

УДК : 78.071.1 : 785.11 (477)

Рудь П.

*Харківський національний університет мистецтв
ім. І. П. Котляревського*

С ТИЛЬОВА ПАРАДИГМА ТВОРЧОСТІ О. ЩЕТИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «ЗЕМЛЯ ФРАНЦА ЙОЗЕФА»)

Рудь П. В. Стильова парадигма творчості О. Щетинського (на прикладі твору «Земля Франца Йозефа»). Статтю присвячено визначенню характерних стильових засад у творчості О. Щетинського. Висвітлено основні принципи мислення композитора: інтертекстуальність, побудова єдиного стильового простору метатекстуальність, універсальність музичної мови (метамова). Вказано на множинність полістилістичних процесів у сучасній музиці та актуальність нових термінологічних визначень. Симфонічний твір «Земля Франца Йозефа» розглянуто в аспекті рівноправного діалогу різностильових лексем-ідіом, виражених у специфіці оркестровки, тембру, мелодики, ритму, фактури. Увагу приділено ретельній роботі автора із стильовими знаками-символами, створеними видатними симфоністами минулого, на переосмисленні авангардних технік у новому стильовому контексті.

Ключові слова: стильова парадигма, інтертекстуальність, метатекстуальність, полістилістика.

Рудь П. В. Стилевая парадигма творчества А. Щетинского (на примере произведения «Земля Франца Йозефа»). Статья посвящена определению характерных стилиевых основ творчества А. Щетинского. Освещаются основные принципы мышления композитора: интертекстуальность, создание единого стилиевого пространства метатекстуальности, универсальность музыкального языка (метаязык). Указано на множественность полистилистических процессов в современном творчестве и актуальность новых терминологических определений. Симфоническое произведение «Земля Франца Йозефа» рассмотрено в аспекте равноправного диалога разностилевых лексем-идиом, отраженных в специфике оркестровки, тембра, мелодики, ритма, фактуры. Внимание сосредоточено на тщательной работе автора со стилиевыми знаками-символами, созданными выдающимися симфонистами прошлого, на переосмыслении авангардных техник в новом стилиевом контексте.

Ключевые слова: стилиевая парадигма, интертекстуальность, метатекстуальность, полистилистика.

Rud P. The stylistic paradigm in O. Shchetinsky's creative works (illustrated by examples from the work called "The Franz Josef Land"). Background. The

article is devoted to the definition of characteristic stylistic foundations of creativity of the modern Ukrainian composer Olexander Shchetinsky. Beginning with the second half of the 20th century and up today the urgent problem of style has been drawing an especially great attention to itself. New terms have been created, such as style pluralism, style modeling, style polyphony, stylistic paradigm, style allusion etc. They point out the individual composer relationships with a wide range of the known styles. The category of style as the ontology notion is on the top of the hierarchy among all the existing definitions (in the spiritual and ethical analysis offered by V. Medushevskiy for music).

In order to define the style of a modern composer one needs to unite two directions: attitude to tradition (including the level of mastering the composition techniques) and the acquirement of own (individual) language and style signs. The complexity in choosing the exact (objective) style characteristics of a modern composer is often concluded in its many-dimensional quality, often demanded by the ambiguity of the situation of postmodernism – post-avant-garde. The second period of Olexander Shchetinsky's creative career is a qualitatively new stage on the way to forming his individual style. Searching for universal means, the composer is actively using all the intonation and style store of the "sign" elements of the past times by re-considering them in the present time and letting them through his own experience.

Objectives. The article is devoted to defining the special style features in the modern Ukrainian composer O. Shchetinsky's works of the beginning of the 21st century within the context of the situation of postmodernism – post-avant-garde: postmodernism as re-thinking the past through the lenses of the poly-stylistic dialogue; post-avant-garde as continuing the avant-garde line in the form of "implementing" (in contrast to separating) the techniques or their elements into the common language musical context.

The present article considers the problem of finding the mechanism for the style synthesis and of choosing the most exact terminology definition from the variety of notions in order to give characteristics to the creative works by Olexander Shchetinsky. The article emphasizes the notion of the "stylistic paradigm" which can explain the special features of the stylistic situation of the second period of O. Shchetinsky's creative career using the symphony called "The Franz Josef Land" as an example.

Methodology. The present work raises the question of an insufficient study of the Ukrainian composer's creative works. O. Shchetinsky's works are not often the object for the research by scientists and critics. Sometimes there is interest in

the press due to some concerts where the composer's music sounds. In whole there is a certain selectivity and episodic choice in the musicology approach to O. Shchetinsky's compositions. For example, some analytical articles devoted to the composer's instrumental music have a somewhat problem-and-subject character (O. Opanasyuk "The principles of explication of intentional and connotative senses in the modern music (based upon O. Shchetinsky's chamber and instrumental compositions)", I. Kohanyk "The style landscapes of "The Franz Josef Land", O. Kushniruk "The minimalism reception in Olexander Shchetinsky's oeuvre").

