**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ**

**ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**Гармель Оксана Володимирівна**

***УДК 78.01+781.1***

**ФЕНОМЕН “ЧУЖОГО” ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ.**

**АСПЕКТ НЕОМІФОЛОГІЧНИХ ІНТЕНЦІЙ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**Автореферат**

**дисертації на здобуття наукового ступеня**

**кандидата мистецтвознавства**

КИЇВ – 2005

**Дисертацією є рукопис**

Роботу виконано на кафедрі історії української музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і мистецтв України

|  |  |
| --- | --- |
| ***Науковий керівник:*** | кандидат мистецтвознавства, доцент,**Копиця Маріанна Давидівна**,Національна музична академія Україниім. П.І.Чайковського, в.о.професоракафедри історії української музики (Київ) |
| ***Офіційні опоненти:*** | доктор мистецтвознавства, професор**Побережна Галина Іонівна**,Національний педагогічний університетім. М.П.Драгоманова,завідуюча кафедрою теорії та історії музики (Київ) |
|  | кандидат мистецтвознавства, доцент**Корчова Олена Олександрівна**,Національна музична академія Україниім. П.І.Чайковського, доцент кафедри історії зарубіжної музики (Київ) |
| ***Провідна установа:*** | Львівська державна музична академіяім. М.В.Лисенка,кафедра історії музики (Львів) |

Захист відбудеться “\_\_\_” \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2005 року о \_\_\_\_ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття вченого ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: 01001, м.Київ – 1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: 01001, м.Київ – 1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розіслано “\_\_\_” \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2005 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради,

кандидат мистецтвознавства, доцент **І.М.Коханик**

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

**Актуальність теми дослідження.** Величезні інформаційні пласти минулих століть, навіть до міфічної епохи першотворень, були активізовані людською свідомістю ХХ ст. у пошуках генезису власного буття. Минуле парадоксально стає нашим теперішнім. Його тексти, знаки, символи проявляють себе у культурі сучасності через існування цитат, транскрипцій, алюзій, ремінісценцій… і осмислюються по-новому. Ставши однією з аксіом сучасної культури, феномен “чужого” тексту вивчається сьогодні зі зростаючим інтересом. Якщо з 60-х років ХХ ст., часу полістилістичного “вибуху”, головною метою в осягненні явища було дослідження музичної “матерії” (рівнів засвоєння запозиченого матеріалу, особливостей нової стильової якості культури), то сьогодні виявляється актуальним детальне вивчення його *семантичного* наповнення, пошук аспектів, що допомагають осмислити глибинну сутність, виявити в тотальній варіативності “чужого” тексту відбиток деяких глобальних тенденцій культури сучасної епохи.

Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення - центральний у даній роботі - раніше не був активізований науковим музикознавством. Інтенція є спрямованість розумової діяльності людини на вирішення певної задачі, на пізнання об'єкта. Введення аспекту *неоміфологічних* інтенцій художнього мислення, тобто свідомої спрямованості сучасного творчого мислення до міфологічного світорозуміння, симптоматично виникає при аналізі культурної ситуації і феномена “чужого” тексту в ній. З одного боку, головною гносеологічною категорією сучасності виступає діалог (який іманентно містить спрямованість до “іншого”, “чужого” у процесі пізнання і самопізнання), а з іншого – важливим напрямком культурної ментальності ХХ ст. є неоміфологізм (при цьому міфологема в художньому тексті розглядається сучасними дослідниками як різновид “чужого” слова). В одній з своїх праць М. Бахтін зауважив, що два смисли, які зустрілися, не можуть не вступити в діалог. І більш того - смисл може актуалізуватися тільки зіткнувшись з іншим смислом. Оригінальний варіант перетину відмічених “смислових шарів” можна простежити в сучасній інструментальній музиці, де звернення до “чужого” тексту відзначено неоміфологічними інтенціями художнього мислення.

**Мета дослідження** – виявити сутність та рівні прояву неоміфологічних інтенцій художнього мислення в сучасних музичних композиціях з включенням “чужого” тексту.

**Основні завдання** дослідження:

− характеризувати основні тенденції у вивченні неоміфологічних ознак сучасної епохи в філософії, науці про культуру, музиці;

− визначити основні типи прояву феномена “чужого” тексту в музичному мистецтві останньої третини ХХ ст. в контексті загальних історико-культурних перспектив вивчення проблеми;

− виділити та характеризувати “точки перетину” неоміфологічних і ксенологічних[[1]](#footnote-1) тенденцій часу в проекції музичного мистецтва;

− сформулювати поняття *неоміфологічних інтенцій* *художнього мислення* та позначити рівні прояву в сучасній музиці;

− виділити новий аспект композиторської інтерпретації *“чужий” текст як генетичний код* твору, характеризувати його основні риси, специфіку, типологію;

- співвіднести структурні принципи "чужого" тексту як генетичного коду твору та неоміфологічного роману ХХ ст.;

− запропонувати аналіз музичних творів з точки зору визначеної в роботі проблеми.

**Об’єкт дослідження** - феномен “чужого” тексту в українській та зарубіжній інструментальній музиці останніх десятиліть ХХ – поч. XXI ст.

**Предмет дослідження** — структурний, семантичний та естетичний рівні прояву неоміфологічних інтенцій художнього мислення в сучасних інструментальних композиціях з включенням “чужого” тексту.

**Основою методології дослідження** стали елементи історико-типологічного, культурологічного та семіотичного підходів, а також інтонаційного, порівняльного, функційного і стильового методів в аналізі музичного матеріалу.

**Загально-теоретичну базу дослідження** склали праці вітчизняних і зарубіжних фахівців декількох наукових напрямків: 1) вивчення особливостей сучасної культурної ситуації (роботи Ю.Ананьєва, С.Балакірової, Н.Герасимової-Персидської, Д.Затонського, А.Івашкіна, І.Ільїна, А.Козловського, Ю.Лотмана, Н.Маньковської, О.Михайлова, Б.Парамонова, В.Рожновського, О.Соколова, У.Еко, М.Епштейна та ін.); 2) дослідження міфології та міфологічних рис сучасної культури (праці С.Аверінцева, Р.Барта, Р.Веймана, Я.Голосовкера, О.Гулиги, І.Зварича, К.Зенкіна, Л.Іс’янової, А.Кравченка, С.Кримського, К.Леві-Строса, О.Лосєва, Ю.Лотмана, Є.Мелетинського, В.Руднєва, М.Савельєвої, П.Успенського, П.Флоренського, М.Еліаде, К.-Г.Юнга та ін.) та музики (Л.Акопяна, В.Валькової, Л.Гервер, І.Драч, О.Краснової, О.Маркової, М.Северинової, І.Юдкіна та ін.); 3) різні напрямки вивчення феномена “чужого” в культурі (дослідження М.Бахтіна, Б.Вальденфельса, Г.Денисової, А.Звєрєва, Ю.Лотмана, А.Усманової, Р.Шукурова, М.Ямпольського, Г.-Р.Яусса та ін.); 4) дослідження різних аспектів стильової ситуації в сучасній музиці (роботи М.Арановського, О.Берегової, Л.Березовчук, В.Грачова, Г.Григор’євої, О.Зінькевич, Л.Казанцевої, Л.Кияновської, І.Коханик, Л.Крилової, М.Лобанової, В.Медушевського, М.Михайлова, С.Савенко, В.Холопової, С.Шипа та ін.).

