

УДК 7.071.1: 78.02-021.252

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-5>**Ірина Мирославівна Середюк**

ORCID: 0000-0002-8327-8897

викладач кафедри методики музичного виховання та диригування
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
irinaserdiuk1802@gmail.com

ГАЛЕРЕЯ МУЗИЧНИХ ПОРТРЕТІВ КОМПОЗИТОРІВ У СЕМІОТИЧНОМУ ТА КОМУНІКАТИВНОМУ АСПЕКТАХ

Мета даної розвідки полягає в розгляді системи засобів і прийомів на прикладах тих музичних творів, де автором виведено серії образів інших композиторів та створено своєрідні галереї портретів яскравих творчих індивідуальностей. *Методологія роботи* передбачає аналіз методів формування парадоксальних стильових суміщень в контексті вільного парафраза (Дьйордь Куртаг), автобіографічних рефлексій на особистість і доробку митця крізь призму власної творчості (Богдана Фільца), виокремленої співзвучності семантики знаних музичних творів, що включена в образну систему власної композиції (Ніколай Сідельніков), ігрової моделі інтегрування і синтезування яскравих рис індивідуального авторського письма (Альфред Шнітке). *Наукова новизна* полягає у виявленні на прикладі низки наведених музичних композицій багатства художніх версій та виведення галереї портретів композиторів у рамках одного музичного твору. Воно орієнтоване на пошук найістотніших знаків прояву неповторної індивідуальності та арсеналу, яким вона оперує у пошуку найвідповіднішого художнього результату. *It is focused on the search for essential signs of manifestation of a unique individuality and arsenal with which she operates in the search for the most suitable artistic result.* **У висновках зазначається, що,** послуговуючись засобами цитування, квазіцитати, алюзії, жанрових паралелей, переспіву програмних заголовків, сигнатури-монограми тощо, кожне з художніх завдань вирішується відповідно до вимог авторського задуму. Прикладами можуть послужити парадоксальні стильові суміщення в контексті вільного парафраза (Дьйордь Куртаг), автобіографічні рефлексії на особистість і доробок митця крізь призму власної творчості (Богдана Фільца), виокремлена співзвучність семантики знаних музичних творів, включена в образну систему власної композиції (Н. Сідельніков), ігрова модель інтегрування і синтезування яскравих рис індивідуального авторського письма (А. Шнітке).

Ключові слова: індивідуальний стиль, алюзія, цитата, парафраз, семантика музичного твору.

Serediuk Iryna Myroslavivna, Lecturer at the Department of Music Education and Conducting Methods of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Gallery of musical portraits of composers in the semiotic and communicative aspects

The purpose of this exploration is to consider a system of tools and techniques on the examples of those musical works, where the author derived a series of images of other composers and created a kind of gallery of portraits of bright creative personalities. The methodology involves the analysis of methods of forming paradoxical stylistic combinations in the context of free paraphrase (Gyurgy Kurtag), autobiographical reflections on the personality and work of the artist through the prism of his own work (Bohdana Filtz), isolated consonance of semantics. Sidelnikov), a game model of integration and synthesis of bright features of individual author's writing (Alfred Schnittke). Scientific novelty lies in the discovery of a wealth of artistic versions on the example of a number of the given musical compositions and the derivation of a gallery of portraits of composers within the framework of one musical work. The conclusions state that using the means of citation, quasi-quotations, allusions, genre parallels, re-singing of program titles, signature-monograms, etc., each of the artistic tasks is solved according to the requirements of the author's idea. Examples are paradoxical stylistic combinations in the context of a free paraphrase (Gyurdy Kurtag), autobiographical reflections on the artist's personality and heritage through the prism of his own creativity (Bogdana Filz), the consonance of the semantics of famous musical works is highlighted, included in the figurative system of his own composition (N. Sidelnikov), game model of integration and synthesis of striking features of an individual author's writing (A. Schnittke).

Key words: individual style, allusion, quotation, paraphrase, semantics of a musical work.

