

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА  
ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Сюта Богдан Омелянович

УДК 78.03„19”(477+438)+78.08+781.7

ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ  
У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ І ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
1970-х – 1990-х РОКІВ

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства



Київ – 2007

Ш 310  
48



00762064 (P)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у  
мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН  
України

**Науковий консультант:** доктор мистецтвознавства, професор  
*МУХА Антон Іванович*,  
провідний науковий співробітник  
відділу музикознавства  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та  
етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
*САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна*,  
проректор з наукової роботи  
Одеська державна музична академія  
ім. А. В. Нежданової

доктор мистецтвознавства, професор  
*ДЕМЕНКО Борис Вадимович*,  
професор кафедри теорії музики і музичного  
виховання  
Київський національний університет культури і  
мистецтв

доктор мистецтвознавства, професор  
*КОЗАРЕНКО Олександр Володимирович*,  
завідувач кафедри теорії музики  
Львівська державна музична академія  
ім. М. В. Лисенка

Захист відбудеться „ 14 ” червня 2007 року о 11-00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.227.03 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України за адресою: 01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4).

Автореферат розісланий „13” травня 2007 року

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради, *І. М. Сікорська* І. М. Сікорська  
кандидат мистецтвознавства

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Ступінь розробленості проблеми.** Сучасний етап розвитку українського й зарубіжного музикознавства характеризується посиленням уваги дослідників до складних процесів, що відбуваються у сфері організації музичних текстів (Л. Акопян, М. Арановський, К. Байер, І. Баранова, Б. Деменко, В. Москаленко, І. Пясковський, О. Самойленко). Помітно активізувалося також вивчення проблем взаємозв'язку музичномовних та мовленнєвих явищ у художній комунікації, формування тезауруса національної музичної мови (В. Бобровський, С. Грица, І. Ільїн, О. Козаренко, К. Флорос), кореляції музичної стилістики, семантики й формоутворення (Л. Березовчук, Н. Горюхіна, А. Калениченко, Т. Кюрегян, В. Медушевський, Н. Очеретовська, В. Холопова, Ю. Холопов, В. Ценова), принципів організації художньої цілісності музичних творів як мистецьких феноменів (А. Муха, А. Терещенко, О. Зінькевич, І. Котляревський, І. Коханик, В. Москаленко).

Кожна культурно-історична епоха порушувала питання художньої цілісності як одне з ключових у художній творчості, мистецтвознавстві й естетиці. При цьому для музикознавчої науки концептуально значущою стала проблема змістовності й структурної організації мистецького твору (В. Іванченко, В. Іванов, Н. Семененко, Л. Пархоменко, П. Поспелов). Погляд на музичний твір крізь призму художньої цілісності виявляє домінуючість останньої поряд із семантикою та прагматикою. В аспекті постмодерної дослідницької науково-творчої парадигми основним призначенням музичної аналітики стало з'ясування взаємозв'язку між музичними явищами і звуковою реальністю, представленою в образній формі.

У художньому просторі музики звуковій реальності належить особлива роль у системі взаємовідношень „дійсність – автор – твір – слухач”, що уможливає часткову інтерпретацію та розвиток поняття *художньої цілісності* як *універсальної категорії*, чинника, який зумовлює смислову організацію твору (І. Пясковський, С. Шип, І. Юдкін). У цьому ракурсі першорядного значення набуває не прямий опис відношень засобів музичної виразності до реальних чи уявних об'єктів, а їх презентація через цілісність сприймання й розуміння твору. Опосередкований характер таких відношень, їх зумовленість соціокультурними, дискурсивними і парадигматичними факторами визначають концептуальну організацію музичного твору.

Вивчення організації художньої цілісності – *специфічного, історично маркованого параметра процесу формування цілого й одного з найдинамічніших аспектів творення та сприймання музики* – передбачає з'ясування таких характеристик музичного тексту, як зв'язність, системність і парадигматична упорядкованість його структури (Л. Акопян, М. Арановський,

І. Баранова) у поєднанні з індивідуально створюваними формами, що використовують різні типи смислового кодування (Е. Бенвеніст, Т. Кюрегян). Останні в процесі формування образів і змісту вибудовують власну систему логіко-семантичних зв'язків та композиційних елементів. Комунікативна динаміка розгортання музичних текстів, яку забезпечує кореляція музичних, позамузичних і соціокультурних чинників, обумовлена їх відкритістю, багаторівневістю й детермінована цілісністю художнього простору твору в межах обраного дискурсу (Т. ван Дійк, Є. Чигарьова).

У синтетичній природі музичних творів закладена здатність відбивати певний рівень складності, парадигматичну зумовленість і дискурсивну віднесеність імплікованих думок. Вони або сприймаються у вигляді конденсованого згустка знань про художній об'єкт, або розглядаються у плані музичної структури, що виводиться з особливостей обраної константної моделі. Це дає змогу представити категорію *художньої цілісності* як універсальну сутність, що інтегрує емоційний і раціональний плани та охоплює ряд чинників інтра- й екстрамузичної природи. Отже, у пропонованому дослідженні цілісність умотивовується як *звукова смислоповнена реальність, що об'єктивується у свідомості через систему музичних знаків і їх відношень, узалежнених від обраної парадигми, дискурсу й соціокультурного контексту*.

Емоційно-раціональна природа музичних творів свідчить про те, що ієрархічні відношення між елементами музичної мови, складниками музичної синтактики у межах сегментів форми, формотворчими елементами на рівні творів, формами творів та їх контекстним оточенням і дискурсивними особливостями, взаємодія усіх елементів форми й змісту спричинюються до прирощення смислів й відповідного переструктурування універсальних і домінуючих принципів організації цілісності. Омислення показових для сучасних українських і польських музичних текстів принципів організації цілісності й довільного їх поєднання дає змогу частково відповісти на питання, чому ця організація відбувається саме в такий, а не інший спосіб і які структурні складники, соціокультурні чинники, дискурсивні й текстові особливості задіюються у цьому процесі.

Пріоритетність категорії *художньої цілісності*, виведеної з ідеї форми художнього (в тому числі й музичного) твору, переконливо умотивована у працях Т. Адорно й продуктивно розвинена в теоретико-практичних дослідженнях Б. Асаф'єва, В. Бобровського, Н. Горюхіної, Л. Мазеля, В. Медушевського, Є. Назайкінського, Ю. Холопова, В. Ценової, В. Цуккермана, Ф. Блюме, З. Гельман, Г. Федергофера, К. Дальгауза, У. Еко, Е. Ерісса та ін. Дещо інший ракурс поняття *музична форма* як монокатегорії, не зчіпленої в діаді чи триаді з іншими категоріями, акцентує В. Холопова, яка вважає також, що форма не

протиставляється змістові, але має зміст, тому може визнаватися виразово-смысловую сутністю музичного твору. Своєрідне концептуальне узагальнення наведених позицій здійснено у працях Ю. Холопова, у яких постулюється, що поняття форми не обмежується композиційною схемою, а передбачає „досконалість, закінченість, гармонійність цілого, ідеальне злиття вираження з ідеєю” (Ю. Холопов. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – Москва, 1982. – С. 83).

Зважаючи на те, що в українському музикознавстві за терміном *музична форма* з різних причин закріпилося дещо вужче метамовне значення – „побудова і структура музичного твору, співвідношення його частин” - та прагнучи до термінологічної чіткості викладу, у реферованому дослідженні ми свідомо віддаємо перевагу поняттю *художня цілісність* (це, однак, не заперечує можливості використання дефініцій *музична форма* та *форма музичного твору*). При окресленні основних принципів організації художньої цілісності обов'язково враховуються такі складники, як смислоутворення й рівень культурної компетенції всіх учасників музичної інтеракції.

В умовах утвердження постмодерних реалій автори поширених наукових концепцій, зорієнтованих на традиційні наукові парадигми, намагаються максимально повно й об'єктивно осмислити новітні принципи організації художньої цілісності. Необхідність віднайдення точок дотику в цих концепціях і подолання переважної структуроцентричності їх парадигматики диктуються повсякденною творчою практикою. Переплетена з елементами наукової аналітики, ця практика впродовж 1970–1990-х рр. зуміла в загальних рисах виробити основи нової творчої парадигми, яка на сьогодні ще потребує остаточного опрацювання, а отже, визначає один з актуальних напрямків вітчизняного теоретичного музикознавства.

**Актуальність** дослідження визначається його спрямованістю на вивчення смислотвірних процесів і семантики музичного тексту, що кореспондують із закономірностями внутрішньосистемного структурування творів і принципами їх організації як художньої цілісності. Різноплановість теоретичних тлумачень категорії художньої цілісності часто зумовлена специфікою структурної організації музичного тексту. Крім того, термінологічна невпорядкованість понять *дискурс*, *художнє моделювання*, *чинна парадигма*, недостатній рівень осмислення естетичних параметрів *кічу*, *стильового та жанрового плюралізму*, *фрагментаризму*, *інтертекстових атракцій* тощо,

показових для сучасного музичного континууму, підтверджує необхідність всебічного розгляду принципів організації музичних творів, їх природи і структури. При комплексному вирішенні цих завдань **актуальною** стає інтеграція культурологічного, дискурсивного й текстового аспектів, що дозволяє простежити динаміку розгортання принципів організації художньої цілісності й продемонструвати їх дієвість.

При розгляді принципів організації художньої цілісності творів українських і польських композиторів періоду 70 – 90-х років ХХ ст. засадничою стала теза про те, що *художня організація музичного твору підпорядкована тенденціям формування науково-творчих парадигм, які зумовлюють її взаємодію та інтерференційні зв'язки з іманентно-музичними, екстрамузичними та соціокультурними чинниками на різних рівнях ієрархії.*

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційна робота пов'язана з плановою темою „Українська музика в контексті світової культури: історичні традиції та актуальні проблеми” (державний реєстраційний № 0103V008228), розроблюваною у відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України у 2003 – 2006 роках. Проблематика розглянутої дисертації корелює з питаннями, досліджуваними у рамках науково-дослідної теми № 16 „Музичне мислення: історія та теорія”, включеної до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (2000 – 2006 рр.).

Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (протокол № 5 від 9 квітня 1998 р.).

**Метою** дослідження є системний розгляд принципів організації художньої цілісності, що почали домінувати в українській та польській музиці 1970 – 1990-х років в умовах утвердження постмодерних реалій в культурі й гуманітаристиці та усталення відповідних творчих парадигм.

**Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:**

- уточнити зміст поняття *художня цілісність* і розкрити специфіку організації цілісності в ракурсі комплексного дискурсивно-музикознавчого підходу до аналізу сучасного музичного твору з погляду його структури та змісту;
- з'ясувати особливості культурно-мистецької ситуації кінця ХХ ст. й простежити типи її експлікації в музичній творчості;

- дослідити механізм дії системності, співрозмірності та симетрії, умотивувавши їх домінантний статус як універсальних чинників організації художньої цілісності в сучасній музиці України та Польщі;
- проаналізувати види культурно-стильової полілогічності як засадничого текстотвірного параметра постмодерного твору;
- умотивувати поняття кічу як способу організації художньої цілісності;
- охарактеризувати природу інтертекстуальності й фрагментаризму як способів кодування і представлення музичної інформації;
- обґрунтувати трансформування наукових парадигм у науково-творчі парадигми з позицій кореляції наставлень композитора й музикознавця;
- виявити й описати різновиди актуалізації константної моделі й шкали константних моделей;
- розглянути трансформації співвідношень інтра- та екстрамузичних чинників у процесі організації художньої цілісності сучасного музичного твору.

