

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 130.2+78.071.1(477)

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–104–116

Марина Юрїївна Северинова

<http://orcid.org/0000–0002–2461–2453>

доктор мистецтвознавства,

доцент, професор кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

mseverinchik@gmail.com

СПЕЦИФІКА ВИЯВЛЕННЯ УНІВЕРСАЛЬНИХ «ПАТЕРНІВ»-МОДЕЛЕЙ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

Мета роботи полягає у виявленні універсальних «патернів»-моделей у композиторській творчості як важливих чинників феноменалізації архетипів. *Методологія дослідження* спирається на наукові культурологічні, філософсько-естетичні, психологічні та музикознавчі теорії, а також на порівняльний, системно-типологічний та структурно-аналітичний методи. *Наукова новизна* роботи визначається спробою довести, що універсальні «патерни»-моделі пронизують та навіть утворюють цілісність музичного твору, виявляючись у композиторській творчості як на рівні музичної інтонації, так і на рівні таких мікроструктур як один звук, тон, тембр, ритмічна формула, гармонічний зворот і т. ін. *Висновки.* Досліджено архетипи крізь призму як традиційного, так і новітнього розуміння музичної інтонації. Мова йде про архетипові ознаки у композиторській творчості на рівні усвідомлення певних універсальних «патернів»-моделей — семантично значимих комплексів музичної виразності, взаємодії звуку, тону, тембру, динаміки, мелодики, ладогармонії, ритму, артикуляції, штрихів, музичної форми, конструкції тощо. Тому запропоновано введення до наукового тезаурусу терміна «першоїінтонація». Таким чином, архетип у музичній культурі розглядається, за аналогією з музичною інтонацією, як певний код культури. Отже навіть у найновітніших композиторських відкрит-

нях йдеться не про зміну цього коду, а про його нове розуміння, як і всієї культури загалом.

Ключові слова: «патерн»-модель, архетип, першоінтонація, протоінтонація, музична інтонація, композиторська творчість.

Severynova Maryna, Doctor in the History of Art, Associate Professor, Professor of the Department of Theory and History of Culture of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

Specificity of the discovery of universal «patterns»-models in composing creativity.

The purpose of the work is to identify universal «patterns»-models in composing creativity as important factors in the phenomenon of archetypes. The methodology of the research is based on scientific cultural, philosophical, aesthetic, psychological and musicological theories, as well as comparative, system-typological and structural-analytical methods. The scientific novelty of the results of work determined by the attempt to prove that universal «patterns»-models permeate and even form the integrity of a musical composition, manifested in composer work at the level of musical intonation, and at the level of such microstructures as one sound, tone, timbre, rhythmic formula, harmonic feedback, etc. Conclusions. Archetypes are studied through the prism of both traditional and modern understanding of musical intonation. These are archetypal signs in composing creativity at the level of awareness of certain universal «patterns»-models of semantically significant complexes of musical expression, interaction of sound, tone, timbre, dynamics, melodies, harmony, rhythm, articulation, strokes, musical form, construction, etc. Therefore, the introduction to the scientific thesaurus of the term «pre-intonation» is proposed. Thus, the archetype in musical culture is considered, by analogy with musical intonation, as a specific code of culture. Therefore, even in the most recent composite discoveries, it is not about changing this code, but about his new understanding, as well as the whole culture in general.

Keywords: «pattern»-model, archetype, pre-intonation, proto-intonation, musical intonation, composer's creativity.

Северинова Марина Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Специфика выявления универсальных «паттерн»-моделей в композиторском творчестве

Цель работы заключается в выявлении универсальных «паттерн»-моделей в композиторском творчестве как важных факторов феноменализации архетипов. Методология исследования опирается на научные культурологические, философско-эстетические, психологические и музыковедческие теории, а также на сравнительный, системно-типологический и структурно-аналитический методы. Научная

