «Гагаку» був створений 1994 року. Як пише В. Зінченко, «Композиторка активно експериментує із жанром, то наповнюючи його східно-етнічною інтонаційністю (балет “Гагаку”), то створюючи власну кроскультурну містерію (балет “«Дзеркало, Сни або Маленьке життя”))» [47, с. 118–119]. Проте, на наш погляд, в музиці до балету «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» авторка повертається до східної тематики, оскільки вже перший номер, що відкриває дію, має назву «Дао», а №13 у першій редакції 2021 року – «Танка» (яп. 短歌 – «коротка пісня», японський п’ятивірш), який через два роки було змінено на іншу назву, про що буде йти мова далі.

Слід зазначити, що феномен / символ / метафора / образ дзеркала є одним із найбільш популярних у світовій культурі, він завжди вабив, притягував своєю таїною як простих людей, так і філософів, художників, поетів, літераторів, композиторів тощо. На сьогодні існує велика кількість філософсько-культурологічних, літературознавчих, психологічних, мистецтвознавчих робіт тощо, які обрали предметом свого дослідження саме феномен дзеркала, серед яких варто назвати У. Еко та його працю «Дзеркало» [169], Ж. Бодрієра «Система речей» [161], низку праць Тартуського університету, зокрема Ю. Лотмана, присвячених семіотичним проблемам феномена дзеркала та дзеркальності, а також музикознавчу працю, присвячену феномену дзеркала Ю. Ніколаєвської «Дзеркало як символ у музиці: від метафори до метафізики образу» [84].

Починаючи з архаїчних часів і впритул до епохи Відродження, феномен дзеркала в європейській культурі наділявся душею, він мітологізувався, був сакральним, але з часом відбулась десакралізація його

семантики, дзеркало починає відображати «матеріальну дійсність, є інструментом пізнання самого себе та навколишнього світу» [98, с. 50] і вже у XX – XXI століттях не дає нам своєї символічної присутності. Звідси наше ставлення до дзеркала-речі є об'єктивним і зводиться найчастіше у звичайному житті до його розміщення у побуті. Але дзеркало – це не тільки предмет і інструмент культури, річ, за допомогою якої йде не тільки формування людини, супровід і відображення її життя, а й інструмент утримання людини в часі. Особливо цікавим останнє твердження програється в світлі музичного мистецтва, оскільки музика традиційно розглядається як часове мистецтво, тому часові та просторові межі «дзеркала» в музиці сприймаються інакше, додають більш глибокі часово-просторові виміри, аніж в образотворчому мистецтві, літературі та поезії, хоча скрізь у мистецтві цей предмет наділяється символічною функцією.

Українська музикознавиця Ю. Ніколаєвська досліджує феномен дзеркала у широкому філософсько-культурологічному контексті метафізики образу, у контексті семіотичної проблематики, як «психологічний механізм творчості і творчий метод» [84, с. 15], у музикознавчій площині тощо. Вона відзначає змістову багаторівневість цього феномена, який «діє:

- у системі музичних значень (композиційний принцип, прийом техніки письма);
 - як загальна властивість діяльності свідомості (зокрема авторської Свідомості як Суб'єкту музики), тобто як символ-аналог відображення;
 - як посередник у ситуації спілкування Автора з “героями”, Автора зі слухачами;
 - як психічний механізм виявлення авторського “Я” (“Я-Свідомості”) у музичній драматургії твору;
- як спосіб аналізу метафізичних значень музики» [84, с. 15].

Відтак, дослідниця акцентує нашу увагу на феномені Дзеркала як художньому моделюванні «зовнішнього і внутрішнього простору музичного твору» [там само, с. 15], воно є архетипом культури, образом, символом,

метафорою. У музичній творчості Дзеркало має здатність моделювати «змістові структури музичного твору, охопити музичний простір як час самопізнання в окремому творі» [84, с. 15]. У контексті останнього є важливим спостереженням Ю. Ніколаєвської щодо особливості «часо-просторових властивостей» Дзеркала, серед яких авторка визначає «оборотність часу, багатомірність простору, паралельність часу і простору тощо» [там само, с. 15].

Звертаючи увагу на мітологічні риси, притаманні феномену Дзеркала, варто відзначити розуміння мітологічного часу, який, на противагу лінійному явищу музичного часу, є циклічним. Тому зустріч цих двох часів або, краще сказати, актуалізація мітологічного часу в реальному історичному лінійному часі - є однією з таємниць творчості, композиторського творення. «Дзеркало...» Вікторії Польової є яскравим прикладом поєднання реального та мітологічного часів, що утворює «унікальну цілісність музичного твору» [133, с. 58].

У. Еко надає семіотичне розуміння феномена «дзеркало». У книзі «Семіотика і філософія мови» він починає свій розділ «Дзеркала» з питань: «Чи є дзеркало семіотичним феноменом? Або ж чи є зображення, що відбивається від дзеркальної поверхні знаком?». Відповідаючи, італійський мислитель звертається до теорії Ж. Лакана та пише: «Психоаналітичні дослідження “дзеркальної стадії” (Лакан, 1966) припускають, що сприйняття (або принаймні сприйняття власного тіла як нефрагментованої одиниці) і досвід роботи з дзеркалами йдуть пліч-о-пліч. А отже, сприйняття - мислення – самосвідомість – досвід із дзеркалами – семіозис видаються точками доволі нерозривного вузла, точками кола, в якому важко знайти точку відліку» [169, с. 203]. І далі У. Еко стверджує, «те, що Лакан визначає як символічне, насправді є семіотичним, хоча він і ототожнює його з вербальною мовою. У прийнятті дзеркального відображення існує символічна матриця, у яку *ego* занурюється під первісною формою; лише мова повинна повернути йому функцію суб'єкта “в універсумі” (Лакан, 1966: 94). Як ми побачимо, це

повернення “до універсального” має стосуватися будь-якого семіотичного процесу, хоча й не вербального» [169, с. 203].

Що ж мав на увазі французький дослідник Ж. Лакан? Він довів, що у сучасній культурі дзеркало грає важливу роль у формуванні передсвідомого «Я» та сприйняття тіла як власне свого, неминучість прояву дзеркального образу тіла засвідчується оптично. Дзеркало стверджує концепцію транспсихологічного «Я», в основі якого полягає становлення людської психіки. В теорії Лакана є так звана «стадія дзеркала» (що згадує У. Еко), яку інший французький психолог Анрі Валлон відкрив у психології дитячого розвитку. Ця теорія полягає у тому, і для Лакана це є принциповим, що між півріччям та півтора роками у дитини виникає відчуття розпізнавання себе, впізнавання себе у відображенні дзеркала, і коли це відбувається, то у дитини виникає піднесена радість. Як пише У. Еко: «Уявне оволодіння власним тілом, до якого спонукає досвід із дзеркалами, відбувається раніше, ніж реальне оволодіння: остаточний розвиток “досягається тією мірою, якою суб'єкт інтегрується в символічну систему і стверджує себе там через здійснення істинного слова” (Лакан, 1953)» [169, с. 203]. І головне, той образ, який дитина бачить у дзеркалі, сприймається як ідентифікація себе з відображенням не агресивно, не фрагментарно, а *цілісно*, так само цілісно, як ми сприймаємо образи в будь-якій творчості, зокрема, музичному мистецтві. Лакан зазначає, що цей образ ззовні для малої дитини ще приховує роздільність суб'єкта і тіла, розщеплення суб'єкта, хоча між реальністю тіла та його образом вже існує межа.

У контексті вищезазначеного необхідно відзначити, що композиторка Вікторія Польова не дарма обирає жанр балету, оскільки дзеркало відіграє важливу роль у танці, адже ще з перших спроб у танцюристів виникає необхідність бачити своє тіло саме в дзеркалі, яке під час виступів, за слушним зауваженням відомої психоаналітикині Сільвії Ліппі (*Silvia Lippi*), «як четверта стіна між виконавцями та публікою під час виконання. У цьому сенсі тіла резонують: йдеться, звісно ж, про образотворчий, візуальний

аспект. Резонанс тут – це гра віддзеркалень: тіло танцюриста і його віддзеркалення в дзеркалі, або взаємне віддзеркалення тіл двох танцюристів. Танцюрист уважний до свого тіла і до тіла іншого, яке часто впливає на нього за допомогою відображення в дзеркалі: хореограф, який показує той чи інший рух тощо» [199].

Відтак, «Дзеркало...» Вікторії Польової, виходячи з наведених тлумачень відомих мислителів щодо феномена дзеркала, занурює нас у вирій контекстуальних зв'язків між смисло-образами, які творяться, з одного боку, рухами, пластикою тіла, жестами, мімікою у балеті, з іншого – суто музичними засобами (ритм, звук, тембр, гармонія, інтонація тощо), які у своїй єдності стверджують ідею інтертекстуальності. Синтез музики і танцю у балеті має глибинні корені, що сягають ще у прадавні часи людства, коли «поза, жест, рух, малюнок, танець були невіддільні від слова, звуку, інтонації та ритму в синкретичному мистецтві музики. Композитори різних епох намагалися збагатити художні концепції своїх творів засобами візуальних мистецтв у пошуках шляхів конкретизації змісту музичного твору з метою посилення емоційного впливу на слухача» [213, с. 80–81]. І хореографія, і музика є часовими мистецтвами, але, на відміну від музики, танцювальне мистецтво ще має яскраво виражені просторові ознаки та може сприйматися зорово. Звернення композиторки до жанру балету з притаманними тільки йому часово-просторовими специфічними характеристиками надає можливість В. Польовій концептуалізувати музику, у її взаємозв'язку з хореографією перекодувати смисли з однієї мови на іншу та донести свої думки «через різні види мистецтва, вміло використовуючи мову кожного з них, реалізуючи багатокomпонентну ідею свого твору» [213, с. 90], що у своєму кінцевому результаті впливу на слухача у Майстрині повинно стверджувати перехід у метареальність, трансцендентне буття, роздвоєння світу як ідеї дзеркала та задзеркалля буття. Це – поетика трансгресії, що оспівує свободу музики, її вільний Дух.

Прем'єра балету відбулась 30 серпня 2021 року за підтримки Українського культурного фонду під час Четвертого фестивалю високого мистецтва *Bouquet Kyiv Stage*. Постановниками балету стали артисти Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка Михайло Дробот і Микита Сухоруков, котрі разом з Юлією Москаленко виконали головні партії.

Відомо, що до музики балету композиторка залучає музичний матеріал творів, що були написані раніше: «Проповідь риbam» для фортепіано й камерного ансамблю та з версією для голосу (2020, твір присвячений його першому виконавцю – піаністу Антонію Баришевському); «Етер» для голосу, віолончелі та фортепіано (2020); «Танка» для віолончелі та фортепіано (2019–2021); «Ходіння по водах» (для фортепіано та камерного ансамблю, 2011–2019; для струнного квартету, 2013) тощо.

В описі, який передує нотній партитурі 2021 року, В. Польова чітко визначає «про що ця музика», презентуючи виконавцям, слухачам / глядачам своє особисте бачення, як певний композиторський вербальний дискурс «того носія музичної реальності, що втілений у словесно-поняттєвій формі, у Слові автора-творця, яке вміщає і образ музики, і образ самого Автора, і образ тієї реальності, у якій вони існують» [89, с. 95]. Наведемо цитату повністю у викладенні композиторки: «Ірраціональна оповідь, ланцюг притч про кохання і смерть, нелінійне переплетення сновидінь і реальності, шлях із неіснуючого минулого в неможливе майбутнє. Шлях звільнення від тягара страхів, провини, болю недовіри, який дає змогу йти по воді, падати вгору, жити в щасливому ніде і ніколи. Загалом – музичний образ самої матерії щастя.

Сюжет вгадується, але не явлений, радше розірваний. Але є єдина кровоносна система, що з'єднує мотиви особистої історії автора і різноманітні культурні архетипи. Якась мозаїчна гармонія, яка утворює не пряму логіку, а цілісне відчуття світу. Найтонше чергування мотивів, через

яке виникає відчуття життя як прекрасного і трагічного сну. Метареальність простих чудес, де музика парить над логікою.

Усе це не зводиться до любовної драми, до трикутника. Головне, увесь біль, усе страждання – суть частини буття, захоплення життям, красою сущого. Це гімн буттю, диву життя. Благоговіння перед життям, де все нескінченно жваве і святкує, долаючи смерть у собі. “Маленьке життя” як аналогія “Маленької смерті” Їржі Кіліана»⁷.

Як і всі твори Вікторії Польової, музика до балету «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» сповнена екзистенційної духовності, метамодерної чутливості / чуттєвості, смисложиттєвої буттєвості, істинності, автентичності «нової ширості», ба більше, як вже раніше зазначалось у цій роботі, того, що Еммануель Левінас називає «ризикованим розкриттям себе у ширості». Твір – це автобіографічна сповідь, власне відображення в дзеркалі самої композиторки, її долі, це «пам'ять» та «пригадування», що поєднують розірваний у свідомості час та простір. Як пише композиторка про свій твір: «Щоденник, сповідь, спостереження за тим, як прожитий час життя перетворюється у музичний текст, щоб потім знову олюднитися через пластику людського тіла та світла» [99]. У науковій площині термін «дзеркало» – метафора, символ, але для В. Польової воно живе, таке, що надає можливість зануритись у глибини своєї позасвідомості, поєднати в музиці звуковий фізичний простір та метафізичну реальність, що доповнюється трансцендентним / трансцендентальним досвідом.

В. Зінченко слушно зазначає, що Вікторія Польова створює «екуменістичний балетний опус» [47, с. 181]. Програмні назви частин балету створюють «перехрестя китайської та іудейсько-християнської філософії» [47, с. 182]. Відштовхуючись від цієї ідеї, дослідниця поділяє номери балету на три групи:

⁷ Цитата надається за нотною партитурою, люб'язно наданою композиторкою автору цього дисертаційного дослідження у 2021 році.

- «за філософськими ознаками» «під дахом “Східної філософії”» [47, с. 183] – №1 «Дао», №2 «Легке дихання», №3 «Сяння сонця крізь дощ», №4 «Етюд паріння (легкості)»;
- модель «іудейсько-християнського світогляду» – №5 «Терен», №6 «Етюд ієрихонських труб», №7 «Паломництво», №8 «Невагомість», №9 «Ходіння по воді»;
- інтонаційне втілення екуменічного єднання східного менталітету з європейським – №10 «Острів щастя», №11 «Ода», №12 «Етер», №13 «Танка»⁸, №14 «Просто стукіт» і №15 «Проповідь риbam» [47, с.184].

Цікаво, що дослідники О. Василенко та О. Василюк у статті «Музичні контури метамодернізму у творах Вікторії Польової, Михайла Шуха, Олексія Войтенка і Олексія Шмурака» [13] надають вже зовсім інші назви номерів балету згідно з електронною нотною бібліотекою нот українських композиторів «*Ukrainian Scores*» від 2023 року [100]. Зрозуміло, що деякі назви композиторка В. Польова з часом уточнила, а деякі й змінила зовсім. Так до назв додаються ще три стихії: *води* – №9 «Ходіння по водах (вода)», *повітря* – №2 «Легке дихання (повітря)», №4 «Етюд легкості (повітря)», №12 «Етер (чаконна повітря)», *вогню* – №10 «Острів щастя (вогонь)» та поєднання двох стихій вогню та води – №3 «Сяння сонця крізь дощ (вогонь, вода)».

Крім того, уточнюються назви, які ми спеціально виділяємо курсивом: №5 «Терен (*диво*)»; №6 «Етюд ієрихонських труб (*звук*)»; №8. «Невагомість (*відображення*)»; №11 «Ода (*поєднання*)»; №14 «Тільки стукіт (*порожнеча*)»; №15 «Проповідь риbam (*поєднання*)».

І найбільш цікавим видається зміна назви №13 – «Танка» змінюється на «*λίθος πετρογλίφ*», що у перекладі з давньогрецької «*λίθος*» – «камінь», а його синонімом є «*πέτρα*». Нова назва цього номеру має щонайменше три аллюзивних відсилання. Перше пов'язане з сакральним християнським

⁸ У партитурі 2021 року №13 мав назву «Танка. Кам'яна скрижаль».

розумінням каменя, адже його образ персоніфікується в образі Христа; друге відсилає до «філософського каменя» як субстанції з надзвичайними магічними силами та можливостями; третє – давньогрецьке вчення про чотири стихії (вода, земля, вогонь, повітря). Оскільки в назвах вочевидь є тільки стихії води, вогню, повітря, на нашу думку, таким чином композиторка доповнює вчення четвертим елементом землі під назвою «λίθος». Варто також сказати, що назва №12 «Етер (чаконна повітря)» вказує на п'яту, найтоншу стихію, верхній шар повітря – «αἰθήρ», який у давньогрецькій та середньовічній традиції називали «п'ятим елементом», який був вічним.

О. Василенко та О. Василюк слушно зауважують про чуттєво / чутливі стани кожного номеру, як того чи іншого афекту – «насолоти, болю, пошуку щастя, сенсу буття, любові, які відгукаються в душі реципієнта» [13, с. 37] та віддзеркалюють метамодерне повернення до ідей «нового романтизму» та «нової ширості», різноманітні екзистенційні стани, що локально проявлені в кожному окремо номері.

Ще раз звернемо увагу на назву першого номеру балету «Дао», яке одразу викликає асоціації з давньосхідною релігією – даосизмом, що був заснований китайським філософом Лао-Цзи. Дао – це шлях, у тому числі в досягненні гармонії, початок усього у Всесвіті, злиття з потоком життя без боротьби та опору, коли людина ніби пливе за течією. Це тріалектична єдність та взаємозв'язок чоловічого початку «ян» і жіночого «інь», гармонія протилежностей без діалектичної боротьби.

Відтак, назва «Дао» фактично формує програму всього твору, що підтверджується словами Вікторії Польової: «Я відпустила себе на свободу, дозволила музичній стихії просто бути, струмувати крізь мене. А де ж іще бути вільною, як не у сні. Без страху, всередині вітру, всередині океану» [99]. І навіть видається, що наші Сни є більшими за наше Маленьке життя, бо Сон – це наше інобуття, дзеркальне відображення буття в інобутті, його

потаємний образ, і тому не випадково у буддизмі одним із символів дзеркала є сон.

Ще з давніх часів у Китаї дзеркало розглядалося як мініатюрна копія Всесвіту з тими ж самими властивостями, а тому, коли людина дивиться у дзеркало, вона стає мікрокосмом, мінівсесвітом. У давньому Китаї поняття «Дао» говорить про високе мистецтво актора у театрі, де посередником між актором та Дао виступає дзеркало. Тогочасна театральна теорія навчала шукати актора шлях до гармонії з абсолютними законами буття. А оскільки музика була основою китайського театру і посідала найвище місце серед інших видів мистецтв, то саме їй належало трансформувати низькі прояви людської душі на найвищі цінності – Гармонію, Красу, Любов. Крім того, у філософії даосизму істинна людина, просвітлена духом уподібнюється спокійній поверхні дзеркала, як дзеркальній гладі води. Як пише про свій твір В. Польова, «як дзеркало вод, чисте — відобразить тебе, мутне — спотворить» [99].

«Дао» вважається певною дологічною реальністю всього світу, яку не можна побачити, це ірраціональний момент внутрішньої суті всього і нічого. Тому в описі, що передує партитурі, Вікторія Польова пише: «повна темрява», у якій «проростають» звуки флейти та легке піщикатне звучання струнних, що створюють особливу атмосферу переходу до другого номера балету – «Легке дихання» у ледь звучному фортепіанному викладені. Звук та тембр флейти, з якого починається перший номер, не є випадковим. У даосизмі звук флейти був камертоном Всесвіту, і давньокитайський філософ та поет Чжуан-цзи метафорично порівнює видобування звуків як «“темряву отворів” флейти Землі у формі дупла-рта, що вивергає звуки Всесвіту» [147].

Варто відзначити, що майже кожен номер балету має свій колір, що вказувати на кольоровий слух, синестезію в музиці В. Польової, про що йшлося в аналізі твору «Симург-квінтет». В авторських ремарках до партитури композиторка надає своє бачення другого номеру: «Легкий подих, ніжність, повітря, прозорість, світло-зелені тони, передчуття сили, радість

юності, Танцювати красу. Чарівність юної жіночності»⁹. Партія фортепіано будується на простому мінорному тризвуччі, висхідний рух якого повторюється по основних тонах. Метроритмічна повторність тризвуку стає патерном музичного матеріалу, смисловим ядром, а його невинна повторність поступово «накопичується» завдяки підтримці простого і ясного гармонійного супроводу як у партії фортепіано, так і в партії камерного оркестру. Саме таку техніку багаторазового «повторення-варіювання основного тематизму, багато в чому схожу з репетитивністю» [88, с. 243] О. Овсяннікова-Трель називає серед основних ознак «нової простоти» в музиці сучасних композиторів. Цей принцип багаторазового повторення буде використовуватися і в інших номерах балету В. Польової, а також у творчості У. Бекірова (про що буде йти мова у Третьому розділі нашого дисертаційного дослідження). Багаторазове повторення вказує на «статичну інтонаційну процесуальність» та «занурення-розчнення у акустичному просторі, поступове “виключення” слухача з зовнішнього світу» [88, с. 243].

№3 «Сяяння сонця крізь дощ (вогонь, вода)» продовжує основну композиційну ідею попереднього номеру. Це таїна світлої меланхолії, яка за задумом композиторки зафарбована у різні кольори: від сірого, сіро-зеленого – до поступового проступання золотих пігментів і фінального золотого сяйва, що реалізується в аналогічному звуковому потоці, розширенні музичного часопростору завдяки статичним інтонаційним повторенням. Мелодія флейти та вкраплення звуків віброфону підкреслюють ірреалістичність падання крапель дощу та їх сяяння крізь сонце. До танцюристки на сцені приєднується танцюрист, що візуалізує ідею інь і ян як єдності двох протилежних начал – вогню та води. Прості, легкі, повітряні рухи унаочнюють ідею ніжності золотого сяйва.