**Наукова новизна роботи*:***

1) в роботі вперше у вітчизняному музикознавстві досліджується прояв неоміфологічних тенденцій епохи в сучасній інструментальній музиці шляхом вивчення специфіки функціонування “чужого” тексту;

2) пропонується та обгрунтовується поняття *неоміфологічних інтенцій художнього мислення*, аналізується їх відбиття в музиці;

3) співставляються неоміфологічний та постмодерністський “вектори” сучасного мистецтва (їх загальні ознаки);

4) вводиться поняття *“чужого” тексту як генетичного коду твору* та вивчається цей новий аспект композиторської інтерпретації;

5) досліджуються твори, які вперше стали об’єктом аналітичного вивчення в українському музикознавстві: симфонічна елегія “Ворзель” Л. Грабовського (1992), “Три п’єси для двох фортепіано” Д. Лігеті (1976), “House plant” для камерного ансамблю О. Грінберга (1993), “Елегія” для струнного оркестру В. Сильвестрова (2002), “Winterserenade” для скрипки, альта та флейти О. Нарбутайте (1997), симфонія “Sacred monuments” В. Балея (1999), а також в новому аспекті розглядаються "Два діалоги з післямовою" для струнного оркестру та фортепіано В. Сильвестрова (2002).

**Практичне значення**. Результати дослідження можуть бути використані в учбових курсах історії української музики ХХ ст., історії зарубіжної музики ХХ ст., аналізу музичних творів, інтерпретації музичних творів, а також в окремих розділах учбових курсів філософії ХХ ст., філософії мистецтва, історії світової та української культури ХХ ст., сучасної естетики, теорії творчого процесу.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами**. Дисертація виконана згідно з перспективним планом науково-дослідної роботи кафедри історії української музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського та відповідає темі № 2 “Українська музика в контексті світової музичної культури” тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського на 2000-2006 рр.

**Апробація результатів дослідження**. Всі розділи дисертації обговорювались на кафедрі історії української музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Основні положення дослідження були викладені у доповідях на конференціях: I та II Всеукраїнські науково-теоретичні конференції “Молоді музикознавці України” (Київ – 1999, 2000), Міжнародні музичні майстерні “Час-простір-музика” (Київ - 2000), Науково-теоретична конференція пам’яті І. Ф. Карабиця (Київ - 2002), Науково-практична конференція “Аура слова в музичному творі” (Київ - 2002), Наукова конференція “Діалог традицій в музичному мистецтві на межі тисячоліть” (Донецьк - 2003), Наукова конференція “Українська та світова музична культура: сучасний погляд” (Київ - 2003), Науково-практична конференція “Стиль та позастильове в композиторській та музично-виконавській творчості” (Київ - 2003), Міжнародна наукова конференція “Ars medievalis: Ars contemporalis” (Київ - 2004).

**Публікації**. За темою дисертації опубліковано 7 статей у збірниках, що затверджені ВАК України.

**Структура роботи**. Дисертація складається з вступу, трьох основних розділів, висновків, списку використаної літератури та нотного додатку. Загальний обсяг роботи складає 177 сторінок. Список використаної літератури – 263 найменування, 23 сторінки.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У **Вступі** обґрунтовується вибір, актуальність, наукова новизна дослідження, визначаються мета та завдання роботи, аналізується література з проблеми вивчення “чужого” тексту в сучасній музиці.

**Розділ 1. “Міф: шлях до відбиття в "чужому" тексті”** – методологічного спрямування. В ньому розглянуті філософські, культурологічні, музикознавчі аспекти дослідження міфологічних проявлень сучасності, вивчені художні принципи неоміфологічної прози (в якості основи методології дослідження неоміфологізму в сучасній музиці з включенням “чужого” тексту) та запропоновано поняття неоміфологічних інтенцій художнього мислення.

*Підрозділ 1.1. “Вступні зауваження про міфологічні погляди в контексті тенденцій епохи*” містить панораму поглядів культурологів, мистецтвознавців, митців щодо “переживання” протягом ХХ ст. процесу зміни культурної парадигми: від класичної до некласичної (Н. Герасимова-Персидська), від Модерності до Постмодерності (М. Епштейн) і т.п. Ознакою часу стали тенденції децентралізації, множинності, “атомізації” (історії, стилів, систем, напрямків, інтерпретацій, поглядів тощо), всупереч яким симптоматично виникають протилежні, доцентрові, засади (пошук загальних рис, єдності, нового синтезу на глибинному рівні і/або метарівні). Одним з таких “центрів тяжіння” у ХХ ст. став *міф* як особлива форма свідомості, світогляду й світовідчуття, як специфічна логіко-інтуїтивна система мислення, як методологічна основа інтерпретації культурних явищ та творів мистецтва, як “спосіб “підключення” людської свідомості до універсальної моделі світу”[[2]](#footnote-2).

У *Підрозділі 1.2. “Філософія міфу ХХ століття та музикознавче осмислення міфологічних проявлень*” окреслено загальне проблемне поле сучасної філософії міфу, яка досліджує структуру міфологічної свідомості та функції міфу як культурно-психологічного феномена. Серед причин, що зумовили особливий філософський інтерес до міфу - впевненість багатьох дослідників, що міфологічні риси одночасно історичні й вічні; вони присутні в свідомості протягом усього людського існування. Автор дисертації спирається на розуміння міфу як особливого, історично та культурно зумовленого стану свідомості, що, зокрема, є нейтралізатором фундаментальних культурних бінарних опозицій (В. Руднєв). В роботі виділяються основні ознаки міфологічної свідомості, визначені філософією міфу, які специфічно динамізувались у культурі та мистецтві сучасної, неоміфологічної, епохи: 1) безпосереднє інтуїтивне (чуттєве) пізнання цілісності всесвіту, відчуття єдності з ним (виявляється через апелювання до особливих станів осягнення людиною краси та універсальної гармонії світу, наприклад, в “музичній філософії” В. Сильвестрова, С. Губайдуліної, Е. Денисова та ін.); 2) синкретизм мислення (через рису сучасного мислення інтегрувати досвід власної історії); 3) символізм (через тотальну семіотичність культури ХХ ст., яка є зворотною стороною міфологізму (Є.Мелетинський)); 4) поетика тотожності, прагнення до зняття опозицій (виявляється, зокрема, через рису постмодерністської доби, що віддзеркалює ситуацію міфу — спробу подолання опозиції “реальність-текст”, в якій всеохоплюючим стає Текст); 5) акцентування уваги на циклічних процесах в культурі, на вічному поверненні та повторенні; 6) відбиття міфологічної категорії світу поза часом, але в часі, в якому минуле, теперішнє й майбутнє не розділені і перебувають в єдиному вимірі (через художнє моделювання часу: його зупинки, подолання, поєднання різних часових вимірів тощо); 7) насичення окремих явищ музичної культури минулого значенням міфологічної парадигми і поєднання в творах діахронного аспекту ("пам'ять" про минуле) і синхронного (пояснення сучасності й майбутнього).

