

УДК 78.03/781

О. Кучма

**МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ ЯК ІСТОРИКО-ПРОЦЕСУАЛЬНЕ
ЯВИЩЕ: ДО ПРОБЛЕМИ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ
В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ**

Стаття присвячена актуальним для сучасного музикознавства проблемам стилю, для розгляду яких автором залучаються такі культурологічні поняття, як «поліфонічний діалогізм», «культурна пам'ять». Особливості авторського стилю в сучасній музиці розглянуті на прикладі «Російських фотографій» Р. Щедріна.

Ключові слова: стиль, жанр, гра, пам'ять, цитата, текст, діалогізм.

*Логос — це завіт, в якому
ми читаємо те, що вибираємо.*

М. Хайдеггер. Logos.

Проблеми музичного стилю знаходять своє вирішення в численних музикознавчих працях останніх років [5; 6; 9]. Підвищений інтерес до проблем стилю пояснюється, насамперед, універсальністю самої категорії. Дана стаття є спробою окреслення кола проблем, що тісно пов'язані з явищем авторського стилю в сучасній музиці, який, на наш погляд, є діалогічним в своїй основі. Визначення цих проблем та спроби їх вирішення є сьогодні одними з найбільш важливих та актуальних для музикознавчої науки в зв'язку з художньою практикою останніх десятиліть. Назване положення і виявляє головне завдання даної роботи. В зв'язку з цим *методологічною основою* дослідження стали праці М. Бахтіна, адже саме цьому досліднику належать ідеї діалогу, в тому числі, і діалогічності культури.

Сучасне музикознавство, так як й інші гуманітарні науки, не могло пройти повз ці ідеї науковця. В. Махлін, один з дослідників спадщини М. Бахтіна, відмітив: «Не тому, думається... культурологи та літературознавці, лінгвісти та соціологи, психологи та антропологи заговорили про Бахтіна, що він просто ввійшов в моду, швидше навпаки: «російський мислитель» тому і ввійшов в моду, що сучасне гуманістичне пізнання та суспільно-культурна свідомість опинились всередині таких бахтіновських понять як «монологізм» і «карнавалізація свідомості», «багатоголосся» і «внутрішньо переконливе слово», «учасне мислення» і «теоретизм», «великий час» і, звичайно ж, «діа-

лог», причому опинились об'єктивно, абсолютно незалежно ні від бахтінських, ні від чийх би то інших теоретичних побудов» [8, с. 207].

Але заслуга М. Бахтіна не тільки в тому, що він досконало розробив теорію діалогу. Досліджуючи питання формування та функціонування роману, вчений впритул підходить до постановки та розробки питань жанру та стилю. На основі аналізу праць дослідника О. Самойленко визначає *стиль як художньо-смысловий феномен, що виражає єдність культури, мистецтва, життя шляхом прилучення до єдності особистісної свідомості* [9]. Таким чином, вже формування стилю, сутність самого явища, виникає як діалог «особистісної свідомості» та культури в цілому.

Діалогічний характер індивідуального стилю проявляється в найрізноманітніших аспектах. Найбільш широкое втілення він знаходить в проблемі традиції та новаторства, які прямо провокують на діалог, адже, як відмітив Е. Курт, «процеси оновлення завжди йдуть з глибини». По-особливому проблема виявила себе в музиці ХХ століття. Найбільш наочно цей процес пояснює виникнення численних напрямків з префіксами нео- та пост-, як то: неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм, постромантизм та інші. Більш пряме своє вираження діалогічність стилю знаходить в проблемі стильових взаємодій, які в своїй новій якості стали одним із знаків сучасної музики, та проблемі полістилістики. Обидва названі явища тісно пов'язані з проблемою співвідношення «свого» та «чужого» в музичному тексті.

В роботі «Форми часу та хронотопу в романі», аналізуючи раблезіанський роман, Бахтін зупиняється на проблемі «зустрічі», пов'язаної у нього з хронотопом «дороги». Він пише: «На дорозі («великій дорозі») пересікаються в одній часовій та просторовій точці просторові та часові шляхи найрізноманітніших людей... Тут можуть випадково зустрітись ті, хто нормально роз'єднаний соціальною ієрархією та просторовою даллю... Тут своєрідно поєднуються просторові та часові ряди людських доль та життів, ускладнюючись та конкретизуючись соціальними дистанціями, які тут долаються. Тут час немовби вливається в простір та тече по ньому» [3, с. 177–178].