**Об'єктом** дослідження є універсальна категорія цілісності, через яку системність художньої творчості виявляється в музиці українських та польських композиторів останньої третини ХХ ст.

**Предметом** розгляду стали принципи організації художньої цілісності, що забезпечують реалізацію основних положень чинних науково-творчих парадигм у музичній творчості України і Польщі 1970 – 1990-х років.

**Методологічною основою** дослідження слугували фундаментальні теоретичні положення загального музикознавства, музично-культурологічних досліджень, музикології тексту, музичного формотворення, музичних стилістики, семантики, психології. Передусім це засадничі тези про домінування постмодерного мислення в музичній творчості останньої третини ХХ ст., про стильовий і творчий плюралізм як нормативну рису сучасної музики, системність організації музичних творів, а також про комунікативні особливості їх функціонування, роль соціокультурних чинників у процесі організації художньої цілісності в музиці.

**Методи дослідження.** Досягнення поставленої мети й розв'язання конкретних завдань ґрунтуються на загальних положеннях системного аналізу. У роботі використано *описовий і функціональний* методи, які забезпечили системність аналітичних екскурсів та їх інформативну насиченість; *порівняльно-історичний і порівняльно-типологічний* методи, що дали змогу відтворити

соціально-культурні контексти, на тлі яких відбувалося становлення постмодерністської творчої парадигми й відповідних дискурсивних практик; методи *модельювання* і *комплексного аналізу* з широким застосуванням *інформаційного* й *культурологічного підходів* до розгляду музично-культурних явищ, які уможливили окреслення узагальненої соціокультурної картини формування принципів організації художньої цілісності в залучених до розгляду творах.

Матеріалом дослідження слугували твори, що репрезентують достатньо об'ємний зріз музики України та Польщі останньої третини ХХ ст., у якій акумулювалося мистецьке світосприйняття, детерміноване усталенням постмодерного світогляду. Звернення саме до цього корпусу творів, зумовлене й тим, що актуальні для аналізованого хронологічного відтинку соціокультурні процеси сприяли фактичному нівелюванню умовної межі між музичними зразками різної дискурсивної зорієнтованості. В цілому проаналізовано понад 200 композицій українських та польських авторів.

#### Наукова новизна роботи полягає:

- у застосуванні концептуально нового підходу до аналізу “нової музики”, який передбачає урахування принципу цілісності сприймання й застосування методики комплексного аналізу типів організації сучасних музичних творів;
- в умотивуванні детермінуючої ролі глобалізації та стимульованих нею периферизаційних змін щодо динаміки музично-творчих процесів у сучасній музичній культурі, зокрема в царині організації художньої цілісності твору;
- у розкритті організуючої ролі дискурсу в процесі сприймання музичного твору як художньої цілісності;
- в ідентифікації дистрибутивних ознак системності, співрозмірності та симетрії, культурно-стильової полілогічності й кічу, які дають змогу підтвердити їх дієвість як універсальних чинників організації художньої цілісності;
- у системному дослідженні природи інтертекстуальності й фрагментаризму як домінуючих принципів організації художньої цілісності, що забезпечує нові ракурси розуміння механізмів формо- та смислоутворення у сучасній музиці;
- у простеженні процесу трансформування наукових парадигм у науково-творчі парадигми з позицій кореляції наставлень композитора й музикознавця, що сприяло експлікації плюралності концепцій художньої

цілісності, які співіснують у синхронічному вимірі;

- в осмисленні релятивних для українського та польського музичних дискурсів шкал актуальних константних моделей, що детермінують специфіку співіснування в музиці множинності художніх концепцій;
- у з'ясуванні інтенсифікації ролі позамузичних чинників у процесі організації художньої цілісності в сучасній музиці;
- у виборі ілюстративного матеріалу, зокрема у залученні до розгляду творів, що репрезентують музичні культури України та Польщі періоду 70 - 90-х років XX століття.

**Теоретичне значення** виконаного дослідження зумовлене новим підходом до формування концепції та розгляду засадничих принципів *організації художньої цілісності* в сучасній музиці, які сприяють виявленню системних взаємозв'язків між автором, музичним твором, середовищем і сприймачем у рамках дискурсу й у контексті визначеної науково-творчої парадигми. Результати дослідження відкривають нові перспективи для розуміння ієрархічної природи системності сучасного музичного твору. Вивчення принципів організації його художньої цілісності демонструє можливість комплексного опису всіх рівнів і компонентів, задіяних у процесі музичного формо- і смислоутворення. У ході вирішення поставлених завдань уведено в науковий обіг поняття *напівпериферії в культурі й мистецтві*, кічу як *способу організації художньої цілісності в музиці, константної моделі та шкали константних моделей, науково-творчої парадигми*.

Розроблена методика аналізу, результати й висновки здійсненого дослідження сприяють подальшому опрацюванню актуальних проблем організації музичного тексту, сучасного формо- і жанротворення, музичної стилістики й інтердисциплінарних взаємозв'язків, питань соціокультурного і комунікативно-дискурсивного характеру.

**Практичне значення** одержаних результатів полягає у можливості їх застосування при подальшому науковому дослідженні принципів організації художньої цілісності у музичних творах різних жанрів і стилів. Зроблені на підставі узагальнення висновки можуть бути використані в курсах музичної культурології, історії сучасної музики, аналізу музичних творів, у комплексному курсі музичної композиції, при викладанні спецкурсів музичних інтерпретації та психології в спеціальних навчальних закладах, що дасть змогу істотно розширити напрямки навчально-методичної практики та наукових пошуків викладачів, аспірантів, студентів, магістрантів тощо.

**Особистий внесок** здобувача полягає в комплексному аналізі принципів організації художньої цілісності в сучасній музиці, у створенні бази для вивчення закономірностей музичного текстотворення. Дисертація, автореферат, опубліковані монографії є абсолютно самостійними й виконані дисертантом одноосібно.

**Апробація** результатів дисертації здійснена на міжнародних і всеукраїнських конференціях, конгресах та з'їздах: XII (Краків, 1998 р.) та XIII (Любляна, 2003 р.) Міжнародних з'їздах славистів, VI Міжнародному конгресі українців (Донецьк, 2005 р.), „Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології” (Київ, 1999 р.), „Етнос. Культура. Нація” (Дрогобич, 1999, 2000 рр.), „Україна і Польща. – Стратегічне партнерство. Історія. Сьогодення. Майбутнє” (Київ, 2001 р.), „Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах” (Київ, 2001 р.), „Українська та світова музична культура: сучасний погляд” (Київ, 2003 р.), „Українська художня культура: історія і сучасність” (Київ, 2003 р.), „Шляхи новаторства в українській музиці ХХ століття” (Київ, 2004 р.), „Маловідомі та забыті сторінки музичної історії України” (Київ, 2004 р.), „Феномен художньої цілісності в композиторській, виконавській та музично-теоретичній творчості” (Київ, 2004 р.), „Художні та наукові картини світу ХХ століття” (Київ, 2005 р.), „Творча постать Левка Миколайовича Колодуба в контексті української музики на межі століть” (Київ, 2005 р.), „Динаміка музичного смислоутворення” (Київ, 2005 р.), „Україна: подолання розбіжностей – розвиток особливостей” (Кам'янець-Подільський, 2006 р.), „Музична культура України 20 – 30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки” (Київ, 2006 р.), „Музична творчість та наука: параметри взаємодії” (Київ, 2006 р.), а також на засіданнях відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Публікації.** Основні положення дисертації висвітлено в монографіях „Музична творчість 1970-х – 1990-х років: параметри художньої цілісності” (20,61 др. арк.), „Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття” (6,72 др. арк.), „Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці” (4,36 др. арк.). Окремі аспекти здійсненого дослідження викладено у 32 статтях (23 з них – у спеціалізованих закордонних і вітчизняних виданнях, затверджених ВАК України (12,1 др. арк.), 9 – в інших наукових та періодичних виданнях (5,7 др. арк.)) та 4 матеріалах міжнародних і всеукраїнських наукових конференцій (доповіді). Загальний обсяг публікацій – 43,88 др. арк.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів із висновками після них, загальних висновків, списку використаної літератури.

Список використаних літературних джерел нараховує 613 бібліографічних позицій.

Загальний обсяг тексту дисертації – 419 сторінок, обсяг основного тексту – 362 сторінки.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У Вступі з'ясовано ступінь розробленості наукової проблеми, обґрунтовано актуальність теми дисертації, сформульовано мету й завдання, описано методологічні засади й методи дослідження, визначено його об'єкт і предмет, окреслено наукову новизну, теоретичне і практичне значення одержаних результатів та форми їх апробації, зокрема вказано кількість публікацій, що відображають загальну концепцію роботи.

Перший розділ – *„Особливості культурно-мистецької ситуації останньої третини ХХ століття та її експлікації в музичному мистецтві України і Польщі”* – присвячений обґрунтуванню необхідності вивчення принципів організації художньої цілісності в нових суспільно-культурних умовах, що склалися в останній третині ХХ ст., та їх визначального впливу на творчість українських і польських композиторів. Розглянуто особливості стану постмодернізму в культурі як такого, що детермінує динаміку сучасних музично-творчих процесів.

Для повноаспектного з'ясування досліджуваної проблеми та у зв'язку з недостатньою розробленістю у вітчизняній музикозначій теорії питання про визначальні ознаки й риси *постмодернізму* в музичному мистецтві охарактеризовано основні етапи утвердження й осмислення ситуації постмодернізму в художній культурі кінця ХХ ст. Серед чинників формування постмодернізму найповніше розглянуто ті, вплив яких на сучасну музичну культуру найінтенсивніший. Підкреслено, що *спільним* для різних напрямків постмодернізму в культурі є сумнів у безмежності людських можливостей і позитивних результатах прогресу, культурної традиції, переконання у неможливості змінити світ і укласти його у певні теоретичні схеми й систематизувати, поєднання есхатологічних настроїв та епістеміологічної невпевненості з упевненістю, що будь-яку істину досягнути неможливо. Також – трактування світу й свідомості як різновидів тексту, інтертекстуальність, дифузія великих стилів і змішування художніх кодів, практикування метарозповіді й творення метамав, фрагментаризм і труднощі комунікації. Акцентовано, що характерною рисою постмодернізму є загальний плюралізм і відсутність однієї „великої істини”, яка компенсується наявністю багатьох маленьких „істин-

замінників”. Відсутність єдиної „позитивної” істини, а також практично одностайне заперечення всіма філософами постмодерного спрямування можливості її реального існування – найслабша ланка філософської доктрини постмодерну.