Середюк Ирина Мирославовна, преподаватель кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника

Галерея музыкальных портретов композиторов в семиотическом и коммуникативном аспектах

Цель данного исследования заключается в рассмотрении системы средств и приемов на примерах тех музыкальных произведений, где автором выведено серии образов других композиторов и созданы своеобразные галереи портретов ярких творческих индивидуальностей. Методология работы предусматривает анализ методов формирования парадоксальных стилистических совмещений в контексте свободного парафразы (Дьйордь Куртаг), автобиографических рефлексий на личность художника сквозь призму собственного творчества (Богдана Фильц), выделенной созвучности семантики известных музыкальных произведений, включая образную систему собственной композиции (Николай Сидельников), игровой модели интеграции и синтезирования ярких черт индивидуального авторского письма (Альфред Шнитке). Научная новизна заключается в выявлении на примере ряда приведенных музыкальных композиций богатства

художественных версий и выведении галереи портретов композиторов в рамках одного музыкального произведения. Оно ориентировано на поиск существенных знаков проявления неповторимой индивидуальности и арсенала, которым она оперирует в поиске наиболее подходящего художественного результата. **В выводах отмечается, что, пользуясь средствами цитирования, квазицитаты, аллюзии, жанровых параллелей, перепева программных заголовков, сигнатуры-монограммы и т.д., каждое из художественных задач решается в соответствии с требованиями авторского замысла. Примерами могут послужить парадоксальные стиливые совмещения в контексте свободного парафраза (Дьйордь Куртаг), автобиографические рефлексии на личность и наследие художника сквозь призму собственного творчества (Богдана Фильц), выделена созвучность семантики известных музыкальных произведений, включенная в образную систему собственной композиции (Н. Сидельников), игровая модель интегрирования и синтезирования ярких черт индивидуального авторского письма (А. Шнитке).**

Ключевые слова: индивидуальный стиль, аллюзия, цитата, парафраз, семантика музыкального произведения.

Портрет композитора, введений у музичному творі, – особливе мистецьке явище, яке заслуговує на спеціальне вивчення. Існують численні дослідження категорії музичного портрету загалом, семантики індивідуального стилю, шифрів-монограм, що позначають авторську присутність та музичних присвят. Останні особливо часто заторкують колег з композиторському цеху, оскільки сприйняття творчої індивідуальності іншим митцем більш глибинне і сутнісне, ніж загальномузикознавче, що й становить **актуальність дослідження**. Воно орієнтоване на пошук найістотніших знаків прояву неповторної індивідуальності та арсеналу, яким вона оперує в пошуку найвідповіднішого художнього результату. Обґрунтування категорій і мистецьких проявів музичного портрету здійснила Л. Казанцева. Функції і класифікацію різновидів знаку-символу авторської присутності у творі здійснено О. Юферовою, систему його важливих різновидів – авторських присвят вивчала Вікторія Бодіна-Дячок [1]. Дослідження творчої самоідентифікації – музичного композиторського автопортрету належить Світлані Крузе, а також В. Кудряшовій.

Дослідниця явища дедикації як складової частини музичного твору Вікторія Бодіна-Дячок виділяє формальні присвяти, стверджуючи: «Музична присвята – це авторський надпис, викладений у вигляді короткого вербального тексту, розміщеного біля заголовку, що вказує на прагнення компози-

тора вшанувати своїм твором певну особу чи групу осіб; присвята є паратекстовим явищем (тобто належить до білятекстового оточення твору) та одним із способів включення твору в систему комунікації... Таким чином, в авторських присвятах функціонують механізми культурної пам'яті – такі, як накопичення та зберігання певної інформації» [1, с. 19]. До переліку їх комунікативних складових частин вона відносить: факт творчої біографії композитора; ім'я адресата (або адресатів), що дають можливість побачити коло спілкування композитора, його оточення; творчий задум композитора; емоційний стан митця, який проектується на образність присвяченого твору. Не менш вагомими засобами позначення присутності образу іншого композитора в музичному творі є стилізація, цитування і квазі-цитати, алузії до знакових творів, парафразування чи узагальнення через програму, жанр або комплекс засобів виразності, музичні криптограми сонорних звуків тощо.