№4 «Етюд легкості (повітря)» – сповнений стрімкого, енергійного та безперервного руху. Композиторка обирає сріблястий колір та використовує тематичне ядро-патерн другого номеру, що будується на мінорному

⁹ Партитура твору

тризвуку, проте у його активному, сильному прояві. Як зазначає В. Польова в партитурі, «сила себе вже проявляє, але поки що більше радість від її виявлення»¹⁰. Більшою мірою відчувається домінування чоловічого, маскулінного начала, проте, як вже було процитовано авторку «Дзеркала...», воно не подавляє своєю силою, а скоріше наповнює енергією безкінечного руху.

№5 «Терен (диво)» розпочинає наступний блок номерів у контексті іудейсько-християнської тематики. Не будемо вдаватися у тонкощі реалізації музики Польової у танці, оскільки, на наш погляд, ті глибинні смисли, які закладено композиторкою в музичній складовій, не завжди мали змогу відбитися у пластиці рухів та візуальному сюжеті на сцені. «Блакитні та зелені тони наприкінці переходять в інтенсивну лісову зелень. Урочисте зелене світло, що торжествує»¹¹. Назва «Терен» вказує на її біблійну семантику, пов'язану з євангелічним сюжетом останнього дня земного життя Христа та його мученицькою смертю. Однак, зелений колір, який бачить у цьому номері композиторка, символізує у християнстві життя, надію, Боже благословення. Соло скрипки (людський голос) з виконавською позначкою *con tristezza* та соло віолончелі *senza vibrato* на *pp* (умовна відповідь з Небес) будуються на основі музично-риторичної фігури хреста й утворюють діалог земного і небесного, який на фоні надзвичайно тихого звучання струнного супроводу поступово переростає у гучність на *f*. На кульмінації до звучання струнних додається група дерев'яних духових інструментів, декілька ударів у великий барабан та важкі, довгі і навіть порожні, оголені октави фортепіано, що звучать в унісон з трубою і також утворюють тему хреста, звучать, як вирок. Особливого напруження наприкінці надає виокремлення пронизливого звучання труби. Це останній сплеск болю і страждань Христа, його звернення до свого Батька: «Боже Мій! Боже Мій! Для чого Ти Мене залишив?», що уособлює зв'язок Горнього і дольного, «є свідченням

¹⁰ Партитура твору

¹¹ Партитура твору

присутності у душі людській конфлікту, яким глибоко поранено серце. Саме крик (на кульмінації) стає проєкцією цього конфлікту, оголює конфлікт між ними в душі кожної людини» [113, с. 275]. Поліфонічність декількох смислових шарів ускладнюється експресивністю, психологізмом звучання. Проте, як зазначає композиторка, «Тут терен цвіте, стіни руйнуються від співу труб, посох розквітає в руках батька, люди злітають в повітря, по водах ходять і блаженний острів Просперо [99]. Це і є Диво, у тому числі й те, що творить Дзеркало і наші Сни!

№6 «Етюд єрихонських труб (звук)», його назва викликає асоціації з біблійним сюжетом, який сприймається як в іудаїзмі, так і у християнстві, оскільки знаходиться у Старому Заповіті (П'ятикнижжя Мойсея). Цей номер починається з розгорнутого епізоду в партії фортепіано з маркованими акордами та одночасним накладанням звучання ладів мажору та мінору: у правій руці в основі акорду мінорний тризвук, у лівій – мажорний, які потім змінюються. Енергійність дії, її інтенсивність твориться, завдячуючи яскраво вираженій токатності всього музичного матеріалу цієї частини, що додає вольового чоловічого начала «ян». Вікторія Польова уявляє цей номер у червоних, помаранчевих та чорних тонах, а коли вступають мідні духові інструменти, асоціює їх з полум'ям, що розгорається. Пульсуючі прості акорди в партіях всіх інструментів – це пульс життя всього Всесвіту, який видається таким простим у всій його складності.

№7 «Паломництво (Проща)». Уже з самого початку виникає зацікавленість, оскільки музика починається ніби з повільної, скорботної ходи під звуки *Legno*, *Tom medium* і *Tom low*. Звучання гри на ударних інструментах композиторка асоціює з чорнотою, яка поступово просвітлюється і з'являється темно-синій колір під час вступу струнних інструментів, тематизм яких будується на ламентозних низхідних інтонаціях музично-риторичної фігури *Suspiratio*. Надзвичайно світлий епізод із висхідними та спадаючими гамами в партії фортепіано підкреслює рух

музики до світла. Наприкінці, як зазначає В. Польова, звучить потужний гімн. Це «перший фінал».

№8 «Невагомість» (відображення). Номер повністю побудований на основі ритму ударних інструментів *Legno* і *T-tom*. Незмінний метроритм 4/4 та повільний темп *Moderato* ($\text{♩} = \text{с. } 108$) підкреслюють стан нашого марнотратного світу у дзеркальному відображенні застиглості, де існує тільки спокій, тиша, звільнення від будь-якого болю і жаху, вільне паріння у невагомості. І як будь-яка невагомість, що може бути у природі тільки в Космосі, у В. Польової асоціюється з повною темрявою.

№9 «Ходіння по водах (вода)». Незважаючи на те, що композиторка неодноразово підкреслювала, що номери ніяким чином не пов'язані один із одним сюжетно, ми вважаємо цей номер логічним продовженням попереднього. Він починається на *pppp* з одного звуку в партії скрипок, що пробивається як промінь світла скрізь темряву, так само як народжується, пробивається нове життя. На його фоні в партії фортепіано звучать тріольні розкладені прості акорди та остинатний супровід на одному звуці в партії віолончелей. Поступово звук стає сильнішим і ми навіть фізично відчуваємо світло, яке стає все яскравішим і яскравішим. В. Польова пов'язує музику цього номеру з чистотою та строгістю, навчанням мистецтву ходити по воді. Безумовною є алюзія на євангелічний сюжет дива ходіння Ісуса Христа по воді, а звідси і сприйняття цієї музики як чистоти та строгості. Кожна тріольна фігура з акцентуванням перших нот – ніби боязкі кроки, які поступово стають все сміливішими, а самі тріолі нагадують коливання води, які поступово стають все сильнішими завдяки нарощуванню динаміки. У цьому номері простежуються риси жанру баркароли, оскільки традиційно використання тріолей повинно було нагадувати плавне погойдування на хвилях. Варто відзначити, що вся драматургія будується також за хвилеподібним принципом, де кожна наступна хвиля у своєму динамічному розвитку буде сильнішою за попередню. З 12 цифри в партії скрипок народжується мелодія, яка далі передається віолончелям і поступово

«розсіюється», переходить до партії фортепіано. Цікавим є те, що метр залишається незмінним, проте з 21 цифри напруга поступово зростає, сягає високої інтенсивності, увесь оркестр грає на *ffff* і раптом, несподівано, усе звучання обривається, залишаючи партію фортепіано дограти останній тріольний програш на *p subito*, що створює ефект незавершеності та «підвисання». Що стосується кольорового бачення музики, то самий початок Польова позначає як сіро-блакитні тони, які поступово перетворюються і наприкінці стають золотими променями, що повністю розсіюють темряву.

№ 10 «Острів щастя (вогонь)». Уже сама назва наштовхує на паралелі з фортепіанним твором Клода Дебюссі «Острів радості», який, як вважається, був написаний композитором під враженням картини Антуана Ватто «Паломництво на острів Кіферу», – середземноморський острів, що асоціювався у багатьох європейців з «островом щастя», любові та насолоди життям. «Острів щастя» Вікторії Польової відкриває дует фортепіано та флейти. Приховане двоголосся з синкопованим підголоском в партії фортепіано створює враження падаючих крапель води у той час як флейтові гамоподібні злети та падіння нагадують раптовий вітерець, що несподівано налітає. Перехід з довгих тривалостей на тридцять другі створює ефект не тільки пришвидшення темпу, а й, як пише композиторка, «рух від боязкості» («ніжне саяво») до «пристрасті» («блакитні та світло-зелені» кольори), афект любовного трепету, хвилювання. Розвиток драматургії твору співпадає з розвитком динаміки. Тема, що віддалено нагадує вагнерівський лейтмотив любові (у високому регістрі флейти та партії фортепіано), будується на постійних ритмічних повтореннях, невеликих гармонічних змінах і коливанням динаміки від *ppp* до максимальної гучності на *ffff*. Раптовий обрив наприкінці номеру композиторка пояснює тим, що острів іде під воду або, можливо, перевертається.

№ 11 «Ода (поєднання)». І знову у нас виникають асоціації, тепер уже з фіналом дев'ятої симфонії Л. Бетховена «Одою “До радості”» на слова Ф. Шиллера, тому недарма у назві додано слово «поєднання». Уся музика

просякнута чоловічою силою, його могутністю та красою, тому основними кольорами В. Польова обирає чорний і червоний. Стукіт, який виникає нібито здалека (*Percussion, by fingers*), нагадує барабанний дріб неспокійних революційних часів Франції 1789 року. Алюзії на головну тему з «Оди “До радості”» фіналу дев’ятої симфонії Л. Бетховена представлені в партії фортепіано, соло труби та флейти. Певні асоціації викликають флейтові вигуки, що накладаються на остинатні акорди в партії фортепіано та подібні ранковим крикам півня - закликам до пробудження. Несподіваний ефект створює введення барабанів, звук яких нагадує вибухи на фоні проведення теми «єднання» всім оркестром на *tutti*. Незмінним майже до самого кінця номеру залишається тільки остинатний ритм фортепіанної партії. Наприкінці напруження сягає своєї кульмінації та різко переривається на «недомовленому» звучанні труби і майже апокаліптичному гуркоті барабанів. Як пише авторка балету, усе «припиняється смертю». Це «другий фінал – це смерть, кінець усього (курсив наш – Є.Є.)»¹².

Цей номер є ключовим у музиці до балету, він метафізично розділяє твір на дві частини – «Дзеркало» і «Задзеркалля», перехід у яке відбувається, на думку композиторки, через смерть. «Дзеркало, що розбивається, потоки срібла, що стікають. Вхід у задзеркалля»¹³. І тут постає питання: чи є такий кінець кінцем, чи це той самий перехід в інобуття, яке є кращим за буття?! Адже в смерті таїться відродження і воскресіння. Можливо, у цьому випадку буде доречним знову використати поняття «метаксис», яке Платон уживає щодо людини як істоти, яка завжди перебуває у певному стані «між» вибором прийняття дійсності та її одночасним відторгненням. Цей вибір є екзистенційним, він пов'язаний зі вчинком (за М. Бахтіним), в основі якого завжди покладені етичні цінності. Проте свобода вибору завжди залишається за людиною.

¹² Партитура твору

¹³ Партитура твору

№ 12 «Етер (чакона повітря)». Із цього номеру у балет введено візуальну складову: на екрані ми бачимо магічний шар, що світиться зсередини та нагадує далеку таємничу планету. Він стає символом нового життя, яке виникає з Ніщо. Композиторка в партитурі коротко і тезово звертає увагу: «Нова істота. Інша природа. Одухотворена жіночість, краса. Не фізичний рух»¹⁴. Символічно, що колір в цій частині В. Польова обирає білий, оскільки саме він відображає чистоту дівочості та нового життя. Розгорнутий фортепіанний вступ побудований на формулі щирості, простоти та «безпристрасності» (за висловленням самої композиторки) задає метафізичну глибину всього номеру, відображає «певний емоційний модус авторського музичного висловлювання» [88, с. 246]. Номер починається з ніжного звучання акордів у партії фортепіано, які нагадують дельфійські дзвіночки. Жанр чакони визначив уведення в номер вокалу, оскільки ще в іспанській традиції XVI – XVII століть цей танець супроводжувався обов'язковим співом. Поява жіночого голосу символізує зовсім інший, потойбічний вимір буття. Як пише В. Зінченко, «у номері “Етер” В. Польова поєднує тему хреста, яка репрезентована через хоральний виклад, з нетиповим “а-європейським” голосом із вербальною складовою ельфійської мови (вірш із “Книги книг” Олексія Олександрова)» [47, с. 184]. Це «музика для роздумів» (за В. Польовою).

№ 13 «λίθος петрогліф». Як вже було сказано, цей номер втілює ідею однієї з чотирьох головних стихій – елемент землі, тому й кольори В. Польова обирає сірий та жовтий. Темп музики надзвичайно повільний, важливу роль грає тембр, оскільки створює «параметр глибини як третього виміру музичного простору» [140, с. 4]. Тема фортепіанної партії будується на музично-риторичній фігурі хреста. Це кам'яний хрест, скрижалі, кам'яна молитва, тому фортепіанне виконання остинатних акордів вимагає рівномірності, сильного, точного та беземоційного удару по клавішах, «як у

¹⁴ Партитура твору

камені висікаються письмена»¹⁵. Таким чином композиторка намагається підкреслити сакральний вимір музичного простору. Партія віолончелі символізує людину, зростання її духовної сили та одухотвореної мужності. Невеличкі вкраплення алюзій на дельфійські дзвіночки з попередньої частини в партії фортепіано переміщують слухачів у паралельний світ Задзеркалля.

№ 14 «Тільки стукіт (порожнеча)». Цей номер виконується у повній темряві і побудований на стукоті по ударних інструментах, який то наближається, то віддаляється. У композитори він асоціюється з внутрішнім перетворенням. І це не випадково, оскільки з давнини ударні інструменти мали ритуальні риси, а психоакустичні властивості їх тембрів часто інтерпретувалися як надлюдське і застосовувалися під час медитації.

№ 15 «Проповідь риbam (поєднання)», останній номер балету «Дзеркало...», у якому достатньо символічно звучить слово «поєднання». Алюзійні відсилання до проповіді Святого Антонія Падуанського риbam мають глибоке духовне наповнення, оскільки під образом «риби» в християнській традиції завжди розумівся сам Христос та його Вчення, адже, як сказано у Євангеліях від Матфея та Марка, Христос покликав їх і обіцяв зробити ловцями людей. Мораль проповіді Святого Антонія – це пошук Царства Божого на землі, пошук духовної радості та єдності з Творцем.

У своїх коментарях до останнього номеру балету Вікторія Польова пише: «танцювати преображення світу». На екрані з'являється дзеркальне зображення головних героїв балету, за танцем яких вони спостерігають із Задзеркалля. Виникає зворотний зв'язок, який видається абсолютно реалістичним, враховуючи всю ірреальність ситуації. Музична композиція будується на лейтмотивному остинатному ритмі та вже усталених коротких темах-патернах. Лунають окремі фрагменти тем з попередніх номерів, зокрема, висхідної теми-гами, що переносять нашу пам'ять у музичні події,

¹⁵ Партитура твору

які нещодавно відбулися, закріплюючи відчуття піднесеної радості, одухотвореності, щирості, відкритості.

Твір видається цільним і монолітним у своїй крижкості, створює «ефект позачасового та “метафізичного” звукового простору без ознак “часу” і “місця” [88, с. 298]. Отже, музика в балеті «Дзеркало...» стверджує ідею віддзеркалення не лише земного буття людини, а й можливість стати певним інструментом, який може містичним чином змінювати саме Буття.

Висновки до Розділу 2

У другому Розділі розглянуто музичні реальності кінця ХХ – початку ХХІ століть у контексті екзистенційних пошуків українських композиторів. У інтерпретації екзистенціалів, які пронизують композиторську творчість, використано екзистенційно-онтологічний та екзистенційно-феноменологічний підходи. У підрозділі 2.1 уведено поняття «духовна екзистенція», яка розглянута у контексті трансценденції та екзистенційної комунікації між композитором (його твором), виконавцем-інтерпретатором та слухачем. Зведення екзистенціалів до категоріальної моделі / онтологічної схеми – «народження – життя – смерть – безсмертя» (за О. Кирилюком) надало можливість виявити людиновимірність композиторської творчості як «чуттєво-надчуттєвої реальності» (за В. Івановим), ставлення людини до світу, її буття у цьому світі. Також у контексті метамодерного мислення осмислено тріалектичний підхід – «гармонії взаємодії протилежностей <...> як єдиного цілого» (за А. Вознюком), що не є запереченням діалектичного підходу.

Для дослідження музичних реальностей композиторської творчості у світлі екзистенційних вимірів буття стала важливою теорія «екзистенціальної семіотики» Е. Тарасті, зокрема семантичні категорії, які є вузловими моментами життєвого наративу будь-якого композитора, особливо під час

екзистенційної загрози. Транспонуючи ці категорії на творчість відомих композиторів, виникає можливість висвітлити абсолютно нові перспективи інтерпретації музичних творів.

У аспекті онтологічної схеми – «народження – життя – смерть – безсмертя» розглянуто окремі музичні твори О. Безбородька, С. Луньова, В. Польової, М. Шалигіна та відзначено їх спорідненість на рівні проблеми «відповідального вибору» (за У. Еко) екзистенціалів, вихід на рівень «прикордонних ситуацій». Задіяні в дисертаційному дослідженні твори охоплюють двадцятирічний період, проте багато з них є співзвучними тим екзистенційним вимірам буття, що характерні для більшості українських композиторів останніх воєнних десяти років.

У підрозділі 2.2 окрема увага приділена музичним реальностям у творчості Вікторії Польової, природа художнього мислення якої полягає у площині постмодерного та метамодерного жанрово-стильового явища «нової простоти» і «нової сакральності», а також метамодерних явищ «нової щирості» та «нової меланхолії». Виокремлено характерні ознаки творчості композиторки: вітальність; простота викладення музичного матеріалу, повернення до мелодії, консонансності; особливість часових параметрів музичного висловлювання; медитативність, споглядальність; неконфліктність драматургії; авторський вербальний дискурс у поясненні художнього змісту творів; зосередженість на музичному вираженні і тому «“спрощення” образно-сміслового і мовно-стилістичного різноманіття» [88, с. 382] з метою дотягнутися до універсальних екзистенційних вимірів буття, його вічних сакральних смислів, Істини та Краси.

У цьому контексті балет Вікторії Польової «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» є особливою художньою реальністю, яка поєднує музичну(аудіальну) та хореографічну (візуальну) складові. Феномен «Дзеркала» розглянуто як: «семіотичний феномен» (за У. Еко); авторська ідентифікація себе; комунікативний діалог; трансцендентний / трансцендентальний образ, символ, метафора, яким

притаманно поєднання реального та мітологічного часів; існування паралельних світів дзеркала та задзеркалля, буття та інобуття, снів та реального життя в їхній цілісності. Аналіз вербальної складової партитури балету «Дзеркало...» надав можливість інтерпретувати музику у контексті авторських ремарок щодо головної ідеї кожного з номерів та виконання хореографії, назв стихій (вогонь, вода, повітря, земля, етер), їх кольорового забарвлення, а також використання у назвах різноманітних природних, надприродних, психологічних, комунікативних явищ (диво, звук, відображення, порожнеча, поєднання), які відображають різні екзистенційні виміри буття. З'ясовано, що основною ознакою музичного мислення В. Польової в балеті «Дзеркало...» є використання у всіх номерах одного патерну, смислового ядра – це метроритмічна повторність, репетитивність коротких тем, яка підтримується простим і ясным гармонійним супроводом оркестру та фортепіано. Доводиться драматургічна значущість тембрів певних інструментів (флейти, труби, фортепіано), звучанням яких надається символічне значення, і в кожному окремому випадку ці інструменти є ключовими у звукотворенні певних смисло-образів.

РОЗДІЛ 3 МУЗИЧНІ РЕАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ УСЕІНА БЕКІРОВА

На наш погляд, у контексті життєтворчості всіх композиторів, до яких ми вже звертались у нашому дослідженні, в якості методологічного інструментарію варто застосувати поняття, яке вводить у науковий обіг Ю. Ніколаєвська, а саме: «тип *Homo Interpretatus*, який є творцем нової сучасної музичної реальності (підкреслено нами – Є.Є.)» [85, с. 119], «сумарним образом людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність інтерпретувального мислення (у розмаїтті функцій “композитор-виконавець-слухач-дослідник”)» [85, с. 123]. Однією з таких особистостей видається український композитор Усеїн Бекіров¹⁶. Звернімося до його творчості, яку ми відносимо до метамодерних пошуків або таких, що є переходом від музичного постмодерну до метамодерну.

3.1. Камерна сюїта для струнних

За останні роки творчий доробок композитора в академічному напрямку поповнився трьома фортепіанними концертами (2019, 2020, 2023), збіркою етюдів для фортепіано (2019) в джазовому стилі, мюзиклом «Шинель» (2020), камерною сюїтою для струнних (2021) тощо.

¹⁶ Усеїн Бекіров — заслужений артист України, всесвітньо відомий український кримськотатарський джазовий піаніст, скрипаль, аранжувальник, саунд-продюсер, науковий дослідник, український композитор, який поєднує написання академічної музики з естрадними та джазовими композиціями. Народився 1982 року в Узбекистані (м. Фергана), оскільки родина Бекірова була насильницьки депортована з Криму на Далекий Схід у 1944 році радянською владою. В 1990 році композитор повернувся разом зі своїми батьками до рідного Криму, але у 2014, через війну росії з Україною та окупацією півострова, знову втратив Батьківщину. Вищу освіту, як скрипаль і композитор, Бекіров отримав у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. У 2023 році композитор захистив дисертаційне наукове дослідження за темою «Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці», здобувши науковий ступінь доктора філософії (PhD) за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Усеїн Бекіров тричі отримував визнання у лонглісті номінантів премії Grammy.

Характерними рисами творчості Усеїна Бекірова, з одного боку, є використання фольклорного матеріалу музичної культури кримськотатарського народу, звернення до народного музичного інструментарію, а з іншого – поєднання академічного стилю з джазовими елементами. Сам композитор відзначає, що хоча тематизм його творів часто апелює до кримськотатарського фольклору, усі теми та мелодії є авторським матеріалом [8, с. 147]. За словами У. Бекірова, він звертає увагу на мелодичну лінію, ритмічну складову і музичну форму, а також часто використовує жанрову основу танцю або пісні. У своїй композиторській практиці автор, перш за все, намагається зберегти автентичність мелодизму, при цьому трансформує гармонію, використовуючи різноманітні джазові та технічні засоби, які поєднує з фольклорними традиціями своїх кримськотатарських предків.