Розглянутий Бахтіним хронотоп зустрічі цікавий для нас саме в зв'язку з практикою стильових взаємодій в творчості сучасних композиторів. В розмірковуваннях дослідника ми можемо виділити декілька важливих для нас моментів:

- на «дорозі» відбувається зустріч об'єктів, які в звичайних умовах роз'єднані чи то соціальною ієрархією, чи то просторовою дистанцією;

- їх роз'єднаність і долається саме в момент зустрічі, в процесі діалогу, який при цьому повинен відбутися;

- завдяки зустрічі відбувається «вливання» часу в новий простір.

Перший момент пов'язаний з одночасним функціонуванням в художньому просторі сучасного твору різних пластів культури, роз'єднаних «в часі чи соціальною ієрархією», які змішуються як по «горизонталі» — в її минулому, теперішньому та майбутньому, так і по «вертикалі» — через застосування елітарного та масового, високого та низького. Момент другий — додання роз'єднаності об'єктів в цьому випадку відбувається на рівні композиції, саме шляхом «вливання» «чужого» часу в простір композиторського твору. Дослідження шляхів цього додання і складають, на наш погляд, одну з актуальних проблем музикознавства саме в зв'язку з проблемою стилістичної єдності сучасного твору.

Як відомо, феномен стилю в музиці тісно пов'язаний з жанром. Цей зв'язок може проявлятися на найрізноманітніших рівнях. Жанр в процесі свого становлення та розвитку накопичує свій власний «об'єм пам'яті» — завдяки цьому в свідомості слухача активізуються, а словами Бахтіна, «актуалізуються» процеси знань про феномен, слухач опиняється діалогічно зануреним в пам'ять жанру. В сучасній музиці актуалізація пам'яті відбувається і на стильовому рівні — на-самперед, через використання прийомів цитування. Саме на таку особливість цитати вказував О. Мандельштам, коли писав: «Цитата не є виписка. Цитата є цикада. Незамовкненість їй притаманна. Вчепившись в повітря, вона його не відпускає».

Але особливості функціонування цитати (це явище ми розуміємо досить широко — як будь-яку точну та неточну передачу раніше існуючої інформації) полягає не тільки в її здатності накопичувати інформацію, отриману раніше, актуалізуючи, таким чином, процеси пам'яті. Для розуміння в повному обсязі особливостей та можливостей цитати звернемося ще раз до Бахтіна. Він писав: «Чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше та глибше... Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись та доторкнувшись до іншого, чужого смислу: між ними починається як би діалог, який долає замкнутість та односторонність цих смислів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові запитання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповіді на ці запитання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові глибини» [4, с. 334]. Однією із можливостей поставити «чужій»

культури свої запитання для повнішого та глибшого її розуміння, на наш погляд, і є застосування прийомів цитування. При цьому взаємодія свого та чужого, яка повинна відбутися, носитиме саме діалогічний, тобто двосторонній характер, на відміну від одновекторно направленої комунікаційної. Підтвердження цій думці знаходимо в роботах О. Самойленко, де дослідниця зазначає: «...музика завжди розвивалась шляхом *цитації* — повторення, відновлення, коментуючого продовження раніше створених висловлювань, але, коли вона досягає форми текстологічного діалогу, характер та напрямок цитацій суттєво змінюється — вони отримують стильову та стилістичну обмеженість та відмеженість і формуються не комунікативним шляхом — шляхом однакової передачі інформації (з минулого в теперішнє, причому із близько прилеглого до теперішнього минулого), а ретроспективно-мнемонічним, тобто, дійсно стаючи частиною процесу спілкування, побуджуючого весь час повертатися до сказаних раніше чужих та своїх «слів», *збільшуючи історичну дистанцію між ними*» [9, с. 123].

