

В. Б. Пенюк

викладач

СКЛАДНІСТЬ УНІВЕРСАЛЬНОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ В КОНТЕКСТІ ПОЛІСТИЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОГО ДИСКУРСУ: РЕТРОСПЕКЦІЯ МУЗИЧНОГО ВИСЛОВЛЕННЯ

Досліджено джерела складності музичного висловлення, що формує універсальність музичної мови в контексті полістилістичних тенденцій сучасного дискурсу. Ґрунтуючись на філософських, естетичних та культурологічних засадах, підкріплених ретроспекцією проблематики музичного висловлення, розглянуто різні класифікації полістилістики й проаналізовано нові та класичні концепти західноєвропейських культурних парадигм музичного мистецтва.

Ключові слова: полістилізм, полістилістика, музична мова, музичне висловлення, полістилістичні та моностилістичні тенденції в музиці.

Тяжіння до універсальності музичного висловлення у ретроспективі можна окреслити в рамках класичних західноєвропейських культурних парадигм розуміння мистецтва музики як, з одного боку, дуже специфічного, проте, винятково вдалого способу донести загальні культурні, політичні, ідеологічні, світоглядні концепти (наративи) тощо.

Наприклад, з точки зору піфагорійців [див.1, с.138–149], саме мова математики та мова музики здатні найбільш адекватно відобразити модель світобудови. Концепт Піфагора та його учнів про число, як першооснову Всесвіту, та про Гармонію Сфер – як фізико-геометрично-акустичну єдність, втілює філософсько-естетичний дискурс, дивовижно поєднуючи у собі тогочасні міфологеми античного світу з арт-практикою. Західноєвропейська музична мова, як певний теоретичний конструкт, можливо, вперше започатковується саме у піфагорійському вченні, нанижуючись на певні математичні закономірності, емпірично виявлені у фізичних властивостях звуку, як такого.

Іншим прикладом може слугувати особлива увага Платона до музичного мистецтва у концепті ідеальної держави [див. 2, с.79–421]. Музика виступає не лише знаряддям виховання у громадян ідеальної держави чеснот, що дозволили би втілити центральну ідею держави – справедливість. Пряме музичне висловлення *безпосередньо* здатне впливати на державний устрій. Саме тому, Платон ретельно досліджує існуючі музичні лади, надаючи одним з них перевагу (дорійський, фригійський), а іншим (іонійський, лідійський) відмовляючи у використанні в ідеальній державі [2, с.164]. Можна інтерпретувати, що навіть, ідея синестезії мистецтв, що є характерною для античності взагалі, у Платона слугує ще й певним додатковим "запобіжником" чи "паском безпеки", за допомогою якого можна нівелювати безпосередній вплив *прямого* суто музичного висловлення, змішуючи його з мелодекламацією та танцями. Та, можливо, саме з цієї причини, в ідеальній державі на думку Платона варто уникати інструментів Марсія (флейт), та складних багатострунних музичних інструментів (тритони, пектіди) і віддавати перевагу простим інструментам Аполлона (ліри та кіфари) [2, с.165], бо "потужність" та "складність" прямого висловлення здатне подолати універсальною простотою та гомогенністю ідеальної держави.

Подальше тяжіння музики до універсалізму можна простежити з появою професійного музичного мистецтва у пізньому Середньовіччі та у ранньому Відродженні. Узагальнення та систематизація античного погляду на музичну мову було виражено в описі "повної системи" (звукоряд давньогрецької та давньоримської музики), що став обов'язковою частиною так званих "гармонік"

(наприклад, "гармоніки Клеоніда"). Вперше "Повну систему" у всіх трьох родах мелосу узагальнив Боецій у трактаті "Основи музики" (Mus. IV.11) [3]. Пізніше, вводиться гексахордова (діатонічна) система Гвідо Аретинського (XI ст.) і т.д.

Поступово своєрідною "абеткою" музики стають: 1) темпо-ритмова організація; 2) мелодійна вертикаль; 3) гармонійна горизонталь. Ці "три кити" в музичному мистецтві активно розробляються, використовуються та вивчаються: протягом століть напрацьовано багато матеріалу та апробовані різні способи організації музичного простору, випробується навіть часткове ігнорування або теоретичне заперечення певних вихідних складових.