новизна роботи *определяется* *попыткой доказать, что универсальные «паттерн»-модели пронизывают и даже образуют целостность музыкального произведения, проявляясь в композиторском творчестве как на уровне музыкальной интонации, так и на уровне таких микроструктур как один звук, тон, тембр, ритмическая формула, гармоничный оборот и т. д. Выводы. Исследованы архетипы через призму как традиционного, так и новейшего понимания музыкальной интонации. Речь идет об архетипических признаках в композиторском творчестве на уровне осознания определенных универсальных «паттерн»-моделей — семантически значимых комплексов музыкальной выразительности, взаимодействия звука, тона, тембра, динамики, мелодики, ладогармонии, ритма, артикуляции, штрихов, музыкальной формы, конструкции и т.д. Поэтому предлагается введение в научный тезаурус термина «первоинтонация». Таким образом, архетип в музыкальной культуре рассматривается, по аналогии с музыкальной интонацией, как определенный код культуры. Так что даже в новейших композиторских открытиях речь идёт не об изменении этого кода, а о его новом понимании, как и всей культуры в целом.*

Ключевые слова: «паттерн»-модель, архетип, первоинтонация, про-тоинтонация, музыкальная интонация, композиторское творчество.

Актуальність. Стосовно «патерн»-моделей у композиторській творчості постає декілька питань. По-перше, виникає зацікавленість, які елементи або категорії у музиці ми можемо назвати базовими, первинними у якості архетипу як «патерн»-моделі. А по-друге, виникає необхідність з'ясувати ту межу, коли архетипове (яке, до речі, у своєму первозданному вигляді не має ані образу, ані назви, а форма у будь-який час може змінитися) пройде шлях трансформації від першообразу до художнього образу у підсвідомості й свідомості художника та буде відображене в мистецтві в тій канонічній формі, яку звичайна людина зможе усвідомити.

Погоджуючись з думкою російського культуролога О. Кривцуна про те, що у якості первинного елемента в історичній поетиці (літературознавстві) розглядається *слово* та все, що походить від нього, ми, однак, не можемо підтримати російського науковця у його переконаннях, що в образотворчому мистецтві та в музиці не було знайдено такого первинного «атом». Отже, відповідаючи на перше питання, ми вважаємо за необхідне підкреслити, якщо мова йде про музичне мистецтво, то, перш за все, універсальною «патерн»-моделлю, базисною категорією, яка надає життя всім музичним формам, що історично ускладнюються, можна вважати музичну інтонацію. Проте звернемо

увагу на те, що певні архетипові ознаки у сучасній композиторській творчості розуміються не лише на рівні традиційного інтонаційного словника, але й на рівні тону, звуку, тембру, ладогармонії, ритму, конструкції взагалі і т. ін. А тому виявлення універсальних «патерн»-моделей у композиторській творчості є проблемою актуальною та необхідною для сучасного музикознавства.

Викладення основного матеріалу. Звернення до інтонаційної специфіки музики, а головне — вивчення цієї специфіки, прослідковується практично протягом усього періоду від моменту появи професійної композиторської творчості й особливо починаючи з праць європейських мислителів XVII–XIX ст. — Р. Декарта, М. Мерсені, І. Гердера, Ф. Шлегеля, Ф. Шелінга, Г. Гегеля. Далі, протягом XIX–XX ст., вивчення теорії інтонації стає однією з головних в дослідженнях західноєвропейських і російських мислителів. Особливе місце у вивченні інтонації належить Б. Асаф'єву, який найбільш повно висвітлює цю теорію, яка співставна з думками О. Лосєва в роботі «Музика як предмет логіки». Основна думка, що поєднує дослідження цих великих вчених, полягає в тому, що інтонація як музичний смисл (за Б. Асаф'євим) знаходиться у постійному процесі свого становлення. Так, Б. Асаф'єва музична інтонація є музичною формою, «діалектика послідовності <...> стає діалектикою форми-становлення і форми-кристалізації» [1]. У О. Лосєва в роботі «Діалектика художньої форми» [4] подібне до цього спостереження з'являється дещо раніше, при розгляді процесу становлення ейдосу в художній творчості. Такий підхід дозволяє дивитись на музичну інтонацію як на «живий» організм, на енергетичне джерело музики, що передбачає можливість стиле- та жанроутворень в музиці на основі музичних архетипів як «патерн»-моделей.

Вивчення й розуміння інтонації можливе тільки в контексті тієї культури, в якій виросла ця інтонація. Навіть при переносі інтонації зі «свого» культурного середовища до «чужого» вона буде продовжувати нести національний і етнічний характер свого культурно-історичного походження. Проте музична інтонація може відображати не тільки національні особливості, але також інтернаціональні, загальнолюдські. Багатовіковий розвиток музичної культури закріпив численні архетипи у вигляді музичних інтонаційних кодів як певних історичних епох, так і конкретних композиторів. Говорячи мовою Б. Асаф'єва, сукупність таких архетипових інтонацій складають «інтонаційний словник епохи» або «інтонаційний словник композитора».