Метою даної розвідки є розгляд системи засобів і прийомів на прикладах тих музичних творів, де автором виведено серії образів інших композиторів, створено своєрідні галереї портретів яскравих творчих індивідуальностей.

Основний зміст роботи. Завдання створення галереї портретів композиторів Дьйордь Куртаг вирішує в руслі оригінального методу. Жанр музичного портрету, робота із запозиченим матеріалом і відтворення композиторської стилістики інших авторів – напрям, який послідовно приваблює митця. Приклади цього в його доробку достатньо численні: алузії, цитати, парафрази, посвяти, приношення, послання і епітафії, твори «на пошану...» (Hommage a ...): «Hommage a Mihály András» для струнного квартету ор. 13, «Omaggio a Luigi Nono» для хору а cappella ор. 16, «Hommage a R.Sch» для кларнета, альта і фортепіано ор. 15 d, «Officium breve in memoriam Andrea Szervbnszky» для струнного квартету ор. 28, «Rückblick, Hommage a Stockhausen» для чотирьох виконавців, «...quasi una fantasia...» ор. 27 № 1 для фортепіано та інструментальних груп. Іншою особливістю індивідуального авторського стилю композитора є мислення відкритим опусом («work in progress»), постійним живим і діяльним переосмисленням музичного матеріалу, створення низки різномірних версій одного тексту, зміна структури циклічних композицій. Прикладами таких відкритих опусів є його серії «Ігри» і «Знаки», які протягом років komponуються і переосмислюються

за аналогією з тривалим становленням Бартоківського «Мікрокосмосу». Так, у доробку митця є «Знаки, ігри і послання» для альтя ор. 5, «Ігри» для фортепіано, «Знаки» для віолончелі соло ор. 5 b, «Знаки, ігри і послання» для струнних, «Ігри та послання» для духових.

«Куртагівська творчість апелює до естетико-філософських понять гри і знака. Ці терміни, будучи характерними для постмодерністської естетики, послужили для композитора основою серії п'єс з однойменною назвою: знаки – в ракурсі характерних п'єс, ігри – в якості принципу імпровізаційності і свободи виконання», – відзначає дослідниця циклу Тетяна Хайновска [5, с. 17].

Посвяти композиторам у його позаопусному циклі «Ігри» для фортепіано соло досить численні. Серед їх адресатів: Й. С. Бах, Дж. Верді, Д. Скарлатті, Ф. Мендельсон, Л. ван Бетовен, Ф. Шуберт, Н. Паганіні, Д. Кабалевський П. Чайковський, К. Вулф, Д. Лігеті, Б. Барток, П. Булез та численні інші. Із переліку очевидно, що об'єктами портретування є старі майстри і сучасники, представники різних епох і національних шкіл. Однак вибір імен виказує установку на пізнаваність, на митців, взірці творчості яких наділені семантичною виразністю для слухацької аудиторії. Д. Куртаг апелює до пізнаваних рис їх індивідуальної стилістики та алюзій на визначні композиції у їх доробку. Цей вихідний матеріал трансформовано автором через призму власної композиторської техніки та особистісне ставлення. Так, наприклад, крихітна мініатюра «Hommage a Scarlatti» являє собою атональний гумористичний скетч на музичну мову Д. Скарлатті загалом, а також містить мозаїчно наведену низку мікроцитат і алюзій до його «Мисливських сонат».

Композиція «Hommage a Tchaikovsky» підходить до межі між виконавством і перфомансом: підставою для неї послужили виразна алюзія на вступ до Фортепіанного концерту № 1, яка виконується кластерами, та дотепне схематичне, умовне відтворення рухів піаніста під час виконання концертної каденції пасажами *glissando* і кластерними плямами. Послідовно витриманими алюзіями на п'єси початкових зошитів «Мікрокосмосу» наповнена коротенька п'єска «Hommage a Bartok»: аскетична простота двоголосного викладу зі значною диференціацією партій обох рук в ладовому і ритмічному сенсі за використання складних та перемінних метрів.