Явище цитації, а разом з нею і феномен стилю, таким чином, є тісно пов'язаними з проблемами смислоутворення. Бахтін зазначає, що саме в такому випадку відбувається накопичення смислу, який не може бути весь час стабільним: «Немає ні першого, ні останнього слова і немає меж діалогічному контексту (він іде в безмежне минуле та безмежне майбутнє). Навіть минулі, тобто народжені в діалозі минулих віків, смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, конгенними) — вони завжди будуть змінюватись (оновлюючись) в процесі розвитку наступного, майбутнього діалогу. В будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але в певні моменти... вони знову згадаються та оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді» [2, с. 102]. Слід звернути увагу на те, що в процесі діалогу культур, який виникає при використанні «чужого», запозиченого композитором матеріалу, в сучасному творі саме й відбувається процес нарощування смислу «слова», а цитата і є одним із способів переміщення «забутих смислів» у новий контекст. При цьому смислове значення цитати як «слова» виростає як із старого контексту, так і з нового її середовища — не втрачаючи, не звільняючись від притаманних їй якостей у минулому, вона набуває нового смислу в теперішньому, і саме в цьому значенні вона «не має ні першого, ні останнього слова».

Оскільки цитата як «слово», що несе певну інформацію, є складовою частиною тексту, а актуалізація пам'яті при використанні цитатного матеріалу прямо пов'язана із особливостями його (тексту) функціонування, то для більш глибокого розуміння упорядкування цитати звернемося до поняття художнього тексту та деяких його особливостей. Хрестоматійними в цьому відношенні, звичайно, є праці Ю. Лотмана. Його структурний підхід дозволяє досить широко підійти до питання визначення тексту. Не зупиняючись окремо в рамках даної роботи на цій проблемі, звернемося лише до найбільш важливих для нас моментів. Введення понять початку та кінця тексту як обов'язкових структурних елементів для дослідника дає можливість розглядати весь текст у вигляді однієї фрази, а окрему фразу у вигляді тексту. Лотман пише: «...будь-який значимий сегмент (включаючи універсальний сегмент — весь текст твору) співвідноситься не тільки з ланцюжком значень, але й з одним нероздільним значенням, тобто є словом» [7, с. 112]. Нам здається, що таке широке розуміння слова споріднює теорію Ю. Лотмана з теорією М. Бахтіна. Продовжуючи розмірковування дослідника, ми пропонуємо застосовувати таку ж ієрархічну класифікацію і щодо тексту. Таким чином, як текст можна розглядати і певний твір, і в більш широкому значенні — всі створені до цього часу тексти в даному виді мистецтва, а ще ширше — всю культуру в цілому.

З явищами цитати та тексту тісно пов'язана також проблема інтертекстуальності, тобто співвідношення конкретного тексту з іншими, коли кожний текст розглядається як результат засвоєння та трансформації іншого тексту, як частина загального «культурного тексту». Вперше цей термін, як відомо, був запропонований Юлією Крістєвою саме в зв'язку з її аналізом спадщини М. Бахтіна. В конспективних записях дослідника ми зустрічаємо підхід до цієї проблеми: «Текст як висловлювання включене в мовленнєве спілкування (текстовий ланцюг) певної сфери. Текст як своєрідна монада, відображаючи в собі всі тексти (в межах) даної текстової сфери» [1, с. 405]. Проблеми інтертекстуальності в їх співвідношенні з проблемою стилю розглянуті в багатьох роботах, серед яких одна з робіт І. Коханик. Продовжуючи думку М. Арановського, який пов'язує інтертекстуальність саме з появою та розвитком феномена стилю в музиці Нового та Новітнього часу, дослідниця зазначає, що в XX столітті інтертекстуальність трансформується в самостійний естетичний феномен, даючи життя новим напрямкам в мистецтві, а «орієнтація на певний стиль... як сві-

домо керований процес... з композиторського принципу поступово трансформується в стильову ідею і тим самим переходить з рівня композиції на інший, більш високий рівень поетики» [5, с. 35]. Ці слова служать ще одним підтвердженням нашої думки про принципову діалогічну направленість стильового процесу в сучасній музиці.

Повертаючись до проблем художнього тексту, необхідно зазначити, що одна з його глибинних особливостей ґрунтується на передачі прикмет одного тексту іншому, здібності одного елемента тексту входити в декілька різних структур і отримувати відповідно *різні* значення, саме цей процес і сприяє накопиченню смислу та появі його нових якостей. Актуальною в цьому випадку стає категорія гри. У зв'язку з цим Лотман відмічає: «Механізм ігрового ефекту полягає не в нерухомому, одночасному співіснуванні різних значень, а в постійному усвідомленні можливості інших значень, ніж ті, які зараз приймаються. «Ігровий ефект» полягає в тому, що різні значення одного елемента не нерухомо співіснують, а «мерехтять». Кожне осмислення утворює окремий синхронний зріз, але *зберігає при цьому пам'ять* про попередні значення і усвідомлення *можливості майбутніх*... першопочатково одиничне, випадкове, вторгаючись в текст, хоч і частково приводить до руйнування семантики, саме *породжує ряд нових значень*» [7, с. 89,100] (курсив наш. — О. К.).