В сучасному музикознавстві активізувалися дослідження, що взаємодіють з філософією міфу (особливо, з концепціями К. Леві-Строса, О. Лосєва, К.-Г. Юнга, Я. Голосовкера). Це викликало ряд нових поглядів на міфологічні прояви в музичних творах поза зверенення до того чи іншого міфологічного тексту. В контексті даної роботи важливо виділити такі спостереження: 1) смисл музично-міфологічних впізнавань і ототожнень - в приєднанні до позамузичних значень та “проростанні” в глибини культури (Л. Гервер); 2) в творах з міфологічним спрямуванням моделюється індивідуальна система відліку художнього часу, де часто співпадає синхронічний і діахронічний відлік (О. Краснова); 3) міфологічні прояви в тексті музичного твору пов’язані з особливим розосередженим тематизмом, який несе глибоку семантику звернення до інтуїтивних механізмів сприйняття та індивідуального переживання цілісності й гармонії (В. Валькова) і втілення певного символу, смисл якого виявляється лише на рівні усвідомлення цілого (О. Краснова).

*Підрозділ 1.3. “Неоміфологізм у художній творчості (методологічний аспект)*” присвячений вивченню основних особливостей неоміфологічної прози і порівнянню неоміфологічного та постмодерністського “векторів” сучасної культури.

Неоміфологічна проза є тією сферою художньої культури ХХ ст., в якій тенденції неоміфологізму знайшли безпосереднє відбиття. Найважливіші характеристики цього явища (що склалися в творах класиків даного напрямку Т. Манна та Дж. Джойса): 1) міф принципово не являє собою єдину лінію оповіді і єдину точку зору тексту, він складно співвідноситься з іншими міфами, темами історії та сучасності; 2) в ролі міфу часто виступають тексти творів мистецтва (“чужий” текст), і сутність неоміфологізму полягає в тому, що міфи і тексти мистецтва відіграють роль кодів, за допомогою яких осмислюється дійсність.

Класичними зразками неоміфологічної прози є модерністські романи 20-30-х років. Але художні прийоми літературного міфологізування простежуються і в наступні десятиліття ХХ ст. Національний варіант такої прози виник і в українській літературі 70-х років – “химерний роман”, позначений сильним впливом фольклорного світогляду й образності.

Неоміфологічний напрямок творчості продовжує свою еволюцію і в постмодерністську добу. Тому слід виділити аспекти перетину та розбіжності у спрямуванні цих співіснуюючих культурних “векторів”.

Спільні риси:

• і в неоміфологічному, і в постмодерністському мистецтві однією з домінант творчості є звернення до культурного досвіду минулого та його переосмислення в прагненні пояснення сучасності. Центральною стає категорія діалогу різних культурних традицій, до яких рівноправно долучається голос автора;

• як наслідок першого, художні твори характеризуються множинністю смислового простору, співіснуванням різних рівнів викладу думки, контрапунктом оповіді, в якому “тема” і “супровід” часто обмінюються позиціями;

• для поетики неоміфологізму й постмодернізму, в тій чи іншій мірі, характерні іронія та ігровий елемент (при цьому в окремих постмодерністських творах вони набувають форми тотальної іронії і/або тотальної гри);

• характерна прикмета неоміфологічного та постмодерністського мистецтва — інтертекстуальність.

Серед розбіжностей виділимо ті, що стосуються глибинної суті, смислового спрямування явищ:

• в інтерпретації досвіду минулого неоміфологічна традиція прагне дістатися *“глибин культури”,* доторкнутися до основ, відчути вагомість фактів історії та власного існування, а для “постмодерністської чуттєвості” характерна парадигмальна установка на сприйняття світу як *хаосу;*

• відповідно культура неоміфологізму відрізняється установкою на свідоме, цілеспрямоване осягнення обраних тем у взаємному відображенні минулого і сучасного, а в постмодернізмі на перший план виходить свобода асоціацій, випадкових зв’язків та перетинів (які, в постмодерністському розумінні, початково гіпотетично закладені в творі та “візуалізуються” в діалозі інтерпретатора з текстом);

• просторовою моделлю неоміфологічного пізнання може бути “історична спіраль”, а постмодерністського — “різома”;

• у зверненні до “чужого” тексту прослідковуються різні акценти: неоміфологізм намагається сховати цитату, створюючи загадку, а постмодернізм свідомо її “відкриває”.

У *Підрозділі 1.4. “Розуміння неоміфологічних інтенцій художнього мислення*” зазначено доцільність введення нового поняття: незважаючи на часті посилання до міфу при аналізі багатьох культурних явищ сучасності, відтворення “міфологічної ситуації” в умовах неміфологічної, історичної, свідомості є достатньо складним і специфічним процесом. Тому вважається більш правомірним говорити не про міф як такий, а про неоміфологічні інтенції в сучасному мистецтві.

*Під неоміфологічними інтенціями сучасного художнього мислення розуміється загальна смислова спрямованість авторського мислення (в процесі формування задуму твору і його реалізації) до міфологічного модусу світорозуміння в пошуку аспектів інтерпретації сучасності.*

Міфологічний модус світорозуміння передбачає: прагнення до відчуття цілісності, краси й гармонійності буття; пошук витоків, “вічних джерел” та творче (подумки) приєднання до них, що надає твору мистецтва особливе смислове наповнення; циклізм у розумінні історії, культурних процесів; міфологізування історії, надання конкретним історичним подіям “надчасового” виміру.

Серед шляхів проявлення неоміфологічних інтенцій у сучасному музичному мистецтві можливі такі: апелювання до міфу як до особливої оповідної структури та сучасне інтерпретування його змісту; звернення до міфологічних категорій, опозицій, ототожнень і спроба їх музично втілити; новий аспект – зверення до творів минулого (“чужого” тексту) як до “парадигм” музичного мистецтва та вибудова задуму власного опусу в діалозі з ними. Можливість неоміфологічних інтенцій у сучасному мистецтві зумовлена не лише певною логікою структурування композитором музичного тексту, але й узгодженням цієї структури з його естетичними поглядами та світорозумінням.

У **Розділі 2. “"Чужий" текст: шлях до міфу”** феномен “чужого” тексту розглядається в широкому культурному контексті, вивчається еволюція різних типів втілення в музиці опозиції “авторський матеріал – запозичений матеріал” (з акцентом на ХХ ст.) та виділяється *новий* аспект композиторської інтерпретації, що виявляє типологічну спорідненість з загальними художніми принципами неоміфологічної прози.

*Підрозділ 2.1. “Феномен “чужого” в сучасній науці про культуру*” складається з трьох пунктів. У першому – “Перспективи вивчення проблеми” – простежується, що активізація в музичному мистецтві області "чужого" резонує в цій тенденції з філософією (де специфіка розуміння Чужого як самоцінного об'єкту - в доступності безпосередньо недоступного), історією (де проблема чужості відбивається в процесі освоєння - подолання - присвоєння - усвідомлення межі між "своїм" і "чужим"), культурологією (де досліджується питання необхідності дотику з "чужою" культурою в динаміці культуротворення і вивчається роль "чужого" тексту як своєрідного каталізатора в процесі регенерації нових змістів).