Існує декілька таких «словників» континентальної культури, нації, епохи, соціальної групи, течії, окремого композитора і навіть твору. Відзначимо, що практично у кожного композитора формується той особливий набір виразних засобів, інтонаційних, ритмічних і фактурних формул і символів, який, власне, й утворює індивідуальний «словник» композитора. В основі своєї він залишається незмінним, зберігається впродовж усієї творчості, у творах різних років і жанрів.

Однією з головних умов смислотворення в музиці є взаємний перехід звуку та часу, тобто це «просторово-часова процедура, що має генезисну причинність у фундаментальних умовах світобудови» [10, с. 55]. Таким чином, музична інтонація може нести в собі смислову навантаженість відразу всіх шарів і значень в музиці. Відбувається культурно-історичний діалог, що дозволяє розширити смисловий та образний зміст музичної інтонації.

Оскільки інтонація має просторово-часове буття, це означає, що за своєю природою вона розвивається і має свої джерела. Тому те, що ми називаємо архетипом в культурі і мистецтві, у музиці ми називаємо першоїінтонацією, першомоделлю інтонації, яка в історико-культурному процесі перейде в інтонацію. Під таким становленням-переходом першоїінтонації в інтонацію ми розуміємо процес музичного інтонування.

Аналізуючи праці Б. Асаф'єва, сучасний російський музикознавець С. Петриков підкреслює «процесуально-динамічну інтегративність інтонаційного мислення» [9, с. 115]. Отже мова йде не просто про інтонацію, а про процес її становлення. Задля дослідження цього процесу використовується тріада: першоїінтонація — інтонування — інтонація. Звернення до тріадності досить широко використовується у наукових працях з різних галузей гуманітарного знання. Так, у музикознавстві зокрема ввійшли у «життя» такі тріади, як: «i (initium — початок) : m (movere — рухати) : t (terminus — кінець)» (Б. Асаф'єв) [1, с. 84]; «композитор — виконавець — слухач», «першоїінтонування — переінтонування — співінтонування» (О. Катрич, до речі, тут термін «переінтонування» використовується у розумінні Б. Асаф'єва, коли стала інтонація переосмислюється, вбирає в себе додаткові смисли) [3]; «інтонаційна модель — інтонування — інтонація» (В. Москаленко) [7]. У тріаді В. Москаленка інтонаційна модель — це прагнення до оформлення в інтонацію, стадія інтонування — процесуальність музичної думки, а сама інтонація є результатом інтонування. Таким чином, за В. Москаленком, під інтонуванням маємо розуміти «ту творчу

дію, ту якість становлення музичної думки, що призводить до її кристалізації в інтонацію, у звукову реалію. Інтонавання — це психологічний процес самого «виробництва» музичної думки <...> Інтонація ж є безпосереднім виходом творчого процесу, результат просування від ідеальних уявлень, пошуків, становлення — «намацування» до сформованої матеріальної цілісності, зафіксованої в одичній музичній формі» [7, с. 15]. Така інтонаційна тріада, на наш погляд, за своєю сутністю найбільш близька до запропонованої нами тріади «першоінтонація — інтонавання — інтонація».

Процес формування інтонації безпосередньо віддзеркалює творчий процес композитора, його архетипові традиції. Чим наочніше буде відображена першоінтонація в інтонації, тим більше відбудуватиметься в ній «відкат» до першотектональних, матричних основ, тим довготривалішим і фундаментальнішим буде життя такої інтонації. Така інтонація буде слугувати свого роду каркасом у творчості композиторів.

Будучи носієм «генного коду культури» (визначення В. Суханцевої) [11], у ході еволюційного розвитку музична інтонація, як архетип, знаходить своє максимальне втілення в індивідуальному творчому стилі композитора. Слід зазначити, що композитор у процесі створення свого індивідуального стилю може відхилятися від тих або інших інтонаційних архетипів, що склалися протягом історії (такий «відхід» відбувається практично завжди, інакше не було б розвитку в музичній творчості). Відтак, якщо інтонація є «матрицею» загальнокультурних архетипів, то в цьому випадку можна говорити про інтонацію як стрижень і противагу стилістичної свободи композитора. Як зазначає В. Суханцева, емоція інтонується, так само як і образ є глибоко інтонаційним. У музиці постійно відбувається кодування смислу культури за допомогою його перекладу в інтонаційний ряд. У цьому плані інтонація постає як всезагальне культури, її комунікативна можливість. Інтонація, що піддається художній обробці в конкретному тематизмі, знаходить вже інші якості: відбиваючи узагальнений соціально-емоційний смисл, вона концептуалізується, стає «одично-унікальним духовним фактом» [11].