Саме полівекторність художнього простору музичного метамодерну дозволяє сучасному композиторові розкрити широкий спектр як емоційно-чуттєвої, так і раціонально-логічної сфер людського буття на межі «мета». А тому творчості У. Бекірова можна почути різні метамодерні модуси. Це екзистенційна зустріч, яка (про)явлена на рівні «нового сентименталізму», «нового романтизму», «нової простоти», «нової меланхолії» – та маніфестує цілісність художніх засобів сприйняття сучасного світу, рефлексії композитора на прості і складні життєві ситуації, прагнення подолати відчуття невизначеності та відчуженості від світу, надію та щирість. У творах Бекірова можна почути простоту викладення музичного матеріалу, нове розуміння можливостей звуку у його тембровому значенні та ритму, музичного часопростору тощо.

Також варто відзначити, що в інструментальних творах Усеїна Бекірова, як і в значній частині музики метамодерну відсутні постмодерний сарказм, негативний сміх або зле саркастичне відношення до світу та до себе. Це, свого роду, повернення до гармонії у масштабах Всесвіту, зміщення акцентів з постмодерного прагнення до деконструкції і руйнування на

реконструкцію та споглядання. Особливої значущості у творчості У. Бекірова набуває метамодерна авторефлексія, що асоціюється в музиці з психологічною самозаглибленістю, комунікацією композитора як у формі діалогу («Я» – «Інші», «Я» – «Всесвіт»), так і на рівні внутрішнього монологу («Я» – внутрішнє «Я»), звідки і впливає метамодерна чуттєвість, яка набуває нового статусу.

У контексті метамодерної чуттєвості особливої цінності набуває інтонація, музичне інтонування. Тому слушне зауваження В. Суханцевої щодо розгортання музичної інтонації у психологічному часі індивіда, стає тим критерієм, який отримує майже першість серед всіх інших критеріїв та характеристик композиторської творчості. Тож у контексті вищесказаного варто згадати В. Суханцеву, яка привертає увагу до процесів стилетворення та стильового моделювання через три «обставини» музичного інтонування:

- 1) «музичну інтонацію відрізняє те, що вона представляє процес емоційно-психологічних станів людини <...>; у цьому смислі конкретна інтонація дійсно дозволяє реконструювати художні й світоглядні сутності цілої епохи».
- 2) «<...> музична інтонація <...> є процесуальною, тому що часова сторона психологічного процесу в ній є завжди присутньою. Можна сказати, що в музичній інтонації постійно відбувається перехід культурно-історичного часу в психологічний час індивіда <...> панорама суспільних процесів <...> розкривається перед слухачем через відношення до неї самого композитора, а “інтонаційний словник” епохи знаходить суб’єктивний смисл в інтонації настільки ж епохальної, як і авторської»;
- 3) інтонація «стає музичною мовою, тобто способом вираження і передачі образно-значимої інформації, тоді, коли оформляється в часі за законами музичної логіки та музичного ритму. Про це писав Б. Л. Яворський: “Музична мова є властива людині здатність вираження. Ця здатність здійснюється людиною за допомогою розчленовування нескінченно спливаючого часу звуковим оформленням”» [122, с. 131–132].

У добу метамодерну відомий вислів Б. Асаф'єва «інтонація – це музичний смисл» «грає» іншими фарбами. Зрозуміло, що музична інтонація у «згорнутому» вигляді несе інформацію, смислове навантаження про всю культуру, а це означає, що вона виконує функцію пам'яті, яка представлена в композиторській творчості на різних рівнях: культурно-історичному, національному, етнічному, психологічному, особистісному тощо. Відмінність метамодерного розуміння музичної інтонації, на нашу думку є в тому, що «інтонаційний словник» представлений всім спектром музично-культурного надбання людства, він є усвідомленням взаємозв'язку всіх попередніх епох, їх контексту та діалектичного синтезу, він створює поле трансляції смислів, що, за висловом Віктора Малахова «парадоксально поєднують об'єктивність зовнішнього буття і повноту людського життєвого смислу» [75, с. 76], надаючи цілісність та цінність музичному Буттю. Тому користування композиторами вмістом цієї скарбнички перетворює їх музичну мову на надперсональну, надособистісну і, коли ми чуємо метамодерну музику, то виникає відчуття її приналежності усім без конкретного авторства і сприяє відкриттю усіх свідомостей. Метамодерна музика має «особливий семантичний потенціал» (за О. Самойленко) або, якщо використовувати вислів В. Сильвестрова щодо камерної музики, має «підвищену семантичну енергетику». «Нова інтонація музики ХХ століття» (за Ю. Холоповим) стає частиною метамодерних пошуків, які поступово змінюють «інтонаційний образ світу» (за Ю. Чеканом), але його розуміння / відчуття, інтонаційно-семантичне прочитання є цілком ясным і доступним для всіх, на відміну від тих суто інтелектуально-раціональних пошуків, що були часто притаманні добі музичного постмодерну.

Дозволимо трохи відхилитися від викладення проблематики нашого дисертаційного дослідження та навести думку знаної української музикознавиці О. Самойленко, яка прозвучала в доповіді «“Ціннісний світ” музики та музикознавча “гра в класики”» на VII Міжнародному музикознавчому семінарі «Музикознавче слово в інформаційному контенті

(пост)сучасності», що відбувся на платформі *Zoom* наприкінці червня 2024 року. О. Самойленко вважає, що стильові пошуки В. Сильвестрова та А. Пярта (музику яких, зазвичай, у музикознавстві відносять до «нової простоти», хоча самі композитори так не вважають) є спрямованими у бік нового явища, яке сьогодні дуже потужно вимальовується у масовій естрадній, позаакадемічній галузі – *Easy Listening* (легке слухання), *Lounge-music* (музика для відпочинку), а також знову поширюється «крунінг» [111], отримує нову популярність музика *MOR* (*Middle of the road*) та *Adult contemporary music*, що були започатковані ще у 60-х роках минулого століття. На думку музикознавиці, мова не йде про позбавленість цієї музики смислу та змісту, а йдеться про те, коли людині не потрібно напружуватися, дослухаючись до музики, яка сама входить до їх свідомості і сприяє комфортному існуванню, організації цієї свідомості, тому що дана свідомість здатна більш успішно реалізовуватися у цьому музичному потоці. Тобто така творчість *не потребує спеціального вслуховування* і сьогодні є надзвичайно розповсюдженою саме у зв'язку з камерною музикою, зокрема вокалом [111]. Додамо, що така музика сприяє релаксу, часто має медитативний характер, використовує прості гармонічні та фактурні звороти, узагальнені інтонації і, на нашу думку, багато в чому продовжує традиції «*musique d'ameublement*» («музика як частина інтер'єру») Е. Саті, котрий ще на початку ХХ століття запропонував світові музику, позбавлену будь-якої «ударності» та засновану на патернах, що повторюються у повільному темпі, таким чином заклавши початок «фоновій музики». Вважаємо, що існування такої «фоновості» супроводжувало життя людини завжди, вона існувала та існує не лише у музичній якості, а й як запахи, кольори; сьогодні це засоби масової комунікації, зокрема Інтернет, про метамодерну чутливість / чуттєвість якого згадує дослідник Д. Бакіров [153]. Отже, «фоновість» супроводжує сучасну людини у її повсякденні скрізь, охоплює всі сфери її діяльності та є певним терапевтичним ефектом, якого вона (людина) прагне.

На думку Олександри Самойленко, існує спільність рис між *Easy Listening* та ще одним із напрямків сучасної популярної музики – ембієнтом, а саме: це *класичні прагнення Краси, «пошук “прекрасного звучання” та прекрасного переживання, вічної Краси»* [111]. Музикознавиця слушно зауважує, що таке класичне прагнення «щодо даних комунікативно-слухацьких стилів, які переживають у різноманітних соціальних сферах із комерційним забезпеченням, розрахованих на «легке задоволення» – легкодоступний комфорт існування, *неспішні стосунки з часом, релаксивність»* [там само]. Висновки, які робить О. Самойленко, є для нашої роботи надзвичайно важливими у контексті розуміння перехідного періоду від постмодерну до метамодерну в музиці, оскільки така «легка музика» розуміється як *інтелектуальна, розрахована на «сучасну освічену людину»*, вона є продовженням джазових блюзів, французьких та італійських шансонів, деяких етнічних стилів та є версією «*внутрішньої музики*» (за Джоджем Морено), що перегукується з поняттям «внутрішньої людини», образ якої музикознавиця визначає як «довершене смислове начало буття» [112, с. 195]. Як справедливо зазначає музикознавиця, «легка музика» іде у бік сфери сучасної музикотерапії – музики як універсальної соціальної практики – та є предметом музикознавчого вивчення з точки зору її жанрово-стильових особливостей у «здатності позитивно діяти на людську істоту як соціальну, так і біологічну» [109]. Головний, на нашу думку, висновок, озвучений О. Самойленко, те, що цей стильовий напрямок варто визначати, як напрям *нової людяності*, до якого тоді легко можна зарахувати В. Сильвестрова з його пропозицією просто і безкорисливо, без жодних претензій любити, бути щасливим за наявності в собі цього почуття, адже, за композитором, найголовніше для людини – здатність любити; Любов є найголовнішою цінністю людини, особливо у сучасному її стані, коли на переживання такого потужного відчуття інколи просто не вистачає часу та сил [там само].

Відтак, у контексті вище сказаного, «Сюїта для струнних» Усеїна Бекірова нам видається одним із тих творів композитора, що на рівні інтонації та інтонування презентує метамодерну музичну реальність. Сюїта датована 10 квітня 2021 року. Її прем'єра відбулась 14 червня того ж року в рамках фестивалю «Київські Музичні Прем'єри». Твір написаний для камерного струнного оркестру та складається з п'яти частин. На прем'єрі звучав Національний камерний ансамбль України «Київські солісти» під орудою Ігора Пучкова, партію скрипки виконав відомий виконавець Юрій Стьопін, а перкусії та вірменського інструменту нагора – давній друг композитора Армен Костандян.

Завдяки наданому Усеїном Бекіровим автору цього дослідження інтерв'ю, у матеріалах тексту буде постійно присутній «живий» голос композитора. Як зазначає У. Бекіров, відкриває сюїту «Кримський хорал», який налаштовує слухача на певний драматизм та занурює в атмосферу смутку. Музика першої частини просякнута світлою, пронизливою лірикою, сповнена суму та болю, ностальгією, тугою, презентує «нову сакральність». Ця ідея найбільш повно буде розкрита у третій частині сюїти.

Невеличкий вступ першої частини (другі скрипки, альти та віолончелі грають *divisi* на *pp*) – *Adagio* (♩ = 60) побудовано на секундових інтонаціях, що, своєї черги, додає щемливого забарвлення та створює атмосферу глибокого суму всієї частини, прихованого діалогу з буттям (див. приклад 3.1.)

Нотний приклад 3.1.1.

У. Бекіров. Камерна сюїта для струнних (перша частина).

Вступ

A Adagio ♩ = 60

Violins 1

Violins 2 *divisi* *pp*

Violas *pp*

Celli *pp*

Contrabasses

B 10 *p* *poco rit.*

divisi *p* *poco rit.*

p *poco rit.*

p *poco rit.*

p *poco rit.*

З такту 10 вступають перші скрипки, які в унісон виконують просту мелодію, що отримає свій розвиток завдяки укрупненню інтервалів та з такту 18 грають в октаву. Фактура сюїти прозора, композитор не перевантажує звучання дисонуючими співзвуччями та різкими тональними зсувами, нотний матеріал викладено великими тривалостями (цілі, половинні, чверті), що саме і додає музиці хорального навіть молитовного звучання. Варто відзначити, що в цій частині сюїти поєднані метамодерні риси «нової простоти», «нового романтизму», «нової меланхолії». На думку самого Усеїна Бекірова, ця частина відіграє скоріше роль преамбули до усієї сюїти, аніж завершеної частини. У кульмінаційних моментах, особливо

наприкінці частини, музика досягає найбільш драматичного звучання, а нестійкий останній акорд із верхньою нотою на IV ступені основної тональності *g-moll*, ніби обриває звучання на *fff* та створює напругу очікування наступного епізоду твору. Виникає враження, що перша і друга частини сюїти йдуть *attacca*.

Друга частина – *Allegro* (♩ = 125) по відношенню до першої утворює яскравий контраст, її загальний характер сповнений динаміки та енергії. Саме тут представлено поєднання академічного стилю з джазовими елементами та фольклором кримськотатарського народу.

Композитор спирається на мелодику, ритміку та гармонію джазової музики. Слідуючи традиціям джазового стилю, Усеїн Бекіров робить організовуючим фактором всієї частини ритм. Синкопований ритм представлений у різноманітних варіаціях. Так друга частина розпочинається з другої долі у скрипках, альтів та віолончелей, які продовжує коротке соло контрабасу (2-5 такти) з маркованими восьмими, що за своїм ритмічним малюнком нагадує тріолі. На складні синкоповані «формули» у низьких струнних накладаються короткі фрази у скрипок, у кожній із яких композитор змінює ритмічний малюнок та зміщує акценти. Виникає своєрідна варіативна ритмічна гра, яка є основою, тілом та м'язами джазової музики. Окрім цього, у музичну тканину втручається й мелодика кримськотатарської танцювальної музики, яка органічно перемішується з джазом (див. приклад 3.1.2.)

Нотний приклад 3.1.2.

У. Бекіров. Камерна сюїта для струнних (друга частина, такти 19-23)

У тактах 41–49 слухач має можливість відчувати всю напруженість та вишуканість джазової гармонії.

Третя частина сюїти – *Andante* ($\text{♩} = 75$) представляє собою оркестрову обробку джазової композиції «*To Friends Who Passed Away (R.I.P. Aleksandr Melnik)*», що увійшла до альбому «*Inspiration*». Варто відзначити, що останні три частини (3–5) сюїти є присвятами митцям, життя і творчість котрих надихнули Усеїна Бекірова на їх створення. Ця частина присвячена пам'яті Олександра Мельника – українського бас-гітариста, із яким композитор грав багато років у джазовому ансамблі «*Etnovation*». Бекіров розповів, що талановитий, перспективний музикант покинув цей світ у молодому віці. Разом вони створили багато музики, але, на жаль, велика кількість проєктів

Олександра залишилися незавершеними. Трагічна подія і стала поштовхом для написання музики третьої частини. Композитор зазначає, що її характер та настрої логічно пов'язані з початком сьїти. У загальній драматургії твору – це другий ліричний епізод. Але можна впевнено сказати, якщо перша частина була своєрідним вступом і давала лише фрагментарне уявлення про ліричний світ автора, то тут слухач може зануритися в нього більш глибоко. Композитор свідомо вводить соло скрипки та виокремлює лінію баса. Так утворюється гармонічне поєднання партії контрабаса і головної мелодії, наче ми слухаємо розмову двох музикантів – композитора та його друга. Фактично, присвята Олександрові Мельнику – це один із способів комеморативної культури формування композиторської персональної ідентичності, оскільки пам'ять постає частиною особистості композитора Бекірова. Така комеморативна практика є інструментом збереження певних образів пам'яті, оскільки «вони не мають цілісного або пов'язаного значення, поки ми не проектуємо їх у конкретні обставини» [185, с. 201].

Основне навантаження для передачі лірико-драматичного образу бере на себе скрипка, вона стає головним голосом частини. Зауважимо, що звучання скрипки завжди асоціювалося з людським голосом, вважалося, що тільки скрипка може передати всю палітру людських почуттів. Незважаючи на сучасну музичну мову, музика народжує певні алюзії з бахівською музикою (Арія альти зі «Страстей за Матвієм»): це і молитовність, щирість, віра та надія на спасіння, жаль за минулим. Слідуючи усталеним традиціям, У. Бекіров немов би піднімається над земними проблемами та звертається до екзистенційно-онтологічної проблематики людського буття, життя та смерті, любові, коли людина у теперішньому часі «тут-і-тепер» постає перед вічністю. Другою важливою лінією стає партія контрабаса. Прийом *pizzicato* – пряма апеляція до стандартів джазової виконавчої традиції. Мелодія баса складна, виразна та, безперечно, самостійна, вона збагачує музичну тканину, утворюючи рельєфний контрапункт. Примітними є останні дев'ять тактів, які побудовані на остинатному басу в партії контрабасу на динаміці *decrescendo*,

що символізує биття серця та його завмирання. Третя частина сповнена глибокої сердечної скорботи та роздумів щодо скороминущості життя, її музична тканина прозора і натякає на складну простоту цієї музики, яка вимагає вслуховування у кожну ноту.

Нотний приклад 3.1.3.

У. Бекіров. Камерна сюїта для струнних (третя частина, партія скрипки)

The musical score is for a violin part in a chamber suite for strings. It is divided into two systems. The first system begins at measure 14, marked with a box 'B' and 'mf cantabile'. The violin part features a series of notes and rests, with some triplets indicated by a '3' and a bracket. The other string parts (viola, cello, double bass) are shown with sustained notes and triplets. The second system begins at measure 18, continuing the violin part with more complex figures and the other strings with sustained notes and triplets. A double bar line is present between the two systems.

Четверта частина сюїти – *Vivace* ($\text{♩} = 127$) присвячена відомому кримськотатарському керамісту Рустему Скібіну. Після окупації Криму художник-кераміст був вимушений переїхати з півострова до Києва. Сьогодні керамічні витвори Рустема Скібіна є живою культурою кримських татар. На нашу думку, доля двох митців багато в чому є схожою і тому цілком зрозумілим є звернення Бекірова до творчої особистості цього

художника, який надихнув композитора на втілення його образу в сюїті. І композитор, і художник-кераміст у своїх роботах відображають традиції кримських татар, розкривають усю філософію та культуру свого народу. Для того, щоб якнайкраще передати національний колорит свого рідного краю, композитор обирає розмір 7/8, типовий для музики кримських татар. Головним організуючим чинником знову постає ритм. На формулу 2+2+3 накладаються короткі мелодичні фрази. Із самого початку на виразну тему контрабасу (коротка тема з чотирьох нот, яка повторюється аж до такту 15) накладається супровід скрипок (*leggiere*), який знову побудовано на секундових інтонаціях, що потім переходить до партії віолончелей.

Нотний приклад 3.1.4.

У. Бекіров. Камерна сюїта для струнних (четверта частина, такти 15-20)

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system covers measures 15, 16, and 17, which are marked with a 'B' in a box. The second system covers measures 18, 19, and 20. The staves are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Double Bass staff has a 'f cantabile' marking. A double bar line with repeat dots is placed between measures 17 and 18.

Але, на відміну від першої та третьої частини, постійна зміна великих та малих секунд у швидкому темпі додає музиці динаміку, вона постійно йде вперед без зупинок, що викликає асоціації з безперервним рухом гончарного круга. Форма четвертої частини тяжіє до тричастинної репризної. У

середньому розділі музика стає більш легкою та грайливою, однак рух не зупиняється і тут. За своїм характером цей розділ наближається до скерцозної танцювальності та, у короткому епізоді (такти 55–63), навіть набуває рис прихованої вальсовості. В останніх дев'яти тактах четвертої частини (з такту 119 і до самого кінця) композитор використовує поступово наростаючі *quasi*-акценти, які ще більше підкреслюють стрімкість та безперервність моторного руху. Це вічний рух життя та його перемога над смертю.

Фінальна п'ята частина – *Allegro* (♩ = 115) також має присвяту, на цей раз Армену Костандяну. Усеїна Бекірова й відомого музиканта пов'язує багаторічна дружба та плідна творча співпраця. Матеріал фіналу побудований на авторській обробці фольклорних елементів кримськотатарської народної музики, характер якої енергійний, життєстверджуючий і запальний. Саме в цій частині Усеїн Бекіров експериментує зі звуковою палітрою. Композитор вводить у оркестр вірменський ударний інструмент нагору, який створює неповторний етнічний колорит та утворює ритмічну основу усієї частини (див. приклад 3.1.5.).

Нотний приклад 3.1.5.

У. Бекіров. Камерна сюїта для струнних (п'ята частина, початок)

A Allegro ♩ = 115 U. Bekirov

Violins 1

Violins 2

Violas

Celli

Contrabasses

Percussion

pizz. mp

A

tr

Крім того, важливим фактором звукової драматургії є поєднання нагори, звучання *pizzicato* контрабасу, до якого з такту 9 приєднуються в унісон віолончелі (що наближує слухача до джазового виконання), а також перших скрипок (які задають безперервність руху) і других з альтами (як ладово-гармонічної основи). Із такту 21 синкопована тема перших скрипок додає музиці легкий та граціозний характер, жанрова основа нагадує танець.

Дещо драматичне забарвлення має епізод, у якому досить напружено звучить соло віолончелей (з такту 37), короткі мелодичні звороти якого двічі повторюють перші скрипки. Змінний розмір – 6/8 та 7/8 (змінюється у кожному такті), який композитор вводить з тактів 45 по 65, додає метроритмічної пульсації. Форма фіналу також тяжіє до тричастинної репризної. У репризі емоційне напруження зростає, у ній проводять усі теми фіналу. П'ята частина продовжує ідею динамічного впевненого руху з попередньої частини. Це кульмінація усієї сюїти, яскравий лаконічний фінал. Але, як і в попередніх частинах, Усеїн Бекіров закінчує фінал на нестійкому акорді, ніби залишаючи нас в очікуванні продовження.

3.2 Жанр фортепіанного концерту в творчості Усеїна Бекірова

Протягом XX – початку XXI століть до жанру фортепіанного концерту звертається велика кількість українських композиторів, можна сказати, що цей жанр користується особливою популярністю. На відміну від першої половини XX століття, коли, на думку Ю. Іванової, у творчості композиторів відбувається «орієнтація на пісенно-мелодійний тематизм, рахманіновсько-скрябінські впливи характерні для творчості М. Скорульського, В. Фемеліді, В. Косенка, А. Кос-Анатольського, Б. Лятошинського, І. Шамо, С. Людкевича» [51, с. 18], наприкінці XX – початку XXI століть ускладнюється драматургія жанру, семантика музичної мови, інтонаційний словник, композитори тяжіють до «виникнення нових форм організації метроритму, трансформація нотації, поява нетрадиційних прийомів та засобів звуковидобування у творах О. Красотова, А. Караманова, Б. Бібіка, М. Скорика, Я. Фрейдліна, В. Сильвестрова, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, О. Козаренка» [там само].