У другому пункті підрозділу розглянуті положення теорії М. Бахтіна про “чуже” слово в діалозі з музичним мистецтвом і виділені відповідності між його класифікаціями явища та музичною практикою.

У третьому пункті “Досвід інтертекстуальних досліджень” вивчаються два основні напрямки в трактовці інтертекстуальності (як довільного нашарування цитат, алюзій, стійких висловлювань тощо і як асиміляції текстової множинності центруючим текстом) та робиться акцент на теорії П. Торопа, який проводить різницю між інтертекстом та *ін*текстом, де переважає орієнтація на одне джерело і актуалізується проблема генези тексту.

Дослідження о*сновних типів прояву феномена в сучасній музиці (Підрозділ 2.2)* привело до висновку, що всі відомі види взаємодії “свого” і “чужого” тексту в музиці останньої третини ХХ ст. тісно пов'язані з різними варіантами стильових взаємодій. Вони включаються в загальну парадигму сучасної музичної творчості, для якої феномен стилю став об'єктом творчості і, за М. Арановським, ціль полягає в тому, щоб його *створити*. При взаємодії запозиченого й авторського матеріалу приналежність до того чи іншого стилю є важливим семантичним ядром твору. У зверненні до музики минулого чітко простежується *установка на стиль*. Але в мистецтві даного періоду виявляються твори, в яких спрямування до стилю видозмінюється, набуває особливої форми і замінюється *установкою на твір,* на ім'я композитора-автора запозиченого тексту. І в цьому колі композицій прослідковуються неоміфологічні інтенції художнього мислення.

*Підрозділ 2.3. “"Чужий" текст як генетичний код твору: новий аспект композиторської інтерпретації*” містить обґрунтування нового поняття, визначення основних рис явища, його специфіки й типології.

В ряді опусів сучасних митців спостерігається особливий варіант *синтезу творів*. Означення “синтез” тут є суттєвим, але дещо умовним: воно використовується не в значенні нового поєднання вже відомого, а в розумінні синтезу як важливого аспекту логіки композиції, як характеристики процесу становлення задуму твору. Тут відомий в музичній культурі твір поєднується з новим (точніше, стає невід’ємною складовою семантики і структури нової композиції). Він є тією призмою, крізь яку автор пропонує поглянути на власний оригінальний твір і “прочитати” його як композицію з “подвійним дном”, з додатковим текстовим рівнем, що акцентує концепцію. Творчий задум спрямований не лише *на* твір іншого композитора, але й *крізь* нього до втілення індивідуальної естетичної та музично-інтонаційної ідеї.

З огляду на згадані особливості інтерпретований текст є своєрідною генезою задуму і важливим “ключем” до розуміння твору. Тому даний тип відношення чужого тексту до авторського пропонується означити як *генетичний код* (або *генокод*). Означення “генетичний” використано відповідно до етимології слова: “той, що вказує на походження”. А стосовно поняття “код”, що з різними акцентами використовується в лінгвістиці, семіотиці та культурології, тут важливо відмітити такі аспекти: 1) пропонується трактувати дане поняття у максимальному наближенні до тлумачення самого слова: код як система символів для передачі інформації і як ключ до способу шифрування та прочитання тексту; 2) необхідність введення означення “код” зумовлена тим, що у досліджуваному явищі текст запозиченого музичного твору включається в нову композицію, дійсно, в “кодованому варіанті”.

Основні принципи нового варіанту функціонування запозиченого тексту в структурі та семантиці твору:

• У функції генетичного коду виступає текст *одного* твору того чи іншого композитора; він мислиться як єдине ціле з новою композицією і принципово незамінний на який-небудь інший текст, близький за змістом чи стилем.

• Запозичений матеріал стає інтонаційною основою (або однією з інтонаційних основ) нової композиції на глибинному рівні; він моделює простір твору, виступаючи однією з важливих звуковисотних структур.

•Текст чужого твору виявляє себе *цілісно*, протягом всієї композиції. Постійний ефект присутності, цілісного включення, досягається шляхом частих “посилань” до запозиченого тексту, що утримують слухацьку увагу в означеному “полі” стійких асоціацій. Це можливо через: 1) повне включення “чужого” тексту в новий (з невеликими змінами); 2) фрагментарне включення лаконічного тематичного комплексу, який в тексті-генетичному коді був центральною (або однією з центральних) інтонаційною структурою, а в новому творі він багаторазово повторюється і/або стає інтонаційною основою матеріалу композиції і, таким чином, виконує в організації цілого подібну функцію. Тому він мислиться як прояв цілого твору через його центральний інтонаційний знак.

•Інтерпретований текст стає своєрідною паралельною структурою. Умовно його можна означити як “текст другого плану”, з яким відбувається постійне співвідношення в процесі сприйняття музики, тому що знаки “чужого” тексту, з одного боку, відсилають до свого першоджерела, а з іншого — є невід’ємною часткою нового тексту.

Звернення композитора до “чужого” тексту як генетичного коду не виключає використання в творі інших типів запозиченого матеріалу. Навпаки, взаємодія декількох текстів, які функціонують “за своїми законами”, уточнює, поглиблює концепцію твору та насичує його різнорівневою семантикою.

В дисертації порівнюється новий аспект композиторської інтерпретації із зовні подібними явищами: цитатою (подібність через фрагментарне включення тексту) і стилізацією (в обох випадках є “другий план”, в співвіднесенні з яким вибудовується концепція). Щодо останнього слід зазначити: якщо в стилізації “авторський голос” підпорядковується тому плану, що стилізується, то в генетичному коді момент стильового співвіднесення нівелюється, і взаємодія музичних текстів реалізується *поза акцентом на діалозі* індивідуальних композиторських стилів. Аспект “чужого” стилю не входить до тієї групи виразових засобів, що виступають як головні смислопороджуючі в даній композиції. Насамперед це відбувається завдяки тому, що при фрагментарних тематичних включеннях обрані інтонаційні знаки запозиченого твору не завжди можуть бути “прочитані” як такі, що презентують композиторський стиль.

*Підрозділ 2.4. “Прояви неоміфологічних інтенцій*” містить два пункти: “Проекція літературних аналогів” та “"Іменна аура" явища”.

В першому пункті виділені типологічні ознаки, що атрибутують основні особливості літературного неоміфологізму і виявляються співзвучними музичній практиці звернення до “чужого” тексту як генокоду твору.

• Міф (або ряд міфологічних мотивів) органічно включається в “багатоголосну” (“полімотивну”) тканину художньої оповіді та стає невід’ємною його часткою протягом всього твору (так, наприклад, гомерівський епос структурує “Улісс” Дж. Джойса, а в романі “Чарівна гора” Т. Манна важливу роль відіграють мотиви міфу про Тангейзера).

• Головна функційна спрямованість міфу - внутрішня організація тексту; міфологічні мотиви стають основою глибинної структури твору.