Серед композицій цієї групи представлено цікаві експерименти «подвійної стилізації», парадоксального прочитання широкозвучної композиції одного автора в руслі стилістики іншого – гранично відмінного за світосприйняттям, виразовим арсеналом та індивідуальним почерком. Неочікуваною за стильовим вирішенням є п'єса «Homage a Verdi». Матеріалом для неї послужила арія Джильди з 2 дії опери «Ріголетто». Однак її переспів здійснюється в техніці пуантилізму, де кожна нота відділена від попередньої паузами, регістром, штрихом, динамічним відтінком, та в ритмічній деформації. Таким чином, вердівський шлягер розкрито крізь призму технічних засобів А. Веберна.

Подібним за творчим методом є пародійний переспів прелюдії Клода Дебюссі під назвою «Роздратована дівчина з волоссям кольору льону». Зберігаючи нейтральну плагальність та мелодичний контур оригіналу, композитор трактує її у двох максимально контрастних планах, чергуючи розділи, де тема подана токатно, напористо, жорстко, з контрапунктичними поєднаннями мелодичних пластів і численними репетиціями (в «Сарказмів» дусі С. Прокоф'єва чи етюдних композицій з «Мікрокосмосу» Б. Бартока) і дублюючи одноступіньні мелодичні проведення теми К. Дебюссі колористичними пастельними септакордовими смугами на *pp*.

Цілком іншим є принцип вшанування знакових музичних авторитетів у біографічному програмному фортепіанному циклі Богдани Фільц «Музичні присвяти» (1993–2002). Для характеристики образу кожного окремого митця композиторка обирає знакові жанрові та інтонаційні алюзії, стилізацію авторського музичного словника і цитування. Послідовність портретів зумовлена хронологічним принципом особистих контактів з авторкою твору. Кореляцію змісту і мету Б. Фільц конкретизує через програмний заголовок та конкретизацію імені об'єкта музичного зображення, адресата присвяти: «Відлуння минулих літ» (Денису Січинському), «Спомин» (Памяті Станіслава Людкевича), «Сумна пісня» (Василю Барвінському), «Меланхолійний вальс», (Анатолію Кос-Анатольському), «Ліричний прелюд» (Євгену Козаку), «Елегія» (Левку Ревуцькому), «Скерцо» (Миколі Колессі). Кожен з образів – не лише портрет, але й проекція на нього особистісного ставлення авторки циклу, комплекс її спогадів-асоціацій. Тому всі персонажі галереї ліризовані і трактовані в імпресіоністичній стилістиці.

Портрет Д. Січинського («Відлуння минулих літ») набуває неоромантичних рис. В інтенсивному розвитку мелодії широкого розгортання на тлі пульсації ускладненої хроматизованої гармонії поетапно відбувається становлення теми з солоспіву «Бабине літо» («Гей, лети павутиння») на слова М. Гавалевича. Таким чином на емоційну атмосферу портрету проектується і семантика поетичного тексту солоспіву.

Образ С. Людкевича розкрито через флер імпресіоністичного розмитого спогаду, з глибин якого поступово кристалізується цитата з солоспіву «Тайна» («Хтось мене ще пам'ятає») на слова О. Олеся. Сам солоспів відрізняється аскетичною прозорою фактурою, строго виваженим мінімалізмом засобів. У п'єсі-парафразі його матеріал доповнюється бурхливими пасажами і обширною кодою-післямовою з мелодичними зворотами у гуцульському ладу, що надає портрету дуже особистісного трактування.

Портрет Василя Барвінського («Сумна пісня») прочитано через матеріал його «Думки» для фортепіано (також дуже строгої, навіть графічної за будовою фактури). Авторка зберігає статику і світлу печаль прообразу, але надає йому авторських рис.