Дистрибутивними ознаками постмодерністського мислення в музиці визнано намагання змоделювати на рівні організації музичного тексту певний світоглядний комплекс специфічно оформлених та експресивно маркованих уявлень, довільний плюралізм концепційних рішень, освоєння нових сегментів звукового простору, залучення до нього як текстотвірних складників різних засобів суміжних мистецтв і типів культури, елементів художньої культури минулих епох у вигляді змішаного стилю й стильової гри. Часто композитори свідомо переорієнтують свою творчу діяльність із креації на компіляцію, цитування, колаж, полістилістику й пастіш (В. Зубицький, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович та ін.). Помітне місце в музично-творчій практиці займають також концепції фрагментаризму та іронізму. Ці риси виразно простежуються при порівнянні процесів, що відбувалися в українській та польській музиці 1970-х – 1990-х років і в сфері творчості, й у царині рецепції.

Переконливо доведено, що перші показові зразки постмодерної творчості з’явилися саме на переломі 1960-х – 1970-х рр. Якщо польський музичний постмодернізм творили в кінці 1960-х рр. такі різні за віком, креативними пріоритетами й технікою письма композитори, як К. Пендерецький і В. Лютославський, К. Сероцький і Г.М. Гурецький, Б. Шеффер та З. Краузе, Р. Габрись і П. Шиманський, В. Котонський і Т. Велецький, К. Мейер і А. Кшановський, то в українській музиці така роль випала Л. Грабовському, В. Сильвестрову, Є. Станковичу. Згодом відповідні тенденції розвинулися, хоч і різною мірою, у творчості В. Бібіка, В. Губи, В. Губаренка, Л. Дичко, В. Загорцева, І. Карабиця, О. Киви, М. Скорика, Є. Станковича, Г. Ляшенка. Представники композиторської генерації 1980-х рр. – Г. Гаврилець, Ю. Гомельська, О. Грінберг, О. Гугель, С. Зажитько, О. Козаренко, Ю. Ланюк, Г. Овчаренко, В. Польова, В. Рунчак, О. Томльонова, Л. Тур’яб, К. Цепколенко, І. Щербаков, О. Щетинський, Л. Юріна – вже вільно (хоч спершу, очевидно, несвідомо) оперують системою культурних цінностей і художніх прийомів, декларованих постмодернізмом. Для авторів молодшого покоління (З. Алмаші, А. Загайкевич, В. Ларчиков, І. Небесний, С. Пілютиков, Б. Фроляк та ін.) система цінностей і спосіб світовідчуття постмодернізму стали звичними реаліями.

Констатовано, що в музичному мистецтві України рецепція постмодернізму є неоднозначною. Якщо в Польщі він укорінювався природним шляхом, то в Україні цей процес відбувався дискретно з причин політико-ідеологічної природи. Це, безперечно, вплинуло на характер та домінування

певних принципів організації художньої цілісності в музиці.

На підставі здійсненого розгляду запропоновано загальну класифікацію провідних принципів формоутворення, що зумовлюють існування різних, іноді цілковито відмінних способів організації цілісності у музиці постмодернізму в середині 1970-х років:

- традиційні типи композиції європейської музики до початку ХХ ст.;
- нові принципи організації творів, часто – з опорою на історично усталені традиційні зразки;
- новостворені (сингулярні) форми у вигляді індивідуально-авторських новотворів (за Ю. Холоповим, „форми індивідуального проекту”) як основа організації мистецьких творів.

Звернено увагу на дедалі помітніше поширення тенденцій до виопуклення текстової природи музичних творів, утвердження необмеженої плюральності засадничих художніх пріоритетів у процесах творення і сприймання музики, посилення ефекту надлишковості інформації, розповсюдження масових стандартів споживання, нав'язуваних дедалі помітнішим (іноді й агресивним) впливом екстрамузичних чинників (зокрема моди).

Окреслені загальні принципи організації художнього цілого приймаються за вихідні дані при вибудовуванні подальших схем і творчих гіпотез.

Спеціальну увагу присвячено питанням культурної глобалізації та залежних від неї процесів периферизації національних музичних культур. У цьому контексті з'ясовано особливості *глобалізації культурологічного титу*, у зв'язку з чим наголошено, що визначальними факторами поширення глобалізації на галузь певної національної культури є загальнодоступність транснаціональних потоків інформації, а також поширення на всій планеті єдиних, спільних для всього людства технологій, культурних практик, ідей, ціннісних орієнтацій, способу життя і т. ін. Виокремлено дві значущі особливості культурної глобалізації: 1) усталення незаних досі явищ *синхронізації* культуротворчих процесів, *конвергенції* та наступу тотального *уніформізму*; 2) спричинення цими явищами прогресуючої *делокалізації* національних, етнолокальних і регіональних культур, які, уніфікуючись, втрачають ряд своїх маркантних національних й етнокультурних рис і, акцентуючи все найпоширеніше й комерційно вигідне, щораз активніше периферизуються і/або переходять у стан радикального *еклектизму*.

Для всебічного осмислення глибинних причин і механізмів глобалізаційних процесів, що простежуються сьогодні в українській музиці, враховано досвід опрацювання співзвучних проблем у працях І. Юдкіна (егалітаризація та віатизація сучасного мистецтва у ракурсі дихотомії „центр – периферія”), Л. Кияновської (зміщення культурних центрів та утворення

культурно-мистецьких регіонів), Н. Герасимової-Персидської та Л. Корній (історичні аспекти проблеми), І. Пясковського (питання єдності мовних структур, психологічних особливостей, конфесійних уявлень, що відображаються в культуротворенні у процесі глобалізації).

Важливість дихотомії *централізація – периферизація* переконливо підтверджена історією європейської професійної музичної творчості. Сьогодні її впливи, трансформувавшись, стали ще більш дієвими й ефективними. Зазнавши суттєвих змін, вітчизняна музика нині перебуває у напівпериферійному становищі, натомість польська музична культура від середини ХХ ст. упевнено займає одну з центральних позицій у світі. Це помітно увиразнило посилену глобалізацією стратифікація ареалів культури на творчо-креативні центри й периферію. Така ситуація призвела до загального *уніформізму* й нівелювання національних відмінностей у мистецтві. Відповідний процес маркує також розмивання територіальної чіткості *центру* й щораз більше посилення рис периферійності національних культур. У музиці такі зміни корелюються із поступовою маргіналізацією традиційних культур, прагненням запозичувати творчі новації виключно з країн *центру* й отримувати позитивну оцінку передусім у тому ж *центрі*. Однак ряд країн Європи завдяки міцним і давнім традиціям професійної музики перебувають нині у стані культурної напівпериферії, який уможливує рух в обох напрямках дихотомічної зв'язки *центр – периферія*.

В структурі музичної культури та побуту спостерігається також постійне зменшення сегмента серйозної музики й неухильне заниження мистецького рівня творів, зорієтованих на усередненого реципієнта. Щоб призупинити витіснення е-музики в закутки культурної периферії, випробовуються різноманітні засоби. Найпродуктивнішими з них слід визнати:

1) наслідування та копіювання зразків, що імпортуються з культурних центрів (із Заходу), чи принципів і закономірностей їх продукування; або ж 2) орієнтацію на апробовані зразки з національного мистецького спадку, включаючи фольклор.

В обох випадках споживачеві намагаються запропонувати культурно-мистецьку сенсацію, яка могла б звернути на себе увагу на тлі одноманітних інформаційних потоків сьогодення. Якщо слухач не може сам обрати бажаний продукт (музичний твір), це роблять за нього новітні суспільні інститути, формуючи думку через механізми дії моди, реклами, маркетингу, використовуючи як засіб музичні фестивалі, конкурси, премії, нагороди й почесні звання і т. ін.

З окресленими реаліями переконливо корелює практика організації музичної цілісності засобами *полістистіки* (А. Шнітке). Ця техніка не тільки

віддзеркалює характерні риси конвергентності та уніформізму мислення, а й відповідає плюралізму художнього світобачення композиторів, яке виявляється у багатоплановому й синхронному існуванні в тексті музичного твору інших текстів культури в абсолютно довільних формах. В процесі наслідування чи копіювання монолітний стиль перетворюється на суміш стилів й еkleктично дібраних та поєднаних стильових констант і засобів, а інтертекстуальне прочитання музичного тексту стає основним засобом організації художньої цілісності в сучасній музиці.

У ролі дієвого принципу організації художньої цілісності сучасного польського і українського музичного твору широко використовується *інтертекстуальність*, тобто „*текстуальна інтеракція, що відбувається всередині окремого тексту*” (Ю. Кристева). Глобалізаційні процеси вияскали роль *паратекстуальної* атракції, значення якої в умовах культурної периферії зростає в міру віддалення від культурного центру.

Пріоритетний статус паратекстуальних атракцій у системі засобів організації художнього цілого засвідчують щораз більше сучасних композицій. Часто специфіка використання „німого слова”, оригінальної назви чи авторського жанрового визначення стає вирішальною у процесі монолітизації структури музичного твору. Показовими з цього погляду є паратекстуальні атракції у творах З. Алмаші, В. Губи, О. Грінберга, В. Годзяцького, С. Зажитька, Л. Колодуба, Ю. Ланюка, В. Сильвестрова. Переконливими зразками освоєння формо- й смислотвірного потенціалу паратекстуальності слугують детально розглянуті в роботі твори В. Рунчака V.RUNCHAK.ES\_CLARI@NET та І. Щербаківа („Aria passione” та „Aria passione 2”).

В умовах глобалізації для організації художньої цілісності у структурі паронімічних атракцій використовуються також назви музичних творів.

Своєрідною індикаційно-оцінною шкалою, мірилом суспільної значущості та запитуваності певного типу творів є також *метатекстуальність*. Щоб оформити музичний твір як різнорівневу смислову цілісність, композитори щораз частіше використовують знайомі слухачеві іншотекстові фрагменти (коди, алюзії тощо), що потенційно придатні для встановлення референтних зв'язків між ними та побудови інтертекстової музично-інформаційної канви. Це нерідко зумовлює наслідування певних творчих моделей, прийомів, а іноді й цілісних текстів інших авторів. Трапляються також випадки наслідування власних композицій і стилістики, опрацьованих раніше жанрових видозмін (*автоінтертекстуальність*). Показовими творами української музики, цілісність яких забезпечують автоінтертекстуальні музичні знаки, можна визнати вокальні цикли 1970-х – 1980-х років В. Сильвестрова, його ж симфонії №№ 6 і 7, „Реквієм для Лариси” та хорові твори 1990-х рр. Не менш яскравими є „Всеохопна

молитва” та „Sinfonia sacra”, „Квінтове коло” й „Arbor cosmica” А. Пануфніка. З погляду організації художньої цілісності відзначено тут використання механізмів співдії тексту музичного твору зі своїми передтекстами.