Н. Арнонкур¹, диригент, засновник руху аутентичного виконання та науковець-дослідник старовинної музики, вивчаючи виразні можливості арсеналу музичної мови зазначає: "Спроби використати музику для передачі вражень, що її не стосуються, робилися давно. Ця її додаткова функція набрала розмірів, які заслуговують на увагу; щоправда, найрізноманітніші способи й методи підлягають взаємопроникненню і не завжди їх вдається розпізнати, проте можна зазначити чотири головні напрямки: акустичну імітацію, музичне відтворення якихось образів, музичне представлення думок або почуттів і, нарешті, перекладання мови слів на мову звуків. Особлива чарівність такої музики полягає в тому, що все це – позбавлене тексту – виражається лише чисто музичними засобами" [4, с.104].

Розглядаючи ретроспективні концепти музичної мови, важко оминати погляди модерністів початку ХХ ст., коли переосмислення технічних засобів мови мистецтва призводить до появи чисельних інваріантів висловлення, включаючи навіть "атомарні", а сама ситуація вперше диктує умови співіснування різних форм, та гетерогенність "мовних ігор". У такому контексті, музика може інтерпретуватись навіть як мова абстрактного абсолюту, чим захоплюється, наприклад, В. Кандинський. Він намагається "дотягнути" живопис до рівня "взірця" для всіх мистецтв, тобто до мови музичного мистецтва: на його думку, музика, фактично, з самого початку виникнення, є звільненою від "предметності", саме тому живопис має перерости зображальну функцію мистецтва, позбутись мімезису та подолати таким чином диктат матеріального і утворити з музикою довшену синестезію, яка є найбільш адекватним (з точки зору В. Кандинського) відображенням духовного в мистецтві. "Художник, що не ставить за мету художнє наслідування явищ природи, є творець, який бажає і потребує виразити свій внутрішній світ. Він із задрістю

¹ Nikolaus Harnoncourt. У іншій транслітерації: Н. Харнонкурт.

бачить, як легко та природно цього можна досягнути у музиці, яка у наші часи є найменш матеріальним з усіх мистецтв. Зрозуміло, що він звертається до неї (до музики – П. В.) та намагається знайти ті ж самі засоби у власному мистецтві. Звідси беруть початок сучасні пошуки у царині ритму та математичної, абстрактної конструкції; звідси зрозуміло також і те, що зараз так цінується, повторення кольорового тону, і того, яким чином кольору надається елемент руху. ... Для музики, яка ззовні з природою зовсім не пов'язана, немає сенсу запозичувати до власної мови будь-які зовнішні форми. Живопис зараз ще фактично повністю залежить від форм, що запозичуються у природи. Мета сьогодні складається у вивченні та пізнанні своїх власних сил та засобів – що давно вже практикує музика – та у прагненні застосувати ці засоби та сили суто живописним образом до цілі власної творчості" (5, с.38). Цей приклад може проілюструвати певний "сум за ідеалом", притаманний модерному мисленню, який базується на багатоміжній західноєвропейській метафізичній традиції.

Інший приклад: це штучне конструювання нової музичної мови та специфічне переосмислення основоположень музичного твору. Таким музичним "есперанто" стає додекафонія А. Шенберга та серіалізм, що започаткований Нововіденською школою на чолі з А. Веберном, де мелодійна горизонталь та гармонійна вертикаль будуються за повністю переробленими або наново штучно створеними правилами взаємодії звуків.

Принцип атональності виступає одночасно і запереченням попереднього досвіду і намаганням побудувати "заради майбутнього" універсальне та потенційно загальнодоступне, щоправда, лише для ідеального реципієнта, естетичне середовище – типовий модерністський проект, направлений на гостре протиставлення елітарного мистецтва мистецтву мас, який мріє замінити собою "контаміновані" реалії естетичного середовища.

У ситуації постмодерну народжується принципово новий підхід до актуалізації комунікативного процесу в музичній творчості. Кордони раніше відпрацьованої, закріпленої у культурі структури музичної мови, де сукупність певних ознак, індивідуальних рис та соціальних маркерів визначали поняття – СТИЛЬ, починають швидко руйнуватись.

Висока концентрація мистецького досвіду попередніх епох у поєднанні з бажанням винаходу принципово нових стратегій до наповнення художніх образів у сучасних арт-практиках породжує перенасичення та акцентуацію на прийомах та технічних засобах і легітимізує як у творців, так і у реципієнтів бажання експериментувати та міксувати "будь-що з будь-чим": починаючи з розповсюдженого, комерціалізованого та фактично баналізованого з 90-х років ХХ ст. і по цей час принципу реміксування (remix). Проте, за таких умов, стає можливим цілий спектр різноманітних методів – від деконструкції до повної рекомпозиції (re-composition) творів попередників. Яскравим прикладом останньої є рекомпозиція британського композитора М. Ріхтера найвідомішого твору А. Вівальді "Пори року"², що виконана за допомогою сучасних композиторських технік.