The article also offers an analysis for forming, compositional, and stylistic elements of "The Franz Josef Land" symphony, as well as for the specific features of the author's individual style in whole.

Results. O. Shchetinsky doesn't have many big symphony works (three of them were composed during the first period of his career, and five of them – during the second part). In 2002 the opera called "The Blind Swallow" starts the second period of his career. The composer turns to grand genres: choir, instrumental, symphonic, opera, where one may distinguish conceptuality, deep immersion into the depth of the universal musical language, and the change in the stylistic paradigm in the very creation.

"The Franz Josef Land" was composed in 2011 for the classic double symphonic orchestra supported by three trombones and "decorated" by a romantic harp. It is a one-part composition the basis of which is the first part of J. Haydn's clavier sonata (Es-dur (KH XVI, 49). In the music practice there are some examples of using somebody else's text ("Riccercata" by Bach-Webern, "Carmen-Suite" by Bizet-Shchedrin, Bach's fugues, "The Water Music" by G. Handel performed by the jazz pianist and composer Jacques Loussier), when in new compositions of the other authors it (somebody else's text) acquires "another" level of existence. In order to study the style processes in the modern music profoundly the notion of poly-stylistics has been introduced (A. Shnitke, 1971). Its manifestations are: stylistic polyphony, stylistic modulation (A. Shnitke), style modeling (O. Kuzmenkova), stylistic pluralism (M. Tarakanov), "stereo-style" (E. Shevlyakov), mono-stylistics (G. Grygoryeva), style synthesis, style contrast (L. Kazantseva) etc. The notion of the "stylistic paradigm" is applied to the style situation of the second period of O. Shchetinsky's career illustrated by examples from "The Franz Josef Land". The term "paradigm" is used in philosophy, science (T. Coon), linguistics (R. Bart); in musicology I. Kotlyarevskiy turns attention to it. The stylistic paradigm in O. Shchetinsky's composition is defined by the author himself in the annotation to the score (verbal forewords along with the title are becoming his important structure and sense element of the composition).

It means that the composer creates a certain “inter-textual dialogue” between styles or style models where “...none of the languages has advantage over each other” (R. Bart). The stylistic space of meta-textuality is becoming the stylistic paradigm — the “common denominator” in the musical composition by O. Shchetinsky.

The composer chooses the most significant elements of style of the most outstanding symphonists: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Tchaikovsky, Mahler, Debussy, and Shostakovich. Timbre colouring and specific orchestration have become the “external” attribute to symphonic composers’ styles. The composition principle in the work is as follows: all the thematic material of the sonata (periods, separate phrases) is being led through step by step while interchanging with its author’s variants.

Conclusion. As a result of the present research we give proofs of the fact that O. Shchetinsky’s “The Franz Josef Land” is the example of finding a new stylistic paradigm formed by inter-textuality of poly-stylistics. The composer reaches the text stylistic unity (meta-textuality), and the universal musical language (meta-language). From the other hand, the stated composition finalizes the tradition of “personification-interpretation” of classic works through the lenses of post-avant-garde.

Key words: stylistic paradigm, inter-textuality, meta-textuality, poly-stylistics.

Стиль – засадниче поняття для усвідомлення і розуміння мистецьких процесів минулого і сьогодення. Ступінь його актуальності в певні історичні часи була різною, але саме з другої половини ХХ ст. і до нині воно привертає до себе особливо велику увагу. Відсутність наявної єдності епохального стилю («узагальнюючого і надихаючого», за висловом В. Медушевського) породжує численні стильові розгалуження в композиторській творчості. Трактування стилю як багаторівневої естетичної категорії збагатилось численними уточненнями; з’явилися нові словоутворення: «стильовий плюралізм», «стильове моделювання», «стильова поліфонія», «стильова парадигма», «стильові алюзії». В усіх випадках йдеться про індивідуальні композиторські взаємодії із широкою історично-стильовою панорамою. Висвітлення категорії «стиль» як онтологічного поняття знаходиться на вершині «ієрархії» серед усіх існуючих його визначень. Найпереконливішим є визначення стилю В. Медушевським як категорії духовного аналізу музики: «Стиль — духовна висота і краса своєрідності. <...> В стилі ... є ентелехія —сутність, захована у його серцевині як

безкінечна ціль і спрямування» [7].