В умовах глобального інформаційного тиску використання точних цитат поступово втрачає сенс. Натомість більшої популярності набувають імітації стилю та алюзії. Так, у Першому смичковому квартеті ор. 62 „Вже смеркає...” Г. М. Гурецького пісня Вацлава з Шамотул (XVI ст.) слухачами фактично не ідентифікується, ілюструючи виключно авторську інтертекстуальність. Показовим є співіснування тут квазіцитат зі справжніми, яке корегує побудову слухачем інтертекстових фігур.

Нерідко переускладненість злучуваних автором співдіючих текстів та культурних кодів призводить до того, що слухач перестає адекватно їх прочитувати і залучати як інструмент організації художньої цілісності („Палімпсести” Ю. Ланюка).

Для досягнення метатекстової атракції автори часто запрограмовують в ролі інтерпретанти гіпертекстові вкраплення (як-от назва п'єси Л. ван Бетховена „Для Елізи”).

Як зазначає Р. Аугустин, нині існують певні закономірності та принципи організації цілісності, неписані правила компоновання та критерії оцінювання. Функціонування таких принципів, які взаємно й практично синхронно змінюють один одного, є безпосереднім виявом глобалізаційно-периферизаційних тенденцій.

Розгляд глобалізаційних процесів та супутніх їм явищ культурної периферизації довів, що вони є ознаками, іманентними для музичної культури постіндустріального суспільства. У музиці України, яка наприкінці ХХ ст. виявилася у стані культурної напівпериферії, ці процеси значною мірою визначають специфіку принципів організації художньої цілісності, їх зміни та трансформації.

В окремому підрозділі з'ясовано особливості функціонування музичних творів у системі „композитор – твір – слухач” та роль дискурсу у формуванні нових підходів до організації музичної цілісності (1.3. „Дискурс у контексті осмислення категорії цілісності в музиці”). Продемонстровано, що сучасний етап розвитку музичної культури вирізняється на тлі попередніх актуалізацією проблем комунікації в процесі рецепції музичних творів, а також переорієнтації цього процесу на сприймання твору як окремого прояву множинності моделей, закладених у художньому тексті. У вітчизняному музикознавстві проблеми функціонування та організації цілісності музичних творів як текстів культури розроблені недостатньо і потребують поглибленої уваги з боку дослідників. Деякі аспекти цієї проблеми вже потрапили у площину

музикознавчих студій, присвячених питанням дискурс-аналізу (І. Ігнатченко, І. Коханик, Є. Морєва), досліджень тексту і його міжкультурних зв'язків та стилістики музичних творів (В. Москаленко, О. Самойленко, Н. Семененко, І. Юдкін), формо- та жанротворення (Н. Герасимова –Персидська, А. Терещенко). З огляду на те, що реферована дисертація – одна з перших в українському музикознавстві спроб всебічного висвітлення проблеми дискурсу в контексті осмислення категорії цілісності в музиці, значну увагу зацентовано на обґрунтуванні стрижневих понять і термінів, а також викладі засад найпродуктивніших методологічних підходів до вирішення цієї проблеми.

В останній третині ХХ ст. дослідження тексту, дискурсу та мовної комунікації репрезентують чи не найдинамічніші вектори гуманітарних дисциплін. Проблема дискурсу виявилася надзвичайно актуальною не лише для аналізу сучасної музики, але й для вивчення музично-творчих процесів, виконавства, музичних психології та соціології. Особливістю цих напрямків наукового дослідження є також необхідність урахування специфіки присутньої тут комунікативної діяльності. Саме вивчення комунікації в системі культурно-естетичних парадигм і з погляду усталених комплексів аксіологічних орієнтирів і складає основу *аналізу дискурсу* (або ж *дискурс-аналізу*).

Саме поняття *дискурс* у музиці охоплює як зафіксовані тексти (найчастіше графічно), так і відтворення (виконання) певних музичних висловлювань і відповідне їх декодування. Але “в процесі передачі інформації фактично використовуються [...] два коди: один – що зашифрує, й інший, що дешифрує повідомлення. У цьому сенсі говорять про правила для того, хто говорить, і правила для того, хто слухає” (Ю. Лотман). В такий спосіб актуалізується проблема комунікації (в цьому разі музичної), що відбувається за допомогою певної мови, та проблема функціонування цієї мови. Таким чином, *дискурс* слугує об'єднувальною родовою категорією для видових термінів *текст* і *мовлення*. Категорія *дискурсу в музиці* характеризує *вищий за синтаксичний семантико-комунікаційний рівень художнього цілого, описує комунікативні характеристики мовлення* й охоплює як тексти зафіксовані, так і відтворення певних музичних висловлювань і відповідне їх декодування. Тобто *дискурс є інтерактивним способом музично-мовної взаємодії*, коли учасники процесу музичної комунікації обов'язково не тільки задіюють музичномовні механізми, але й актуалізують набуті перед тим знання про світ та мистецтво.

Розгляд дискурсу як параметра художньої комунікації вияскравлює такі пов'язані з музично-творчими проц-есами фактори соціопсихологічної природи, як *ментальність* соціальних груп, *конвенційність* та *інституціоналізацію*.

З погляду аналізу дискурсу окрему увагу звернено на такі складники

тексту, як музичні семантика, граматики, лексика, стилістика, а також семантизація засобів, що традиційно вважалися значеннєво немотивованими одиницями. Враховано й те, що кожен музичний текст є одним із численних текстів культури, і це зумовлює появу у творах значної кількості конотативних значень та референційних зв'язків, на яких базується процес організації художньої цілісності. Одним з основних чинників дискурсу в музиці є його розуміння як *цілісної єдності функціонально організованих контекстуалізованих одиниць уживання музичної мови*. З'ясовано, що для розуміння та організації художнього цілого в музиці особливого значення набувають такі щораз частіше задіявані композиторами параметри, як:

- вид музичного спілкування та залучені жанри;
- ситуативний контекст;
- склад учасників процесу спілкування та їх соціальні відносини;
- рівень підготовленості та попередньої ознайомленості [виконавця – слухача – аналітика] з музичним матеріалом і його контекстом;
- причетність до типу соціальної та практичної діяльності.

Таким чином, для дискурс-аналізу, застосовуваного щодо творів сучасної музики, багато важить принцип змістового, конструктивного, комунікативного та композиційного функціоналізму, який базується на визнанні взаємозалежності між формою і функцією, що завжди корелює з контекстом твору. Отже, дискурс є одночас і мовленнєвою діяльністю, і мовним матеріалом, при цьому музичне мовлення закладається у категоріальний апарат як величина потенційна – окремий випадок дискурсу.

Важливим фактором функціонування дискурсу є *інференції* – клас когнітивних операцій, в ході яких і слухачам, і виконавцям, позбавленим безпосереднього доступу до процесів породження музичних текстів у свідомості композитора (часто й виконавця, що виступає як співавтор твору), доводиться „домислювати” й „докомпоновувати” за нього. В аналізованій музиці величезну роль відіграють ймовірно-індуктивні інференції, основою для яких слугують різні аспекти зовнішнього та внутрішнього контексту, підтексту, знання соціокультурного характеру, пізнавальні моделі, що відображають досвід діяльності в аналогічних ситуаціях, елементи перцепції, норми, правила, принципи, соціально-когнітивні механізми музично-культурного спілкування.

Вказані особливості дискурсу забезпечили йому роль одного з дієвих чинників організації художньої цілісності в сучасній музиці. Пор. такі твори, як „Театральна соната” К. Цепколенко, Антисоната „Розмова з Часом” В. Рунчака, Концерт для клавесина (фортепіано) та струнного оркестру Г. М. Гурецького, Симфонія № 5 В. Сильвестрова, Смічкове тріо та Симфоніста для струнних К. Пендерецького.

Аналіз винятково часової природи розгортання музичних творів та їх соціально-культурної обумовленості дозволив констатувати, що дискурс-аналіз і його поєднання з іншими видами аналітики є *conditio sine qua non* при осмисленні й інтерпретації зразків сучасної музики як художньо цілісних одиниць.

Висвітлення особливостей універсальних чинників організації художньої цілісності та розкриття специфіки їх впливу на музичну творчість України і Польщі здійснено в *другому розділі* дослідження „*Універсальні чинники організації художньої цілісності в сучасній українській та польській музиці*”. Зокрема вказано, що одним із найдієвіших чинників організації цілого залишається системність. Підкреслено, що зафіксований в аналізованих творах організмичний підхід до організації творів, спричинений дедалі більшим наростанням аналітичності процесу компонування музики, передбачає обов'язкову виструнченість та ієрархізованість зв'язків у них як художніх системах. Тому першочерговим завданням музикознавця сьогодні шораз частіше стає розпізнавання закономірностей та принципів конструювання і структурування музичного твору як різновиду системного цілого.

Завдяки чинності системної організації творів і цілісності сприймання, яка сприяє їх ієрархізації, продуктивізуються механізми змішування елементів, що належать до різних ієрархічних рівнів, семантизуються інтертекстуальні фігури, уможливується системне поєднання різностильових побудов, набувають ознак цілісності у процесі рецепції текстові фрагменти та ін. Доведено також, що в процесі рецепції та інтерпретації музики плюральність будь-якого типу підлягає обов'язковій ієрархізації та оформленню у вигляді системи.

Часто відхід багатьох сучасних авторів від дотримуваних традиційних закономірностей історично апробованих родів і видів музичної творчості пояснюється єдиним прагненням організувати твір як цілісний організм, систему („House plant” О. Грінберга, „Соната-діалог” В. Ларчикова, Концерт для віолончелі з оркестром і „Ланцюг 2” В. Лютославського, „Arbog cosmica” і „Pentasonata” для фортепіано А. Пануфіка та ін.). Це один із найпоширеніших шляхів креації індивідуально-авторських новотворів чи „форм індивідуального проекту” (Ю. Холопов).

У музиці кінця ХХ ст. логічна впорядкованість часового розгортання твору нерідко знаходить зовнішній вияв у певній числовій пропорції чи математично-функційній закономірності, нерідко окреслюваним як магія чисел. Пор. використання сучасними авторами ряду чисел Фібоначчі (Concerto Misterioso та Гомеоморфії №1-4 Л. Грабовського, Per Slava К. Пендерецького). Композитори намагаються зробити системну організацію творів максимально досконалою, використовуючи різні закономірності чисел (Cryptogram

О. Щетинського).

Не менш показовою визнано тенденцію до використання масштабно-числових пропорцій як основи організації твору у вигляді максимально стрункої та співрозмірної архітектонічної конструкції. Підґрунтям цієї тенденції визнано усвідомлення принципу симетрії як базового для організації всіх форм людського буття й одного з найрадикальніших способів побудови та функціонування художніх систем. Симетричні відношення спостережено у різних закономірностях музичної акустики, гармонії, поліфонії, теорії ладів, музичній формі та ін. Відзначено, що сучасна музична практика оптимізувала кількість використовуваних елементів симетричної системи (від трьох до п'яти).