Довгий час вважалося, що історія жанру фортепіанного концерту в українській музиці починається з твору композитора В. Фемеліді, що був

написаний 1926 року. Проте, останні наукові розробки та розвідки в українському музикознавстві говорять інше. В наукових дослідженнях О. Чередніченко [137] та Є. Левкулича [68] йдеться про те, що значно раніше був написаний Перший концерт для фортепіано з оркестром *B-dur* op. 16 українського композитора Сергія Борткевича. Як пише Є. Левкулич: «Європейська прем'єра концерту відбулась у Берліні 24 лютого 1913 року в *Blüthnersaal*» [68, с.161]. Український дослідник наводить відомості щодо концертних версій цього твору, підкріплюючи їх маловідомими фактами з преси та листуванням самого композитора. За великою кількістю виконань, описаних у дисертаційному дослідженні Є. Левкулича, можна впевнено сказати, що Перший концерт С. Борткевича користувався на теренах Європи та Америки популярністю, проте, довгий час був недооціненим в Україні. Його перше виконання відбулося в Києві лише у травні 2000 року, «завдяки ентузіазму заслуженого артиста України, піаніста Миколи Сука та художнього керівника Чернігівського симфонічного оркестру “Філармонія”, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Сукача» [137, с. 1].

Іншим відкриттям став Перший концерт для фортепіано з оркестром *d-moll* Станіслава Людкевича. В квітні 2021 року організація *Collegium* і Львівський органний зал дали можливість почути широкому загалу слухачів виконання цього концерту. Твір був написаний 1916 року, існував тільки у рукопису і до нашого часу жодного разу не виконувався. Завдячуючи директору Львівського будинку органної та камерної музики Іванові Остаповичу, піаністам-виконавцям Марті Кузій-Андрущак та Андрію Макаревичу, а також працівникам архівних фондів музею Людкевича з'ясувалося, що цей концерт є першим не лише у творчості знаного українського композитора, а й першим, у повному сенсі цього слова, в історії жанру українського фортепіанного концерту. Рукопис концерту зберігся тільки у вигляді клавіру, тому для реалізації його виконання постало завдання зробити оркестрове інструментування. До нашого часу дійшли тільки дві частини цього твору, хоча за драматургією після другої частини

явно передбачалася третя, тож, як сказав Т. Демком, «було вирішено грати, як написав автор і залишити “тихе закінчення”, яке символізує перервність думки автора (як в кінці “Мистецтва фуги” Баха)» [94].

Другий концерт для фортепіано з оркестром а-moll, написаний Станіславом Людкевичем 1917 року також довгий час був у забутті, жодного разу не видавався і не виконувався. Проте цей твір є першим завершеним концертом для фортепіано з оркестром композитора. Як пише А. Макаревич: «Концерт а-moll С. Людкевича є яскравим прикладом українського романтичного концерту. Одночастинна форма. Ефектні виразові та піаністичні засоби, образна характерність та епічний розмах, з якими написаний цей твір, безсумніву, споріднюють його із фортепіанними концертами Ференца Ліста» [74, с. 108].

Якщо у 20-ті роки ХХ століття українські композитори у своїй творчості ще спираються на західноєвропейські романтичні та класичні традиції, то у 30-ті роки в стилістиці композиторів (зокрема, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Барвінського, М. Скорульського) помітним стає звернення до українських народних інтонацій. Уперше в українській композиторській творчості з'являється програмний фортепіанний концерт Л. Ревуцького «Поема змагання». Н. Ревенко слушно зазначає, що у 40-50-ті роки в еволюції фортепіанного концерту у творчості українських композиторів виникає декілька провідних тенденцій – «жанрово-ліричний (Ю. Знатоков, М. Гржибовський, В. Нахабін, Г. Фінаровський, Н. Шульман, Л. Шишенін), епічний (І. Шамо, С. Людкевич, А. Штогаренко), лірико-драматичний (“Слов’янський концерт” Б. Лятошинського)» [105, с. 192]. Ймовірно авторка спиралась на працю В. Тимофєєва «Український радянський фортепіанний концерт» [130], у якій дається періодизація історичних етапів розвитку українського фортепіанного концерту по десятиліттях – від 1920-х до 1970-х років ХХ століття.

На нашу думку, більш слушною є періодизація запропонована іншою українською дослідницею О. Пономаренко, яка укрупнює періоди до трьох,

визначаючи *перший* період в еволюції українського фортепіанного концерту «з 1920-х аж до середини 1950-х років» [101, с. 4] і називає його «передвоєнним». Підсумком цього періоду, на думку Пономаренко, є «адаптація жанру», «створення національного жанрового типу». Характеристикою цього періоду є: «1) фольклорний цитатний (або близький до цитатного) тематизм, що визначає типові коло образів, де панівна роль належить ліриці в її пісенному й танцювальному жанрових різновидах; 2) процеси музичного мислення й розвитку зумовлені вокальною природою фольклорних тем, що лежать в основі творів, а також куплетною або строфічною формою та методом варіювання, властивими народній музиці; 3) переважання у фактурі романтичного шопенівсько-лістівсько-рахманіновського типу піанізму» [там само, с. 4-5].

Застосування фольклорних джерел або опора на них поступово стане магістральною лінією української творчості, злет якої відбудеться у 1960-70-ті роки минулого століття. Уже на 1970-ті роки припадають також і достатньо радикальні композиторські експерименти, пов'язані з різноманітними техніками, новими виражальними засобами, відбувається оновлення музичної мови, драматургії творів, інструментарію. Олена Пономаренко позиціонує цей етап *другим* в еволюції розвитку жанру українського фортепіанного концерту та основною характеристикою називає появу «альтернативного - камерного шляху» [101, с. 5]. У цей час відбувається новий інтерес до попередніх стилів у музичному мистецтві, що буде закріплено в творчості як неостильові, зокрема, необарокові пошуки у творчості В. Бібіка, В. Сильвестрова, М. Скорика тощо. О. Пономаренко слушно відзначає «камернізацію жанру концерту» та «включення українського концерту в сучасний європейський контекст музичної культури» [101, с. 5]. Серед низки українських композиторів, котрі писали концерти для фортепіано з оркестром, варто назвати А. Караманова, Ж. Колодуб, І. Берковича, О. Канерштейна, М. Сільванського, І. Карабиця.

Останній період (третій – 1980-90-ті роки) – «розквіту й зрілості жанру» [101, с. 5]. Вважаємо, що цей період характеризується постмодерними композиторськими пошуками, а тому однією з ознак стає театралізація жанру концерту. Крім того, О. Пономаренко вказує на плюралістичність існування жанрових різновидів українського фортепіанного концерту, як: «великий сольний симфонізований концерт, концерт-симфонія, програмний концерт, сольний камерний концерт, концерт-токата, камерний фортепіанний концерт, камерна музика, “юнацький” концерт, концертино, концерт-соло» [101, с. 17]. Українська музикознавиця характеризує третій період як такий, що несе синтезуючий характер, поєднуючи всі попередні композиторські пошуки в напрямку оновлення жанру фортепіанного концерту у творчості М. Скорика, О. Костіна, С. Луньова, К. Цепколенко, Л. Шукайло та інших.

Варто відзначити період початку XXI століття, під час якого, з одного боку, ще більше посилюються «експерименти з формою, з'являються 4-х часткові, 5-ти часткові концерти, на відміну від традиційних тричастинних і одночастинних. Підвищуючи роль оркестру, деякі композитори стали писати в назві “для оркестру і фортепіано”, а не традиційне “фортепіано з оркестром”» [128, с. 140]. Поступово фортепіано не просто веде діалог з оркестром, а і починає виконувати функції оркестру, стає «майже другим оркестром, який збільшує виразові можливості першого» [там само], посилюється індивідуалізація у підході до одного з жанрових засобів фортепіанного концерту – сольної каденції фортепіанної партії. А з іншого – відбувається повернення до традиційних класичних форм концерту, панування мелосу, простоти викладення фортепіанної партії, яка залишається віртуозною та перебуває у постійному діалозі-змаганні з оркестром, продовжується камернізація фортепіанних концертів.

Звернення Усеїна Бекірова до жанру фортепіанного концерту не є випадковим, оскільки, з одного боку, композитор є блискучим джазовим піаністом, з іншого – він продовжує у своїй творчості пошуки можливостей

цього жанру, а для нашого дослідження – це можливість прослідкувати стильову еволюцію жанру фортепіанного концерту в творчості композитора. У творчому доробку У. Бекірова три концерти для фортепіано з оркестром: перший написаний 2019 року, другий – 2020-го і третій – 2023 року. Усі концерти можна охарактеризувати, на думку автора, як певний перехід «від фольклору до джазу» [8, с. 142]. Фортепіанні концерти Бекірова вирізняються простотою форм, поверненням до ясних гармоній, часто прозорою оркестровою фактурою, їм притаманні лірично-пісенний тематизм, звернення до музичної поетики кримськотатарського фольклору, джазова імпровізаційність, використання характерних джазових зворотів, поєднання джазових гармоній із неоромантичною специфічною чутливістю / чуттєвістю, щирість інтонаційних висловлювань, віртуозність та діалогізм (як характерні риси фортепіанного концерту).

Про перший концерт У. Бекіров достатньо розгорнуто пише у своєму дисертаційному дослідженні «Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці» [8]. Перше виконання концерту №1 для фортепіано з оркестром *g-moll* відбулося 13 грудня 2019 року у Будинку звукозапису Українського радіо, яке прозвучало у виконанні Ансамблю класичної музики імені Б. Лятошинського Національного будинку органної та камерної музики України під орудою народного артиста України Ігоря Андрієвського, а партію фортепіано виконала відома українська піаністка Ольга Савайтан. Концерт написаний у класичній тричастинній формі, сам композитор відзначає у ньому ліричність та пісенність тематизму з опорою на романтичне письмо в поєднанні з рисами джазового стилю. По-перше, варто відзначити, що всі теми концерту написані У. Бекіровим особисто, але за своєю стилістикою є надзвичайно близькими до кримськотатарського фольклору. По-друге, композитор у мелодичному викладі продовжує традиції С. Рахманінова, більшою мірою – це мелодії «широкого дихання із секвенційно-хвильовим типом розгортання» [8, с. 142].

Невеличкий вступ (*Andante*), що має оповідальний характер (такти 1–18), викладено в партії скрипок і «створює ефект меланхолійного епілогу» [8, с. 142], що наближає нас до метамодерної естетики. Головна партія презентується партією фортепіано (*Allegro*, 18 тт.) і акцентує увагу слухача на мелодійних та гармонійних зворотах, що є інтонаційно близькими до кримськотатарського фольклору – оспівування основних тонів тонічного тризвуку *g-moll*, що, на думку композитора, є «головним інтонаційним ядром», із поступовим рухом «від тоніки *g* до домінанти *d*» [там само].

Нотний приклад 3.2.1.

У. Бекіров. Концерту №1 для фортепіано з оркестром

Перша частина, Головна партія (фрагмент)

The image displays a musical score for a piano and orchestra. The score is for the first part of the main theme of the Concerto No. 1 by U. Bekirov. It shows staves for Violins I & II, Flutes I & II, Clarinets I & II, Bassoons I & II, Horns I & II, Trumpets I & II, Trombones I & II, and Piano. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a 'rit.' (ritardando) section. The orchestral parts provide harmonic support with various dynamics like *mf*, *p*, and *mp*.

Широкого дихання мелодія зі смисловими акцентами на сильних долях такту співставляється з віртуозним акомпанементом лівої руки, викладеним тріольними арпеджіо шістнадцятими нотами.

Побічна партія (*Presto*, 77 тт.) також викладена в партії солюючого фортепіано в тональності *c-moll*, яка не є контрастуючою у зіставленні з головною. На нашу думку, контрастність відбувається завдяки співставленню

різних характерів викладеного матеріалу: пісенного – у головній партії й танцювально-фольклорного – у побічній, розвиток якої побудовано у секвенційному русі.

Нотний приклад 3.2.2.

У. Бекіров. Концерту №1 для фортепіано з оркестром

Перша частина, Побічна партія (фрагмент)



Розробка першої частини (з 98 тт.) будується на другій темі, динаміка розвитку якої знаходиться в постійних тональних модуляціях. Розгорнута каденція першої частини надає можливість продемонструвати солісту-піаністу як свої віртуозні можливості, так і прекрасний джазово-імпровізаційний матеріал самого твору. Як зазначає У. Бекіров, у каденції задіяний матеріал етюд №12 зі збірки «Етюди для фортепіано» (2019). Скорочена реприза (272 тт.) надає першій частині динамічності та повертає звучання до основної тональності *g-moll*.

Друга частина концерту (*Adagio*) написана у тональності *g-moll* і на думку самого композитора є «лірико-драматичним центром» [8, с. 143]. Характер вступу – стан «тужливої заціпенілості», який досягається завдяки тривалому одноманітному ритму в оркестрі у партій флейт, кларнетів, альтів та довгих акордів у партіях скрипок і віолончелей, що поступово здалека «прорізається» спалахами закликів труби, ніби передвіщаючи майбутні драматичні події в музиці. Такому розгортанню драматургії сприяє і поява в такті 27 партії фортепіано, музичний матеріал якої спочатку нагадує відлік часу метрономом, початковий розмір 3/4 змінюється на 4/4. Загалом, такий початок Другої частини концерту спрямовує слухача на сприйняття всієї частини в дусі неоромантичного настрою, що повитий серпанком меланхолії, тобто нагадує ту саму «білу» меланхолію, про яку ми вже писали раніше в контексті характеристики метамодерну. Цьому настрою сприяє і друга тема у

викладі фортепіано, основана, за словами композитора, на авторській джазовій п'єсі «під назвою “*Sasha*”, створеній у 2010 році на пам'ять про друга та колегу – басиста Олександра Мельника» [8, с. 145], про якого ми вже згадували у попередньому підрозділі, під час аналізу Сюїти для струнних. Тому й музичний матеріал у викладі партії фортепіано на самому початку Другої частини походить на метроном, який відраховує людський час, що плине так швидко і в нас залишається тільки Пам'ять про тих, хто відійшов у засвіти, щемливі спогади про них.

Нотний приклад 3.2.3.

У. Бекіров. Концерт №1 для фортепіано з оркестром

Друга частина (фрагмент)

The musical score fragment shows the following details:

- Instrumentation:** Horns 1 & 2, Trumpets 1 & 2, Trombones 1 & 2, Piano (Pno.), Violins I & II, Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
- Time Signature:** 4/4.
- Key Signature:** Two sharps (D major).
- Tempo/Character:** The piano part has a steady eighth-note rhythm, while other instruments play sustained notes.
- Dynamics:** *pp* (pianissimo) is marked for the brass and strings. *p* (piano) is marked for the piano part. *mp* (mezzo-piano) is marked for the trumpet solo.
- Performance Instructions:** "1 solo" is written above the trumpet staff, and "div." (divisi) is written for the violin and viola parts.

Ліричне соло першої труби (перша тема з 31 тт.) продовжує меланхолійну лінію. Мелодія спирається на інтонації кримськотатарського фольклору та «групетні оспівування VI та V ступенів у кадансовій частині мелодії» [8, с. 143]. Із 39 тт. вступає соло другої труби, створюючи

синтаксичний діалог між першим соло труби та фортепіано. (див. приклад 3.2.4.)

Нотний приклад 3.2.4.

У. Бекіров. Концерт №1 для фортепіано з оркестром

Друга частина (фрагмент, такти 33-41)

Варто відзначити, що акорди в партії фортепіано утворюють не лише гармонічний фон акомпанементу до солюючих труб, а й насичують музичний матеріал інтонаційно. Уже з 40 тт. автор вводить другу тему, яка представлена в партії солюючого фортепіано (*Cantabile*) у *cis-moll* та за своєю образністю є спорідненою до першої теми, що викладається у виконанні труб. Інтонаційна природа цієї теми є близькою до кримськотатарського пісенного фольклору, вона викладена дуже просто і прозоро, але просякнута тугою і смутком, що підкреслюється низхідними секвенційними ходами. Як пише У. Бекіров, «тема ще двічі звучить в основній тональності з поступовим нагнітанням драматичного характеру завдяки ущільненню оркестрової партії, ускладнення гармонічної будови акордів у сторону дисонансності та проведенню теми у високому регістрі» [8, с. 144]. Розробка Другої частини будується на інтонаціях першої теми соло труби та другої теми партії фортепіано, таким чином «підкреслюючи монотематизм частини» [там само]. Відносно коротка реприза Другої частини закінчується у просвітленому *C-Dur*, що символізує продовження

життя, але присмак меланхолійної туги залишає відчуття, що навіть відлуння драматичних подій, що відбулись, назавжди залишаються з нами.

Третя частина, на думку композитора, «стала квінтесенцією скерцозно-танцювальної стихії» [8, с. 145]. Тематичний матеріал цієї частини за своїм характером має імпульсивний, ритмічно пружний, життєрадісний, скерцозний відтінок. Варто зазначити, що композитор Усеїн Бекіров у своєму дисертаційному дослідженні робить помилку у визначенні форми третьої частини. Шановний автор стверджує, що третя частина концерту має сонатну форму, де головна партія складається з трьох тематичних елементів, але при цьому відсутні побічна та заключна партії. Проте відсутність у музичному матеріалі побічної та заключної партій говорить про відсутність сонатної форми. Тому, на нашу думку, третя частина має форму АВА₁ з фортепіанною каденцією, де А, у свою чергу, має три тематичні елементи. Перший елемент скерцозного характеру, побудований на матеріалі авторської джазової п'єси «Рух», що була написана 2017 року, натякає за своєю назвою на динамічність та плинність характеру музики (1–12 тт.). Виклад першої теми розпочинається в партії фортепіано з першого ж такту третьої частини у тональності *c-moll* та одразу задає відчуття рухливості, танцювальності (розмір 6/8), скерцозності, образ якої створюється завдяки пунктирному ритму з акцентуванням сильних долей у такті та рухливим пасажем шістнадцятими у партіях флейт та гобоїв.

Нотний приклад 3.2.5.

У. Бекіров. Концерт №1 для фортепіано з оркестром

Третя частина (перша тема)



Динаміка перших тактів не перевищує *piano*, але емоційна напруга підкреслюється звуками акордів подвійної домінанти, а саме альтерацією II, IV та VI ступенів у партії оркестру, що звучить як певний заклик-відповідь у діалозі з фортепіанною темою. Як пише композитор: «Мелодія починається з широкого пасажу квінт, продовжується в статичному пунктирному звороті на основі #IV, V та bVI ступенів, що завершується поверненням до тоніки через III та bII ступені» [8, с. 145].

Другий тематичний елемент сягає своїм корінням кримськотатарського фольклору, але, як ми вже зазначали, усі музичні теми є абсолютно авторськими. Тема викладена в партії фортепіано (13–18 тт.) у тональності *g-moll* «з характерними акцентами на звуках тонічного тризвуку та їх оспівуванням у більш дрібних тривалостях звуків у вигляді стрімких пасажів» [там само] і має яскраво виражений танцювальний характер, що підкреслюється акордами в оркестровій партії струнною групою, яка «підтримує» фортепіанну партію.

Нотний приклад 3.2.6.

У. Бекіров. Концерт №1 для фортепіано з оркестром

Третя частина (друга тема)



Третій тематичний елемент, на думку У. Бекірова, «типовий джазовий риф, що побудований на основі мінорного ундецимакорду від звуку es» [8, с. 145], представлений у партії фортепіано (19–26 тт.). (див.приклад 3.2.7.)

Нотний приклад 3.2.7.

У. Бекіров. Концерт №1 для фортепіано з оркестром

Третя частина (третя тема)



Остинатний синкопований ритм рифів доповнюється стрімкими пасажами фортепіано, що сприяє створенню характерної для джазу імпровізаційності та динамічності руху. Стрімкість розвитку драматургії нагадує кінематографічний калейдоскоп, що сам композитор пов'язує зі своєю тривалою роботою в кіноіндустрії.

Структуру розділу «В» сам автор концерту визначає, як колаж. Насправді, динаміка руху все більше нарощується та емоційно нагнітається за рахунок мотивної розробки всіх трьох тематичних елементів. Цікаво, що тематичний матеріал майже весь викладено у своїх основних тональностях. Так, середній розділ розпочинається з другого тематичного елемента, який презентовано в його основній тональності *g-moll*. Задля досягнення «грізного, владного» звучання У. Бекіров використовує в оркестровій партії мідні духові інструменти у низькому регістрі «в динаміці *ff* на фоні істеричних пасажів струнних» [8, с. 146]. Метроритмічна зміна кожного такту (83 – 87 тт.) - 6/8 на 7/8, 5/8, 4/8, 6/8, 7/8, 5/8 - додає напруження і динамізму, натякаючи на остинатний синкопований ритм джазових рифів третього тематичного елемента.

Винятковим і несподіваним у цьому стрімкому потоці є ліричний епізод (109–117 тт.) – *Poco meno agitato*, який звучить у фортепіанному викладі у *e-moll* на *piano dolce* та інтонаційно походить від другої теми. У цьому невеличкому епізоді відбувається повернення до метроритмічної

формули 6/8, лірична тема представлена у «секвенційному викладі низхідних заокруглених інтонацій-оспівувань на фоні соковитих септакордових гармоній у партії струнних» [8, с. 146].

Поступово тема перетворюється у джазову імпровізацію піаніста (118–137 тт.). Композитор розглядає партію фортепіано з одного боку, як вираження віртуозності, імпровізаційності та ефектності, насичуючи її різноманітними технічними складнощами, а з іншого – як витончений ліричний інструмент, здатний передати всі нюанси внутрішнього світу людини, складні процеси її переживань. Різноманітні фігурації, пасажі, дроблення фактури більш дрібними тривалостями, постійне перегукування та накладання тематичного матеріалу, їх конфліктне співставлення в оркестровій партії та партії фортепіано – усе відбувається у досить короткий проміжок – з 150 по 156 тт. Така щільність додає напруги та приводить до логічної розрядки та розв’язання конфлікту у фортепіанній каденції, яка звучить у неоромантичному стилі (157–170 тт.).

Нотний приклад 3.2.8.