Натомість «Меланхолійний вальс» – ефектний і вишуканий колаж з низки цитат і алюзій на численні популярні камерно-вокальні композиції Анатолія Кос-Анатольського, серед який центральне місце належить «Солов'їному романсу» в центральному розділі п'єси і кульмінаційному звороту з солоспіву на текст І. Франка «Ой ти, дівчино» в коді.

Назва мініатюри «Ліричний прелюд» більшою мірою відтворює власне бачення, ніж авторські риси хорового письма Євгена Козака. Матеріалом для його музичної характеристики взято хор «Вівчарик», з пісенною мелодикою та численними просторовими ефектами. Проте в даній композиції на передній план виходять розкута імпровізаційність та мрійливість, де творчість автора є поштовхом для особистих міркувань та емоцій.

«Елегія», присвячена Левку Ревуцькому, відтворює стилістику його фортепіанних Прелюдій та «Пісні», а «Скерцо», яке характеризує Миколу Колесу, відтворює нерв, ритміку та ладово-гармонічний арсенал заключної п'єси із циклу «Три коломийки» та Сонатини.

У циклі «Музичні присвяти» авторка відштовхується від можливості співвіднести психотип, семантику соціально значущих взірців творчого доробку, власні враження й асоціа-

ції від контакту із творчою особистістю через балансування власного, індивідуального творчого начала в парафразуванні цитованого та стилізованого матеріалу. Тому суто портретні функції тут виходять на другий план, а засоби їх відтворення постають допоміжним чинником у реалізації художнього завдання. Водночас шлях авторки до його вирішення ставить цікаві запити до слухацької аудиторії.

Альфред Шнітке належить до митців, у доробку яких принципи осмислення запозиченого матеріалу, портретування та відтворення стилістики інших митців (виконавців та композиторів) представлені надзвичайно багатогранно і тому зростають до ознак індивідуального авторського стилю.

У його доробку є твори на пошану, in memoriam, парафрази-пародії, камерні композиції, у яких присвяти формують виразове семантичне поле: «Канон пам'яті І. Стравінського» для струнного квартету (1971), «Вітальне рондо» для скрипки і фортепіано (1973), «Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича» (1975), «Moz-Art» для двох скрипок (редакція 1976), «Присвята Стравінському, Прокоф'єву, Шостаковичу» для фортепіано в 6 рук (1979), «A Paganini» для скрипки соло (1982), «Klingende Buchstaben» для віолончелі соло (1988), «Мадригал» пам'яті Олега Кагана для скрипки соло (1990), «Lebenslauf», «До 90-річчя Альфреда Шлеє» для альту соло (1991). Другий і Третій струнні квартали, Симфонія № 3 засвідчують інтерес композитора до стилізації, алюзій, квазіцитат і докладного цитування, музичних монограм тощо [2; 6].

До творів, де також виведено галерею композиторських портретів, належить п'єса «Присвята Стравінському, Прокоф'єву та Шостаковичу» для фортепіано в шість рук. Успереч заявленій назві цей твір не несе в собі функції вшанування, музичного меморіалу трьох максимально знакових постатей в російському музичному мистецтві першої половини ХХ століття, чий внесок в національну культуру вже здобув оцінку з відстані часу, а відтворює традиції творчості більш демократичного жанру в стилі пастіш зламу століть. Зразками групових композиторських портретів у жанрі фортепіанного програмного циклу чи фортепіанного ансамблю є «Три легкі п'єси для фортепіано в чотири руки» І. Стравінського (1915), фортепіанний цикл Еріка Саті «Ті, що гризуть і дратують дерев'яного бовдура» (1913), і, насамперед, два зошити під типовою для жанру пастіша назвою «В манері ...»

(«A la Maniere de...») op.17 (1911) Альфредо Казелли та op. 17b (1913) у співавторстві з М. Равелем.