В музиці ХХ століття в сферу гри попадає і жанр. В сучасній музиці можна виділити декілька типів ставлення композитора до жанру. Один з них проявляється в декларуванні жанрового визначення чи то в назві, чи в передмові, в той час як реально твір не «зав'язаний» конкретно на цьому жанрі. Інший шлях пов'язаний з «втечею» від жанрового визначення — прикладом можуть бути численні «Музики» різних композиторів: це і «Музика для струнних, ударних та члесті» Бартока, «Траурна музика» Лютославського, «Музика» для різних складів Хіндемита, «Музика в старовинному стилі» Сильвестрова та цілий ряд інших творів. М. Лобанова відмічає, що така тенденція вже стає традиційною та викликає асоціації з барочним мистецтвом, яке не розмежовувало до кінця поняття «музика», «стиль», «жанр», і навіть називає аналогічні зразки, як от «Музика на воді», «Музика в лісі», «Музика феєрверка» Генделя. Дослідниця вважає, що відмова від жанрової визначеності свідчить «як про напружену термінологічну ситуацію, в якій опинився стан мистецтва, так і про атмосферу «інформаційного вибуху» ХХ століття» [6, с. 156]. Ми продовжимо цю думку і зазначимо, що пошуки виходу з ситуації, яка склалась, саме і

проявляється в активній актуалізації мистецьких процесів минулого чи то на рівні жанру та його визначень, чи то на рівні стилю, тобто широкого застосування процесів цитування.

В ряді творів сучасних композиторів просліджується явище «гри» жанрами через поєднання двох вищеназваних тенденцій. Ми прослідковуємо це явище на одному з останніх творів Р. Щедріна, а саме — «Російських фотографій» для струнного оркестру.

Насамперед зазначимо, що в своїй творчості композитор не пройшов повз створення різноманітних «музик» — це «Анна Кареніна» (романтична музика); «Музика для міста Кьотен», написана для камерного оркестру; «Старовинна музика російських провінційних цирків» (Третій концерт для фортепіано з оркестром). До цієї ж групи творів належать і **«Російські фотографії»**, які мають підзаголовок «струнна музика».

Цей твір, написаний композитором у 1994 році, складається з чотирьох частин, кожна з яких має свою назву: I частина — «Старовинне місто Алексин», II — «Таракани по Москві» (Музика в ре мажорі), III — «Сталін-коктейль», IV — «Вечірній звін». В структурі всього циклу можна відзначити тенденцію, яка буде близькою організації сонатно-симфонічного циклу: чотиричастинний твір «цитує» структуру сонатно-симфонічного з притаманними йому швидкою другою частиною — токато чи скерцо, та повільною третьою — пасакалія. Перша частина виконує роль своєрідного вступу до твору. Фіналу, в такому випадку, відповідатиме образно-тематичний зміст четвертої частини циклу — підсумовуюче узагальнення шляхом використання в музиці різноманітних передзвонів та створення настроїв, що їм відповідають.

На наш погляд, об'єднання в цикл цих чотирьох п'єс відбувається не тільки на програмному рівні, але й на жанрово-стилістичному, що проявляється як композиторська гра жанрами та стилями. Насамперед, це виявлено в декларації автором жанрових визначень двох із п'єс (в протизагугу невизначеності жанру циклу в цілому): так, в передмові Р. Щедрін зазначає, що II частина — це «тип струнної токати»; поряд з цим в підзаголовку до назви додається ще одна — «музика в ре мажорі». Таким чином, вже на рівні назви відбувається своєрідна гра жанрової визначеності/невизначеності — з одного боку — прив'язування до певного жанру, з іншого — немовби відхід від цього взагалі. Показово, що актуалізує композитор жанр, притаманний музиці бароко. Враховуючи вищенаведену думку М. Лобано-

вої, ми можемо відзначити, що таким чином в другому номері циклу відбувається подвійна актуалізація жанру.