У. Бекіров. Концерт №1 для фортепіано з оркестром

Третя частина (фрагмент каденції)



Варто сказати, що у всьому концерті композитор не обтяжує виконавців своїми ремарками, але в даному випадку він уточнює: *agitato* – схвильовано. Як стверджує У. Бекіров: «Загальні форми руху типу арпеджіо на основі співставлення різних гармонічних послідовностей створюють образ мінливого марева далекого ідеалу. Це ще один ліричний оазис» [8, с. 146]. Ліричний неоромантичний настрій підхоплює оркестр, у якому можна почути відлуння терцових і секундових інтонацій ліричного епізоду

розробки, що викладається у партії фортепіано, але вже в тональності *f-moll*. Це одне з найщемливіших місць третьої частини концерту, тема отримує свою мотивну розробку та вкотре інтонаційно є близькою до кримськотатарського пісенного фольклору, що говорить про ностальгічні мотиви композитора.

Скорочений останній розділ A_1 розпочинається з третього тематичного елементу, який, за визначенням композитора, «вбирає характеристики інших тем», у той же час звучать деформовані теми першого та другого елементу, що також «вбирають риси один одного». Із 244 тт. відбувається стрімке драматичне розгортання всіх тем, які були викладені в третій частині. Їх конфліктне співставлення закінчується «скандуванням повнозвучного C-dur акорду, нарочито утверджуючи оптимістичний фінал твору» [8, с. 147], але, як завжди це відбувається у фіналі творів Усеїна Бекірова, цей акорд не викликає відчуття завершеності, не ставить крапку, а скоріше стверджує авторську ідею подальшого продовження.

Прем'єра *Другого фортепіанного концерту* з оркестром відбулася 1 жовтня 2021 року у Будинку звукозапису Українського радіо під час щорічного міжнародного українського фестивалю «Київ Мюзик Фест» за участю відомої піаністки, лауреатки міжнародних конкурсів Ольги Савайтан та Національного камерного ансамблю «Київські солісти» під орудою народного артиста України Ігора Пучкова. Композитор називає цей твір експериментальним, а на нашу думку, цей твір за своєю стилістикою належить до постмодерної естетики зі всією еkleктичністю та мозаїчністю сприйняття світу, гри з традиціями. За своєю формою концерт одночастинний, а його структура нагадує мозаїчне панно з різноманітних тем і епізодів, які переплітаються між собою та нагадують кадри кінофільму, що швидко змінюються.

Твір сповнений динамізму та експресії, відчувається вплив та алюзивні відсилання до композиторського стилю Д. Шостаковича, хоча прямого цитування ми жодного разу не почуємо. Також У. Бекіров говорить, що в

цьому творі присутні неоромантичні та неокласичні стильові традиції другої половини XX століття, останні відрізняються від «авангардного» неокласицизму початку століття; коли акцент робиться на тембрових вирішеннях тем, численних способах артикуляції в межах невеличких розділів, що часто контрастують одна з одною. Поряд із цим Бекіров використовує сучасні ритмічні та штрихові оркестрові прийоми.

Відкриває концерт невеликий, але надзвичайно урочистий вступ (*Maestoso*) соковитих акордів на *ff* партії фортепіано у супроводі струнного оркестру (1–8 тт.).

Нотний приклад 3.2.9.

У. Бекіров. Концерт №2 для фортепіано з оркестром (Вступ)

The musical score is for the introduction of Concerto No. 2 by U. Bekirov. It is in 4/4 time and marked *Maestoso*. The score consists of five staves: Piano, Violins 1, Violins 2, Violas, and Celli. The Piano part begins with a *ff* (fortissimo) dynamic and a *div.* (divisi) marking. The string parts (Violins 1, Violins 2, Violas, and Celli) also begin with a *ff* dynamic. The score shows a series of chords and melodic lines across five staves.

Перша тема проводиться в партії скрипок в *h-moll* (*Allegro*) та є певною алюзією на композиторський стиль Д. Шостаковича (9–20 тт.). Висхідні та низхідні рухи з експресивними і тривожними хроматичними альтераціями в гармонії виконуються штрихом *détaché* у супроводі синкопованих та акцентованих акордів фортепіано (див. приклад 3.2.10.)

Нотний приклад 3.2.10.

У. Бекіров. Концерт №2 для фортепіано з оркестром (перша тема, фрагмент)

The musical score is written for piano and strings. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 7/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex, syncopated melody in the left hand. The string section (violin and viola staves) has a more complex, syncopated melody. The piano part includes a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking.

Після вступу в розмірі 4/4 композитор переходить до одного з улюблених розмірів 7/4. Стрімкий рух та поступове *crescendo* з 15 тт. підтримується партією фортепіано, яка звучить в унісон зі скрипками та виконується *secco*, що додає характеру музики ще більш напруженого звучання.

Поступово цей рух приводить до другої теми (з 21 тт.), яка за своїм жанровим характером нагадує токату. Серед основних ознак токатності ми можемо почути багаторазову повторюваність теми, що надає певної цільності у створенні форми, а також можливість безперервно нарощувати динамічну експресію. Цьому допомагає звуковидобування в партії фортепіано на *staccato* з синкопованими третьою та четвертою долями, поліфункціональні акордові поєднання, змінний розмір (7/4, 4/4, 2/4, 4/4). Напружений пульс та остинатні формули чіткого фактурного малюнку знову нагадують стильові прийоми Д. Шостаковича (див. приклад 3.2.11.).

Нотний приклад 3.2.11.

У. Бекіров. Концерт №2 для фортепіано з оркестром
(фрагмент, такти 21-24)



Із 31 тт. додається третя тема, що проводиться контрапунктом у скрипок на фоні другої теми в партії фортепіано. Ця тема має скерцозно-моторний характер, який надто далекий від емоційно-теплих інтонацій. Але ми не почуємо притаманні постмодерну іронічність або саркастичність.

Нотний приклад 3.2.12.

У. Бекіров. Концерт №2 для фортепіано з оркестром (фрагмент)

Скоріше, одночасне звучання та подальший розвиток другої та третьої теми нагадує спортивне змагання в стрімкому русі з загостреними ритмічними та гармонічними зворотами. Нарощування динаміки відбувається хвилями, кожна з яких стає все більшою за попередню. Несподівано та ефектно-контрастно звучить невеликий мелодичний епізод в партії фортепіано (51–57 тт.), який переривається насиченою фактурою токатою. Подальша розробка всіх трьох тем породжує поліелементність фактури, де головним принципом музичної драматургії є лейтмотив ритму, що створює нервовий пульсуючий стрижень твору, організовує різноманітні

стрімкі октавно-акордові комбінації, дрібні побудови шістнадцятими в партії фортепіано. І все це задля розвитку єдиної художньої ідеї композитора – можливості передати жанрову специфіку концерту через токатність, яка, є не лише «своєрідним знаком» (за А. Ляховичем) XX, а й XXI століття. Тобто, мова йде про діалог з традиціями минулого, часів, стильовий діалог композиторів.

Зі 105 по 133 тт. презентується ще один невеликий епізод концерту (*Meno mosso*), із якого умовно починається середній розділ. Його викладено в партії струнного оркестру подовженими цілими нотами, що додає контрастності в порівнянні з попереднім розробковим матеріалом, сповненим бурхливого руху шістнадцятими та восьмими тривалостями. За своїми інтонаціями він нагадує музичний матеріал вступу, але в оптичному збільшенні тривалостей, що надає музиці епічності.

Нотний приклад 3.2.13.

У. Бекіров. Концерт №2 для фортепіано з оркестром (фрагмент)

The image shows a musical score fragment for Concerto No. 2 by U. Bekirov, measures 105-133. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. It features a piano part with sixteenth-note patterns and a string orchestra part with sustained whole notes. The tempo is marked 'meno mosso' and the dynamics are 'mp'.

Це, свого роду, відпочинок перед наступним епізодом, який, скоріше, нагадує фортепіанну каденцію (134–174 тт.) (див.приклад 3.2.14.).

Нотний приклад 3.2.14.

У. Бекіров. Концерт №2 для фортепіано з оркестром (фрагмент)



Варто відзначити неоромантичний характер цього епізоду, емоційна палітра якого починається з імпровізаційного матеріалу, притаманного для більшості каденцій романтичних концертів та побудованого на фактурно прозорих тріольних віртуозних пасажах, що поступово заповнюються акордами, ускладнюючи фактуру та створюючи бурхливий і бравурний настрій, який затухає на репетиційних прийомах в партії фортепіано.

Наступний епізод відповідає, за висловом самого композитора, неофольклорним тенденціям, оскільки побудований на «включенні фольклорних елементів» (за О. Дерев'янченко), а саме інтонаційних елементів кримськотатарської народної музики. Він складається з двох тем: перша (174–180 тт.) – дуже мелодійна, наспівна та щемлива, представлена в партії струнного оркестру, яка звучить на фоні гармонічного супроводу фортепіано; друга – танцювального характеру, викладена у фортепіанній партії (181–183 тт.), що поступово переростає в джазову віртуозну імпровізацію.

Зі 195–206 тт. проводиться друга (токатна) тема, яка звучить експресивно та насичено, акордова фактура фортепіано повністю дублюється в оркестрі і на *crescendo* доводиться до великої гучності. Композитор знову

повертається до зміни розмірів (5/4, 4/4, 7/4, 3/4, 7/4, 6/4, 5/4, 2/4), синкопування, акцентування, звуковидобування на *staccato*. Відлунням звучить друга неофольклорна тема з середнього розділу, але вона вже не танцювального, а пісенного характеру і постає контрастним епізодом до попереднього токатного (206–239 тт.). Ця тема набуває свого розвитку майже наприкінці концерту та надає ліричного характеру тріольному епізоду. Партія фортепіано звучить ніжно та прозоро, ніби стверджуючи перемогу світла, любові і життя без будь-якого драматизму та повільно «переводить» нас через невеличкий місток (*Più mosso*, 260 тт.) до наступного епізоду, повертаючись до моторної рухливості токатної теми (273 тт.). Несподіваним видається поява ще однієї теми, семантика якої побудована на інтонаційному матеріалі всіх ліричних тем концерту, ніби нагадуючи про них в останній раз. Проте її ритм походить від токати і поступово підводить до передостаннього епізоду концерту (302–305 тт.) – звучання токатної теми на *tutti* всього оркестру та фортепіано. Кода Другого фортепіанного концерту скорочена (310–320 тт.) і повністю дублює Вступ, але вже у тональності *A-Dur*. Такий тональний «зсув» повністю змінює характер та смислове навантаження музики: з урочистої та навіть помпезної на життєстверджуючу і оптимістичну.

Другий фортепіанний концерт Усеїна Бекірова є одним із прикладів «переходу» від постмодерного до метамодерного мислення, але в ньому все ж переважають постмодерні риси. За своєю конструкцією твір нагадує ризому (від фр. *Rhizome* – кореневище, бульба), що свідчить про відмову від структурності та лінійності, коли в тексті відсутній один основний центр (як це є у структурі), замість нього є декілька центрів або, як казав Ж. Дерріда, «вільна гра структури». Тому розглянутий концерт У. Бекірова важко визначити з точки зору структури форми, бо таких смислових центрів існує декілька. Тут немає тяжіння до класичних зразків, що надихаються за міметичним принципом; переважає краса дисонансів, як постмодерна естетична норма; це гра з культурними знаками, що «мерехтять». У контексті

«післясмаку» після прослуховування Другого концерту для фортепіано та струнних Усеїна Бекірова варто згадати працю «Тисяча тарілок» Ж. Дельоза та Ф. Гватарі, у якій йдеться про те, що читач (виконавець / слухач) куштує страви (музичні твори), які приготував письменник (композитор), і головним у них є не смак, а післясмак, адже головною естетичною рисою тут є герменевтична множинність інтерпретацій.

Третій концерт для фортепіано і камерного оркестру був написаний, за висловом композитора, у надзвичайно короткий термін – за один тиждень у 2023 році. Незважаючи на той факт, що задум концерту та його реалізація припали на тяжкий воєнний час, твір підкорює своїм світлим сумом, ліричним забарвленням у поєднанні з життєстверджуючим характером та яскравими джазовими фарбами. Прем'єрне виконання відбулося двічі: під час XXXIV Міжнародного українського фестивалю «Київ Мюзик Фест» 01 жовтня 2023 року в Залі імені академіка Олега Тимошенка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського за участю піаністки Тетяни Павлічук-Тишкевич, Національного камерного ансамблю «Київські солісти» і диригента Ігора Пучкова, а також під час Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» 05 жовтня 2023 року у Львівській філармонії за участі піаніста Павла Янушевського та відомого Львівського камерного оркестру «Академія» під орудою Богдана Дашака.

Із самого початку Усеїн Бекіров мав задум створити оркестрові мініатюри для фортепіано та камерного ансамблю з окремими контрастними частинами, але композитор передумав та об'єднав їх. Як результат, виник одночастинний концерт із достатньо великою кількістю тем, які мають одне спільне інтонаційне ядро / код, завдячуючи якому слухач протягом всього твору буде «впізнавати» новий музичний матеріал. Концерт написаний у тричастинній формі¹⁷ зі вступом і кодою та має певні варіаційні риси.

¹⁷ За словами самого У. Бекірова, у всіх трьох концертах він тяжіє до тричастинних форм, що є традиційним для його композиторського стилю.

Концерт відкривається фортепіанним сольним вступом (*Moderato*) із надзвичайно ліричною, проникливою авторською темою в *a-moll*, що побудована з використанням народної кримськотатарської мелізматики на секундових низхідних інтонаціях (1–12 тт.) і альтерованим четвертим ступенем. У лівій руці, задля створення прозорості та прослуховування розспіваної мелізматики, композитор використовує розгорнуті тонічні тризвуки, широке розташування простих акордів. Тема повторюється тричі на фоні зміни гармоній, що додає їй неоромантичної меланхолійності, характерної для метамодерної музики.

Нотний приклад 3.2.15.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром

Сольний вступ партії фортепіано (фрагмент)



Розділ А (*Pui agitato*) починається з теми, яка побудована на інтонаційному матеріалі зі вступу та, за словами У. Бекірова, є непрямым цитуванням кримськотатарської народної танцю (13–25 тт.) «Аякчилар Долуси», який виконується чоловіками під час весільних свят. Цікавим видається поєднання в цій темі пісенного та танцювального жанрових начал, оскільки семантичні атрибути, притаманні для пісенного жанру, – широке мелодичне дихання, розспівування мелізмів у мінорній тональності, поєднуються з рисами танцювального, зокрема, ритмом на 3/4, що додає темі грайливості з відтінком смутку (див.приклад 3.2.16).

Нотний приклад 3.2.16.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром (перша тема розділу А, фрагмент)



Друга тема (26–30 тт., 2 цифра) виникає майже без зв'язуючого матеріалу як логічне продовження першої теми та вступу, оскільки основними атрибутами побудови музичного матеріалу залишається застосовування та розспівування кримськотатарської мелізматики.

Нотний приклад 3.2.17.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром (друга тема розділу А, фрагмент)



Тема ніби пришвидшується в темпі завдяки більш дрібним тривалостям, продовжуючи залишатися в тональності *a-moll*. Зв'язуючим матеріалом між цією та наступною темою, яка буде абсолютно контрастною за своїм характером до попередніх, є невеликий епізод, що ніби готує нас до наступних подій. Відбувається зміна розміру з 4/4 на 3/4, динаміка

поступово нарощується від *pp* до *f* та приводить до нової теми на *staccato* (42–50 тт., 3 цифра) в *Es-Dur* із відчekanеним синкопованим пунктирним ритмом, який відображає активність та волюву спрямованість. Живий пульс і досить динамічне драматургічне розгортання в часі підсилюється унісонним звучанням партії фортепіано та всього оркестру.

Нотний приклад 3.2.18.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром (фрагмент)

Тема на *staccato* є контрастним ритмічним співставленням із попередніми, до звукового втілення якої композитор додав малий барабан. Усеїн Бекіров зазначає, що вибір цього інструменту не був несподіваним, оскільки його звучання підкреслює ритмічний унісон фортепіано та оркестру. Ідею прийому ритмічного унісону з використанням малого барабану композитор «запозичив» у Д. Шостаковича, який часто вводив у свої

симфонічні партитури цей перкусійний інструмент. Експерименти з виразністю тембру для Шостаковича мали велику значущість, оскільки ставали основою для створення нових звукових образів. Поєднання тембру малого барабану зі звучанням фортепіано та камерного оркестру на *staccato* видається достатньо далекою звуковою та тембровою дистанцією, де відбувається певне підкорення оркестрової групи новому тембру. Як зазначає Е. Денісов, «звук малого барабана немов проникає всередину струнної групи, підпорядковуючи її собі і деформуючи» [30]. Але у концерті У. Бекірова введення до оркестрової групи малого барабану, на відміну від камерно-симфонічної музики Дмитра Шостаковича, не має театральнo-комічної або експресивно-колористичної функції та отримує абсолютно іншу семантичну забарвленість.

Із 54 такту з'являється тема в групі струнних інструментів, у якій абсолютно чітко відчувуються інтонації відомої української пісні «Ніч яка місячна», створеної на вірш Михайла Старицького. А от музика до цього вірша, як відомо, мала дві версії. Перша версія написана у 1885 році Миколою Лисенком, пісня прозвучала в опері «Утоплена», прем'єра якої відбулася в місті Одеса. Але своєї популярності «Ніч яка місячна» отримала вже у другій музичній версії, авторство якої приписують кобзарям Андрію Волощенко та Василю Овчинникову, надрукованої в збірці «Школа гри на бандурі» 1914 року. Саме цей варіант пісні став своєрідною візитівкою української музики, авторство якої часто називають народним.

Проте в концерті Усеїна Бекірова інтонаційна спорідненість з відомою українською піснею пропонується не в звичній для вуха слухачів традиції пісенної лірики, а засобами загостреного пунктирного ритму. Струнні інструменти знову грають *staccato* на *piano subito*, і варто відзначити, що така переінтерпретація відомої всім пісні не звучить іронічно, саркастично, моторошно або загрозливо. Навіть викладення в такій інтерпретації пісні «Ніч яка місячна...» в партії фортепіано, яке має молоточкову природу звуковидобування та ще й на *f*, не справляє враження імперативності. До

інтонаційного матеріалу української пісні додається народна кримськотатарська мелізматика. Відтак, поєднуючи стилістику народнопісенного фольклору, композитор ніби об'єднує всю Україну.

Нотний приклад 3.2.19.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром (фрагмент)



Середня частина В починається з низхідного секундового ходу партії фаготу (70 тт.), що побудована на ритмічній формулі теми на *staccato* з малим барабаном. Автор використовує більшою мірою великі секунди, що не створюють надзвичайної напруги. Остинатний ритм продовжується в партії кларнету з октавними ходами в середньому регістрі, що також знижує ефект напруженості та натякає за своєю семантикою на інтонаційний матеріал першої теми розділу А. Цілковито органічним є накладання на цей ритм другої теми в партії фортепіано на фоні важких, терпких акордів, що виконуються піаністом за допомогою прийому *tenuto*, з одного боку, акцентуючи акорди, а з іншого – відтягуючи, затримуючи довжину їх звучання.

Протягом усього розділу В можна відчувати різноманітні джазові акордові прийоми в секвенційному викладенні в партії фортепіано. Композитор використовує традиційні для джазових творів обігравання гармоній, тональні відхилення, джазовий брідж, різкі співставлення гармоній у різноманітних тональностях або секвенційні звороти (II – V – I), ритм чейч, секвенції через один акорд. Характерним джазовим епізодом можна назвати

музичний матеріал, що починається зі 109 такту (109–120 тт.), у якому мелодію кантиленного характеру викладено в партіях кларнета *in Bb* і фагота.

Нотний приклад 3.2.20.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром (фрагмент)

The musical score is a fragment from the third concerto by U. Bekirov. It is written for piano and orchestra. The piano part is marked *mp* (mezzo-piano). The orchestra includes strings (div), woodwinds (mp), brass (mp), and percussion (mp). The piano part features a melodic line with triplets and a bass line with a similar melodic line. The strings play a sustained harmonic background.

Сам композитор називає цей музичний матеріал підтемою, пояснюючи її виникнення тим, що на кульмінації джазової імпровізації (наприклад, якщо грати джазовий секстет) труба і саксофон тримають певну мелодію, яка буде звучати остинатно на фоні імпровізації інших інструментів. Цей прийом композитор застосував у своєму фортепіанному концерті, де функції солюючих труби та саксофону грає ліва рука в партії фортепіано з кларнетом і фаготом, а права – уподібнюється до імпровізації інших інструментів.

Музичний матеріал A_1 починається з сьомої цифри. Певним переходом від джазового епізоду до наступного є музичний матеріал унісонного звучання фагота, віолончелі та контрабасу, який композитор умовно назвав «етнічно-фольклорним» (121–138 тт.). Фактично цей матеріал є ще одним

новим тематичним епізодом, який за своїм функціональним призначення виконує роль контрапункту до епізоду з невеличкою інтровою темою – мелодії-награвання в партії кларнету, що так само багаторазово повторюється. Зі 127 тт. додається перша тема з частини А, яка звучить у партії фортепіано.

Нотний приклад 3.2.21.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром (фрагмент)

Варто відзначити особливість звучання інструментів фаготу, віолончелі та контрабасу, які створюють неповторний тембровий діалог, до якого додається звучання кларнету. Характер першої теми цього репризного епізоду сповнений неспішної урочистості та величної ходи, у той час як наспівування-награвання кларнету з секундовими інтонаціями, розспіваною мелізматикою та альтерованими тонами підкреслюють етнічні кримськотатарські корені мелодії. Завдяки темі в партії фортепіано,

утворюється своєрідне тріо, яке за своїм тембральним звучанням набуває особливої семантики і створює неповторний східний колорит, а точніше темброколорит, який об'єднує всю оркестрову тканину та надає твору композиційної цільності.

Із восьмої цифри (139 тт.) відбувається повернення до музичного матеріалу вступу, який фактично замикає А₁. Проте замість точного повтору з щемливою мелодією в партії фортепіано композитор використовує остинатний ритм на одній ноті, на яку нанизуються акорди в широкому розташуванні з простими прозорими гармоніями в лівій руці.

Нотний приклад 3.2.22.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром (фрагмент)



На думку У. Бекірова, використання таких остинатних гармоній більше притаманно для джазових композицій, хоча сьогодні композитори в академічній області все частіше вводять даний прийом у свої твори. Автор концерту навмисно на певний час призупиняє рух, на його думку, виникло почуття, що необхідно «заспокоїти, урівноважити музику» (У. Бекіров). Це нагадує «глибокий вдих» перед каденцією фортепіанної партії, що відразу починається бурхливо на *Presto* (169 тт., 9 цифра).