На нашу думку, у музичній творчості функцію архетипового першообразу виконує музична першоінтонація або «протоінтонація» (термін В. Медушевського), що несе у собі все смислове інформаційне поле. Протоінтонація переадресує нас до найдавніших метасмислів та метаобразів, які закодовані у «колективному позасвідомому»

(за К. Юнгом). Вона виконує функції музичної семантики. Музична протоінтонація — це свого роду енергія музики, яка спроможна увібрати в себе невичерпну мудрість усіх поколінь. Саме «в ній відбувається становлення смислу і вияв почуття, задіяні сутнісні сили музики» [6, с. 54], що втілюються в музичних творах у вигляді художніх образів.

Вивчаючи феномен інтонації, Є. Назайкінський вказує на глибинні прошарки інтонації, які називає праінтонацією або протоінтонацією (як і В. Медушевський), що є біологічною реакцією живої істоти на вплив середовища або внутрішні потреби. Праінтонація або ж, у нашому випадку, «першої інтонація» розглядається як матриця, у якій початково закладена діалектична єдність логосу та емоції. У ході історико-культурного розвитку першої інтонація піднімається до художнього рівня і, за висловом Назайкінського, «поповнюється ще декількома прошарками аж до суперінтонації авторського піднесення музичних цитат до інтонації-символу» [8, с. 165–166].

Виходячи з концепції архетипового першої образу, який ми розуміємо в музиці як першої інтонацію, особливої ваги набуває монографія В. Медушевського «Інтонаційна форма музики», оскільки основна ідея роботи цього видатного музикознавця, за словами самого автора, — це «інтонаційна форма як єдність протоінтонаційної та аналітичної сторін» [6, с. 8]. Принциповим у роботі В. Медушевського стає «звукосмислова форма музики», яка приваблює своїм багатоаспектним прочитанням, «відкритістю», особливо у контексті композиторських надбань порубіжжя ХХ–ХХІ ст. «Звукосмислова форма музики», за В. Медушевським, народжується завдяки «взаємодії двох принципів — структурно-аналітичного та інтонаційно-цілісного» [6, с. 12], які діалектично взаємопов'язані. Перший складається із великої кількості засобів звукового матеріалу, серед яких найголовнішими В. Медушевський вважає висотні та ритмічні. За В. Медушевським, на цій основі й склалася «історично структурно-аналітична організація музичної форми, до якої входять лад, гармонія, метр, масштабносинтаксичні структури, а також конструктивно-тематична організація, яка упорядковує композицію та фактуру» [6, с. 12].

«Інтонаційно-цілісний принцип», за В. Медушевським, заснований на злитному використанні всіх засобів звукового матеріалу, який включає як звуковисотність та ритм, так і тембр, теситуру, регістри, артикуляцію. Музикознавець вказує на історично сформовану «інтонаційно-фабульну організацію» безлічі типів інтонацій, як от оратор-

ські, пісенні, поемні, баладні, а також інтонаційних типів мелодій. Як зазначає автор, аналітична та інтонаційна сторони є діалектично взаємопов'язаними та виявляють себе у двох іпостасях «як синкретична (нерозрізнена) — та як синтетична цілісність», тобто «як протоінтонація, поки що невиразне, неясне передчуття музики — і як інтонація, яка оформилася, поєднавши протоінтонацію з відповідним їй аналітичним стрижнем» [6, с. 12]. Цілком погоджуємося з В. Медушевським стосовно розуміння інтонаційної форми, яка «виявляє себе у двох іпостасях: як потенційна передоснова (коли у неї не закладено конкретний варіант аналітичної форми) та як жива основа музики» [6, с. 13]. Автор уточнює, що поняття «прото» або «протоінтонація», «протофабула», «протоінтонаційна форма» вказують «на стан інтонаційної форми, коли з неї вилучена аналітична серцевина» [6, с. 13].