Назва третьої частини циклу «Сталін-коктейль» вказує, насамперед, на використання можливостей стильової гри. В передмові композитор відмічає той факт, що в драматургії п'єси відіграють певну роль уривки маршових мотивів, які прославляли «вождя народів», а також звукові фарби — такі як трелі далеких барабанів, стогін жертв, відлуння розстрілів, гуркіт парадів. В цій же передмові Щедрін вказує й на те, що музична конструкція частини — це триголосо пасакалія.

Саме третя частина провокує на діалог стильового матеріалу, який опирається як на високі, так і на низькі жанри (згадаємо про «зустріч» на «великій дорозі» об'єктів, які в нормальних умовах роз'єднані «соціальною ієрархією», описану Бахтіним). При цьому композитор послідовно проводить принцип диференціації тембрів всередині струнного оркестру. Так, основна тема пасакалії, яка має своїм першоджерелом тему кантати про Сталіна «Від краю і до краю» Александрова, проводиться виключно групою низьких струнних — віолончелей та контрабаса. Поступове нашаровування іншого, також переважно запозиченого матеріалу, відбувається в партіях скрипок та альтів. Два інші голоси пасакалії інтонаційно не самостійні — вони немовби одночасно народжуються з основної, запозиченої теми. Їх поріднює, насамперед, унісонний квартовий затакт, висхідний напрямок руху та те, що дві похідні теми фактично повторюють звуки основної в зміненому ритмі з невеликими інтонаційними змінами. Щедрін застосовує в композиції перестановки згідно з правилами складного вертикально-рухомого контрапункту і тема, яка насправді жодного разу не змінює свою висоту, по напрямку до кульмінації немовби заглиблюється в своєму реєстровому викладі. Такий ефект досягається тим, що перше проведення теми проходить у першій, з розділених на три *divisi*, віолончелей. На шляху до кульмінаційної третьої варіації (четвертого проведення), в якій два голоси пасакалії каноном до проведення у віолончелей викладаються і в партії високих струнних, тема доручається другій, потім третій віолончелі, а згодом і контрабасу, в той час як голоси, що були нижніми, переносяться у вищий реєстр. В посткульмінаційній, четвертій варіації виклад повертається до початкового, але в цей час на тему накладається цитата мелодії пісні «Очі чорнії», яку якраз і полюбляв «батько народів». В другій варіації в партіях високих струнних з'являється ще одна запозичена тема — цього разу — «Марш ентузіастів» І. Дунаєв-

ського. При цьому композитор цитує не тільки мелодію пісні, а й вступ до неї — хроматичний рух акордів, який ускладнюється тим, що викладається паралельно і четвертями, і восьмими. Звучання при цьому викликає аналогії з подібним прийомом, застосованим Шостаковичем в епізоді першої частини Сьомої симфонії (четверта та шоста варіації).

В цій частині відбувається і ще один діалог на іншому рівні — діалог з творчістю Д. Шостаковича в цілому. Як відмічає В. Холопова, в третій частині, заснованій на конкретній символіці найвідоміших пісень-цитат, розгортається свого роду «інструментальний театр... в продовження Шостаковича з його Восьмим квартетом (де багато цитат, в тому числі й пісня «Замучений важкою неволею») та «Антиформалістичним райком», в якій цитується улюблена пісня Сталіна «Суліко» [10, с. 238]. Таким чином, в «Сталін-коктейлі» представлені найрізноманітніші види діалогу як на жанровому, так і на стильовому рівні, як в горизонтальному розрізі (діалог епох), так і в вертикальному (діалог високих та низьких жанрів).

IV частина циклу побудована на імітації різноманітних дзвонів передзвонів, поряд з цим — композитор також застосовує ще одну цитату — мелодію пісні «Вечірній дзвін».