Але, на відміну від попередників, які групи портретів трактують як сюїту, дивертисмент чи програмний цикл, фортепіанний ансамбль А. Шнітке є одночастинною концертною п'єсою. В основу тематизму покладено матеріал із творів композиторів, винесених у заголовок. Це «Китайський марш» з опери «Соловей» І. Стравінського, «Полька» з балету «Золотий вік» Д. Шостаковича та «Гумористичне скерцо» для чотирьох фаготів С. Прокоф'єва. На їх підставі автор вибудовує власну композицію на межі парафраза і пастіша, наповнюючи її ігровим сенсом. Наскрізним матеріал всього твору є «Китайський марш», який, крім цілісного викладу-рефрену форми рондо-варіацій з рисами концентричності, переростає в наскрізне остинато за принципом *perpetuum-mobile*. Розділи форми знаменують каскади кластерів – своєрідних антагоністів-антиподів безперервного руху прокоф'євської теми. Кульмінацією і центром композиції є розділ із проведенням гротескної теми з балету Д. Шостаковича, а заключне проведення рефрену контрапунктично поєднане зі скерцозною темою С. Прокоф'єва. Вся композиція обрамлена вступом і кодою на спільному матеріалі і кластерними комплексами. Таким чином, обираючи цитати з творів видатних митців і яскравих індивідуальностей, А. Шнітке розділяє і увиразнює комплекси виразових засобів першоджерел і водночас підкреслює риси їх спільності в конкретних художніх творах: кожна із цитованих композицій – дотепна, гумористично-гротескна, моторна і наділена рисами театралізації, що дає змогу звести їх до спільного знаменника (вельми виразно позначеного заключним тонічним тривуком *C-dur*) при всіх індивідуально-стильових і жанрових відмінностях. Саме тому доцільним видається і сам вибір складу: жартівлива, проте майстерна та високопрофесійна взаємодія трьох виконавців, сповнена ефектних можливостей у чергуванні сольних, дуетних і повнозвучних ансамблевих епізодів. Композитор не лише сам вибудовує різнопланові лінії диференціації і суміщення яскраво індивідуального тематичного матеріалу, але й пропонує слухачеві включитися в цю тонку інтелектуальну гру.

Неординарний приклад присутності композиторських образів у творі демонструє російський композитор Ніколай Сідельников у масштабній циклічній композиції «Лабіринти».

Жанр твору композитор конкретизує як роман-симфонію в п'яти фресках за мотивами давньогрецьких міфів про Тесея для фортепіано соло. Програмність та живописні паралелі вказують на синкретичну природу авторського задуму пронизану ідеєю синтезу мистецтв, а також на літературні аспекти осмислення теми лабіринту, в якому герой шукає шлях до самого себе («Улісс2» Дж. Джойса, «Життя Арсеньєва» І. Буніна, «Дар» В. Набокова). Програмність твору докладна: крім загальної назви, конкретизації підпорядковані окремі частини, а також розділи однієї з частин:

I. Юність Героя.

II. Танець Аріадни.

III. Лабіринти: тема з варіаціями.

Тема

Варіація 1. Ідїе фіхе.

Варіація 2. Оманливе відлуння катакомб ...

Варіація 3. Гарячковий пошук ...

Варіація 4. Виклик Тесея.

Варіація 5. Поява Мінотавра.

Варіація 6. Поєдинок.

Варіація 7. Апофеоз героя.

IV. Нитка Аріадни веде в Неминучість.

V. Останній Шлях в Царство Тіней.

У процесі втілення творчого задуму композитор послуговується численними пізнаваними алюзіями і цитатами. Так, у другій фресці «Танець Аріадни» автор послуговується основними античними ладами (фрігійським, лідійським) та цілотоновою гамою. Поряд із цим він наводить цитати з балету І. Стравінського «Орфей» і середньовічної секвенції «Dies Irae».

Символіку образності третьої частини (лиликів, як жителів темряви у лабіринті) доповнено цитатою з танцю кажанів в опері М. Равеля «Дитя і чари». Картина подальшого поєдинку трактується із застосуванням засобів естрадно-джазового мистецтва та ритмів і гармонії джазової музики, «Dies Irae» та введенням звукових монограм ВАСН і власної сигнатури HDE (початкове «h» трактується як «сі»).