У сприйнятті реципієнта сучасний медіа-контент поглинає навіть залишки структурованого маркування феноменів арт-практики, породжуючи контамінацію естетичного досвіду, що описується, наприклад, механізмами бренд-естетики, а саме "етикетка", "звалище" та "дірка" (за термінологією культурологині Т. Череди-ченко [6, с. 39–51]). У більш широкій інтерпретації "ети-

кеткою" є певна загальновідома та закріплена у масовій свідомості форма, яка не обов'язково збігається зі змістом, а лише направлена на привернення уваги. "Звалище" є відірваними від форми різноманітними змістами, що не спроможні утворити спільний контекст. А "діркою" є вийнята з культурного контексту форма, що повністю позбавлена змісту, або замінена псевдозмістом, який є лише нагромодженням поверхневих та примітивних алюзій.

Наприклад, пересічний плей-лист стрімінгових ресурсів пропонує доступність як на основі дуже детальної якісної класифікації (за виконавцями, за роком видання, за жанрами тощо), так і за кількісними критеріями, які є більш розповсюдженими, дієвими і репрезентативними з боку самих ресурсів – за популярністю, за кількістю прослуховувань чи завантажень тощо. Медіа-механізми "еквалізують" (термін Н.Г. Канкліні) – в залежності від запиту – музичний потік, розшаровуючи його, та, якщо потрібно, перекладаючи на "зрозумілу" мову багатомірного реципієнта.

Небезпідставно критикується концепт протиставлення елітарної та масової культур (У. Еко), відходить на другий план проблема авторства (Р. Барт), а в більш широкому контексті відбувається руйнація традиційної для попередників світоглядної схематики, побудованої на категоріях "суб'єкт" – "об'єкт" (Ж. Дерріда, Ж.Ф.Ліотар, Ж.Делез та багато інших "класиків постмодерну"). Музична мова концентрується на "акті мовлення", осередком якого стають іронічність та електичність, які, в свою чергу, породжують інтертекстуальний підхід, що ґрунтується на полістилістичних тенденціях.

Полістилістичні тенденції можна відстежувати протягом всього відомого періоду існування музичного мистецтва, проте справді домінуючими вони стають у мистецтві ХХ століття, а в сучасному музичному дискурсі набувають ознак тотальності.

Полістилістика (за А. Шнітке [7]), у свою чергу, вибувдується завдяки цитатності, принципу алюзії, та за допомогою техніки адаптації. Цитатність є дієвою формою "наслідування" мистецького досвіду попередників (інтертекстовий пласт може бути як загальнодоступним, так і замаскованим для безпосереднього сприйняття) і здатна реалізовуватись як через пряме цитування, так і через псевдоцитування або через принцип алюзії. Принцип алюзії проявляється у натяках та "невиконаних обіцянках" на грані цитати, але не переступаючи цю грань (слід зазначити, що чітких теоретичних критеріїв розрізнення А. Шнітке, нажаль, не наводить [8]). Крім безпосереднього цитування, А. Шнітке окремо виділяє також техніку адаптації. Техніка адаптації – це переказ чужого нотного тексту особистою музичною мовою (аналогічно сучасним адаптаціям античних сюжетів в літературі) або ж вільний розвиток чужого матеріалу у власній манері.

Полістилізм [див. 9] – вже як узагальнююча естетична категорія, що вміщує в собі здатність мислення працювати (сприймати, творити) одразу в декількох художніх системах, де під художньою системою слід розуміти сукупність індивідуальних та концептуальних стильових ознак, які традиційно репрезентують твори мистецтва в культурно-естетичному полі, закріпленому часовими рамками – створює допоміжний інструментарій для опрацювання різноманітного емпіричного матеріалу багаторівневої музичної практики [див. 10].

Ідентифікація творчості сучасних композиторів викликає певні труднощі та вимагає переосмислення творчих намірів, що призводять до її реалізації. Питання класифікації полістилістики є доволі проблематичним навіть у царині музикознавства. Так визначення Є. Чигаревої: "Полістилістика – це композиційна техніка, в основі якої лежить поєднання у єдиному

² Див.: Recomposed by Max Richter: Vivaldi – The Four Seasons / Universal – Deutsche Grammophon, 2012.