З'ясовано, що експерименти з числово-масштабними співвідношеннями стають у новій музиці невіддільним складником новаторських пошуків. Нині створено ряд композицій, головним організуючим стрижнем яких автори обрали відношення симетрії (Камерна симфонія № 3 В. Рунчака, „Concerto misterioso” Пам'яті Катерини Білокур Л. Грабовського, „Хрестнавахрест” О. Щетинського, „Concertino (1991)” М. Ковалінаса, А Kaleidoscope for M.C.E. П. Шиманського, Trigon Г. Куленти). Ієрархізована системність, пропорції чисел, співрозмірність частин, симетрія форми, часу, способу звукової організації і досі залишаються одними з домінантних принципів організації творів у сучасній музиці.

Стильовий та жанровий плюралізм, широкі поля значень, перенесених у контекст і підтекст, дистанціювання від конкретики образного зображення навколишнього світу й заперечення традиції, поворот від романтичної піднесеності до іронії й гротеску, від монотилістики до стильового плюралізму зумовили появу нових параметрів організації цілісності в музиці. Втілення нових концепцій помітно узалежнилося від творчої орієнтації та світоглядної позиції композиторів. Одним з основних маркерів трансформації художньої парадигми в 1970-ті роки став світоглядний поліцентризм і дедалі помітніший плюралізм наставлень та можливостей. Твір у цьому контексті розглядається як оболонка, сформована внаслідок імітації різних художніх стилів, використання засобів інтертекстуальності, мовної гри, цитатності й принципів монтажу, пародійності й деканонізації традиційних естетичних цінностей. Усталюється такий прийом, як змішування жанрів, високої та масової культури, прагнення театралізувати культуру в цілому.

Актуальною в сучасній музиці стає множинність концепцій художньої цілісності, пов'язана зі стилістичним плюралізмом та програмним еkleктизмом, а також прагненням доповнити глобально інтернаціоналізовані у попередній період художні прийоми такими, що співвідносяться з національним, регіональним чи локальним контекстом. Людська особистість знову посідає

центральне місце у музичному творі. Поступово врівноважуються традиції та інновації, експеримент і кіч, „реалізм” та „неостилі”, а нова естетична якість бачиться як суміш музично-культурної пам’яті і неологізмів. Культурний плюралізм проектується на драматургічні методи організації цілого, а також уможлиблює вільне поєднання принципів і прийомів європейського класичного спадку з елементами поп-, рок-, кіч-, народної, іноді й неєвропейської музики в рамках полілогу артефактів.

Поширеним шляхом організації художньої цілісності, що ним пішли за західноєвропейськими українські композитори, стало реанімування та актуалізація давніх жанрових і формотворчих моделей, по-новому семантизованих в умовах сучасності. З’явилися камерні кантати, хорові концерти, поліфонічні цикли та фуги, сюїти, сонати й п’єси *in modo collage* та *in modo di retro*, токкати, концерти, ноктюрни. Схожа ситуація склалася й у Польщі. Композитори, використовуючи надбання минулих епох, звертаються до колажності, полістилістики, алюзійності („Музика в старовинному стилі” й „Медитація” В. Сильвестрова, Симфоніста та дві перші Камерні симфонії Є. Станковича, камерні кантати О. Киви, смичковий квартет „Варіації у формі рондо” Т. Берда, *Tema senza variazioni* для органа Р. Габрієля).

Спостережено, що до культурного полілогу в 1970-ті – 1980-ті роки часто задіюється фольклор (хорові кантати „Пори року” й „Карпатська” Л. Дичко, камерні кантати „Приказки” І. Кириліної та Третя на вірші П. Тичини О. Киви, симфонічна легенда за повістю М. Гоголя „Вечір на Івана Купала” та „*Concerto Misterioso*” пам’яті Катерини Білокур Л. Грабовського, симфонічні поеми „*Krzesany*” й „Церковця 1909” В. Кіляра, „Симфонія скорботних пісень” і „Вже смеркає” – Перший смичковий квартет Г.М.Гурецького, смичковий квартет „Витинанки” А. Пануфніка, навіть дещо епатажні й своєрідні Folk Music для симфонічного оркестру та *Aus aller Welt stammende* З. Краузе). Відзначено також „перетікання” принципів, прийомів і засобів організації художньої цілісності зі сфери масової музичної культури (джаз, поп- та рок-музика).

*Підрозділ 2.3.* присвячений розглядові такого неоднозначного мистецького явища як кіч. Недостатність висвітлення в українському музикознавстві проблем походження, формування та функціонування кічу зумовила потребу коротко з’ясувати суть окреслюваного терміном явища, значеннєву наповненість самого терміна. Нині ним окреслюють такі реалії, як тривіальність, несправжність, несмак, підробка, халтура, мотлох, сентиментальна імітація високих мистецьких зразків, низькосортний виріб для масового вжитку. Підкреслено важливість для музикознавства тези про те, що кіч є породженням культури і завжди виникає як мистецтво, лише з часом набуваючи власне кічевих ознак. Істотним для функціонування кічу, особливо музичного, визнано

використання принципу дублювання чи технічного відтворення. Вагомою передумовою успішного побутування кічу є думка про нього людей, що входять до тієї самої групи, що і його споживачі. Крім того, кіч передбачає можливість для себе лише позитивних оцінок – негативні апіорно відкидаються. В умовах тотальної помноженості та відтворюваності й у контексті постмодернізму кіч має здатність видозмінюватись, найчастіше прибираючи на себе маску авангарду. Серед різновидів кічу, особливо акцентовано увагу на сутності *кічу тоталітарного* (М. Кундера).

У результаті аналізу у дисертації з'ясовано, що кіч утворюється здебільшого завдяки зміні функцій певного естетичного об'єкта і може існувати лише за умови заниженості та усередненості (іноді тотальної) смаків індивіда-споживача чи певної соціальної групи, коли „люди чують лише те, що вже сказано, що вони вже знають, й нічого іншого взагалі не бажають чути”, переживаючи „зустріч з мистецтвом не як потрясіння, а як мляве повторення” (Г. Г. Гадамер).

Констатовано, що для музичного кічу засадничим є визначення К. Дальгауза – „гарно написана погана музика”. Підкреслено, що його витокі слід шукати в царині тривіальної музики, коли композитори продовжують писати, наслідуючи давно здевальвовані норми. У цьому разі можливість масового відтворення твору є не креативним, а лише помножувальним чинником щодо кічу (може його тільки розповсюдити).

Іншою особливістю музичного кічу є його здатність мімікрувати під справжнє мистецтво завдяки існуванню широкої аудиторії усередненого слухача із заниженим смаком. Найчастіше кіч уподібнюється малозрозумілому для такого слухача явищу – мистецькому авангарду. Маючи здатність до поліфункціональності та зміни функцій, кіч може створити будь-які знахідки талановитих авангардистів, знівелювати їх, привівши до рівня смаку посереднього ремісника. У цьому випадку йдеться не про халтурний виріб, або відсутність смаку в автора. Критерії кічу стають *творчим принципом* композитора. Вправний ремісник часто komponує так, як від нього очікує усереднений слухач. Він знає потрібні параметри майбутнього твору й передбачає середовище, в якому той буде позитивно сприйнятий. Часто з погляду композиторської техніки це бездоганний виріб. Єдина хиба такого витвору – відсутність справжніх почуттів та думок: це майстерна імітація.

Прояви кічу в музичному мистецтві України і Польщі у другій половині ХХ ст. мають ряд схожих рис, обумовлених характером культурної ситуації в суспільстві. У післявоєнні роки композитори були змушені писати музику на основі здевальвованих норм. Тоді було створено багато творів, з музичного боку неординарних, які нині через надмірну соціальну ангажованість

здебільшого здевальвовані з погляду естетичної цінності. Від 1960-тих років деякі автори почали свідомо імітувати твори музичного авангарду. З того часу кількість таких імітацій неухильно зростає

Слухач із недостатньо сформованим смаком, нерідко дезорієнтований хаотичним пресингом доступних потоків надлишкової інформації, не спроможний розпізнати кіч. Цього часто не можуть зробити й фахові музичні критики (пор. аналіз „Тихих пісень” В. Сильвестрова, виконаний В. Рожновським; важко ідентифікувати також кічевість або ж авангардність творів „Ab ovo ad infinitum” І. Тараненка та „Психоделічна серенада” С. Зажитька). Тільки детальне дослідження та певна історична дистанційованість можуть забезпечити більш об’єктивну оцінку творчого явища – авангардної композиції чи майстерного кічу (як „Маргіналії до Гайссенбюттеля” Л. Грабовського, „Драми” В. Сильвестрова й „Ad libitum” К. Сероцького чи „Ми будували комунізм” В. Гончаренка й Share А. Качинського).

Отже, спосіб організації музичного твору як художньої цілісності за допомогою доступних усередненому слухачеві складників, як правило, спричинює появу кічу. Через залежність остаточного формування цього феномена від процесу й механізмів рецепції вагоме значення для утворення цілісного кічевого продукту має наставлення слухача: за його готовності сприймати тривіальний, насичений „загальними” й полегшеними компонентами (для езотерично налаштованих кіл суто авангардні засоби також актуалізуються як „загальні місця”) виріб, твір набуває знайомих обрисів, насичується доступними емоційними штампами та фігурами (напр., „Психоделічна серенада” С. Зажитька). При наставленні ж слухача на сприймання твору е-музики кіч здебільшого мімікрує під новаторські й авангардні твори, наслідуючи їх технологічні особливості та способи організації цілісності. У будь-якому разі кіч є мистецькою продукцією, лише заниженою в той чи інший спосіб художнього рівня.

*У третьому розділі „Домінуючі принципи організації художньої цілісності в українських та польських музичних текстах кінця ХХ ст.” здійснено аналіз текстових інтеракцій, фрагментаризму, константних моделей і позамузичних чинників, що в музиці окресленого періоду актуалізуються як домінуючі принципи організації цілісності.*

У вступі до розділу розглянуто риси, які суттєво відрізняють відносно стабільну культурно-естетичну ситуацію в музичному мистецтві 1970 – 1990-х рр. від періодичних змін напрямків новаторських пошуків, що відбувалися в середині 1940 – 1960-х рр. Акцентовано спрямованість творчих процесів на новітню моностилістику („нова складність” Б. Фернехов і ретроспективізм) та

постмодерну плюральність. В контексті цих тенденцій звернено увагу на актуалізацію у функціонуванні, сприйманні, аналізі й оцінюванні музичних творів явища інтердискурсивності. Відповідно до настанов П. Серіо запропоновано окреслювати *інтердискурс* у музиці як *зовнішні щодо дискурсивної практики процеси позамовно-комунікативної природи, що формують соціокультурний і музичномовний контекст дискурсивних актів, обумовлюючи їх значеннєві та ментальні характеристики*.

З'ясовано, що у світлі положень інтердискурсивності музичний твір може трактуватися як своєрідна антиципація певної наукової теорії чи творчого наставлення, їх свідомо чи несвідомо ілюстрація або ж модифікація. Це важливий чинник розвитку української музики останньої третини ХХ ст., коли її дискурсивне середовище було штучно трансформоване й уніфіковане. Зроблено висновок, що саме тому значна частина українських музичних та музикознавчих текстів цього періоду мають виразно аргументативний характер і щойно у 1980-х роках накреслюється тенденція до переважання природніших наративів.