Найбільш широко і багатогранно використано семантику приреченості, оплакування й поховання (від філософсько-трагедійної до гротескної) запозиченої авторської стилістики у фіналі циклу «Останній шлях в царство тіней».

Такими є цитати з «Пасіонів за Матфеєм» Й. С. Баха, тема долі з Симфонії № 5 Л. ван Бетовена, похоронний марш з Сонати b-moll Ф. Шопена, Соната B-dur Ф. Шуберта, прелюдія «Кроки на снігу» К. Дебюссі, «Симфонія псалмів» І. Стравінського, «Похоронний марш в манері Калло» з Першої симфонії Г. Малера (авторська ремарка до фіналу – «In modo di Gustav Mahler»). Таким чином, композитори стають героями і свідками подій музичної оповіді, включаючись в образну систему твору і формуючи її алюзіями і паралелями.

Наукова новизна полягає у виявленні на прикладі низки наведених музичних композицій багатства художніх версій та виведення галереї портретів композиторів у рамках одного музичного твору.

Висновки. Послуговуючись засобами цитування, квазіцитати, алюзії, жанрових паралелей, переспіву програмних заголовків, сигнатури–монограми тощо, кожне з художніх завдань вирішується відповідно до вимог авторського задуму. Прикладами можуть послужити парадоксальні стильові суміщення в контексті вільного парафраза (Дьйордь Куртаг), автобіографічні рефлексії на особистість і доробок митця крізь призму власної творчості (Богдана Фільц), виокремлена співзвучність семантики знаних музичних творів, включена в образну систему власної композиції (Н. Сідельніков), ігрова модель інтегрування і синтезування яскравих рис індивідуального авторського письма (А. Шнітке).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація. *Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство: Зб. ст.* Вип. 41. Київ : КІМ ім. М. Глієра, 2012. С. 78–88.
2. Ващенко О.В. Камерно-інструментальна музика А. Шнітке: принципи композиторського мислення : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства, спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Харків, 2016. 21 с.
3. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.* 2015. Вип. 36. С. 108–116.
4. Петухова С.А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова : орбита мастера. *Искусство музыки : теория и история.* 2013. № 7 (июнь). С. 46–55.
5. Хайновская Т.А. Цикл Дьёрдя Куртага «Игры» в контексте венгерской детской фортепианной музыки второй половины

XX столетия : автореф. дис. канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2007. 24 с.

6. Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества / Рецензент С.В. Аксюк. Москва : Советский композитор. 1990. 350 с.

REFERENCES

1. Bodina-Diachok, V. (2012) Avtorska prysviata yak fenomen muzychnoi kultury: khudozhni funktsii ta klasyfikatsiia. *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia i mystetstvoznnavstvo: Zb. st.* Kyiv: KIM im. M. Hliiera. No. 41, p. 78-88.

2. Vashchenko, O. V. (2016) Kamerno-instrumentalna muzyka A. Shnitke: pryntsyпы kompozytorskoho myslennia: avto-ref. dys. na zdob. nauk. stup. kand. mystetstvoznnavstva, spets. 17.00.03. “Muzychne mystetstvo”. Kharkiv. p. 21.

3. Hrabovska, O. (2015) Osoblyvosti vykonavskoi interpretatsii fortepiannykh tsykliv Bohdany Filts. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka.* No. 36, p. 108-116.

4. Petukhova, S. A. (2013) K ystorry sozdanyia “Labyryntov” Nykolaia Sydelnykova: orbyta mastera. *Iskusstvo muzyki : teoriya i istoriya.* No. 7. p. 46–55.

5. Khainovskaia, T. A. (2007) Tsikl Derdya Kurtaga «Igry» v kontekste vengerskoy detskoй fortepiannoy muzyki vtoroy poloviny XX stoletiya: avto-ref. dis. kand. iskusstvoved: spets. 17.00.02 “Музыкальное искусство”. SPb. p. 24.

6. Kholopova, V.N., Chyhareva, E. Y. (1990) Alfred Shnytkе. Ocherk zhyzny y tvorchestva. M.: Sovetskyi kompozytor. p. 350.