творі двох або більше стильових моделей" [11, с. 61] навряд чи можна назвати вичерпним, бо зведення полістилістики до технічного прийому навіть у першому наближенні є суто формалістичним.

Н. Миронова, розглядаючи проблему класифікації полістилістики в суто прикладному аспекті музичної педагогіки [11], найбільш важливими класифікаціями вважає такі:

1) Класифікація, що здійснюється за стильовим контрастом (колажна, дифузна, моностилістична):

- колажна (різкі шви) та дифузна (згладжені) полістилістика (Є. Чигарьова вважає, що немає чіткого розмежування. Перший тип з'явився на початковому етапі розуміння полістилістики як "усвідомленого прийому", Другий тип – еволюційний розвиток першого);

- потім з'являється моностилістика (дифузна полістилістика є перехідним етапом до моностилістики), що викликає питання розмежування, а тому виділяється полістилістика у вузькому сенсі та полістилістика у широкому сенсі. Полістилістика у широкому сенсі розуміється як "будь-яке звернення до "чужого" стилю, незалежно від того, чи є дистанція між авторським матеріалом та запозиченням, або вони зливаються у єдиний збагачений авторський стиль" [цит. за 11, с. 62].

2) Класифікація, що здійснюється за системою вподобань композитора: вибіркова та плюралістична (за А. Ю. Кудряшовим):

- вибіркова – орієнтація композитора "на одну чи декілька близьких стильових моделей поєднаних більш чи менш віддаленим історичним періодом, найчастіше у взаємодії з засобами сучасної музичної мови" [посил. за 11, 63];

- плюралістична передбачає "різноманітні конкретні історичні, індивідуальні чи національні стилі", які "співіснують у творі на паритетних початках, і жоден з них не є "чужим" для композитора, стильового полігло-та" [11, так само].

3) Класифікація, що здійснюється за способом появи стильових елементів: горизонтальна та вертикальна + комбінована полістилістика (за Казанцевою Л. П.):

- вертикальна полістилістика являє собою "одночасне поєднання стилістично контрастних інтонаційних пластів" [11, 64];

- горизонтальна полістилістика містить або плавну, або несподівану зміну стилю;

- комбінована полістилістика, на відміну від вертикальної, містить взаємопроникнення елементів різноманітних стилів у єдину музичну тканину.

У зв'язку з цим варто окреслити також погляд Ю. Єремеевої [12] на історичний розвиток музики у ХХ ст. Спираючись на твори різних композиторів, вона виділяє у історичному розвитку музики дві тенденції: моностилістичну та полістилістичну, які виникають майже одночасно на протилежних концепціях.

Розглядаючи ці варіанти, Єремеева дотримується класифікації полістилістики, яка розроблена німецьким композитором К. Штокгаузенем. Він, у свою чергу, виділяє три етапи в хронологічному та концептуальному сенсах.

Першим є етап стилізації, для якого характерна "реставрація", тобто обережне оновлення старовинних стилів, а також елементи гри, трюку, бурлеску, коли старовинний твір перевтілюється у нову форму за допомогою нової техніки композиції, нового аранжування. Серед представників називаються І. Стравінський, М. Равель, К. Орф.

Другий етап – етап колажу, у якому існує "естетичний шок від зіткнення стилістично різноманітних елементів. У межах цієї естетики діє принцип грубої композиції, де "монтажні шви" між цитатою та авторським матеріалом

залишаються навмисно оголеними, створюючи ефект стилістичного парадоксу". Композитори, яких віднесено до цього етапу: Ч. Айвз, Л. Беріо, М. Кагель, А. Шнітке.

Третій етап К. Штокгаузен називає симбіотичним, де, на відміну від другого етапу, пов'язаного з колажем – матеріал повинен забезпечити злитість різноманітного та відсутність "швів". До цього призводить, або стихійне природно-органічне поєднання стилів, або особлива композиторська техніка схрещення різноманітних принципів письма і стилів, в результаті чого виникає "нова гомогенність, складові елементи якої стають невідокремлюваними". Композиторами третього типу К. Штокгаузен називає себе, О. Мессіана і частково Д. Лігетті.