Отже, окреслення кола проблем, що тісно пов'язані з явищем стилю, та приведений вище аналіз одного з творів Р. Щедрина дозволяє зробити наступні *висновки*. По-перше, сучасний композиторський стиль необхідно розглядати саме як діалогічний художньо-смысловий феномен. З одного боку, діалогічність авторського стилю проявляється, в свідомій декларації композитором установки на «чуже» слово в його найрізноманітніших виглядах, коли відбувається «зустріч» роз'єднаних чи то в часі, чи то в просторі об'єктів. З іншого боку, саме стиль дозволяє наблизитись до розуміння смислу, а цитата при цьому є одним із способів його «накопичення». По-друге, стиль сучасних творів надзвичайно тісно пов'язаний з явищем жанру, що проявляється в особливій «пам'ятливості» не тільки жанру, а й стилю (завдяки застосуванню прийомів цитування), та попаданні в сферу гри не тільки стилю, а й жанру. По-третє, такий підхід актуалізує проблеми художнього тексту та його особливостей, з одного боку, та розуміння феномену смислу — з іншого. В зв'язку з цим хотілось би закінчити наше дослідження словами Юрія Лотмана: «Шлях до пізнання — завжди приблизного — різноманітність художнього тексту, йде не через ліричні розмови про неповторюванність, а через вивчення неповто-

рюваності як функції певних повторюваностей, індивідуального як функції закономірного... по цій дорозі можна тільки йти. *Дійти до кінця по ній не можна*. Але це недолік тільки в очах тих, хто не розуміє, *що таке знання*» [7, с. 101] (курсив наш. — О. К.).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Бахтин М. Слово в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М. : Художественная литература, 1975. — С. 72–233.
3. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин // Эпос и роман. — СПб. : Азбука, 2000. — С. 11–193.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
5. Коханик И. Проблема музыкального стиля и стилиеобразования в контексте постмодернизма / И. Коханик // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друк, 2004. — Вип. 4, кн. 2. — С. 29–41.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 312 с.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. — М. : Искусство, 1976. — 384 с.
8. Махлин В. Наследие М. М. Бахтина в контексте западного постмодернизма / В. Махлин // М. М. Бахтин как философ. — М. : Наука, 1992. — С. 206–220.
9. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 244 с.
10. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Холопова. — М. : Композитор, 2000. — 320 с.

Кучма Е. Музыкальный стиль как историко-процессуальное явление: к проблеме авторского стиля в современной музыке. Статья посвящена актуальным для современного музыкознания проблемам стиля, для рассмотрения которых автором привлекаются такие культурологические понятия, как «полифонический диалогизм», «культурная память». Особенности авторского стиля в современной музыке рассмотрены на примере «Российских фотографий» Р. Щедрина.

Ключевые слова: стиль, жанр, игра, память, цитата, текст, диалогизм.

Kuchma O. Musical style as a historical procedural phenomenon: to the problem of author's style in contemporary music. The musical style problems have broken into the numerous musicological writings in recent years. The increased interest in the problems of style is due to the universality of the category itself. This article is an attempt to outline the range of issues that are closely related to the phenomenon of author's style in contemporary music, which, in our opinion, is basically dialogical. Defining the range of issues that are closely related to the phenomenon of style and analysis of R. Shchedrin's «Russian pictures» lead us to the following conclusions.

Keywords: style, genre, play, memory, citation, text, dialogism.



УДК 782/.784+785/.789

Ю. Грибиненко

ЖАНРОВЫЕ ИННОВАЦИИ В КАМЕРНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЮЛИИ ГОМЕЛЬСКОЙ

В данной статье предлагается характеристика камерно-инструментального творчества одесского композитора Юлии Гомельской сквозь призму ведущих жанровых тенденций современной композиторской поэтики. На основе камерных произведений Ю. Гомельской выдвигаются три новые номинативные тенденции жанровых форм, а также определяются ведущие приемы ее композиторского метода.

Ключевые слова: камерное произведение, жанровая форма, стиль, композиторская поэтика.

Музыкальная практика XX столетия кардинально модифицировала принципы отбора и организации материала, что привело к невиданному ранее плюрализму как техник композиции, так и возможностей структурной организации опусов. Изменившийся языковой уровень одновременно и был обусловлен и сам обусловил привлечение новой образной системы, принципов коммуникации, что, естественно, отразилось и в жанровой сфере. Современная композиторская поэтика убедительно демонстрирует две основные жанровые тенденции в музыке рубежа XX–XXI веков, а именно, использование традиционных жанровых номинаций и потребность композитора в новых жанровых формах или в радикальном обновлении прежних. Задача нашей статьи состоит в том, чтобы на примере камерно-инструментального творчества Юлии Гомельской, с одной стороны,