В аналізі української музичної творчості враховано вплив „радянського інтердискурсу”. Вказано, що впродовж 1970 – початку 1990-х років він був пріоритетним складником музичної культури офіційного політичного дискурсу, сформувавши два похідні напрямки дискурсивних практик (умовно названі *масово-постулюючим та фольклоризаційним*). Щойно з початку 1990-х рр. в міру щораз більшого включення української музичної культури в загальноєвропейський культурний простір спостерігається виразна тенденція до нівелювання цього чинника. Отже, при дослідженні музики 1970-х – 1990-х за необхідності слід враховувати особливості цього чинника організації художньої цілісності (прикладом слугують аналітичні розгляди „Симфонії пасторалей” Є. Станковича, „Камерної музики” Ю. Ланюка та „Орави” В. Кіляра).

У *підрозділі 3.1.* висвітлено зміст понять *текст, інтертекст, текстові взаємодії, цитатність, полістилістика, інтертекстуальність* в сучасній музиці. З'ясовано їх місце в процесі організації художньої цілісності. Коротко охарактеризовано проблему ресурсів смислотворення й трансформації значень із погляду недостатності денотації як основної моделі значення. Такий ракурс досліджень став справді продуктивним для музикознавчих розвідок, зважаючи на периферійність денотативних значень у музиці та континуальність основної моделі для прочитування смислів художнього цілого, яким є твір.

Розкрито дві іпостасі розуміння інтертекстуальності: 1) як цілеспрямованого художнього прийому й 2) як методу прочитання конкретного тексту. Показано, що інтертекстуальність – це: 1) наставлення на більш поглиблене розуміння тексту; 2) розв'язання проблеми нерозуміння тексту (чи текстових

аномалій) за рахунок встановлення багатомірних зв'язків з іншими текстами, пов'язаними з даним звукотембровою, референційною, структурно-комбінаторною та ритміко-синтаксичною пам'яттю звучань. Йдеться також про стійкі зв'язки на рівні форми, жанру, стилю з усіма їх складниками. Ці особливості яскраво засвідчують камерна кантата „Пр'єро мертвопетлює” О. Козаренка і Квартет для кларнета та смичкового тріо К. Пендерецького, у яких засоби інтертекстуальності є провідним принципом організації художньої цілісності. В обох творах визначено передбачені авторами інтерпретанти, що допомагають утворювати інтертекстуальні фігури, необхідні для організації змістової цілісності творів. Розглянуто також твори Varesiana P. Аугустина, „Дивертисмент” М. Стаховського, Чотири поеми для орестру В. Котонського, симфонію №4 „Пам'яті Д. Д. Шостаковича” В. Бібіка, „Dictum” Є. Станковича та ін.

З погляду актуалізації інтертекстових атракцій охарактеризовано способи асиміляції матеріалу, зчеплення певних типів культурно-мистецьких та функціонально-стильових кодів, напрямки освоєння художніх закономірностей бароко і романтизму. Відзначено, що *інтертекст дає змогу ввести у текст певну думку чи конкретну форму виявлення думки, що об'єктивується до (або й після!) існування цього цілісного тексту*. Завдяки інтертекстуалізації в музичний текст уводяться як маркери організації цілісності також фрагменти текстів інших мистецтв і навіть типів культури. Це дає підстави говорити про конструктивну, *текстовірну функцію інтертекстуальності*. Визначено випадки, коли *інтертекстуальність можна вважати механізмом метамовної* (за В. Сильвестровим – метамузичної) *рефлексії*.

Таким чином, функції інтертексту в кожному тексті визначено винятково через творчу особистість автора, оскільки введення інтертекстуального відношення є передусім спробою метатекстового переосмислення залученого тексту з метою видобути новий смисл свого тексту й організувати його в завершену цілісність.

Наступний підрозділ присвячений особливостям такого методу роботи з матеріалом та принципу організації художньої цілісності в музиці, як *фрагментаризм*. Показано, що це художнє віддзеркалення специфіки однієї зі сторін постмодерної ситуації, яка полягає у баченні світу як позбавленої причинно-наслідкових зв'язків неупорядкованості та невмотивовано змінюваних ціннісних орієнтирів. Цитати, алюзії, системи фрагментів, фрагментаризовані образи стають основою корпусу сучасного музичного твору. Такі елементи найчастіше не мають формальної єдності, а ціле, утворюване ними, характеризується переважно латентними, подекуди паратактичними зв'язками, збагаченими арсеналом інтертекстуальних засобів. Доведено, що сьогодні, коли наставлення на фрагментаризацію отримуючого й використовуюваного

музичного досвіду стало правилом, результат сприймання художньої продукції часто будується як процес добору та укладання фрагментів у задовільну чи прийнятну цілісність.

В останні десятиліття дедалі частіше з'являються композиції, організовані як художня цілісність засобом цілеспрямованого відбору й компоновання окремих фрагментів. Продуктивним визнано прийом *паратактики*, що передбачає організацію тексту шляхом розташування фрагментів без очевидних ознак музично-граматичної чи змістової цілісності. З принципами фрагментаризму пов'язується практикування *неграматичальності* у поєднанні менших сегментів-складників музичного твору. Встановлено, що головним принципом організації цілісності твору часто виявляється передбачений автором пошук зв'язків між окремими фрагментами.

Епоха постмодернізму підтвердила усталений жанровий характер апробованого романтиками „фрагмента як філософської форми” (В. Беньямін), успадкувавши і формально-структурні показники, і переважно філософсько-інтелектуальну спрямованість творів. У останні ж десятиліття широкого розповсюдження набула смислова фрагментарність. Водночас фрагментаризм став однією з ознак прогресуючої асистемності як системи (або організованої неорганізованою); ці тенденції найповніше матеріалізовані у творах фрактальної музики, притаманній сучасному мистецтву. Стверджено, що завдяки освоєнню фрагментарного дискурсу музика останньої третини ХХ ст. запропонувала слухачеві величезну кількість новаторських рішень у галузях форми, жанру, стилю, варіантів прочитань тексту.

Ознаками творів і форм дискурсу фрагментаризму є також *семантична опозиційність* або й *несумісність* фрагментів, неконвенційні міксти, *незвичне графічне чи інтерпретаційне оформлення тексту*, порушення системної ієрархічності, а також ліквідація чи, навпаки, надбудова певних програмованих поведінкових функцій. Критерії належності до фрагментаризму дозволили кваліфікувати інтертекстуальність як латентну особливість цього дискурсу в сучасній музиці. Необхідним визнано також використання інференцій.

Вагомість фрагментаризму як принципу організації цілісності в музиці останніх десятиліть переконливо засвідчують твори українських та польських авторів – М. Денисенко, М. Ковалінаса, В. Рунчака, Є. Станковича, Л. Тур'яба, К. Цепколенко, Л. Юріної, З. Багінського, З. Краузе, Є. Корновича, К. Мейера.

У підрозділі 3.3 „*Константні моделі та їх роль у процесах музичного смислоутворення*” деякі аспекти формо- та смислоутворення співвідносяться з методом моделювання. З огляду на те, що творчі парадигми європейської професійної музики передбачають наявність усталених моделей як одного з основних і найефективніших способів ретрансляції традиції, показано

домінантність цього методу освоєння культурно-музичного простору в сучасний період. Його важливість ілюструють провідні творчі парадигми, запропоновані в ХХ ст. Й. Гауером, М. Рославцем, А. Шенбергом, А. Хабою, П. Гіндемітом, О. Мессіаном та ін.

Аргументовано високу продуктивність у композиторській творчості останніх десятиліть ХХ ст. поведінкових моделей, взаємопов'язаних із використанням певних типів формотворчих моделей. Визначено, що внутрішнім стрижнем сучасної музики стало використання *константних, тобто усталених у межах однієї творчої парадигми й прийнятих за умовну константу при організації цілісних художніх одиниць як даної, так і інших парадигм моделей.*

У сфері професійної музики виразно виявилася характерна особливість побудови моделей, зокрема формотворчих, – їх знакове трактування. Обираючи чи вибудовуючи для роботи певну модель, композитор вкладає у неї ще й базове для акцептованої творчої парадигми смислове навантаження. Наголошено на важливості поняття парадигми, тобто *„визнаних усіма наукових досягнень, які протягом певного часу дають науковому співтовариству модель постановки проблем та їх вирішень”* (Т. С. Кун). Виходячи з цього окреслення, дещо його розширивши шляхом охоплення творчих процесів у музиці, що нині фактично невід'ємні від науки, щодо музично-творчої діяльності запропоновано місткий термін *науково-творча парадигма*. Наголошено, що чимало методів різних парадигм, які часто вписуються у різні дискурси (в тому числі метод побудови моделей), набагато довговічніші за самі парадигми і призміні останніх успадковуються новими парадигмами, нерідко переходячи з одного дискурсу в інший.

Творча практика 1970 – 1990-х рр. за умов домінування плуральності свідчить про наявність базової парадигми, що об'єднує згадані вище *константні моделі* на основі *однієї константної шкали*. Таким чином, умотивовано вибудовування у творі такої ієрархії: константні моделі (чи модель), що походять із базової парадигми, підпорядковують собі моделі, залучені з інших парадигм (часто – одного ієрархічного рівня з базовою). Ілюстративним підтвердженням цієї теоретичної тези слугують твори В. Бібіка, В. Рунчака, Р. Аугустина, А. Пануфніка, М. Стаховського. Порівняльний аналіз композицій українських та польських авторів дає підстави для висновку: продуктивно поєднуються, як правило, лише константні моделі одного порядку, одного ієрархічного рівня.

Знакове трактування моделі, передусім формотворчої, та її поважна роль в смислоутворювальних процесах зумовили поступове вписування у певну парадигму, в якій можна мислено співставляти константні значення використаної моделі з її конкретним утіленням і навпаки. І ця „здатність переходити від окремої події до глобальної схеми” (П. Булез), завдяки якій ми розуміємо замисел *форми*,

є одним з основних механізмів процесу смислоутворення та організації художньої цілісності.

На підставі узагальнення попереднього теоретичного викладу у роботі запропоновано таку метамодель: існує константна шкала, на якій вибудовуються необхідні моделі. *Шкала* – це збірний *результат поєднання використовуваних у моделюванні парадигматичних закономірностей на основі однієї парадигми, обраної за базу*, константні ж моделі цієї шкали можуть належати різним парадигмам (збіги моделей різних парадигм не виключаються). Разом вони утворюють своєрідну емпіричну базу даних смисло- та формоутворювальних процесів у сучасній музиці. Ця база є водночас органічним складником сучасного музикознавства. Відповідні шкали константних моделей фокусують на собі весь процес організації художньої цілісності як на рівні структурування звукового матеріалу, музично-синтаксичної синтагматики, форми, стилістики, так і на рівні смислоутворення та цілісності сприймання, а їх підбір і побудова стають одним із визначальних принципів цього процесу. Викладені положення підтверджують аналізи творів В. Рунчака, В. Ларчикова, В. Лютославського.