У царині академічної музики ХХ ст. моностилістичну тенденцію умовно репрезентує "авангардна" течія (Ю. Холопов виділяє два етапи: "Авангард-I" та "Авангард-II" [13], яка на Заході наприкінці ХХ століття вже певним чином асоціюється та пов'язується з "новою традицією", що осмислюється, підтримується (хоча, подекуди, лише копіюється та імітується) композиторами-поставангардистами ХХ–ХХІ ст. Наприклад, основну новацію "Авангарду-I" Ю. Холопов пов'язує з атональністю (музична "додекафонія" та "серіалізм") та з явищем мікрохроматики. Сюди слід віднести композиторів нововіденської школи (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн та інші).

Хвиля "Авангарду-II" ще радикальніше переосмислює першооснови музичної мови. Естетичні маніфести П. Булеза та К. Штокгаузена ґрунтуються на принципово новому підході до основного атому музичного мистецтва – до звуку. Виникають "сонорика" (де самостійною одиницею виступає множина звуків як єдиний експресивний комплекс), "електронна музика" (у суто академічному розумінні, тобто, коли походження звуку має електричний, синтетичний, неприродний характер), та "конкретна музика" (коли, навпаки, використовуються шуми та звуки природного чи оточуючого середовища). До "Авангарду II", згідно з Ю. Холоповим [13], потрапляють К. Штокгаузен, Л. Ноно, П. Булез, Дж. Кейдж, Я. Ксенакіс та інші.

Мова музичного авангарду, безперечно, чинить величезний вплив на переважну більшість академічних композиторів ХХ–ХХІ ст. Проте, інтенції авангарду/поставангарду до створення множини надскладних композиторських мов, далеко не завжди знаходять концептуальну підтримку з боку інших течій академічної музики. Тобто, суто технічні прийоми все ж таки засвоюються та подекуди відтворюються, проте естетична складова йде урозріз з ідеологією авангарду.

Зовсім інші інтенції сповідують мінімалізм, "нова простота", неофольклоризм, полістилізм тощо. Наприклад, сучасний український композитор З. Алмаші взагалі не пов'язує новітні технології композиторського ремесла з появою у музичній мові принципово нової семантики: "Якщо говорити про нашу епоху, то, мені здається, культура поставангарду не створила власної музичної мови. Бароко, класицизм, романтизм – це і є наш інтонаційний словник, який дуже сильно збагатився завдяки фольклору. До фольклору перестали відноситись з презирством, він увійшов до нашої свідомості. Завдяки глобалізації, ми ознайомились з фольклором різних народів, засвоїли та адаптували його" [14, с. 60].

Через дослідження полістилістики таких композиторів, як Г. Уствольська, В. Сильвестров, Б. Тищенко, Ю. Гомельська та інші, музикознавець Ю. Грібіненко [15] виводить таку типологію полістилістичного методу, розглядаючи його через доволі специфічне поняття композиторської поетики: "монологічна полістилістика", "відцентрова полістилістика" та "доцентрова полістилістика". Із цих трьох типів авторка виводить три тенденції, що на її думку характерні для сучасної композиторської

творчості: 1) Здатність полістилістики до стильового синтезу й тяжіння до моностилістичності, хоча і містить в собі полістилістичний компонент. Виходячи з цієї позиції, існує стільки видів полістилістики, скільки є індивідуальних композиторських стилів, з огляду на тяжіння композиторського стилю до автономності. 2) Тенденція апелює до специфіки композиторської поетики, що включає у себе специфічну соціальну та культурну місію композитора в етичній площині. Через полістилістику відбувається осмислення етичного стану сучасної культури, а також самої людини. Полістилістика дозволяє розгорнути широку панораму музичної культурної практики та вибудувати у ній різні смислові протиставлення асоціативним шляхом – шляхом стильових альянсів та цитат. 3) Визначається через потребу сучасних авторів до радикальної ревізії старих та створення принципово нових форм.

Отже, музика, як універсальна метамова культури, містить в собі різні невербальні способи комунікації, вбирає в себе як афективну складову природи людини, так і суто раціональні концепти; як метафізичні інтенції, так і прагматичні настанови; вміщує в собі риси індивідуального підсвідомого та колективного позасвідомого; здатна створювати світоглядні ландшафти та ціннісні маяки та (або) заводити в тенета наративів та симулякрів.