• Моделювання розповіді здійснюється шляхом постійних посилань до міфу через проведення паралелей між міфологічними мотивами та новим текстом, вибудову асоціацій і використання символіки. Таким чином, міф стає “другим” планом оповіді, багато в чому — прихованим (наприклад, в творах Ф. Кафки). Він виконує важливу смислоутворюючу функцію: декодує текст, стає інтерпретаційним кодом історії та сучасності. Без “прочитання” складної системи посилань до міфу текст втрачає глибинний змістовий “шар”.

**•**У процесі структурування тексту бере участь не лише суто міфологія: у функції міфу може виступати будь-який літературний текст (хоча частіше – це тексти й образи, що стали своєрідними парадигмами для майбутньої літератури: історії Дон Жуана, Гамлета, Фауста тощо). В цьому - важлива творча установка авторів неоміфологічних текстів: тут відбувається “зрівнювання” міфу і творів мистецтва; цінність архаїчного міфу не протиставляється подальшим культурним досягненням, а по-різному співвідноситься з ними.

Завдяки даному аспекту неоміфологічної літературної творчості максимально динамізується типологічна подібність з музичним явищем “чужого” тексту як генетичного коду, в якому твір “підсвічують” *музичні* тексти минулого. Вони стають невід’ємною складовою семантики і структури композиції та сприяють створенню смислової “множинності” й неоднозначності.

Слід відмітити, що класики літературного неоміфологізму свідомо звертались до деяких музичних методів організації тексту, що потім стало традицією для даного художнього напрямку: 1) у неоміфологічний роман була перенесена техніка лейтмотивів з музичних драм Р. Вагнера, де вона тісно пов’язана з міфологічною символікою, завдяки чому текст пронизували постійні відсилки, асоціації та міфологічні паралелі; 2) автори свідомо прагнули втілити техніку контрапункту при вибудові цілого, де міф ставав “другим” планом оповіді, переплітаючись з іншими сюжетними мотивами. Таким чином, деякі музичні техніки вплинули на літературний досвід і, зазнавши трансформації у словесній творчості, “увійшли в резонанс” з новим музичним явищем.

Перетин феномена “чужого” тексту в сучасній музиці й семантичного шару міфу можливий не лише за допомогою виявленої типології з загальними принципами поетики неоміфологічної прози. Інший аспект пов'язаний з символікою імені, його міфологічною основою (логіка імені є логіка міфологічного мислення, тому що ім'я вибудовує навколо себе простір з міфопоетичними законами, де головними є тотожність і асоціація).

Можливість виходу в сферу імені визначає перетин двох зустрічних спостережень. Одне належить В. Беньяміну, який написав, що “цитоване слово стає "іменним" словом, воно одержує знак авторства - ім'я”[[3]](#footnote-3). Друге - це наше спостереження над стильовими особливостями композицій з “чужим” текстом-генокодом: виявлення особливого “позастильового” акценту у взаємодії музичних текстів. У цьому випадку інтенція автора звернена до іншого твору насамперед не як до *іншо*стильового, *іншо*культурного, *іншо*історичного явища, а як до особливого знаку, музичного символу автора, до специфічного позначення його імені. В контексті даної роботи феномен “чужого” тексту полягає в тому, що через цитату-ім’я відбувається “вихід” художнього мислення до неоміфологічних інтенцій, до інтуїтивно-цілісного усвідомлення цінностей культури, до її пам’яті, до “вічних” витоків музичного мистецтва у спробі їх естетичного і духовного осягнення і творчого приєднання до них.

**Розділ 3. “Відбиття неоміфологічних інтенцій в індивідуальних композиторських концепціях”** являє собою ряд аналітичних нарисів, присвячених семи творам шести композиторів: Л. Грабовського, Д. Лігеті, О. Грінберга, В. Сильвестрова, О. Нарбутайте, В. Балея. Аналіз зосереджений на вивченні: 1) функціонування "чужого" тексту в авторській партитурі, його ролі в драматургії і стильовому рішенні твору; 2) авторських коментарів й уточнень, що стосуються задуму і основної ідеї опусу; 3) окремих аспектів композиторської естетики. Співвідношення даних параметрів з дослідженими культурними тенденціями дозволяє стверджувати про відбиття неоміфологічних інтенцій художнього мислення в аналізованих творах.

*Симфонічна елегія “Ворзель” (1992) Л. Грабовського* присвячена пам'яті Б. М. Лятошинського. Меморіальний зміст твору зумовив і тип текстового запозичення. Композитор, певно, шукав знак, що несе семантику *творчості* і семантику *імені* Лятошинського; знак, завдяки якому можна відтворити *образ музики* майстра. Ним виявився центральний тризвучний лейтмотив Третьої симфонії Лятошинського (інтонований в початкових тактах твору), що породжує фактично всю музичну тканину циклу. В елегії “Ворзель” Грабовський незмінно повторює запозичений лейтмотив протягом усієї композиції, навколо якого оригінально вибудовує простір власного твору (кожна з трьох оркестрових груп вносить у ціле особливу семантику: перша - наповнена імітаціями звуків природи - відтворює інтонаційний образ лісового Ворзеля, друга – що являє собою рівномірно пульсуючий фоно-рельєфний шар - асоціюється з музичним втіленням “вічно плинного часу”, а третя - сонорне поле з легких арпеджіо струнних - створює ілюзію віддалення, “музики спогадів”). Не прагнучи до власне стилізації або інших варіантів відтворення рис стилю Лятошинського, Грабовський - завдяки повтору мотиву - досягає ефекту, при якому Третя симфонія весь час знаходиться в слуховому “полі тяжіння” елегії “Ворзель” і стає *музичним символом свого автора*.

У такому трактуванні тематичного запозичення виникає паралель з теорією анаграм Ф. де Соссюра, що стала однією з методологічних основ інтертекстуальності. Досліджуючи древньогрецьку і римську поезію, Ф. де Соссюр відзначив принцип передачі імені бога або героя, якому присвячений твір, шляхом частого включення в текст окремих складів або фонем імені, які своєрідно структурували ціле (у тому числі і на звуковому рівні). Цей прийом дослідник розглядав як анаграму, роль якої – у прихованому підкресленні об'єкта звернення і підсилення промови, спрямованої до нього. А в елегії “Ворзель” своєрідною анаграмою, музичною фонемою - символом імені стає лейтмотив найвідомішого твору Лятошинського. Завдяки багаторазовому його повторенню розкривається глибока меморіальна семантика твору і підкреслюється момент особистісного висловлення та приєднання подумки до звукової аури музики майстра.

У *циклі “Три п'єси для двох фортепіано” (1976) Д. Лігеті* програмні назви творів - в дусі романтичної традиції: “Монумент”, “Автопортрет з Райхом і Райлі (на фоні Шопена)” і “У ніжному струмливому русі”. Одна з особливостей циклу полягає в тому, що *образ Шопена*, що промайнув у назві другої п'єси, де є алюзія фіналу b-moll’ної сонати, відбивається у всьому творі. І незвичайний *слід* шопенівськой сонати можна почути в першій п'єсі “Монумент”. Тонкою зв’язуючою ланкою на глибинному рівні - тематичним матеріалом, що відіграє важливу роль в організації музичного простору і сонати Шопена, і п'єси Лігеті - є інтонація в діапазоні малої терції, що пронизує обидва твори. Як відомо, у сонаті Шопена одним з джерел розгортання музичної думки стає інтонація *b-des.* З неї виростає головна партія I частини (з наступним розвитком), аналогічно будується початок побічної партії, подібну роль даний комплекс виконує в траурному марші, і навіть у фіналі сонати останні звуки “вихрових” пасажів - це *b-des*. А в п'єсі Лігеті “Монумент” два звуки на аналогічній відстані (але з багатооктавними подвоєннями) теж незмінно повторюються протягом усієї композиції і стають її конструктивним “стрижнем”. Обмежений звуками музичний простір поступово заповнюється хроматичними інтонаціями до утворення щільного сонорного шару, метафорично втілюючи поступове зведення музичного монумента.