Вже у першоінтонації, а потім в інтонації смислові інтенції стають першоджерелом енергії. За О. Лосєвим, нам явлена «енергійна сутність» музики у її цілісності та буттєвій повноті. Саме в цьому, на нашу думку, виявляється онтологічна сутність протоінтонації як архетипу в музиці, в цьому її цінність як «чистої енергії», що піднімається до Абсолюту та у процесі свого «становлення» (у лосєвському розумінні) творить онтологічну цілісність та «живе багатство» музичного світобуття. Крім того, протоінтонація як архетип поєднує у собі як традиції, так і ще невідомі нам авторські новації. В цьому відчувається зміст та сенс майбутнього художнього твору.

Таким чином, здійснюється шлях від архетипової протоінтонації або ж першоінтонації до утворення того чи іншого витвору музичного мистецтва у вигляді інтонаційної форми. Цей шлях підтверджує, на наш погляд, розуміння музичного твору як *цілісного матеріально-ідеального утворення* (на що вказують М. Бонфельд, М. Каган, В. Медушевський, В. Назайкінський та ін.), у якому поєднуються раціональне з ірраціональним, розумове з інтуїтивним, свідоме з позасвідомим. Не побоїмося сказати, що це є зустріч божественного, сакрального із мирським, буденним. Практично всі музикознавці у визначенні музичної інтонації єдині у тому, що інтонація як музичний смисл (у визначенні Б. Асаф'єва) має ще й *над-смислове, над-чуттєве* значення, що В. Медушевський, власне, й називає протоінтонацією, а у контексті нашої статті набуває значення архетипового першообразу, першоінтонації.

XX ст. пов'язане з глибокими змінами в підходах до музичної інтонації, можна сказати — з певною інтонаційною кризою. Відомо,

що поява нового «інтонаційного словника», як і нового індивідуального стилю, не завжди збігається з інтонаційним словником епохи. Найбільше це стосується сучасної композиторської творчості. Вона характеризується створенням індивідуальних стилів зі своїми індивідуальними мовами, почасти важкозрозумілими широкому колу слухачів, окрім, власне, творців і невеликого кола їхніх однодумців. Тому архетипами у цих індивідуально-композиторських стилях, зі своїм індивідуальним інтонаційним словником, ми маємо право вважати ті першоінтонації, на яких побудована вся багатовікова культура. Ці процеси пов'язані з інтелектуалізацією музики. Визнання особливого місця інтелекту в мистецтві, який знаходиться на багато щаблів вище, аніж чуттєвість, підтверджується, зокрема, творчістю знакової постаті сучасності — С. Далі. Як відомо, він у своїх художніх фантазіях зображував людей з порожнечами замість внутрішніх органів. Такі образи постали своєрідними символами мистецтва доби постмодернізму, що відображає дійсність, яку передбачили ще Ф. Кафка, Д. Джойс, М. Пруст, А. Платонов, М. Булгаков... Відомий сучасний культовий кінорежисер Пітер Грінауей у фільмі «Черевко архітектора» зображує людей без рук, без ніг, але голова, як не дивно, завжди на місці, стаючи немовби символом присутності інтелектуально-раціонального начала в житті та мистецтві.

Звернення до ейдетичного, архетипового розуміння інтонації, як пошуку нових інтелектуальних смислів, що дозволяє розглянути музичну інтонацію не тільки як один із засобів виразності та виявлення музичного образу, а як свого роду концентрат музичного інтелекту, «що реально існує сьогодні у свідомості певного прошарку української інтелігенції» [12, с. 34], і не тільки музичної. Творчість багатьох сучасних композиторів, що використовують прийоми алеаторики, сонористики, додекафонії, серіалізму, пуантілізму тощо та відрізняються за своїми естетико-стильовими позиціями, найчастіше «випадає» із класичних рамок інтонаційної теорії. Основним організаційним фактором творчості стає конструктивна логіка, підпорядкована пошукам відповідей на певні філософські питання, а сама музика розрахована переважно на елітарну слухачську аудиторію, на посилену інтелектуальну роботу свідомості. Таким чином, інтонація одночасно стає не тільки носієм власного смислу, але і смислоутворення. Однак за жорсткою логікою та конструктивізмом мислення сучасних українських композиторів найчастіше приховується бурхливе емоційне життя, тонке відчуття самотності людини в світі, дисгармонії в сучасному світі технократії.