Фортепіанна каденція (168–282 тт.) повертає нас до початкового *a-moll*, написана з урахуванням традицій, притаманних для музичного матеріалу даного типу, виконує функцію кульмінації і звучить перед кодою, як підсумок драматургічного розвитку. Ескізом для музичного матеріалу послуговував авторський Етюд №9 зі збірки «Етюди для фортепіано» (2019), так само, як автор використовує матеріал Етюду №12 для каденції Першого фортепіанного концерту, про що ми вже писали.

Для кращого розуміння інтонаційно-образної семантики каденції Третього фортепіанного концерту наведемо композиторське висловлення щодо його Етюд №9: «В цьому значну роль грає полістилістична гра джазовими техніками, фольклорними інтонаціями та класико-романтичною лексикою» [8, с. 152].

Нотний приклад 3.2.23.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром (фрагмент)



Крім рис, які відмічає сам композитор, варто відзначити токатність, яка стає своєрідним *perpetuum mobile* та є характерною рисою всієї фортепіанної творчості Усеїна Бекірова. На відміну від каденцій Першого та Другого фортепіанних концертів, ми не чуємо таких загальних форм руху як пасажі, що злітають чи спадають, різного роду фігурації, але ми чуємо, що на морфологічному рівні створюють майже непомітний для слухача фон, який при постійному повторюванні матеріалу з використанням правої педалі сприймається, як рівний шум, а можливо, як гул тяжких дум або сумний перебіг пристрастей. Такий психологічний прийом споріднює Усеїна Бекірова з кримськотатарським композитором Алемдаром Карамановим. Крім того, варто відзначити таку спільну рису для обох композиторів, як чужість показової віртуозності, помпезності, епігонських традицій та, за іронічним зауваженням А. Шнітке, коли «у жанрі фортепіанного концерту встановилися якісь “штампи”: “романтично-піднесений” <...> “елегійно-академічний” <...> “об’єктивна музика”» [139, с. 31]. А отже, фортепіанні

каденції у творчості Усеїна Бекірова демонструють не лише віртуозність та майстерність соліста, скільки, насамперед, емоційність, психологізм висловлювання, діалог зі слухачем, а жанрові ознаки токати вказують на швидкість та динамічність нашого часу, його плинність.

На думку Усеїна Бекірова, музичний матеріал каденції, хоча і контрастує з наступним *Moderato* (183–295 тт.), але є органічним переходом до коди (10 цифра) з достатньо великим повільним і роздумливим, лірико-епічним оркестровим матеріалом, тема якого побудована на інтонаційних «зернах» семантичного поля всього твору та викладена в партії кларнету з його теплим і трохи ностальгійним тембром.

Нотний приклад 3.2.21.

У. Бекіров. Концерт №3 для фортепіано з оркестром (фрагмент)

The image shows a musical score for the introduction of the 3rd Concerto by U. Bekirov. The score is in 3/4 time, marked 'Moderato' and 'mp'. It features a clarinet part (top staff) and a piano part (bottom staves). The piano part includes a 'div.' (divisi) section for the right hand. The score is numbered 52 and 283.

У кодї проводяться майже всі теми концерту, починаючи з повного повтору першої ліричної теми в *a-moll* (296 тт.). Фінал концерту закінчується на зменшеному септакорді, побудованому на II ступені. Не зважаючи на малі терції в основі акорду, він звучить більш світло та оптимістично по відношенню до тонічного тризвуку *a-moll*, а за своїм ритмічним малюнком і грумом нагадує фінал Першої частини Четвертого фортепіанного концерту С. Рахманінова.

Із точки зору стильової еволюції жанру концерту в творчості Усеїна Бекірова, сам автор стверджує про їх різність: перший концерт – неоромантичні та неокласичні риси, другий – експериментальний із елементами неокласики, сучасними ритмічними та оркестровими прийомами; третій – у джазовому стилі з застосуванням неокласичних та неоромантичних рис. Залучення джазових прийомів та їх поєднання з академічними, зокрема, використання в межах академічних композиторських форм джазових метроритмічних, ладових особливостей, вільної імпровізації тощо, мають своє походження від різновекторної діяльності самого композитора, який працює в різних музичних сферах – як академічній, так і джазовій. Як зазначає сам композитор, він грає та пише багато сольної та ансамблевої джазової музики (мейстрімної, класичної, авангардної, фрі-джазової, бі-боп, ф'южн), що має відбиток в академічній творчості.

Висновки до Розділу 3

Третій Розділ присвячений музичним реальностям у творчості українського кримськотатарського композитора Усеїна Бекірова. У підрозділі 3.1 розглянуто Камерну сюїту для струнних у контексті метамодерних пошуків композитора. З'ясовано, що музичному мисленню У. Бекірова притаманні окремі риси музичного метамодерну як продовження постмодерних та модерних пошуків: створення метамодерної чуттєвості / чутливості завдяки інтонаційному мовленню, використання традицій фольклору музичної культури кримськотатарського народу та звернення до народного музичного інструментарію не стільки з точки зору власної композиторської техніки, скільки в концептуально-смісловій площині їх новітнього розуміння; поєднання академічного стилю з джазовими елементами; прозорість фактури; мелодизм та використання тем-патернів у системі музичної мови; нові можливості звуку та ритму; створення

присвят у трьох останніх частинах сюїти, як одного із способів комеморативної культури формування власної композиторської ідентичності, інструмент збереження образів пам'яті.

У контексті метамодерних композиторських пошуків визначено особливу цінність інтонації й музичного інтонування у процесі стилетворення. Виявлено сутність метамодерного розуміння музичної інтонації, яка полягає в тому, що весь «інтонаційний словник» культурного та музичного надбання людства є усвідомленням взаємозв'язку всіх попередніх епох, їх контексту та синтезу, він перетворює музичну мову, як поле трансляції смислів, на доступну та зрозумілу для всіх (на відміну від інтелектуально-раціоналізованої мови музичного постмодерну) і виникає відчуття приналежності цієї мови абсолютно всім без конкретного авторства.

Звернено увагу на повернення в площину позаакадемічної метамодерної музичної культури таких явищ як *Easy Listening*, *Lounge-Music*, *Adult Contemporary Music*, *Ambient Music* та з'ясовано спільні риси вищезазначених явищ з академічною музичною творчістю останніх двох десятиліть, а саме: психологічно-терапевтичний ефект та сприяння комфортному існуванню людини, фоновість, медитативність, уникнення будь-якої «ударності», побудова музично-тематичного матеріалу на повторності патернів у повільному темпі.

У підрозділі 3.2 у межах звернення до жанру фортепіанного концерту в творчості У. Бекірова розглянуто періодизацію та основні характеристики історичних етапів розвитку українського фортепіанного концерту, а також його жанрово-стильові трансформації. Прослідковано стильову еволюцію фортепіанних концертів композитора як переходу «від фольклору до джазу» (за У. Бекіровим). Перший фортепіанний концерт поєднує стилістику кримськотатарського фольклору із неоромантичними рисами. Другий - експериментальний та за своєю конструкцією нагадує постмодерну ризому, із притаманною їй відмовою від одного центру та існуванням декількох. Для цього концерту є характерною відмова від лінійності,

переважання постмодерної естетики дисонансів, гра з культурними знаками та кодами. Третій – це поєднання яскравих джазових фарб зі світлим ліричним сумом та щирістю інтонаційних висловлювань музичного метамодерну. Концерт вирізняється великою кількістю тем, які мають одне спільне інтонаційне ядро / код, завдяки якому протягом усього твору новий музичний матеріал «впізнається». З'ясовано, що у всіх фортепіанних концертах композитора присутні жанрові ознаки токати та джазова імпровізаційність фортепіанних каденцій, що спрямовані не лише на демонстрацію віртуозності соліста, а більшою мірою на емоційність, психологізм висловлювання, діалог зі слухачем.

Загальним для всієї творчості композитора видається використання постмодерного та метамодерного інтонаційного словника, коли музичні лексеми композиторів-попередників створюють діалог з традиціями минулого, стильовий діалог композиторів у часі.

ВИСНОВКИ

Проведене дисертаційне дослідження дозволяє зробити наступні узагальнення та висновки, що є відповідними до наукової мети та поставлених завдань.

Звернення у дисертаційній праці до інтерпретаційних аспектів обумовило застосовування композиторської і музикознавчої (наукової, художньої) інтерпретацій для виявлення сутнісних рис феноменів художньої та музичної реальності, що дозволило розглянути творчість українських композиторів у широкому контексті.

Розглянуто дискурсивність понять «художнє» та «художня реальність». З'ясовано, що феномен художнього є багатоаспектним і складним, його сутність залежить від історико-культурного контексту; часово-просторових меж; соціокультурної ситуації; культурних та життєвих цінностей людства, у тому числі минулого в якості традицій; національних форм художньої свідомості тощо. *Художнє* є системною естетичною якістю та ціннісно-феноменологічною характеристикою мистецтва, оскільки на ідеальному рівні довершеної цілісності твору художній світ постає як завершена система, універсальний порядок Всесвіту, що протистоїть дискретному хаосу дійсності. У цьому контексті запропонована концепція становлення феномена «художнього»: від ідеального рівня – першообразу – до його втілення в образі у художньому творі. Виходячи з цієї концепції, *художня реальність* розуміється як особливий вид естетичної довершеності; єдність ідеального та матеріального буття у їх цілісності, що обумовлено сутністю мистецтва та реалізується у мистецтві; синтез першосмислів і першообразів з їх матеріально-чуттєвим втіленням у художньому образі, який є олюдненим. Художня реальність на онтологічному рівні завжди є умовною, так само, як і ті художні образи, які їй належать.

Музична реальність є однією з модифікацій художньої реальності. Виходячи зі специфіки музичного мистецтва, як цілісності об'єктивного

фізично-акустичного («звучного») та суб'єктивного внутрішньо-психологічного («незвучного»), надано визначення *музичної реальності*. Це *художнє вираження, формування смислів та образів якого відбувається*: 1) під впливом першосмислів і першообразів, які знаходять свою чуттєво-предметну реалізацію на щаблі внутрішньої психологічної реальності композитора, що включає й ідеальну форму буття авторської свідомості; 2) у конкретних образно-символічних проявах у музичному творі та 3) у вигляді численних виконавських інтерпретацій, тобто єдності композиторського мислення та виконавського висловлення.

З'ясовано, що в контексті концепції «відкритого твору» У. Еко, музична реальність у процесі інтерпретування має смислову «розімкненість» та «відкритість» пізнання, що стверджує ідею її «рухливості». Виходячи з цього, музична реальність розуміється як Текст, що несе певну інформацію та має три щаблі: 1) те, що говориться або «звучне»; 2) те, що може бути сказаним або «незвучне»; 3) «невимовний залишок» або «чиста реальність» (У. Еко), до якої прагнуть дотягнутися і композитор, і виконавець, щоб зрозуміти її повний смисловий зміст. Крім того, для пояснення сутнісних ознак музичної реальності важливою стала концепція О. Самойленко про «ієрархії смислових реальностей», зокрема, їх «рухливість», та головні транспозитори у смислотворенні художньої реальності – жанр, композиція та стиль.

З'ясовано, що музичний постмодерн продовжує традиції модерну, і на відміну від нього, не нехтує будь-якими традиціями. Виокремлено основні концептуальні ідеї музичного постмодерну: інтертекстуальність, нелінійність розвитку, діалог «свого» та «чужого», феномен «гри», смислова та мовна множинність, інтелектуалізація, постмодерна іронія / пародія / сарказм тощо. Важливими для дослідження стали взаємодія / взаємодоповнення / взаємопов'язаність всіх рівнів інтертекстуальної гри (зокрема, у тексті та з текстами) у композиторському творі як музичній реальності, що творить поліфонічний діалог (за М. Бахтіним), у просторі якого відбувається не

просто комунікація, а вихід на той щабель спілкування. Завдяки цьому всі рівні мають можливість для реалізації численних самостійних ідей у їхній «нероздільності та незліяльності» (М. Бахтін), репрезентують єдину систему композиторського мислення та в процесі інтерпретації утворюють множинність смислових ігрових комбінацій, що підкреслює відкритість творів.

У контексті постмодерних пошуків українських композиторів розглянуто неофольклорні тенденції («нова фольклорна хвиля»), що сформувало у музичному мисленні нові стилістичні ознаки, поєднавши новаторські пошуки митців у галузі мови, композиції, формотворення й звукотворення з фольклорним матеріалом.

Особливої уваги набуло дослідження явище «нової простоти», як одного з модусів музичних реальностей постмодерну, що отримало своє «нове життя» в музичному метамодерні. Розглянуто історію становлення цього поняття та визначено основні риси «нової простоти»: камерність, проста та прозора фактура, консонансність, повернення до тональності та мелодії, традиційних музичних форм, суб'єктивності, чуттєвості та виразності; використання коротких мотивів та фраз як тем-патернів. Відзначено, що у межах індивідуального композиторського стилю вищеназвані риси мають свої відмінності.

Метамодерн, згідно його апологетів, розуміється як період та характеристика естетичної чуттєвості / чутливості («*sensibility*») або «структури відчуття» («*structure of feeling*») (Р. Вільямс). З'ясовано значення поняття «метамодерн», зокрема префіксу «мета-», як важливого чинника, що пояснює сутність цього феномена з точки зору коливання між протилежними поняттями з одночасним їх використанням. У цьому контексті акцентується увага на новому типі метамодерної чуттєвості / чутливості, її «ре-сигніфікації», яка продовжує традиції модерну та постмодерну, але, на відміну від їх художніх настанов, поєднує протилежні поняття-оксюмори («іронічна щирість», «саркастична вразливість», «прагматичний ідеалізм»).

Досліджено музичні реальності метамодерну крізь призму модусів композиторського мислення – «нова простота», «нова щирість», «нова меланхолія», «нова сакральність», які є новими за своїм семантичним прочитанням. Ідеться про композиторські пошуки зі звуком, інтонацією, часом, формами, наповнення їх новими смислами, «розпаковку» вже закладених у світобудові смислів, переосмислення того, що вже було кимось зрозуміле.

Розглянуто відмінності музичного метамодерну від постмодерну: перехід від постмодерної деконструкції до метамодерної ре-конструкції, від іронії до постіронії; постмодерної «смерті автора» (Р. Барт) до метамодерного стирання меж у тріаді «композитор – виконавець – слухач», які в рівній мірі запрошуються до творення тексту, що, у свою чергу, відкриває нові форми художньої комунікації та естетичного досвіду. У музичному метамодерні, на відміну від постмодерну, більше не акцентується увага на цитуванні, оскільки цитати замінюються на безіменні архетипові образи, цитується певний стиль і у композиції ми не чуємо жодної точної цитати.

З'ясовано, що характеристики всіх метамодерних музичних реальностей багато у чому є схожими, а принципово «нове» розуміється на рівні: відмови від авторства у виборі мови музичного мислення; повернення до афекту («*sensibility*»); нової «білої меланхолії» (К. Йоханніссон); відродження інтересу до універсальних екзистенційних цінностей і смислів людського буття, зміни композиторами «власної екзистенційної якості» (О. Самойленко); «радикально нового етосу» (Дж. Тот); «постіронії» як нової емоційної основи та відмови від іронії з її тотальним висміюванням, а також пародіюванням екзистенційних питань; беззахисності відчуття себе поряд з Іншими; повернення автентичності; статичності образу; пошуку нової універсальності; повернення до Гармонії (у тому числі з собою) та прагнення до Істини і Краси як трансцендентних / трансцендентальних

категорій, які у добу постмодерну вважалися такими, що не можливо застосувати до композиторської творчості та досліджувати їх у реальності.

У роботі використовується екзистенційно-онтологічний та екзистенційно-феноменологічний підходи, що надає можливість дослідити музичні реальності у світлі екзистенціалів буття у творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть. Визначено, що екзистенція є сутністю творчого мислення і в цьому контексті музична творчість є найбільш відповідною для дослідження загальних принципів творення художніх (музичних) реальностей, тих екзистенціалів (любов, відповідальність, турбота, страх, відчай, занедбаність, самотність, нудьга, життя, смерть, etc.), що пронизують композиторську життєтворчість, є вічними та зводяться до онтологічної схеми «народження – життя – смерть – безсмертя» (О. Кирилюк). Крім того, у творчості сучасних українських композиторів розглянуто екзистенціали, які набувають нових смислових значень – шум, тиша та мовчання, що підтверджують особливості діалогу між людиною та сучасною культурою.

У роботу введено поняття «духовна екзистенція», що дозволило дослідити комунікативний екзистенційний полілог: «композитор – твір – виконавець-інтерпретатор – слухач-інтерпретатор». Результатом такої комунікації є народження духовних цінностей, нових духовних станів, смислів, почуттів, відкриваються нові духовні екзистенції, які «виштовхують» митця з повсякденного життя для трансцендентної зустрічі з Істиною, Красиою, Любов'ю, тим, що є значущим для людини під назвою цінності. Тобто, під час зустрічі=діалогу=комунікації з Іншим, зі всім різнобарв'ям екзистенційних переживань, у музичному мистецтві народжуються нові художні реальності, витягуючи на поверхню буття тонкі емоційні стани людини. Це говорить про іншу якість музики – можливість формувати людську екзистенцію, адже вона (музика) може по-різному впливати на реципієнта в широкому сенсі, викликаючи як позитивні, так і негативні відчуття. У цьому контексті звернено увагу на тріалектичну

єдність екзистенціалів як «гармонії взаємодії протилежностей» (А. Вознюк), що розширює можливість пізнання метамодерного композиторського мислення.

Запроваджена в дисертаційну роботу теорія «екзистенціальної семіотики» Е. Тарасті дозволила дослідити екзистенційні переживання «прикордонних ситуацій», у яких митець опиняється протягом свого життя та «підштовхує» його до вирішення проблем щодо своєї автентичності. Важливою рисою екзистенціальної семіотики є трансцендентальність та трансцендентність категорій «Істина», «Краса», як прояву цілісності істинного буття та необхідної умови для творення художньої реальності. Саме ця ідея споріднює екзистенціальну семіотику з теоретичними працями теоретиків метамодерну.

У контексті екзистенціалів, що стали співзвучними моделі категорій «граничних підстав» (О. Кирилюк), проаналізовано «Симфонію Незламності» О. Безбородька, «*Tristium for Strings*», «*Night music*» та «*Day music*», електроакустичну композицію «*Post*» С. Луньова, «*Bucha. Lacrimosa*» В. Польової, «*Lacrimosa or 13 Magic Songs*» М. Шалигіна. Визначено головну рису, що поєднує творче мислення цих композиторів – «відповідальний вибір» (У. Еко) екзистенціалів, як носіїв інформації, певного повідомлення людству та людиновимірність смислів у музичних творах.

В аспекті постмодерного та метамодерного художнього мислення розглянуто музичні реальності у творчості В. Польової та У. Бекірова. Аналіз музики «Симург-квінтету» В. Польової та балету «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя» надав можливість виявити характерні ознаки метамодерного музичного мислення композиторки: концептуальна спрямованість на вітальність, простота викладення музичного матеріалу, особливість часових параметрів музичного висловлювання та пов'язані з цим медитативність і споглядальність, використання гармонічних зсувів як засіб підкреслення медитативного характеру музики, неконфліктність

драматургії, авторський вербальний дискурс як певна рефлексія композиторки у поясненні філософсько-естетичного, художнього змісту творів.

Особливу увагу приділено аналітичному матеріалу, присвяченому балету «Дзеркало. Сни, або Маленьке життя», музика якого стверджує ідею віддзеркалення не лише земного буття людини, а й можливість стати певним інструментом, що може містичним чином змінювати саме буття. Цей твір є відображенням екуменістичного світогляду композиторки у світлі метамодерного музичного мислення. З'ясовано, що поєднання музики та хореографії надає можливість В. Польовій концептуалізувати музику, перекодувати смисли з однієї мови на іншу. Крім того, виокремлено інші концептуальні ідеї твору – авторська самоідентифікація, комунікативний діалог на всіх рівнях, ірраціональність мислення, поєднання реального та мітологічного часів, нелінійність часу, ствердження вітальності, можливість зануритись у глибини своєї позасвідомості, поєднати в музиці звуковий фізичний простір та метафізичну реальність, буття та інобуття, «сни» та реальне життя в їх цілісності.

Визначено вплив чинників позамузичного походження та їх взаємодію з музичною компонентою, а саме: програмні назви та короткий вербальний зміст кожного номеру; впровадження в партитуру твору кольорової палітри, що свідчить про синестезійність художнього мислення авторки; застосування філософсько-релігійних та музично-поетичних символів у назвах стихій (вогонь, вода, повітря, земля, етер); використання назв природних, надприродних, психологічних, комунікативних явищ (диво, звук, відображення, порожнеча, поєднання), які в чуттєво / чутливій формі віддзеркалюють метамодерне повернення до афекту, ідей «нового романтизму» і «нової щирості» та в кожному номері відображають різні екзистенційні виміри буття. З'ясовано, що весь музичний матеріал балету побудований на повторях коротких тем-патернів, які є смисловим ядром твору. Доводиться драматургічна значущість тембрів певних інструментів

(флейти, труби, фортепіано), звучанню яких надається символічне значення, і в кожному окремому випадку ці інструменти є ключовими у звукотворенні смисло-образів.

У контексті метамодерної чуттєвості / чутливості проакцентовано роль інтонації та інтонування, як розгортання мови та мовлення у процесах стилетворення в суб'єктивно-психологічному часі композитора. Звернено увагу на особливість «інтонаційного словника» музичного метамодерну, який є зрозумілим для всіх, оскільки він усвідомлює філософсько-естетичний, етичний, психологічний, національно-етнічний, чуттєво-раціональний досвід усіх попередніх історико-культурних епох, а головне – їх контексти, що, перебуваючи на межі «мета-», перетворюють музичну мову та мовлення на «особливий семантичний потенціал» (О. Самойленко) транслювання смислів, як надсобистісної, надперсональної мови.