Постановка проблеми. Визначення стилю сучасного композитора поєднує в собі два напрямки: ступінь відношення до традиції (включаючи рівень освоєння технік композиції) та напрацювання власних (індивідуальних) мовно-стильових ознак. Саме ступінь взаємодії композиторської творчості із музично-історичною традицією дає можливість «вписати» композиторський стиль в сучасну стильову систему, означену множинністю понять. Складність вибору точної (об'єктивної) характеристики стилю митця часто полягає у її багатовекторності (можливо, продиктованою «розмитістю» визначень постмодернізму/поставангарду в музичній творчості).

Другий період творчості Олександра Щетинського починається із написання другої опери «Сліпа ластівка» (2002) і являє собою якісно новий етап на шляху формування індивідуального стилю митця. В пошуках універсальних засобів композитор активно задіє весь інтонаційно-стильовий арсенал «знакових» елементів попередніх часів, переосмислюючи їх крізь власний досвід. Механізм такого стильового синтезу та вибір найбільш точного визначення авторського стилю митця представляє проблематику даної статті. Актуальність її теми полягає у визначенні характерних стильових рис творчості О. Щетинського 10-х років ХХІ ст. в ситуації двох найбільш усталених мистецьких парадигм: постмодернізму — як переосмислення минулого крізь призму полістилістичного діалогу — і поставангарду — як продовження лінії авангарду у вигляді «вписування» технік або їх елементів у загальнономовний музичний контекст.

Об'єктом дослідження є творчість О. Щетинського, предметом — стильова парадигма симфонічного твору «Земля Франца Йозефа».

Мета статті — обґрунтувати поняття «стильова парадигма» до контексту творчості О. Щетинського зазначеного періоду.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Творчість українського композитора О. Щетинського залишається недостатньо вивченою і не часто слугує предметом досліджень музикознавців. Деяке поживлення, і, відповідно, цікавість виникає у пресі у зв'язку з концертами, де звучить музика композитора (як, наприклад, статті в газеті «День» від 17.02 2012, 10.10 2012, 18.09 2015). Поодинокі аналітичні статті присвячені окремим хоровим, інструментальним, опер-

ним творам Щетинського у зв'язку із проблематикою жанру, стилю, техніки. Так, О. Опанасюк [8] застосовує інтенціонально-аналітичний метод з чотирма базовими принципами інтенціоналізму до аналізування інструментальних творів композитора періоду 1990-х — початку 2000-х років.

Із статей, присвячених питанням стилю композитора, назовемо працю І. Коханик, в якій авторка висвітлює «...проблему фактури як однієї з невід'ємних сторін стилеутворення і репрезентації стиля» [5, с. 89]. Дослідниця відмічає художню функцію фактури як стильового фактору у зазначеному творі українського автора, виокремлюючи два рівня «примхливого ландшафту» «Землі Франца Йозефа»: трансформацію тематизму і фактури Сонати № 49, Es-dur Й. Гайдна у власний музичний матеріал і стильові альянзи в авторському тексті. Цікавим є кількісне порівняння тактів у структурній схемі твору; стильовий портрет Й. Гайдна і відбиття його принципів в музиці Щетинського; приклади фактурних модуляцій. На наш погляд, симфонічний твір «Земля Франца Йозефа» є показовим на даному етапі творчості композитора не тільки з боку окремих характерних формотворчих елементів, але і таким, що відображує на цей момент специфічні риси авторського стилю в цілому.

Виклад основного матеріалу. Творчий доробок О. Щетинського різноманітний за жанрами та інструментальними складами. Великих симфонічних творів серед них налічується небагато (3 написані в першому періоді творчості, 5 — в другому). Починаючи з 2000-х років, композитор оновлює творчу палітру, звертаючись до масштабних жанрів (опери, хорових, інструментальних і симфонічних творів). Слід зауважити, що розмаїття пошуків, експериментів із техніками, тембрами, формами в камерній музиці О. Щетинського поступилося місцем концептуальністю творчих задумів в більш академічних жанрах. Приклад цьому — не тільки помітне кількісне зменшення ансамблевої і сольної музики, написаної в останнє десятиліття, але й зосередження уваги композитора на переосмисленні традиційних великих форм і жанрів, більш глибоке занурення у глибини універсальності музичної мови, і, відповідно, зміна стильової парадигми творчості.