Слід зазначити ще декілька суттєвих рис "постмодернізації" музичної мови. По-перше, це кардинальне переосмислення темпоральності, в якому суттєва увага приділяється випадковості та відмові від фактичної дієвості. Наслідком цього є виникнення алеаторики, яка найбільш яскраво – як на практичному, так і на теоретичному рівнях – легітимізована Дж. Кейджем. По-друге, прагнення до міксу глобального та локального з фактичною уніфікацією засобів виразності через "плавильний тигель" медіакультур, що впливає на музичне висловлення з боку забарвлення його строкою екзотикою самого різного рівню. Захоплення worldmusic та різноманітні пошуки в найвіддаленіших закутках на всіх рівнях музичного мистецтва другої половини ХХ ст. суттєво збільшує та оновлює "словниковий запас" музичного дискурсу. Якщо образно це уявити, то так звані "Оливкові дерева" (символи культурної локалізації за Т. Фрідманом) становляться об'єктом незліченних "мічурінських" експериментів, результати яких можуть призводити до появи абсолютно

різних "плодів", як кількісно, так і якісно. Мультикультуралізм стає ще одним необхідним елементом мозаїчності сучасної музичної мови.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Фрагменты ранних греческих философов. – М. : Наука, 1989. – Ч. 1. – 576 с.
2. Платон. Собрание сочинений : в 4 т. / Платон ; под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. (Серия "Философское наследие". – М. : Мысль. 1990–1994. – Т. 3. 1994. – 656 стр.
3. Бозций А. М. С. Основы музыки / А. М. С. Бозций ; пер. с лат. и комм. С. Н. Лебедев. – М. : МГК, 2012. – 408 с.
4. Харнонкурт Н. "Музыка как мова звуків. Шлях до нового розуміння музики" / Н. Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
5. Кандинский В. О духовном в искусстве [Електроний ресурс] / В. Кандинский. – М., 1992 – 107 с. – Режим доступу : <http://lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt#BM4>
6. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. / Т. В. Чередниченко. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
7. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. / А. Шнитке // Музыка в СССР. – 1988. – Апрель–июнь. – С. 22–24.
8. Беседы с Альфредом Шнитке. – М. : РИК "Культура", 1994. – 304 с.
9. Пенюк В. Б. Полістилізм у контексті загальних визначень модернізму/постмодернізму / В. Б. Пенюк // Вісн. Київ. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Сер. Філософія. Політологія. – 2004. – Вип. 68–69. – С. 78–81.
10. Пенюк В. Б. Полістилізм як новий спосіб універсалізації культурно-філософського та мистецького досвіду / В. Б. Пенюк // Вісн. НТУУ КПІ: Філософія. Психологія. Педагогіка. Вип. 3(48), 2016. – С. 51–57.
11. Миронова Н. Н. Преподавание музыкальной полистилистики XX века в музыкальных вузах и на музыкальных факультетах педагогических вузов / Н. Н. Миронова // Преподаватель XXI век – № 2, 2013. – С. 60–64
12. Сремеева Ю. А. Оригінальність у структурі понятійно-категоріального апарату культурного модерну (на матеріалі сучасної музики) / Ю. А. Сремеева // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Вип. IV–V // 36. наук. пр. : у 2-х ч. Ч. I. – К., 2000. – С. 192–204
13. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Електроний ресурс] / Ю. Холопов. – Режим доступу : <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fromfn19>
14. Луніна А. Композитор у дзеркалі сучасності : в 2 т. / А. Луніна. – К. : Дух і літера. – 2015. – 504 с. – Т. 1.
15. Грїбїненко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ю. О. Грїбїненко. – Одеса, 2006. – 18 с.

Penyuk V.

THE COMPLICATION OF UNIVERSAL MUSICAL LANGUAGE IN THE CONTEXT OF POLYSTYLITICAL TENDENCIES OF MODERN DISCOURSE: RETROSPECTION OF MUSICAL ARTICULATION

This article investigates roots of complication of the musical articulation, which based on universal musical language structures in the context of polystylistical tendencies of modern/postmodern discourse. Problems of music articulation consist of the philosophical, aesthetical and culture basement, that reinforced and explored in retrospection of this problem with analyzing continental classical and modern/postmodern conceptions of cultural paradigms in musical art.

An author based on art practice and theoretical heritage of composer Alfred Schnittke, and, also research structure and typology of polystylistical method. In this article analyzed theoretical position of Yulia Yermeeva, which described polystylistical and monostylistical musical tendencies of XX century based on Karlheinz Stockhausen's stage classification of polystylistical. Also, this research included Yulia Gribinenko's and Natalia Mironova polystylistical typology, focused on music polystylistical as a part of theory of intertextuality.

Keywords: polystylism; polystylistical; musical language; musical articulation; polystylistical and monostylistical musical tendencies.