 Одним із смислових акцентів такого тонкого діалогу з твором Шопена є *свідоме* моделювання в тексті ефекту ілюзорної *гри з традицією*, що, відповідно до багатьох висловлювань Лігеті, є для нього важливим творчим завданням і фундаментом естетичної позиції. У своєрідному ілюзорному синтезі композицій приховане глибоке засвоєння традиції, пієтет перед особистістю великого романтика, твір якого вічний у силі натхнення, в естетичній глибині, у загальнолюдському значенні, завдяки чому може бути порівняний з “парадигмою” щодо сучасної музики.

*Камерну композицію “House plant” (1993) О. Грінберга* можна трактувати як оригінальне творче переосмислення загальних принципів організації серійних творів. Як відомо, в додекафонній техніці композиція детермінована похідною серією — рядом з дванадцяти тонів, який можна “вписати” в квадрат для визначення можливих варіантів викладу серії. А в творі Грінберга похідними є чотири фактурних моделі (звук, звук з форшлагом, подовжений звук та подовжений звук з форшлагом), які разом з утвореними від них варіантами автор також “вписує” в квадрат для визначення структурного алгоритму композиції. В процесі створення “House plant” композитор почергово обирає фактурні моделі з горизонтальних та вертикальних рядків складеної схеми, рухаючись від найпростішого (одного звуку) до найнасиченішого звучання (нашарування декількох витриманих співзвуч). Але вибудова композиції за означеним принципом складає лише один, “зовнішній”, її шар. Другий, “внутрішній”, вказує на ім’я композитора, з яким Грінберг вступає в творчий діалог — це Арнольд Шенберг. Протягом розгортання всієї п’єси “House plant” можна прослідкувати інтонаційні зв’язки з початковим мотивом Шостого клавірштюка ор. 19 Шенберга. А в кінці твору Грінберга клавірштюк проводиться повністю (в новому тембровому рішенні та з виключенням лише декількох звуків), досконало завершуючи композицію. За словами автора, твір Шенберга був запозичений для заключного розділу тому, що він за своїм фактурним і ладовим вирішенням несподівано “збігається” з останньою фактурною моделлю, яку за власними “правилами гри” повинен був використати Грінберг. Клавірштюк Шенберга виконує в “House plant” полісемантичну функцію. Він не лише стає важливою “фігурою” на “ігровому полі” похідної схеми: крізь цей твір автор звертається до постаті класика авангарду ХХ століття як до одного з творчих начал, витоків сучасності у пошуках сенсу власної творчості (на таке спрямування задуму вказує і авторський коментар).

У композиціях *В. Сильвестрова* останніх років *“Двох діалогах з післямовою” (2002) і “Елегії” (2002, І. Карабиць…В. Сильвестров)* відбилося композиторське розуміння музики як особливого простору існування людської думки, ідеї, як унікальної звукової ноосфери, при “дотику” до якої можна подумки зустрітися з іншою “музичною свідомістю” і проникнути в задум незавершеного або навіть тільки лише задуманого і наміченого твору. У “Двох діалогах” Сильвестров звертається до композицій Ф. Шуберта і Р. Вагнера, що назавжди залишилися в історії музики у вигляді невеликих фрагментів, причому випадково зафіксованих або виявлених (це вальс Шуберта, який довгий час побутував в усній традиції і лише у 1943 р. був зафіксований Р. Штраусом, та фортепіанна прелюдія Вагнера, що зберіглася на останній сторінці рукопису партитури “Парсифаля”). За думкою композитора, дані ескізи є відлунням значних задумів, що ніколи не будуть нами “прочитані” через недостатню фіксацію в звуковому матеріалі. Однак при зменшенні “тілесності” музики зростає її віртуальне семантичне поле. Збережені фрагменти випромінюють “семантичні обертони”; при спробі прислухатися до них відбувається уявний дотик до *ноосфери* незавершеного твору. У такому трактуванні рукописних ескізів Сильвестров наближається до платонівської традиції бачення *світу Ідей*. А в музичному втіленні композитор оркестровими, динамічними й агогічними засобами підкреслює незавершеність, “відкритість”, неповний “прояв” запозиченої музики, її повільний спогад. Дані творчі ідеї, що виникли у Сильвестрова під час роботи з композиціями Шуберта і Вагнера, знайшли своє продовження й в інтепретації останнього рукопису І. Карабиця.

У творчості Сильвестрова зустрічається унікальний варіант функціонування “чужого” тексту як генетичного коду твору. Формально його композиції “Два діалоги з післямовою” і “Елегія” можна позначити як оркестрові транскрипції через те, що композитор мінімально втручається у похідний матеріал, намагаючись зберегти кожний звук. Але при цьому особливості його стилю настільки оригінальні, що цілком “поглинають” стильові ознаки запозиченого тексту і підкоряють собі. А естетика Сильвестрова, перейнята ідеями ноосфери, єдності музичного простору, прагненнями почути гармонійне звучання світу, відзначена в цьому неоміфологічними інтенціями.

*“Winterserenade” (1997) для флейти, скрипки й альта Онуте Нарбутайте* являє собою, за словами автора, маленький музичний дарунок Францу Шуберту. Це дуже тонко створена композиція, “сплетена” з мотивів першої пісні циклу “Зимовий шлях” - “Спокійно спи”. За допомогою окремих фраз, звукосполучень, “атомів” вокальної мелодії Шуберта, оригінально інкрустованих в авторську партитуру, заголовна пісня циклу стає інтонаційним джерелом і основою (текстом-генетичним кодом) твору Нарбутайте. У розгортанні драматургії “Winterserenade” беруть участь два контрастних тематичних матеріали (А В А′ В′ А′′). Кожний з них по-своєму відображає шубертівський текст: вокальний і фортепіанний фактурні шари, що співіснують у пісні “Спокійно спи” *синхронно* і створюють досконалий художній образ, у “Winterserenade” породжують два окремих смислових плани, що подані *послідовно*. Музика першого, алеаторичного, розділу - це творчий відгук на “живий голос” шубертівської пісні: його матеріалом стали окремі розпорошені сім інтонацій куплету. Особливий акцент Нарбутайте робить на *кадансі* однієї з заключних фраз пісенної строфи, часто включаючи його у свою композицію (примітно те, що в тексті В. Мюллера, що відповідає саме цьому кадансу, вперше в пісні зустрічається слово *сніг*). Таким чином, “Winterserenade” будується як *луна* пісні “Спокійно спи” - однієї з квінтесенцій шубертівських образів самотності, холоду, відчуженості і розгубленості особистості у великому світі. А в другому, контрастному, розділі композитор створює образ тривоги (через дрібну ритмічну пульсацію і репетицію окремих співзвуч).