Отже, ми припускаємо, що неможливо замикати розгляд архетипових рис у творчості сучасних композиторів тільки на традиційному розумінні інтонації. Сучасні композиторські техніки пропагують зовсім інший підхід до інтонаційного матеріалу. Новітні технології у музиці пропонують розширити можливості інтонаційного словника за рахунок вищезгаданих — тембру, ритму, часо-простору та інших засобів, які, у своїй більшості, можливо використовувати завдяки комп'ютерним технологіям. Це пов'язано з тим, що сучасні композитори намагаються у своїх сміливих пошуках знайти нові засоби для створення звукового метріалу. Не відкидаючи мелодійне начало інтонації, майже тридцять років тому С. Слоніський впевнено говорив про значущу роль темброінтонації. Майже вся музика другої половини ХХ ст. побудована на так званій ритмоінтонації, яка широко використовується практично всіма сучасними композиторами.

Слід зазначити, що у якості новітнього розуміння інтонації, для посилення враження у музику вводяться «немузичні компоненти», як це було, наприклад, у музичному творі Е. Вареза «Іонізація» (1931) для 39 ударних інструментів та 2 сирен. Стосовно такої переорієнтації дуже влучно зауважує Н. Герасимова-Персидська, яка пише про те, що «зміна орієнтирів віддзеркалює зміщення акценту в трактуванні звуку з висотного на фонізм. <...> Порівняння музики традиційної і нової в аспекті проблем інтонації призводить до висновку про те, що відмінності зачіпають як глибинний рівень внутрішньої організації, так і форму вираження, тип звучання» [2, с. 21]. З точки зору вельмишановного музикознавця, новітній підхід до самого звуку у сучасній музиці встановлює нову ієрархію взаємовідносин за всіма параметрами. Таким чином, потенційні можливості розгляду архетипів у сучасній композиторській творчості значно розширюються завдяки новітньому розумінню самого коду музики, а саме — музичної інтонації.

Безумовно, жоден з композиторів не може відмовитися від свого минулого, від минулого своєї культури. Саме в цьому ми вбачаємо вирішальну роль архетипів. Можливо, сьогодні ставлення до минулого сприймається зі знаком мінус та виражається в музичній творчості у різних матеріальних формах, завдяки різноманітній музичній організації. Проте присутність першообразу-ідеї, як начала, завжди реально існує. Можливо — це є саме тим передчуттям майбутнього твору, який у подальшому осмислюється та перетворюється на індивідуальні риси у композиторській творчості.

Висновок. Отже, процес перетворення архетипової першоінтонації у музичну інтонацію в творчості сучасних композиторів обумовлений постановкою питання про інтуїтивний, ірраціональний, підсвідомий, спонтанний двигун культурогенезу. Пройшовши весь шлях свого історичного безупинного становлення від першоінтонації, через інтонування до інтонації, остання набуває чітких форм. І, викристалізуючись, інтонація, по-перше, стає смисло-образним генокодом у тій чи іншій культурі. По-друге, якщо мова йде про сучасну пост-культуру, то розуміння інтонації значно розширюється, а межі її традиційного існування розмиваються, оскільки характерними архетиповими рисами музичної інтонації в сучасній композиторській творчості стають темброінтонація, ритмоінтонація, ладогармонійна інтонація та інші. Отже першоінтонація як архетип — це культурний код музики. Код змінити неможливо. Проте сьогодні змінюється розуміння цього коду, так само як і розуміння всієї культури. Сучасні композитори намагаються створити нову звукову матерію, свій власний світ. З'являються новітні композиторські техніки, у яких універсальні «патерн»-моделі виступають у якості звуку, сонору, новітнього розуміння інтонації, нових тональностей, нових модальностей, нового розуміння простору тощо. Верхньою межею такої музики, яка містить в собі значний субстрат інтелектуалізму, є музичний логос, або архетип як певний абсолют, тобто першосмисл-першообраз. Отже, на сучасному рівні ми можемо говорити про новітнє розуміння певних кодів культури, а завдяки цьому до речі, і всієї культури загалом.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского / редактор-упорядник О. Б. Соломонова. Вип. 98 : Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети : збірник наукових статей. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 16–31.
3. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця. Теоретичні та естетичні аспекти. Дрогобич: Видавничка фірма «Відродження», 2000. 100 с.
4. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / предисл. В. В. Бычков. Москва: Академический Проект, 2010. 415 с.
5. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. Москва: Мысль, 1995. С. 194–369.

6. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Исследование. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
7. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 255 с.
9. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление // Музыкальная академия. Москва, 1992. № 3. С. 113–116.
10. Старостова Л. Э. Проблема смыслотворчества в искусстве и культуре : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург, 1996. 158 с.
11. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки [Электронный ресурс]. Киев: Факт, 2000. 176 с. // Культурология: теория, школы, история, практика. Режим доступа: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm
12. Чекан Ю. Звуковий ландшафт прози Андруховича: Українська література без української музики? // Київське музикознавство: зб. статей. Київ, 2001. Вип. 6. С. 34–45.

REFERENCES

1. Asafiev B. Musical form as a process. Leningrad: Music, 1971. 376 p.
2. Gerasimova-Persidskaya N. Intonation in the latest music / Scientific Herald of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Editor-compiler O. B. Solomonov. Issue 98: The World of Musicology: Strategies, Discourses, Plots: A collection of scientific articles. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2011. P. 16–31.
3. Katrich O. Style of musician-performer. Theoretical and aesthetic aspects. Drohobych: Publishing company «Vidrodzhennya», 2000. 100 p.
4. Losev A. F. Dialectic of artistic form / preface V. V. Bychkov. Moscow: Academic Project, 2010. 415 p.
5. Losev A. F. Music as the subject of logic / Form. Style. Expression. Moscow: Thought, 1995. P. 194–369.
6. Medushevsky V. Intonational form of music. Research. Moscow: Composer, 1993. 262 p.
7. Moskalenko V. G. The creative aspect of the musical interpretation (to the problem of analysis). Research. Kiev: KGC named P. I. Tchaikovsky, 1994. 157 p.
8. Nazaikinsky E. V. Sound music world. Moscow: Music, 1988. 255 p.
9. Petrikov S. Textual musical thinking. Moscow: Musical Academy, 1992. № 3. Pp. 113–116.
10. Starostova L. E. The problem of meaning creation in art and culture: diss.... Candidate Philosophy Sciences: 24.00.01. Ural. state Un-t named A. M. Gorky. Yekaterinburg, 1996. 158 p.

11. Sukhantseva V. K. Music as the world of man. From the idea of the universe — to the philosophy of music. Kiev: Fakty, 2000. 176 p. [Electronic resource] // Culturology: theory, schools, history, practice. Access mode: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm

12. Chekan Yu. The sound landscape of Andrukhovych's prose: Ukrainian literature without Ukrainian music? / Kyiv musicology: Collection of articles. Kyiv, 2001. Issue 6. P. 34–45.

Стаття надійшла до редакції 26.09.2018

УДК 785.7.8:782

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–116–126

Людмила Іванівна Повзун

<http://orcid.org/0000–0002–1133–6330>

доктор мистецтвознавства, в.о. професора,

завідувач кафедри камерного ансамблю

ОНМА імені А. В. Нежданової

nykolai.povzun@gmail.com

КАТЕГОРІЯ КАМЕРНОСТІ ЯК ЖАНРОВО- СЕМАНТИЧНА МНОЖИННІСТЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО- АНСАМБЛЕВОЇ ТВОРЧОСТІ

***Мета роботи** — дослідження генезису та еволюцію явища/поняття камерності в інструментально-ансамблевій музиці. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні компаративного, аналітичного, історико-логічного методів. **Наукова новизна.** Категорія камерності досліджується як семантична структура, що утворюється складним художньо-комунікативним конструктом, дія якого сприяє примноженню смислів з безперечним правом першості семантичного авторського вмісту та художнього виконавського відтворення. **Висновки.** Поняття камерності, що генетично визначало просторові умови музикування та було характеристикою позамузичних компонентів, в процесі дослідження історично-естетичних, виконавсько-органологічних, художньо-смилових чинників інструментально-ансамблевої творчості виявило семантичну багатозначність явища камерності як жанрово-стильової ознаки інструментально-ансамблевих творів, умови виконання яких передбачають цілий комплекс музичних складових та елементів музичного порядку. Попри суттєві відмінності в органологічній структурі ансамблевих складів, варіантні акустично-естетичні можливості існування камерно-ансамблевих жанрів/творів та їх стильову (історичну та авторську) приналежність, визначальним для цілісності структури/системи камер-*