У підрозділі 3.4 „*Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в сучасній музиці*” визначено роль та місце екстрамузичних чинників організації художньої цілісності в творах останньої третини ХХ ст. Доведено, що зростання їх ролі спричинене і повсюдним утвердженням мистецьких принципів постмодернізму в музичній творчості, й активним розвитком різних аспектів музичної інтерпретації та декодування змісту музичних творів слухачем. Це тісно пов’язано із закодовуванням та розкодовуванням значенневих рядів, побудовою інтертекстуальних фігур і референцій, які, в свою чергу, уможливають такі дії. Важливим чинником визнано також збирання закладеної автором у тексті твору екстрамузичної інформації та її узагальнення в процесі художньої комунікації.

Уже від середини 1970-х рр. теоретики дедалі активніше говорять про визначальні критерії організації художньої цілісності в музиці, виділяючи „міцніючу нормативну взаємозалежність між позамузичними функціями та музично-технічним знанням, здобутим у результаті тривалого досвіду” (К. Дальгауз). Нині вагомість позамузичних чинників часто стає вирішальною, трансформуючи їх у виразно домінуючі. Йдеться не лише про впливи позамузичних інформаційно-комунікативних одиниць на функціонування певних типів та форм мистецького висловлювання, але й про такі самі впливи на організації смислу музичних творів, а також їх узалежнення від панівних творчих та естетично-соціальних (К. Дальгауз) парадигм, що є визначальними для певної епохи, періоду, стилю, напрямку та ін.

Відзначено, що до позамузичних чинників у музиці належать ряди значень озвучуваних вербальних текстів, референційна пов'язаність концептів у графічній та музичній фіксації, контекстне оточення й умови виконання твору, додаткова інформація „від автора”, складники економічної та соціокультурної природи тощо за умови обов'язкового врахування конвенційності поведінки членів музичного середовища у рамках певного дискурсу. Впродовж останніх десятиліть такі чинники нерідко стають домінуючими принципами організації художньої цілісності в музиці. Це показано на прикладі творів: „Smoking Room Blues” С. Круповича, „Arbor cosmica” А. Пануфніка, „Трен за жертвами Хіросіми” К. Пендерещького, „Homo ludens” В. Рунчака, „Гра в карти” №1-3 й „Аум-квінтер” К. Цепколенко, „Ще!” й „Сара Батюк” С. Зажитька, композиції М. Ковалінаса, К. Кніттеля, М. Родович і ін.

Узагальнення попереднього викладу дає змогу зробити висновок про те, що позамузичні чинники організації художньої цілісності в сучасній музиці не просто втрачають характер традиційно другорядних, але щораз частіше займають центральне місце серед домінантних. У цьому контексті вказано на неухильне зменшення в процесах організації художньої цілісності в музиці ролі індивідуального тезауруса з постійним зростанням ваги „архіву епохи” (М. Фуко) та рівня культурної компетенції слухача. Стверджено, що в сучасній музичній творчості дистрибутивною рисою екстрамузичних чинників організації цілісності, яка фактично переросла в усталений принцип, є зростання ролі контекстового та підтекстового складників музичних текстів, що часто програмують основні способи формоутворення та декодування змісту музичних творів.

Здійснене дослідження дало підстави зробити ряд висновків та узагальнень.

### *Висновки*

Реферована дисертація – одне з перших в українському теоретичному музикознавстві досліджень, присвячених вивченню динамічних смисло- й формотворчих процесів, найбільш актуальних для української та польської музики останньої третини ХХ ст. У ній, виходячи з принципу цілісності сприймання, на концептуально нових засадах визначено основні параметри художньої цілісності сучасного музичного твору.

Результатом узагальнення теоретичних положень та практичного розгляду творів у принципово новому ракурсі стало вироблення комплексної методики аналізу музики 1970–1990-х рр. виключно в контексті нових естетичних реалій і формування концептуально нового розуміння сучасної науково-творчої парадигми.

Багатоплановість системи організації художньої цілісності в українській та польській музиці 1970 - 1990-х рр. дозволила розглянути стратегію її формування як іманентну характеристику музично-творчого процесу. Така стратегія гнучко взаємодіє з іншими чинниками, що наприкінці ХХ ст. фактично трансформувалися у креативні принципи, серед яких концептуально значущими визнано такі:

- 1) об'єктивізація впливу трансформацій сучасного інформаційного суспільства на вибір та індивідуалізацію творчих наставлень композиторів;
- 2) усталення постмодерністських реалій та постмодерної чуттєвості як визначальних факторів музично-творчої діяльності;
- 3) домінування глобалізаційного уніформізму культурно-мистецьких практик у визначенні ціннісних орієнтацій новостворюваних музичних артефактів;
- 4) дискурсивна зумовленість комунікативних характеристик організації художньої цілісності;
- 5) усталення культурно-стильового плюралізму як універсального чинника організації художньої цілісності;
- 6) переакцентування аксіологічних характеристик музичних творів у контексті їх переорієнтування на естетику кічу;
- 7) активне залучення соціокультурних контекстів та принципу текстових взаємодій;
- 8) категоризація фрагментаризму та інференційності мислення як засадничої умови сприймання музичних творів;
- 9) зміна науково-творчих парадигм та їх множинність;
- 10) використання константних моделей і закономірностей ієрархізованої системної організації музичних творів;
- 11) залучення екстрамузичних чинників як одного з домінуючих принципів смислоутворення.

На підставі теоретичного узагальнення розглядуваної проблеми запропоновано уточнене визначення стрижневого поняття дослідження. *Організація художньої цілісності – це специфічний історично маркований параметр розуміння процесу формування цілого як одного з найдинамічніших аспектів творення та сприймання музики.*

Поглиблений і всебічний аналіз проблем культурно-стильової полілогічності й текстових взаємодій вияскравив явища, які констатують етапні зрушення у музично-творчій сфері кінця минулого століття. Для їх інтерпретації обрано широкий культурологічний синхронічний підхід, що уможливив найширше з'ясування особливостей сучасних еволюційних та глобалізаційних тенденцій, до яких повною мірою залучена музична культура України та Польщі.

*Глобалізація* передбачає залучення до єдиного континууму культур усіх народів, які прийняли умови розвитку цивілізацій сучасного світу. Вона ж детермінує взаємопов'язані процеси централізації та периферизації культури, специфіку інформаційних стратегій і перебігу актів художньої комунікації. Закономірності відповідних тенденцій екстраполюються на сферу музичної культури і творчості й визначають принципи креативної діяльності.

Окремі принципи організації художньої цілісності в музиці усталилися у композиторській практиці впродовж 1970 – 1990-х років як носії нового мистецького світогляду й постмодерної чуттєвості. Найбільш показовими й мобільними з погляду сприйнятливості до інновацій виявились інструментальні композиції камерних, рідше – камерно-вокальних жанрів. Хорові, вокально-симфонічні, вокально-драматичні та – значною мірою – твори традиційних жанрів симфонічної музики виступають більшою мірою ретрансляторами усталених традицій та інтердискурсів і слугують зразками художньої цілісності, що організовані з опорою на консервативні принципи та апробовані науково-творчі парадигми. Урахування цих реалій сприяло виявленню та осмисленню домінуючих в останній третині ХХ ст. принципів організації художньої цілісності, якими визнано:

- 1) використання текстових взаємодій та прийомів авторської і слухачької інтертекстуальності;
- 2) функціонування інтердискурсивності;
- 3) кодування мистецької інформації у формі фрагментаризму;
- 4) використання рядів константних моделей;
- 5) усталення науково-творчих парадигм та їх плюралізм у синхронному зрізі;
- 6) утвердження смислоутворювальної функції екстрамузичних чинників художньої цілісності.

Умотивованому відтворенню контекстних умов формування та функціонування названих принципів сприяє дослідження особливостей організації художньої цілісності з погляду утвердження постмодернізму як домінантної суспільно-культурної парадигми в музиці східноєвропейського регіону останньої третини ХХ ст.

Культурна й стильова множинність постмодернізму, часто із залученням дистанційованих культурно-мистецьких шарів (в тому числі фольклорних), усвідомлення сучасних культурно-філософських дискурсів і намагання використати їх естетичні параметри стали визначальними чинниками у формуванні основних принципів організації художньої цілісності в українській та польській музиці аналізованого періоду.

У контексті загальної множинності соціокультурних наставлень

посилилася роль окремих традиційних чинників, чимало з яких трансформувалися в дієві принципи консолідації звукового матеріалу та організації художньої цілісності, як-от принципи системності та симетричності й зростання ролі позамузичних чинників у процесі організації художньої цілісності.

Розглянуті типи застосування науково-творчих парадигм та художнього моделювання процесів формо- та смислоутворення дозволили визначити релятивні для українського й польського музичних дискурсів шкали актуальних константних моделей, виявити специфіку співіснування в музиці множинності художніх текстів та способів їх взаємодії.

Висвітлення тенденцій організації художньої цілісності в музиці України та Польщі останньої третини ХХ сторіччя здатне посилити теоретичну базу для подальшого аналізу музичних текстів інших жанрів і стилів.

#### **Перелік робіт, опублікованих за темою дисертації:**

1. Сюта Б. Музична творчість 1970-х – 90-х років: параметри художньої цілісності. – Київ: Грамота, 2006. – 255 с.
2. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. – Київ: УБСП „Комора”, 2006. – 60 с.
3. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. – Київ [б.в.], 2004. – 120 с.
4. Сюта Б. „Київ Музик Фест’92” // Музика. – 1993. – № 1. – С. 4-6.
5. Сюта Б. Деякі питання індивідуально-стильової специфіки музичної драматургії українських композиторів 1970-80-х років (камерно-вокальні твори) // Записки Наукового товариства ім. Тараса Шевченка. – Том ССХХХІІ: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 179-193.
6. Сюта Б. „Прем’єри сезону” // Музика. – 1998. – № 4. – С. 2-4.
7. Сюта Б. „Форум молодих”: яким йому бути? // Музика. – 1998. – № 5. – С. 2-4.
8. Сюта Б. Музика молодих // Музика. – 2001. – №6. – С. 2-3.
9. Сюта Б. Формотворення у сучасній музиці та підходи до його аналізу у системі вузівської освіти // Мистецтвознавчі записки. – Випуск 1. – Київ, 2001. – С. 11-15.
10. Сюта Б. Використання спеціальної термінології у дослідженнях, присвячених вивченню сучасної музичної культури // Мистецтвознавчі записки. – Випуск 2. – Київ, 2002. – С. 17-27.
11. Сюта Б. Теоретичні проблеми „нової музики” в науковій концепції О. Костюка // Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірника наукових