В камерній композиції “Winterserenade” послідовно реалізується принцип зворотного руху. У похідних семи мотивах зашифрована *кадансова* фраза пісні, причому її інтонації Нарбутайте викладає *непослідовно* й усі - у *зворотному* русі. А в останніх тактах “Winterserenade” проводиться *початок* “Спокійно спи”, де мелодія не переривається і звучить *послідовно*, а всі її мотиви - у *прямому* русі. Таку логіку музичного розгортання можна трактувати як звукове втілення процесу спогаду, пригадування давно знайомої музики, і ширше - у русі від кінця до початку є символіка проникнення “в глибину століть”, від сучасності до романтичної епохи, поступове уявне (віртуальне, неоміфологічне) занурення в історично інший світогляд. За словами Нарбутайте, вона у “Winterserenade” намагалася проникнути в “сумний дух” романтичного художника. Крізь один твір автор прагне відтворити семантичне поле творчості Шуберта, побачити музичний світ митця як єдине ціле, що відбите в імені.

Американський композитор української діаспори *В. Балей* в *симфонії “Sacred monuments”* спробував осмислити творчу долю видатних постатей української музичної культури: М. Березовського (І ч.), А. Веделя (ІІ ч.), Д. Бортнянського (ІІІ ч.) та Б. Лятошинського (IV ч.). Якщо остання частина симфонії являє собою велику лірико-медитативну просвітлену коду (“Postludium”), то перші три частини, насичені музичними подіями, символічно втілюють творчий шлях митців - трагічний у Березовського та Веделя і сповнений успіхів та визнання у Бортнянського. Такі паралелі вибудовуються Балеєм завдяки включенню у власний музичний текст хорових концертів Березовського (“Не отвержи”), Веделя (“Доколе, Господи”) та Бортнянського (“Приидите, воспоим”) у функції генетичного коду, що має особливі смислові акценти в кожній з частин циклу. В ІІІ ч. “Agnus Dei” *повністю* проводиться матеріал концерту Бортнянського (він розподілений на декілька фрагментів, що почергово викладаються, іноді перериваючись авторською танцювальною темою). Такий цілісний виклад символізує, за задумом Балея, щасливу творчу долю митця, музика якого була “почута” ще за життя. А в І ч. “Час вовка” та ІІ ч. “Дума” з “чужого” тексту потрапляють лише центральні тематичні комплекси, що стають фундаментом авторського матеріалу. Короткі цитати та алюзії постійно перериваються “на півслові”, як недоспівана мелодія. І символічне втілення трагізму долі двох митців XVIII ст. - у створенні ефекту існуючої в звуковому контінуумі, але “непроспіваної” і “непочутої” музики.

У “Sacred monuments” знайшла втілення концепція нелінійного часу. Центральне положення композиторської естетики В. Балея - dreamtime (“час снів”), що відображає симультанне існування в двох часових вимірах. Один з них - ньютоновий час - рівномірно розгортається з минулого в майбутнє, а інший – dreamtime - втілює особливий стан перетину сну й реальності, коли свідомість стає вільною, не стримується волею і раціональним розумом. Тому dreamtime стає *простороподібним*. В такому вимірі ціла епоха може “згорнутися” в один знак, а коротка мить заповнити весь простір. Примітно, що в походженні позначення часу простежується зв'язок з міфічним часом. “Dreamtime” - це доба першотворення в міфології австралійських племен, час одкровення в снах. У симфонії В. Балея це не стільки відтворення міфа, скільки неоміфологічна інтенція, де “прачас” (до історії) стає своєрідним “постчасом” (рефлексією на історію).

В цілому, специфіка музичного неоміфологізму, у порівнянні з літературним, у найбільшій мірі пов’язана з “іменною аурою” цього явища, що надає твору цільності, гармонійності й глибини. Особливості функціонування “чужого” тексту в авторській партитурі впевнюють не стільки в стильовій зацікавленості при зверненні до окремого твору того чи іншого композитора, скільки у прагненні специфічно музично позначити ім’я через найбільш відомий, значний чи унікальний опус. Вибудова власної композиції на основі запозиченого центрального тематичного комплексу сприяє виникненню твору, сповненого амбівалентними ідеями: циклічного повернення – і принципової неможливості точного повторення, виникнення з єдиної музичної “парадигми” – і оригінального прояву індивідуальності, вічного існування міфу – і руху минаючої історії.

У **ВИСНОВКАХ** дисертації підсумовуються загальні результати дослідження неоміфологічних та ксенологічних тенденцій сучасності і відбиття їх перетину в музиці, а також позначаються перспективи подальшого дослідження теми.

Феномен “чужого” тексту в сучасній культурі та музиці полягає не лише у “зовнішньому” широкому розповсюдженні в художній практиці, а головним чином, у його зростаючій ролі у “внутрішніх” інтелектуальних процесах самопізнання через “само-розуміння-в-іншому” (Г.-Р. Яусс). У такому інтелектуальному заглибленні можливі виходи до різних сфер культурного життя й духовних цінностей. Одна з них – неоміфологічні інтенції художнього мислення - була зумовлена взаємодією неоміфологічного та діалогічного спрямування в сучасному осмисленні історичних процесів.

У сучасній музиці опозиція “авторський - запозичений матеріал” проходить еволюцію від “своє чуже – інше чуже” (у методі колажної полістилістики) до “чуже” як елемент авторського стилю (в “синтетичному”, “асоціативному стилі”). Ця еволюція спрямована до інтеграції та глибокого засвоєння матеріалу. Новий етап інтеграції – виникнення в музиці останніх десятиліть ХХ ст. нового аспекту композиторської інтерпретації *“чужого” тексту як генокоду твору*. Його сутнісні характеристики свідчать про існування неоміфологічних інтенцій художнього мислення, що проявляються на таких рівнях:

- структурному: у способі включення "чужого" тексту в авторський та логіці його функціонування в драматургії твору, які типологічно схожі зі структурним рівнем включення міфологічних знаків в неоміфологічну оповідь;

- семантичному: у специфічному позначенні імені композитора (через міфологічне ототожнення з твором автора), що трактується тут як символ високого мистецтва, його виток, як "парадигма" сучасності;

- естетичному: у віддзеркаленні в концепції твору естетичної позиції автора, яка резонує з неоміфологічними світоглядними рисами епохи.

Прояв неоміфологічних інтенцій у музиці крізь призму “чужого” тексту зустрічається не тільки в творах, де він виступає генокодом композиції, а й при інших варіантах роботи із запозиченим матеріалом. Визначальними тут виявляються естетика, загальні творчі устремління автора, центральна ідея опусу і те, яку роль відведено в ній “чужому” тексту. Приклади знаходимо в творчості Е.Денисова (Альтовий концерт), Є.Станковича (Камерна симфонія № 7), С.Губайдуліної (“Роздуми про хорал І.С.Баха”), С.Пілютікова (“Cantus supra librum”) та ін. Таким чином, розроблена в дисертації система виявлення неоміфологічних інтенцій художнього мислення в музиці передбачає перспективи подальшого науково-дослідного пошуку: 1) розширення сфери музичного матеріалу і залучення творів з іншими варіантами композиторської інтерпретації “чужого” тексту; 2) виявлення інших ознак відбиття неоміфологічних рис епохи в тексті музичного твору.