Виявлено, що в сучасному метамодерному мистецтві у площині популярної музики все більше виникає музичних течій та стилів, основні характеристики яких відповідні основним рисам метамодерних музичних реальностей в академічній професійній музиці: демократичність, фоновість, ненав'язливість звуку, медитативність, консонансність, психотерапевтичний та розслаблюючий ефект, сприяння комфорту та задоволенню, повторність коротких тем-патернів та остинатних ритмів у повільному темпі, що продовжують традиції блюзової та шансонної музики.

Проаналізовано камерну сюїту для струнних і три фортепіанні концерти У. Бекірова. З'ясовано, що музичному мисленню композитора притаманні риси музичного метамодерну, як продовження постмодерних та модерних пошуків. У ході аналізу камерної сюїти для струнних виокремлено характерні риси: метамодерна чуттєвість / чутливість завдяки інтонаційному мовленню; поєднання фольклорних кримськотатарських традицій з джазовими та академічними традиціями; пошук нових смислів у просторі камерного спілкування; прозорість фактури, простота та ясність викладення музичного матеріалу в поєднанні зі світлою, пронизливою лірикою,

ностальгією; мелодизм та використання тем-патернів у системі музичного мовлення; присвяти, як частина комеморативної культури у формуванні власної ідентичності.

Розглянуто періодизацію та основні характеристики історичних етапів розвитку українського фортепіанного концерту. Простежено стильову еволюцію фортепіанних концертів У. Бекірова як переходу «від фольклору до джазу» (У. Бекіров): перший фортепіанний концерт – поєднання неоромантичних і неокласичних рис зі стилістикою кримськотатарського фольклору та джазовими елементами. Другий – експериментальний, вказує більшою мірою на риси музичного постмодерну (нелінійність, переважання дисонансів, гра з культурними знаками та кодами, конструкція твору побудована за принципом постмодерної ризоми) у поєднанні з ознаками неокласицизму та неоромантизму. Третій – джазовий, із рисами музичного метамодерну (світлий ліричний сум, щирість інтонаційних висловлювань, використання тем-патернів зі спільним інтонаційним ядром / кодом).

Музичні реальності У. Бекірова творяться на межі постмодерного та метамодерного мислення. Для його композиторської творчості притаманно: поєднання ритмоінтонаційних особливостей кримськотатарського фольклору з автентичністю авторського тематизму, академічних та джазових традицій; метамодерна авторефлексія; використання метамодерного інтонаційного словника з музичними «лексемами» інших композиторів; продовження пошуків тембрових можливостей звуку та ритму. Однак, власною ознакою всіх музичних творів композитора є закінчення композицій на нестійких акордах, що завжди створює враження незавершеності висловлення та надає можливість слухачеві в метамодерному дусі стати співавтором творення музичної реальності у пошуках глибинних смислів Буття. Це свідчить про відкритість композиторської творчості до нових смислових пошуків доступних чуттєвому пізнанню.

Дисертаційна праця є прагненням відповісти на ті нагальні питання, які постають перед сучасними науковцями в контексті заявленого предмету

дослідження. Розуміючи складність та «часову близькість» явищ і процесів, що відбуваються сьогодні в композиторській творчості, запропоновані методи та підходи є перспективними у вивченні художньої реальності в українському та світовому музичному метамодерні і можуть бути використані у подальших наукових розвідках.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алхимия музыки Виктории Полевой. *Kyiv Daily*. 12.01.2022. URL: <https://surl.gd/swwcfl> (дата обращения: 20.01.2022).
2. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция... Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
3. Артеменко А. П. Перехід до метамодерну: Антропологія простору.. *Міждисциплінарні дослідження*. 2021. № 1. С. 101–106. DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2021.01.101>
4. Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис. ... докт. мистецтв. : 26.00.01. Київ, 2018. 440 с.
5. Бандровська О. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі.. *Іноземна філологія*. 2021. вип. 134. С. 152–164.
6. Безбородько О. А. Національний Образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. вип. 3. С. 3–10. URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-1>.
7. Безбородько О. А. Чому вони бояться?» (Інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова).. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. вип. 131. С. 38–50.
8. Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці : дис. ... д-ра філософії: 025 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 183 с.
9. Берегова О. Інтеграційні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ ст. Київ : Інститут культурології НМА України, 2013. 232 с.
10. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2000. 22 с.

- 11.Берио Л. Фрагменты из интервью и статей. *XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы.* Москва : Государственный институт искусствознания, Музыка, 1995. Вып. 2. 127 с.
- 12.Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства : монография. Санкт-Петербург : Композитор Санкт-Петербург, 2006. 648 с.
- 13.Василенко О., Василюк О. Музичні контури метамодернізму у творах Вікторії Польової, Михайла Шуха, Олексія Войтенка та Олексія Шмурака. *Київське музикознавство.* Вип. 1. Київ, 2023. С. 32-44.
- 14.Вознюк А. В. Язык как дом бытия, картина мира и инструмент мышления человека : монография. Житомир : Koob publications, 2017. 275 с.
- 15.Воротинцева Л. Явище інтертекстуальності у музичному мистецтві. URL: <https://surl.li/ngweax> (дата звернення 22.07.2024).
- 16.Выготский Л. С. Мышление и речь. Москва : Издательство «Лабиринт», 1999. 352 с.
- 17.Гайдашевська Д. Швейцарський Санкт-Галлен втретє презентує українську музику «Im Spiegel»: Луньов в програмі. *The Claques.* 24.07.2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/9660> (дата звернення: 28.07.2022).
- 18.Гайдук Н. А. Феномен метамодернізму як переосмислення модернізму та концептуальне продовження постмодернізму. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія.* №. 21. 2021. С. 24–31.
- 19.Гейзінга Й. Номо Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / пер. О. Мокровольського. Київ : «Основи», 1994. 250 с.
- 20.Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Вип. 60 : Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Київ, 2006. С. 3-8.
- 21.Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* Вип.

- 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. Київ, 2005. С. 3–8.
22. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ, 1998. Вип. 28. С. 32–48
23. Гребенюк Т. Художнє втілення рис «нової щирості» в романі Софії Андрухович «Амадока». *Studia ukrainica posnaniensia*. 2021. Vol. IX/1. Р. 131-144. URL: <http://surl.li/mtxzw> (дата звернення: 05.06.2024).
24. Гребенюк А. Основи метамодерністської психології. URL: <https://surl.li/rjuamt> (дата звернення 27.07.2021).
25. Гребенюк Т. В. Свобода в літературі метамодерного світу: український вимір. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. Вип. 78. 2018. С. 160–164.
26. Грібіненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 20 с.
27. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни : монографія. Одеса : Олді+, 2023. 512 с.
28. Губернатор О. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : Наук. журнал. 2023. Випуск 1. С. 109–114.
29. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транс культурний феномен. Естетичний аналіз : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.08 / Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2002. 395 с.
30. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. *Русская музыка/Russian music* Москва : Советский композитор, 1986 С. 46-90.

31. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття: автореф. дис. ... канд..мистецтвознав. : 17.00.03. Київ. 2005. 19 с.
32. Дерев'янченко О. О. Неофольклористичні тенденції у творчості Михайла Вериківського та перспективи їх втілення в сучасній українській музиці. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 1 (62). Київ, 2024. С. 69-91.
33. Дерев'янченко О. О. Філософсько-трагедійна складова художньої концепції опери «Мойсей» Мирослава Скорика. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 133 : Історія музики: проблеми, процеси, персоналії. Київ, 2022. С. 160–176.
34. Дерев'янченко Е. Неофольклоризм: к проблеме диалога художественных систем. *Музичне мистецтво*. Донецк : ЮгоВосток, 2004. Вып. 4. С. 60–68.
35. Дзюба І. М. Ідеологічні децибелі “діалогу культур”. *Сучасність*. 1998. № 11. С. 63-87.
36. Еко У. Нотатки на полях «Імені Троянди». URL: <https://surl.li/uidmpg> (дата звернення: 22.02.2022)
37. Єременко Є. Метамодерні пошуки в камерній сюїті для струнних Усеїна Бекірова. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 68. Том 1. С. 78-84. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-13>
38. Єременко Є. В. «Музично-семантичні зв'язки між поняттями “нова простота” та “винахід традиції” в творчості українських композиторів початку XXI століття». *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової: Музичне мистецтво і культура*. Випуск 35. Книга 1. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 106–120. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-9>
39. Єременко Є. В. Дискурсивність поняття «художня реальність» у сучасних композиторських практиках. *Актуальні питання гуманітарних наук:*

- міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 44. Том 1. С. 72–78. DOI: doi.org/10.24919/2308-4863/44-1-10*
40. Жарков О. Тембр в музиці: проблема визначення поняття. *Київське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
 41. Загурська Н. Нова щирість в пост-постмодерному мистецтві. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*, № 66. 2022, С. 19-26. DOI: <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2022-66-2>
 42. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке. *Музыка–культура–человек* / Л. А. Закс. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1988. С. 9-44.
 43. Закс Л. А. К исследованию феномена художественной реальности. *Художественная реальность* / Л. А. Закс. Свердловск, 1985. С. 29 – 40.
 44. Зенкин С. Н. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. Москва : РГГУ, 2012. 537 с.
 45. Зинькевич Е. Валентин Сильвестров. *Musica Ukrainica: інтернет-журнал*. URL: <https://surl.gd/ijayhi> (дата обращения 13.10.2022)
 46. Зін'кевич О.С. Українська симфонія 1970—1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 223 с.
 47. Зінченко В. М. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 241 с.
 48. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини XVI – початку XXI століття : дис... д-ра мист-ва. Київ, 2018. 503 с.

- 49.Иванов В. П. “Человеческий мир” как социально-культурная реальность. *Мировоззренческая культура личности (Философские проблемы формирования)*. Київ : Наукова думка., 1986. С. 24-54.
- 50.Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості: автореф. дис. ... док-ра мист-ва: 17.00.03. Київ, 2018. 40 с.
- 51.Іванова Ю. В. Жанрова природа та специфіка еволюції фортепіанного концерту: історико-стильовий вимір. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2023. Випуск 38. С. 5-20.
- 52.Ільїна А. Концептуальні та музично-мовні особливості творчості Валентина Сильвестрова у зв'язку з постмодерністською мистецькою парадигмою. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка та НМАУ імені П. І. Чайковського : Мистецтвознавство*. Київ, 2005. № 1(13). С. 17–22.
- 53.Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості ХІХ–ХХІ ст : дис...д-ра мист-ва : 17.00.03 - «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 521 с.
- 54.Келюх В. Метамодернізм як компроміс між вічністю і тимчасовістю. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2018. № 51. С. 45-49. URL: <http://surl.li/mttyft> (дата звернення: 13.12.2023).
- 55.Кирилюк О. Відношення «Людина – Світ» і світоглядні категорії граничних підстав. URL: <https://surl.li/ycfguq> (дата звернення: 25.09.2023)
- 56.Кирилюк О. Універсально-культурні аспекти української національної екзистенції. *Універсальні виміри української культури*. Одеса : Друк, 2000. URL : <https://surl.li/qkkhsj>
- 57.Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : СМП “Астон”, 2000. 339 с.
- 58.Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття : Навчальний посібник. Чернівці : Книги–ХХІ, 2007. 424 с.

59. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 119. С. 65–90.
60. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець : монографія. Луцьк : Вежа, 2017. 252 с.
61. Кондрацька Л. Художній метамодернізм: від експансії мертвого – до дихання живого. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2018. № 2. Вип. 39. С. 354–362. URL: <http://surl.li/mwhjk> (дата звернення: 22.03.2023).
62. Коханик І. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 45. С. 68–93.
63. Коханик І. Проблема музикального стилю і стилеобразовання в контексті постмодернізму. *Науковий вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. Нежданової : музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 35–41.
64. Коханик І. М. Интертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. *Київське музикознавство*. Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. С. 90–96.
65. Кристева Ю. Чёрное солнце: Депрессия и меланхолия. Москва : Когито-Центр, 2016. 276 с.
66. Купіна Д. Д. «Шахмаран» Фазила Сая: Метамодерністська парадигма східного міфу в музиці турецького композитора. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 140. С. 116–126.
67. Лабораторія електроакустичної музики: Святослав Луньов – презентація альбому Gorymore. *Публічна бібліотека імені Лесі Українки*. 14.04.2024. URL <https://surl.li/mxmxxf> (дата звернення 19.09.2024)
68. Левкулич Є. О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття : дис. ...

- канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. академ. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 367 с.
- 69.Личкова В. Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокультурології. *Культурологічна думка*. Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. № 2. С. 48-53.
- 70.Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2-х томах.. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. Том 1. 504 с.
- 71.Ляхович А. Коментарі. *24 прелюдії для фортепіано* / І. Карабиць. Київ : Міжнародний благодійний фонд конкурса пам'яті В. Горовиця, 2012. С. 89–95.
- 72.Ляшенко І. Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи. *Українська художня культура : навчальний посібник*. Київ : Либідь, 1996. С. 235 - 258.
- 73.Мазепа В. Художественная реальность как феномен культуры. *Искусство: художественная реальность и утопия*. Київ : Наук. думка, 1992. С. 3-37; С. 70-104.
- 74.Макаревич А. А. Концерт а-moll для фортепіано з оркестром С. Людкевича – віднайдений зразок першого українського фортепіанного концерту. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2021, Вип. 45. С.107 – 115.
- 75.Малахов В. А. Искусство и человеческое мироотношение. Киев : Наукова думка, 1988. 213 с.
- 76.Мамардашвили М. Эстетика мышления. Москва : Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.
- 77.Мірошніченко В. С. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України. Серія : Культурологія*. № 55. 2017. С. 109–117.
- 78.Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Київ : ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.

- 79.Моцаренко К. В. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 306 с.
- 80.Моцаренко К.В. Багатель як метажанр в музичному універсумі В. Сильвестрова: пошук методологічного обґрунтування. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих учених. Дрогобич. 2020. Вип. 32. Т. 2. С. 4–9.
- 81.Найдюк О. Вікторія Польова: «Коли в тебе потрапляє музика, більше не відчуваєш болю». *KarabasLive*. 28.01.2019. URL: <https://surl.li/zxbrijt> (дата звернення 01.11.2021).
- 82.Найдюк О. Попіл Бучі стукає у моє серце. *KyivDaily*. 15.09.2022. URL: <https://surl.li/qindqt> (дата звернення 10.10.2022).
- 83.Никольская И. Постмодернизм в интерпретации Павла Шиманьского. Музыкальная академия, 1999. № 1. С. 221–225.
- 84.Ніколаєвська Ю.В. Символ Дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
- 85.Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.) : дис...д-ра мис-ва / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2020. 517 с.
- 86.Овсянникова-Трель А. А. Понятийный аспект стилевого феномена «новой простоты». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Випуск 31, Книга 1. С. 132-146.
- 87.Овсянникова-Трель О. О. Явище «нової щирості» та «ефект Шуберта» в сучасній композиторській творчості. URL : <https://surl.li/qsxebr> . 3.55' (дата звернення 19.07.24)

88. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
89. Овсяннікова-Трель О. А. Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти». *Культура України*. Харків : ХДАК, 2021. Вип. 71. С. 94-99.
90. О कोरोков В. Мислення як логос, уявлення або дарунок: у витоків європейського мислення згідно вчення М. Гайдеггера. *Epistemological Studies in Philosophy Social and Political Sciences*. 2021. № 4 (1). Р. 51-58.
91. Оніщенко О. І. Видова специфіка мистецтва доби метамодернізму: особливості трансформаційних процесів. *Культурологічна Думка*. 2023. № 23. С. 45-54. DOI: <http://surl.li/mtxqy>
92. Оніщенко О. І. Від «пост» до «мета»модернізму: процес культуротворчих пошуків. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 29. С. 60–66. URL: <http://surl.li/mtxqt> (дата звернення 04.03.2023)
93. Оніщенко О. І. Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Культурологія..* 2021. № 27–28С. 137–144.
94. Остапович І. Перший український фортепіанний концерт. *ZAXID.NET*. 03.04.2021. URL : <https://surl.li/xnbwjp> (дата звернення 05.09.24)
95. Пахаренко В. Метамодернізм як художній напрям: роздуми про новий тип світосприйняття. *Українська мова та література*. 2021. № 7-8. С. 56-68. URL : <https://surl.li/rzigod> (дата звернення 13.09.2023).
96. Переверзева М. В. Открытая форма в литературе и музыке: к диалогу с Умберто Эко. *Культура и искусство* 2012. 5(11). С. 75-81.
97. Петрова І. Ідентифікація метамодернізму як культурної практики. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія «Філософія, культурологія, соціологія»*. 2020. Вип. 20. С. 67-77.

98. Петрова І. В. Образ дзеркала у світовій художній культурі: узагальнення культурологічного досвіду. *Матеріали наукової конференції (2015-2016 рр.)* : Збірники наукових праць професорсько-викладацького складу ДонНУ імені Василя Стуса, 2017. С. 49-50.
99. Польова Вікторія. Балет «Дзеркало, Сни або маленьке життя». Дом Майстер Клас. *YouTube*. 30.08.2021. URL: <https://surl.gd/hnmmgl> (дата звернення 07.11.2021)
100. Польова В. В. «Дзеркало. Сни або маленьке життя». *Електронна бібліотека нот українських композиторів*. URL: <https://surl.gd/rzyaum> (дата звернення: 04.05.2023).
101. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтво знав : 17.00.03. Київ, 2003. 21 с.
102. Пономаренко О. Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 228 с.
103. Приблуда Л. М. До проблеми визначення статусу художнього дискурсу. *Теоретична і дидактична філологія*. 2013. Вип. 16. С. 295-301.
104. Прокоф'єв С. С. Автобіографія. Москва : Музика, 1981. 354 с.
105. Ревенко Н. Український фортепіанний концерт в репертуарі майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2019. № 3 (66), С. 191-195.
106. Решетілов Б. Ю. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності : дис....д-ра філософії : 025 — «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 257 с.

107. Ручкина Н. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века. Обсерватория культуры. Москва, 2017. Т. 14. № 3. С. 322–329.
108. Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова. *Музыка из бывшего СССР*. Москва, 1994. Вып. 1. С. 79-80.
109. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення. Київ : Фенікс, 2012. 156 с.
110. Самойленко А. И. Теория музыковедческой интерпретации как направление современной герменевтики // Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 2. С. 3–11.
111. Самойленко О. «Ціннісний світ» музики та музикознавча «гра в класики». URL : <https://surl.li/jythir> (дата звернення 12.07.24)
112. Самойленко О. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне есе. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga : Baltija Publishing, 2021. Р. 1-31.
113. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
114. Северинова М.Ю. Трансформації сучасних мистецьких практик у контексті метамодерної чуттєвості. URL : <https://surl.li/gwnvea> 01:48:15 (дата звернення 20.07.2024).
115. Северинова М.Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст. : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01. Київ, 2002. 202 с.
116. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : дис. ... докт. мистецтв : 26.00.01 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2013. 415 с.
117. Слоньовська О. Quo vadis і що далі: Модернізм? Постмодеронізм? Мегамодернізм? URL : <https://surl.li/jythir> (дата звернення 03.10.2022).

118. Смирнова Т. Н. Экзистенциалы тишины, молчания и шума в музыке второй половины XX – начала XXI века : дис...канд. культурологии. Екатеринбург, 2020. 147 с.
119. Сморгж Л. О. *Естетика* : навчальний посібник. Київ : Кондор, 2005. 334 с.
120. Стародуб І. Художній світ фортепіанної музики Вікторії Віти Польової у виконавських проєкціях: дис....док. мист : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 125 с.
121. Стронько Б. Синтез композиторських технік у творчості Ю.Я. Іщенка. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Музично-творчий процес: наукові рефлексії*. Київ, 2008. Вип. 72. С. 25-37.
122. Суханцева В. Категорія времени в музикальній культурі. Київ : Лыбидь, 1990. 184 с.
123. Сухина О. В. Рефлексія людської буттєвості у постмодерній культурі : дис. ... канд. культурології / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 191 с.
124. Сюта Б. Інтертекстуальність як засіб організації форми музичного твору в українській музиці постмодернізму. Українська та світова музична культура: сучасний погляд. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 36. С. 20–32.
125. Сюта Б. Інтертекстуальність. *Українська музична енциклопедія : у 5 т.* Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського. Київ: Видавництво ІНМФТЕ НАН України, 2006. Т. 2 [Е-К]. С. 242–243.
126. Сюта Б. Статус і види цитати в музичному тексті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво*. 2022. Т. 5. № 2. С. 141–152; С. 223; С. 158.

127. Сюта Г. Текст як об'єкт пізнання і стрижневе поняття рецептивної естетики та поезики. *Українська мова*. 2017. № 3 (63). С. 64–76.
128. Ся Мін. Актуальні стильові та композиційні тенденції розвитку жанру «драма» у творчості сучасних композиторів (на прикладі композицій К. С. Цепколенко) : дис. ... д-ра філософії : 025 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2024. 215 с.
129. Тернер Люк. Маніфест метамодернізму / пер. укр. Krolikowski Art. URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/> (дата звернення 19.04.2022)
130. Тимофєєв В. Д. *Український радянський фортепіанний концерт*. Київ : Музична Україна, 1972. 160 с.
131. Тукова І.Г. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2019. №3. С. 56 – 69.
132. Тукова І. Святослав Луньов. Музика пам'яті, музика надії. *The Claques*. 18.04.2023. URL : <https://surl.li/dpbgsb> (дата звернення 08.09.2023)
133. Турчина М. О. Архетип трікстера та його інтерпретація в українській музичній культурі кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. : дис...д-ра філософії : 034 «Культурологія» / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 200 с.
134. Фрайнахт Ханзі. Що таке метамодернізм? *Велика ідея*. 08.06.2018. URL: <https://surl.li/odajzf> (дата звернення 25.08.2023).
135. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці ХХ століття: інтонація, жанр, стиль : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2011. 353 с.
136. Хобсбаум Э. Разломанное время. Культура и общество в двадцатом веке. Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2017. 384 с.
137. Чередніченко О.В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : автореф. дис. ...