- праць. – Випуск 2. – Київ, 2002. – С. 154-157.
12. Сюта Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. – Число 2. – Театр. Музика. Кіно. – Київ: Видавництво ІМФЕ, 2003. – С. 13-19.
  13. Сюта Б. Фрагментаризм як засіб організації цілого в сучасній музиці // Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наукових праць. – Вип.3 (На пошану А. І. Мухи). – Київ, 2003. – С. 103-105.
  14. Сюта Б. „Київ Музик Фест–2003” // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Число 4. – С. 105-107.
  15. Сюта Б. Категорія дискурсу в аналізі організації художньої цілісності в сучасній музиці // Мистецтвознавчі записки. – Випуск 3-4. – Київ, 2003. – С. 3-11.
  16. Сюта Б. Текстові взаємодії та організація художньої цілісності в сучасній музиці // Музичне мистецтво і культура. – Науковий вісник. – Випуск 4. – Книга 1. – Одеса: Друк, 2003. – С. 66-79.
  17. Сюта Б. Культурно-стильова полілогічність культурних текстів постмодернізму як чинник організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2004. – Вип. 5. – С. 95-102.
  18. Сюта Б. „Київ Музик Фест” – вп’ятнадцяте! // Студії мистецтвознавчі. – Число 4(8): Театр. Музика. Кіно. – Київ, 2004. – С. 100-102.
  19. Сюта Б. Кіч у стильових параметрах українського музичного постмодернізму // Записки Наукового товариства ім. Тараса Шевченка. – Том ССXLVII: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – С. 138-153.
  20. Сюта Б. Інтертекстуальність як засіб організації форми в українській музиці постмодернізму // Українська та світова музична культура: сучасний погляд: Збірка статей. – Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Випуск 36. – Книга 1. – Київ, 2005. – С. 20-32.
  21. Сюта Б. „Музика молодих”: проблеми творчості і рецепції // Музика. – 2005. – №4 (351). – липень-серпень. – С. 4-5.
  22. Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст. // Вісник Прикарпатського університету. – Мистецтвознавство. – Випуск VIII. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 63-72.
  23. Сюта Б. Деякі аспекти організації художньої цілісності у композиторській творчості останньої третини ХХ ст. // Питання організації художньої цілісності музичного твору: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Випуск 51: Збірка статей. – Київ, 2005. – С. 24-31.
  24. Сюта Б. Числово-масштабні пропорції та організація цілісності в сучасній

- музиці // Музична україністика: сучасний вимір. – Київ, 2005. – С. 116-124.
25. Сюта Б. Константні моделі в процесі музичного смислоутворення // Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Випуск 60: Збірка статей. – Київ, 2006. – С. 69-77.
26. Сюта Б. Осінній ужинок „Музик Фесту – 2006” // Музика. – 2006. – № 6 (листопад-грудень). – С. 2-4.

**Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності в творчості українських і польських композиторів 1970-1990-х років. – Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – музичне мистецтво. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2007.

Дисертацію присвячено розглядові актуальних питань сучасної композиторської творчості, чимало з яких щойно починають активно розроблятися і перебувають на стадії початкового наукового осмислення. У центрі уваги – домінантні принципи організації художньої цілісності в музиці як диференційні ознаки музичного тексто- та смислоутворення періоду 1970 – 1990-х рр. Підкреслено, що в кінці ХХ століття вони ускладнилися у зв'язку з усталенням постмодерних реалій, одночасним функціонуванням різних дискурсивних практик, загальним поширенням на сферу культури глобалізаційних процесів, утвердженням стильового плюралізму й еkleктизму. Розглянуто шляхи виявлення в таких умовах визначальних принципів організації художньої цілісності, актуальних для музичної творчості України та Польщі останньої третини ХХ ст. Накреслено способи визначення найадекватнішого прочитування смислів твору, їх утілення у звуковому матеріалі, з'ясування загальних закономірностей закодовування / розкодовування в ускладнених конструктивних рішеннях.

Визначено й умотивовано основні принципи організації художньої цілісності, що стали найбільш продуктивними в музично-творчій практиці останньої третини ХХ ст. Простежено функціонування текстових взаємодій, кічу, культурної полілогічності, системної організації, співрозмірності та симетрії, фрагментаризму, шкал константних моделей.

Матеріалом для ілюстрування теоретичних положень та висновків слугують твори українських і польських композиторів 1970 – 1990-х років.

Застосований у роботі порівняльний підхід дав змогу не тільки продемонструвати загальноєвропейські тенденції розвитку креативних процесів

у музичному мистецтві, але й проаналізувати спільні й найпоказовіші для обох музичних культур принципи організації художньої цілісності, що відбивають специфіку сучасних реалій. В цьому контексті констатовано дедалі помітніший вплив панівного дискурсу на еволюцію сучасної музичної творчості.

*Ключові слова:* художня цілісність, дискурс, текстові взаємодії, інтертекстуальність, кіч, системна організація, співрозмірність та симетрія, фрагментаризм, константна модель.

**Сюта Б. Принципы организации художественной целостности в творчестве украинских и польских композиторов 1970-1990-х годов. – Рукопись.**

Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины. – Киев, 2007.

Диссертация посвящена рассмотрению актуальных вопросов современного композиторского творчества, многие из которых только начинают активно разрабатываться и пребывают на стадии начального научного осмысления. В центре внимания – доминирующие принципы организации художественной целостности в музыке как дифференциальные признаки музыкального тексто- и смыслообразования периода 1970 – 1990-х годов. Подчёркивается, что в конце XX ст. они усложнились в связи с установлением постмодернистских реалий, одновременным функционированием различных дискурсивных практик, общим распространением на сферу культуры глобализационных процессов, утверждением стилового плюрализма и эклектизма. Рассмотрены пути определения в таких условиях доминирующих принципов организации художественной целостности в музыке украинских и польских композиторов последней трети XX ст. Намечены способы наиболее адекватного прочтения смыслов музыкального сочинения, их воплощения в звуковом материале, определения общих закономерностей кодирования / декодирования в усложнённых конструктивных решениях.

Охарактеризована культурно-эстетическая ситуация, сложившаяся в последние десятилетия XX ст., обосновано и обобщено утверждение новых реалий в музыкальной культуре Украины и Польши, а также детерминирующее влияние постмодернистского мышления на главные параметры музыкального творчества. Продемонстрировано влияние глобализационных процессов в культуре на селекцию и трансформацию принципов организации целостности в музыке. В этом контексте констатирована все более возрастающая роль

доминирующего дискурса в эволюции современного музыкального творчества, рассмотрены главнейшие особенности этой категории.

Рассмотрены универсальные факторы организации художественной целостности и их влияние на украинскую и польскую музыку. Проанализированы особенности системности, соразмерности и симметрии в творческих концепциях современных композиторов, показана их возрастающая роль в организации музыкальной целостности.

Акцентировано особое значение стилового плюрализма и творческие проекции этого способа видения звуковой реальности в культурно-стилевой полилогичности музыкальных текстов постмодернизма. Подчёркнуто место кича в современном композиторском творчестве, прослежены истоки этого явления в музыке. Доказано, что показательное для современных реципиентов музыки усреднение вкусов не только стимулирует утверждение кича, но и обуславливает возможность трансформации его функции из результирующей в креативную.

Сформулированы главные принципы организации художественной целостности, которые стали наиболее продуктивными в музыкально-творческой практике последней трети XX ст. Аргументировано значимость фактора интердискурсивности и предложено учитывать в анализе главенствующих принципов организации целостности его присутствие.

Установлено, что одним из самых конструктивных приемов организации художественной целостности в современной музыке являются текстовые взаимодействия, выводящие на уровень преимущественно интертекстуального прочтения музыкальных сочинений. Проанализированы разновидности межтекстовых аттракций и показано их воплощение в музыкальных сочинениях.

В диссертации детально рассмотрен принцип фрагментаризма, который не только тесно связан с инференционностью мышления, но и убедительно корреспондирует с культурно-стилевым плюрализмом, а также учитывает особенности дискурсивной среды, эффективно содействует прогнозируемому приобщению слушателя к процессу сотворчества с композитором.

Специфика рассматриваемого музыкального творчества обязывает к утверждению значимости константных моделей. Доминирующим принципом в контексте избранной музыкально-творческой парадигмы стало также системное использование в процессе организации музыкальной целостности экстрамузыкальных факторов.

Произведенный анализ дает основания утверждать, что 70 – 90-тые годы XX ст. стали периодом формирования новой концепции музыкального

творчества, детерминированной утверждением ситуации постмодернизма. Многие известные принципы организации художественной целостности существенно трансформировались, конвенционализация творческого плюрализма содействовала множественности используемых научно-творческих парадигм. Рассмотренные произведения украинских и польских композиторов подтверждают, что современный музыкально-творческий процесс тесно связан с определённым типом креативно-коммуникативных операций, которые отражают культурно-эстетические предпочтения социума и могут создать соответствующий базис для открытия новых возможностей организации художественной целостности в музыке.

*Ключевые слова:* художественная целостность, дискурс, текстовые взаимодействия, интертекстуальность, кич, системная организация, соразмерность и симметрия, фрагментаризм, константная модель.

*Syuta B. Organizational principles of the creative whole in works of Ukrainian and Polish composers in 1970-1990.* – The Manuscript.

Thesis for a Doctor's degree by speciality 17.00.03 – Musical art. – Institute for the Folklore, Art Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 2006.

The thesis is dedicated to the examination of a number of topical issues pertaining to the art of contemporary musical composition, not a few of which are only now entering the realm of active research, and are consequently at the level of beginning consideration. Central to the noted issues, are the dominant organizational principles of the creative whole in music, as distinctive indicators of musical text and meaning creation of Polish and Ukrainian authors of the period, 1970-1990. At the close of the 20<sup>th</sup>. century, these principles were rendered more complex by the emergence of post-modern factors, the concurrent interplay of various discursive practices, the general impingement on the cultural sphere, of globalizing processes, and the entrenchment of stylistic pluralism and eclecticism. Under such circumstances, the process of uncovering the most fundamental principles of organization of the creative whole, requires an incisive understanding of the author's vision, and how it is incorporated in the musical material, and to establish the general rules of encoding / decoding of specific meaning inherent in the exacting structural formulations.

The fundamental principles of organization of the creative whole, that became most productive in musical-creative practice of the latter third of the 20<sup>th</sup>. century are formulated. The function of text interaction, kitsch, system-organization,

symmetry-and-codimensions, fragmentarity, constant models scales as a organizational principles of the creative whole are deduced. The works of Polish and Ukrainian composers serve as material for the illustration of theoretical concepts and insights. A comparative approach has permitted the demonstration of broadly-European tendencies in the development of creative processes in musical artistry, as well as the analysis of the shared and the most representative organizational principles of the creative whole of both musical cultures as they reflect contemporary realities.

*Key words:* creative whole, discourse, text interaction, intertextuality, kitsch, system-organization, symmetry-and-codimensions, fragmentarity, constant model.

Підписано до друку 10.05.2007 р. Формат 60x 84 1/16

Ум. друк. арк. 2,1. Обл. вид. арк. 1,9

Наклад 100. Зам. 10. 2007 р. Безкоштовно

Поліграф. д-ця Ін-ту історії України НАН України  
Київ-1, Грушевського, 4.

V09 022

✓ АВ.

**АВ 72.655**

2007 01 23

**МИСТ**