**Список опублікованих статей за темою дисертації:**

1. Гармель О.В. Три пьесы для двух фортепиано Д. Лигети на фоне Ф. Шопена (некоторые особенности композиторской техники цикла) // Київське музикознавство. – К.: КДВМУ ім. Р.М.Гліера, 2000. - Вип. 3. - С. 202-214.

2. Гармель О.В. “Чужий” текст як генеза твору: суть явища, основні ознаки, специфіка прояву // Освітні аспекти мистецтвознавства та професійної педагогічної діяльності: Зб. наукових праць. - К.: Науковий світ, 2002. - С. 13-23.

3. Гармель О.В. Dreamtime и виртуальные реальности в симфонии “Священные памятники” Вирко Балея // Час. Простір. Музика. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. - Вип. 25. - С. 134-142.

4. Гармель О.В. Лабиринты “House plant” А. Гринберга (автокомментарий как “код” композиции) // Слово, інтонація, музичний твір. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. - К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. - Вип. 27. - С. 208-216.

 5. Гармель О.В. Постлюдія останнього рукопису (І. Карабиць … В. Сильвестров) // Vivere memento (Пам’ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. - К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. - Вип. 31. - С. 156-162.

6. Гармель О.В. “Два диалога с послесловием” В. Сильвестрова в аспекте памяти культуры // Музичне мистецтво: Зб. наукових статей. - Донецьк: ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2004. - Вип. 4. - С. 152-159.

7. Гармель О.В. Некоторые аспекты “внестилевого” взаимодействия музыкальных текстов в современном композиторском творчестве // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. - К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2004. - Вип. 38. - С. 53-60.

**АНОТАЦІЇ**

***Гармель О. В. Феномен “чужого” тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення***. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2005.

В дисертації запропоновано новий аспект дослідження семантики “чужого” тексту в сучасній музиці. Завдання роботи полягає у виявленні сутності та рівнів прояву неоміфологічних інтенцій художнього мислення в музичних композиціях к. ХХ - поч. ХХІ ст. з включенням “чужого” тексту.

Ідеї дисертації базуються на перетині неоміфологічних та ксенологічних тенденції сучасної культури. В роботі вивчається феномен “чужого” тексту в сучасній музиці у широкому філософському, культурологічному, літературознавчому контексті. Виділяється новий аспект композиторської інтерпретації *“чужий” текст як генетичний код твору*, розробляється його типологія та досліджується подібність зі структурними принципами неоміфологічної прози. Вводиться поняття неоміфологічних інтенцій художнього мислення. На прикладах творів Л. Грабовського, Д. Лігеті, О. Грінберга, В. Сильвестрова, О. Нарбутайте, В. Балея розглядається їх відбиття в індивідуальних композиторських концепціях на структурному, семантичному та естетичному рівнях.

***Ключові слова***: неоміфологізм, “чужий” текст, інтенція, код, центральний тематичний комплекс.

***Гармель О. В. Феномен “чужого” текста в современной музыке. Аспект неомифологических интенций художественного мышления***. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Киев, 2005.

В диссертации предлагается новый аспект исследования семантики “чужого” текста в современной музыке. Цель работы - выявить сущность и уровни проявления неомифологических интенций художественного мышления в современных музыкальных композициях с включением “чужого” текста. Концепция диссертации базируется на пересечении неомифологических и ксенологических тенденций современной культуры.

В работе исследуются и сопоставляются неомифологический и постмодернистский “векторы” культуры последних десятилетий ХХ в. Вводится понятие неомифологических интенций художественного мышления, под которыми понимается общая смысловая устремленность авторского мышления (в процессе формирования замысла произведения и его реализации) к мифологическому модусу миропонимания в поиске аспектов интерпретации современности. В целом мифологический модус миропонимания есть: стремление к ощущению целостности, красоты и гармоничности бытия; поиск истоков, “вечных начал” и творческое приобщение к ним; циклизм в понимании истории, культурных процессов; мифологизирование истории, сообщение конкретным историческим событиям “вневременного” измерения. Один из способов проявления неомифологических интенций - обращение к произведениям прошлого (“чужому” тексту) как к “парадигмам” музыкального искусства и выстраивание замысла собственной композиции в диалоге с ними.

Феномен “чужого” текста в современной музыке рассмотрен в диссертации в широком философском, культурологическом, литературоведческом контексте. Выделен новый аспект композиторской интерпретации *“чужой” текст как генетический код произведения* и разработана его типология. Сущностные характеристики: тонкое включение в авторскую партитуру центрального тематического комплекса из заимствованного текста и его повторение на протяжении всего произведения; интеграция “чужого” текста в стилевое “поле” авторской композиции, благодаря чему возникает новое внесилевое взаимодействие музыкальных текстов; заимствованный материал становится своеобразной параллельной структурой, “текстом второго плана”, с которым происходит постоянное соотнесение в процессе восприятия музыки; “чужой” текст играет решающую роль в смыслообразовании. В работе исследуется типологическое подобие данных признаков со структурными принципами неомифологической прозы, а также выявляется “именная аура” явления “чужого” текста как генокода произведения: здесь выстраивается мифологическое отождествление *произведение – имя композитора*.

На примерах инструментальных композиций Л. Грабовского, Д. Лигети, А. Гринберга, В. Сильвестрова, О. Нарбутайте, В. Балея рассматривается преломление неомифологических интенций художественного мышления в индивидуальных композиторских концепциях на структурном, семантическом и эстетическом уровнях.

***Ключевые слова***: неомифологизм, “чужой” текст, интенция, код, центральный тематический комплекс.

***Оksana V. Garmel.  The “else’s” text phenomenon in modern music. Aspect of neomythological intentions of art thinking***. – Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Culture Studies. Speciality 17.00.03 – Musical Art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2005.

This thesis is devoted to the development of new aspect of analysis of “else’s” text semantics in modern music. The task of research is to determine the main point of neomythological intentions of art thinking in modern musical compositions with “else’s” text.

Presented ideas are based on the integration of neomythological and xenological tendencies in modern culture. The “else’s” text phenomenon in modern music is examined in broad philosophical, cultural and literary context. In this thesis, new aspect of composer interpretation -*“else’s” text as genetic code of composition -* is evolved, its typology is developed, and its similarity to structural principles of neomythological novel is investigated. The concept of neomythological intentions of art thinking is introduced in the work. By the example of instrumental music compositions by L. Grabovsky, D. Ligeti, A. Grinberg, V. Sylvestrov, O. Narbutaite, V. Baley, their realization is analyzed at the level of structure, semantics, and aesthetics.

***Key words***: neomythologism, “else’s” text, intention, code, central tone complex.

1.  [↑](#footnote-ref-1)
2.  [↑](#footnote-ref-2)
3.  [↑](#footnote-ref-3)