- канд.мистецтвознав. : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
138. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. *Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества* / В. Холопова, Е. Чигарева. Москва : Советский композитор, 1990. С. 327–331.
 139. Шнитке А. В поисках своего пути (о творчестве А. Караманова). *Музыкальная Академия*, 1961. Вып. №9 (274). С. 29-32. URL : <https://surl.li/nrldkk> (дата звернення 23.09.2024).
 140. Щириця Д. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного : дис...канд. мист : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 228 с.
 141. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия эпохи постмодерна*. Минск, 1996. С. 48-73.
 142. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
 143. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2006. 544 с.
 144. Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и тепер. Москва : НЛО, 2018. 320 с.
 145. Якубов Т.А. Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти : дис ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 430 с.
 146. Ян Хуейянь. Дихотомія форми – змісту у процесі музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості). дис ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / ОНМА ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2024. 214 с.

147. Ян Чжу. Чжуанцзи. *Восточная литература*. URL: <https://surl.li/tqessc> (дата звернення 15.10.2024)
148. Abramson S. Ten Basic Principles of Metamodernism. *HuffPost*. URL: <http://surl.li/mtuat> (date of access: 12.03.2024).
149. Agmon Eytan. Music Theory as Cognitive Science: Some Conceptual and Methodological Issues. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 7. No. 3 (Spring, 1990), pp. 285-308. URL : <https://surl.li/haqqnc> (date of access: 11.01.2025)
150. Ahn S. New Sincerity, New Worldliness: The Post-9/11 Fiction of Don DeLillo and David Foster Wallace. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2019. 60 (2). P. 236–250.
151. Akker R., Vermeulen T. Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism (Radical Cultural Studies)* / ed. by R. Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Rowman & Littlefield Publishers, 2017. P. 1–20.
152. Anderson B. Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism. London -New-York : Verso, 2006. 256 p.
153. Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky's Poetics / Edited and Translated by Caryl Emerson Introduction by Wayne C. Booth. *Theory and History of Literature, Volume 8*. Publisher : Manchester University Press, 1984. 333 p.
154. Bakirov D. Metamodern stipulation. *Medium*. 22.01.2019. URL: <https://surl.li/dmdync> (date of access: 11.10.2023).
155. Bakirov D. Metamodernism of Rowan Williams. *Medium*. URL: <https://medium.com/@denysbakirov/how-do-zero-sum-games-metamorphose-into-non-zero-sum-games-metamodern-gifts-of-rowan-williams-64af2e101cb3> (date of access: 07.09.2022).
156. Bakirov D. Nordic Ideology, Part 1: The Map. *Medium*. URL: <https://medium.com/@denysbakirov/nordic-ideology-part-1-the-map-ceff1c1f9789> (date of access: 11.10.2023).

157. Balliro M. J. *The New Sincerity in American Literature*. Rhode Island : University of Rhode Island, 2018. 172 p. URL: <https://surl.li/zjkxty> (date of access: 10.03.2025).
158. Barker C. D., Hedlund N. *Foundations of Archdisciplinarity: Advancing Beyond the Meta*. URL: <https://surl.li/mkoqxd> (date of access: 13.03.2023).
159. Barthes Roland. *S/Z: An Essay* / Translated by Richard Miller, preface by Richard Howard. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1974. 271 p. URL : <https://surl.li/aivayq> (date of access: 13.05.2023).
160. Barthes Roland. *The Pleasure of the Text* / Translated by Richard Miller, With a Note on the Text by Richard Howard. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1980. 80 p. URL : <https://surli.cc/kdbyzi> (date of access: 08.03.2023)
161. Baudrillard Jean. *The System of Objects* / Translated by James Benedict. London-New York : VERSO, 1996. 205 p. URL: <https://surl.li/fxbixn> (date of access: 04.05.2023).
162. Bubenik Andrea. *The Persistence of Melancholia in Arts and Culture*. New York : Routledge, 2019. 240 p. <https://doi.org/10.4324/9780429468469>
163. Choral music by Samuel Barber: genre and style aspects / V. Zharkova et al. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Cluj-Napoca, 2022. Vol. LXVII, Special issue 1. P. 63–77.
164. Cochran B. Timothy. *Musical Sincerity and Transcendence in Film Reflexive Fictions*. London : Routledge, 2021. 216 p.
165. Creative Coding as a Modern Art Tool / **A. Chibalashvili** et al. *BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience*. 2023. Vol. 14, no. 2. P. 115–127. DOI: <https://doi.org/10.18662/brain/14.2/447>.
166. Danuser H. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. 2nd ed. Laaber : Laaber-Verlag, 1984. Vol. 7 : *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. 465 s.
167. Eco U. *The Open Work: Form and Uncertainty in Contemporary Poetics* / Translated by Anna Cancogni, With an Introduction by David Robey. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1989 [1962]. 320 p.

168. Eco U. Innovation & repetition: between modern & postmodern aesthetics. *Daedalus*. 2005. Vol. 134. no. 4. P. 191–207.
169. Eco U. Mirrors. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington, 1986. P. 202–226.
170. Eshelman R. Performatism, or, the end of postmodernism. Aurora, Colorado : Davies Group, 2008. 43 p.
171. Feil Arnold. Über Musik als Wirklichkeit. Wilhelmshaven : Noetzel Florian Verlag, 2019. 316 s.
172. Fein E. Hanzi Freinacht (2017). The Listening Society. A Metamodern Guide to Politics. Book One. *Metamoderna ApS. Integral Review*. 2012. Vol. 16, no. 2. P. 273–284. URL: <http://surl.li/mtujw> (date of access: 11.10.2023).
173. Freinacht H. Metamodern View of the Human Being - Metamoderna. *Metamoderna*. URL: <https://metamoderna.org/metamodern-view-of-the-human-being/> (date of access: 03.05.2024).
174. Freinacht H. Metamodern View of the Human Being Metamoderna. URL: <http://surl.li/mtukw> (date of access: 13.08.2023).
175. Freinacht H. Nordic Ideology : A Metamodern Guide to Politics, Book Two. Metamoderna ApS, 2019. Vol. 2 : Metamodern Guides Series. 495 p.
176. Gadamer Hans-Georg. Die Aktualität des Schönen. Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag, 2012. 92 p.
177. Green Edward. Aesthetic Realism: A new foundation for interdisciplinary musicology. URL : <https://surl.li/tcbond> (date of access: 05.02.2025)
178. Hassan I. Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse. *New Literary History*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1987. Vol. 18, no. 2. P. 437–459.
179. Hedlund N., Baker C. D. Foundations of Archdisciplinarity: Advancing Beyond the Meta. ARC, 2023. 140 p.
180. Hedlund N., Barker C. D. Foundations of Archdisciplinarity: Advancing Beyond the Meta. URL: <https://surl.li/zzfyqi> (date of access: 17.12.2024).

181. Heidegger Martin. Sein und Zeit. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1967. 450 s. URL : <https://surl.li/pfbogf> (date of access: 04.11.2023).
182. Hentschel F. Wie neu war die „Neue Einfachheit“?. *Acta musicologica*. Basel : International Musicological Society, 2006. Vol. 78, iss. 1. P. 111–131.
183. Hobsbawm E., Ranger T. The Invention of tradition. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1983. 320 p.
184. Hu Z. Cherie. Art as a Different Reality. URL : <https://surl.li/frxxeu>
185. Hutton P. H. History as an Art of Memory. University Press of New England, 1993. 255 p.
186. Interactive Sound Installation as an Implementation of Contemporary Communication Models / **A. Chibalashvili** et al. *Postmodern Openings*. 2022. Vol. 13, no. 2. P. 239–253. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.2/451>
187. Ivannikov T., Filatova T. Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Cluj-Napoca, 2022. LXVII, Special issue 2. P. 111–125.
188. Jencks C. The Language of Postmodern Architecture. London : Overseas Publications Interchange LTD, 1977. 172 p.
189. Jencks C. The Rise of Post-Modern Architecture. *Architectural Association Quarterly*. 1975. Vol. 7, No. 4. P. 3–14.
190. Johannisson K. Melankoliska rum : Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid. Scheutz, Sofia : Albert Bonniers Förlag, 2009. 297 s.
191. Kelly A. The New Sincerity. *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature* / ed. J. Gladstone et al. Iowa City : University of Iowa Press, 2016. P. 197–208.
192. Konstantinou L. Four Faces of Postirony. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / eds.: R. Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. London, New York : Rowman & Littlefield International Ltd, 2017. P. 87–102.
193. Konstantinou L. Four Faces of Postirony. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / eds.: R. Akker, A. Gibbons,

- T. Vermeulen. London, New York : Rowman & Littlefield International Ltd, 2017. P. 87–102.
194. Kristeva J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford : Blackwell, 1980. 305 p.
 195. Kossak J. *Egzystencjalizm w Filozofii i Literaturze*. Warszawa : Książka i Wiedza, 1976. 360 s.
 196. Lacan J. *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I*. London : Routledge Classics, 2001. 8 p.
 197. *Lacrimosa or 13 Magic Songs*. CD booklet. trptk. 19 p.
 198. Lehmann Harry. *Musik und Wirklichkeit : Modelle der Musikphilosophie* (edition neue zeitschrift für musik). Schott Music GmbH & Co. KG – Zeitschriften. 156 s.
 199. Lippi S. *Trasgressioni. Bataille, Lacan (Phi/psy)*. Napoli-Salerno : Orthotes Editrice, 2019. 236 p.
 200. Losev A.F. *The Dialectic of Artistic Form / Translated, annotated, and introduced by Oleg V. Bychkov, Edited by Daniel L. Tate. Arbeiten und Texte zur Slavistik*. Volume 96. München – Berlin – Washington D. C. : Verlag Otto Sagner, 2013. 420 p.
 201. Lunyov S. Зустріч з композитором Святославом Луцьовим. *YouTube*. 05.11.2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iJLSS130zjw&t=1046s> (date of access: 25.11.2024).
 202. Lyotard Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge / Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi Foreword by Fredric Jameson. Theory and History of Literature, Volume 10*. Manchester : Manchester University Press, 1984. 144 p.
 203. Macdonel G. Existential semiotic analysis of the temporal and subjective dimensions of art music performance. *Interdisciplinary Studies in Musicology*. 2015. No. 14. P. 151–161.
 204. MacDowell J. The Metamodern, the Quirky and Film Criticism. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / eds.:*

- R. Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Rowman & Littlefield Publishers, 2017. P. 25–40.
205. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph / O. I. Samoilenko et al. Riga : Baltija Publishing, 2021. 522 p. DOI: doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-1
206. Morgan Robert P. «A New Musical Reality»: Futurism, Modernism, and «The Art of Noises». *Music Theory, Analysis, and Society*. London : Routledge, 2015. 376 p.
207. Mukarovsky J. Structure, Sign, and Function: Selected Essays. New Haven, London : Yale University Press, 1978. 268 p. URL: <https://surl.li/dscobx> (access date: 01.06.2024).
208. Music History and Musical Reality. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 21. No. 4 (Jan., 1968). URL : <https://surl.li/psykdd> (date of access: 16.02.2025).
209. Ojala J. Eero Tarasti, existential semiotics, music, and mind. On the existential and cognitive notions of situation. *Transcending Signs, Essays in Existential Semiotics* / ed. E. Tarasti. Berlin, Boston : De Gruyter Motion, 2023. P. 259–272.
210. Okediji M. Black Skin, White Kins: Metamodern Masks, Multiple Mimesis. *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews* / ed. N. Mirzoeff. London : Routledge, 1999. P. 142–162.
211. Okediji M., Harris M. Transatlantic Dialogue: Contemporary Art In and Out of Africa.. Chapel Hill, N.C : Ackland Art Museum, University of North Carolina, 1999. 23–51 p.
212. Pannwitz R. Die Krisis der europaeischen Kultur. Nürnberg : H. Carl, 1917. 261 s.
213. Practices of Visual Arts in the Music of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries. / **A. Chibalashvili** et al. *STUDIA UBB MUSICA*. 2022. Vol. LXVII, Special Issue 1. P. 79–101. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2022.spiss1.06>

214. Reimann A. Salut für die junge Avantgarde. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1997. Vol. 140/1. S. 25–28.
215. Rihm W. Der geschockte Komponist. *Fereinkurse*. Mainz, 1978. S. 40–51.
216. Rihm W. Ins eigene Fleisch... (Lose Blätter über das Jungerkomponistsein). *Neue Zeitschrift für Musik*. 1997. Vol. 140/1. S. 6–12.
217. Schafer R. Murray. The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world. Rochester : Destiny Books, 1994. 320 p.
218. Schopenhauer A. Die Welt als Wille und Vorstellung. URL: <https://surl.li/cqcvph> (access date: 08.07.2024).
219. Siegel E. Aesthetic Realism and Beauty. Lecture of 5 August 1949. Excerpt in Aesthetic Realism: Three Instances. New York, 1961 : Definition Press. URL : <https://surl.li/vouhjs> (date of access: 10.02.2025)
220. Signs of instrumental music of the Classicism era in a Ukrainian choral concert of the second half of the 18th century / T. Husarchuk et al. *Matèria. Revista internacional d'Art*. 2024. DOI : <https://doi.org/10.1344/Materia2024.23.7>.
221. Smith F. Joseph. The Experiencing of Musical Sound. New York : Routledge, 1979 (eBook Published 4 June 2019). 256 p. URL : <https://surl.li/gqnjpf> (date of access: 15.01.2025)
222. Storm J. Metamodernism: The Future of Theory (First). University of Chicago Press, 2021. 328 p.
223. Szacka L.-C. Writing ‘from the Battlefield’: Charles Jencks and The Language of Post-Modern Architecture. URL: <https://surl.gd/xoeujl> (access date: 11.04.2024).
224. Tarasti E. Mieczyslaw Tomaszewski – a European and a Pole. *Teoria Muzyki*. 2019. No. 14. P. 38–49. URL: <http://www.teoriamuzyki-pismo.amuz.krakow.pl/wp-content/uploads/2019/11/Tarasti-14.pdf>. (date of access: 02.08.2024)
225. Tarasti E. Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Berlin : Mouton, 2012. 328 p.

226. Thorn J. A Manifesto for The New Sincerity. *Maximum Fun*. 26.03.2006.
URL: <https://maximumfun.org/news/manifesto-for-new-sincerity/> (access date: 12.10.2024).
227. Timmer Nicoline. Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / eds.: R. Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Rowman & Littlefield Publishers, 2017. P.103 – 117.
228. Toth J. Toni Morrison's Beloved and the Rise of Historioplasic Metafiction. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / eds.: R. Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Rowman & Littlefield Publishers, 2017. P. 41–55.
229. Toynbee A. J. A study of History. Oxford University Press, 1961. Vol. 5. 720 p. URL: <https://surl.li/zjyzch> (access date: 22.11.2023).
230. Tukova I. Vox Humana of War: Ukrainian Art Music as a Mode of Resistance (2022–24). *Musicology Today*. 2024. Vol. 21. P. 3–11. DOI: <https://doi.org/10.2478/muso-2024-0002>.
231. Turner L. The Metamodernist Manifesto. URL: <https://surl.gd/zztdar> (access date: 28.02.2024).
232. Underriner IV Charles Francis. The Sound-Poetry of the Instability of Reality: Mimesis and the Reality Effect in Music, Literature, and Visual Art. Doctor of Philosophy (Composition), May 2016, 153 p.
233. Vermeulen T. Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism* / eds.: R. Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Rowman & Littlefield Publishers, 2017. P. 103–117.
234. Vermeulen T., Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1–14.
235. Wallace D. F. Infinite Jest: a Novel. New York : Back Bay Print, 2006. 1079 p.

236. Welsch W., Sandbothe M. Postmodernity as a Philosophical Concept. International Postmodernism. *Comparative History of Literatures in European Languages*. 1997. Vol. XI. P. 75–87. DOI: <https://doi.org/10.1075/chlel.xi.07wel>
237. What is Metamodernism with Daniel Görtz. Parallax Lecture 004. *Parallax, a European online media platform*. 17.10.2010. URL : <https://surl.gd/jaudqi> (access date: 18.07.2024).
238. Williams A. Music in Germany since 1968. Cambridge University Press, 2013. 290 p.
239. Williams R. The Arts Council. *The Political Quarterly*. 1979. Vol. 50, iss. 2. P. 157–171.
240. Williams R. The Long Revolution. Harmondsworth. Middlesex : Penguin, 1965. 399 p.
241. Yeremenko Y. Latest Strategies for the Development of Ukrainian Composers' Creativity of the XXI century. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021. No. 8 (44), Vol. 1. P. 52–57. DOI: <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.1.8>.
242. Zahurska N. New Sincerity in post-postmodern art. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Philosophy Philosophical Peripeteias"*. 2022. iss. 66. P. 19–26.
243. Zahurska N. Post-Postmodern: Arts And Trends. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Philosophy Philosophical Peripeteias"*. 2021. iss. 65. P. 6–13.. DOI: <https://doi.org/10.26565/2226-0994-2021-65-1>
244. Zangwill Nick. Introduction // *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*. New York : Routledge, 2015. 228 p. URL : <https://surl.li/sddlnx> <https://doi.org/10.4324/9780203073797/> (date of access: 22.02.2025)

245. Zangwill Nick. Music, Metaphor, and Aesthetic Concepts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 72, No. 1 (WINTER 2014), P. 1-11.
URL : <https://surl.li/cgehve> (date of access: 25.02.2025)
246. Zavarzadeh M. The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives. *Journal of American Studies*. 1975. Vol. 9, iss. 1. P. 69–83.
247. Zenkin Konstantin V. and Robert Bird. On the Religious Foundations of A. F. Losev's Philosophy of Music. *Studies in East European Thought*. Vol. 56. No. 2/3, *Aleksej Fedorovich Losev: Philosophy and the Human Sciences* (Jun., 2004), P. 161-172.
248. Zuckerkandl V. Sound and Symbol: Music and the External World. Princeton : Princeton University Press. URL : <https://surli.cc/jazqll> (date of access: 10.03.2025)

ДОДАТОК А

Список публікацій та відомостей про апробацію результатів

дисертаційного дослідження

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові

(категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Єременко Є. Дискурсивність поняття «художня реальність» у сучасних композиторських практиках. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Том 1. С. 72–78.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-1-10>

Ключові слова: дискурс, художня реальність, музична реальність, композиторські практики, текст, смисл, музична мова.

2. Єременко Є. «Музично-семантичні зв'язки між поняттями “нова простота” та “винахід традиції” в творчості українських композиторів початку ХХІ». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 35. Кн. 1. С. 106–120.

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-9>.

Ключові слова: нова простота, винахід традиції, музичний метамодерн, «Симург-квінтет», «Bucha. Lacrimosa», «Lacrimosa or 13 Magic Songs»

3. Єременко Є. Метамодерні пошуки в камерній сюїті для струнних Усеїна Бекірова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Вип. 68. Том 1. С. 78–84.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-13>

Ключові слова: метамодерн, Усеїн Бекіров, камерна сюїта, композиторська творчість, нова простота, неофольклор, новий романтизм.

Статті в наукових іноземних виданнях, внесених до міжнародних

наукометричних баз даних

1. Yeremenko Y. Latest Strategies for the Development of Ukrainian Composers' Creativity of the XXI Century. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021. № 8 (44). Vol. 1. Pp. 52–57.

DOI <https://doi.org/10.51647/kelm.2021.8.1.8>.

Key words: *metamodernism, compositional practices, new simplicity, new romanticism, new melancholy, new sacrality.*

Участь у міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, круглих столах, наукових семінарах

1. Єременко Є.В. Художні принципи втілення «нової універсальності» в українських композиторських практиках початку ХХІ століття // П'ята міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 4–6 листопада 2021 року.
2. Єременко Є.В. Екзистенціали людського буття як ціннісна вертикаль сучасних композиторських практик: доповідь // III Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» / НАМ України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 16–17 листопада 2021 року.
3. Єременко Є.В. Балет Вікторії Польової «Дзеркало» у контексті відтворення нової поетики в творчості українських композиторів першої третини ХХІ століття: доповідь // Друга щорічна міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» / НАМ України. Київ, 6 грудня 2021 року.
4. Єременко Є.В. Сюїта для струнного оркестру У. Бекірова: новітні тенденції української музики: доповідь // Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» / НАМ України. Київ, 28 вересня 2022 року.
5. Єременко Є.В. «Bucha. Lacrimosa» Вікторії Польової: екзистенційний досвід нової художньої реальності // Всеукраїнська науково-практична конференція «Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)» / Глухівський національний педагогічний університет імені О. Довженка. Глухів, 28 жовтня 2022 року.
6. Єременко Є.В. Сильові особливості інструментальної творчості Вікторії Польової у контексті метамодерних пошуків // IV Міжнародна наукова

конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» / НАМ України, ІПСМ НАМ України, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 16–17 листопада 2022 року.

7. Єременко Є.В. Музично-семантичні особливості творчості Вікторії Польової: на матеріалі балету «Дзеркало» // XXVI Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 8–9 грудня 2022 року.
8. Єременко Є.В. Концепт пам'яті в творчості сучасних українських композиторів: аксіологічний аспект. Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» / НАМ України. Київ, 20 червня 2023 року.
9. Єременко Є.В. Еволюція жанру фортепіанного концерту в творчості Усеїна Бекірова: виконавський аспект // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» / НАМ України, Національна філармонія України, НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 27 жовтня 2023 року.
10. Єременко Є.В. Методологічні питання щодо визначення поняття «метамодерн» в українському музикознавстві // V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» / ІПСМ. Київ, 15–16 листопада 2023 року.
11. Єременко Є.В. «Нова простота» в «Симург-квінтеті» для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано Вікторії Польової // Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 14–15 грудня 2023 року.
12. Єременко Є.В. Метамодерна естетика «structure of feeling» у циклі «Lacrimosa or 13 Magic Songs» Максима Шалигіна // Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасна музика від акустики до електроакустики: теорія та практика» / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 26–27 квітня 2024 року.

- 13.Єременко Є.В. «Нова щирість» («New Sincerity») як ключова ідея метамодерної композиторської свідомості (на матеріалі творів сучасних українських композиторів) // Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» // НМАУ імені П.І.Чайковського. Київ, 7–9 листопада 2024 року.
- 14.Єременко Є.В. Музична поетика кримськотатарського фольклору в творчості Усеїна Бекірова (на матеріалі фортепіанних концертів). Інститут проблем сучасного мистецтва // V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» / ІПСМ, НАМ України. Київ, 13–14 листопада 2024 року.
- 15.Єременко Є.В. Явище музичного постмодерну як передумова появи музичного метамодерну // XXX Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 6–7 грудня 2024 року.