Одночастинний твір «Земля Франца Йозефа» (2011) написаний для класичного подвійного симфонічного оркестру, підсиленого трьома

тромбонами та розквітчаного романтичною арфою. В його основу покладено першу частину клавірної сонати Й. Гайдна (Es-dur (КН XVI, 49). У передмові до партитури О. Щетинський зазначає: «...весь твір є одночастинною перманентною варіацією, складеною у сонатній формі». Звичайно, подібний підхід до «чужого» тексту є не новим в музичній практиці. Згадаємо «Річеркату» Баха-Веберна, «Кармен-сюїту» Бізе-Щедріна (або фуги Баха, «Музику на воді» Г. Генделя та інші класичні твори у виконанні джазового піаніста і композитора Жака Лусьє). Безумовно, «завдання», поставлені композиторами в названих творах по відношенню до оригіналу різні: у А. Веберна — це оркестрова обробка за принципом «тембрової мелодії», коли окремі мотиви цілісних фраз проводяться у різних за тембром інструментів; у Щедріна — балетна транскрипція для струнних і ударних з динамічним «стисканням» до камерних масштабів; у Ж. Лусьє музика Баха «прочитана» крізь джазові традиції. Але в усіх випадках залишається «спільний знаменник» — «чужий» текст і його «інший» рівень існування в нових творах інших авторів. Пояснення подібного явища знаходимо в площині полістилістики, визначеної А. Шнітке ще у 1971 р. Композитором відмічені її два основних принципи: цитування та алюзії. І, якщо останній — це «натяки» і «невиконані обіцянки на межі цитати», то цитування має свій різновид — «техніку адаптації», яка, в свою чергу, передбачає «...вільний розвиток чужого матеріалу в своїй манері» [9, с. 328]. У повній мірі ця характеристика відноситься до твору О. Щетинського, де музика Й. Гайдна є тим простором — «землею» (недарма автор дає саме таку назву), на якій «росте» пишний стильовий сад, але слухач насолоджується ним, не ходячи серед дерев внизу, а ніби птах, спостерігає згори єдину строкату картину, інколи розрізняючи відтінки окремого кольору, аромату, силуету. Це порівняння не розкриває механізм утворення слухових асоціацій, але воно дає уявлення про рівень композиторської роботи із різностильовими елементами, які, в свою чергу, допомагають зрозуміти сутність індивідуального стилю автора.

Але повернемося до полістилістики. Це влучне об'ємне поняття стало відправним для поглибленого вивчення стильових процесів у сучасній музиці. Стилістичну поліфонію, стилістичну модуляцію як прояви полістилістики також знаходимо у А. Шнітке. Впродовж май-

же п'ятидесяти років існування це поняття не тільки не втратило актуальності, але й продовжує розвиватись, збагачуючись уточнюючими термінами: «стильове моделювання» (О. Кузьменкова), «стилістичний плюралізм» (М. Тараканов), «стереостиль» (Є. Шевляков), «моностілістика» (Г. Григор'єва), «стильовий синтез», «стильовий контраст» (Л. Казанцева). Множинність подібних процесів у сучасній композиторській творчості свідчить про рівнозначність стильових лексем принципи роботи із ними: їх роль у кожному окремому випадку залежать від рівня взаємодії різностильового матеріалу із індивідуальною стилістикою.

Термін «парадигма», з'явившись у філософії, застосовується в науці (починаючи від Т. Куна), лінгвістиці (Р. Барт) і різних галузях досліджень, зокрема, у мистецтвознавстві. Під парадигмою розуміють концептуальну модель сукупності певних принципів, методів, підходів, теоретичного трактування явищ, «мінімальна множинність об'єктів», де «...дві одиниці однієї парадигми повинні мати деяку схожість для того, щоб могла бути очевидна різниця між ними» [2, с. 254]. І. Котляревський у своїй статті «Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства» [4] звертає увагу на застосування парадигми на різних музикознавчих рівнях (аналізу художніх канонів, стилів, музичних явищ і об'єктів). Отже, термін «парадигма» у поєднанні із означенням «стильова» представляє співіснування стильових моделей, як в окремих творах, так і в творчому композиторському процесі.

Стильова парадигма в обраному творі О. Щетинського окреслена самим автором в анотації до партитури. До речі, для композитора стають традиційними передмови — словесні пояснення до творів, прочитання яких (за словами автора) є обов'язковим для сприйняття музики. Важливо, щоб слухач (виконавець) був підготовлений, вільно орієнтувався у несподіваних поворотах гри зі стилями (подібні твори розраховані на музично-інтелектуальну, добре освічену аудиторію). Більша частина інструментальної, хорової музики має такі передмови. Звичайно, це стосується програмних творів як основної частки творчого доробку О. Щетинського. Для композитора важливі всі деталі у композиції, включаючи назву, яка є одним із структурно-сміслових «кодів» художнього твору.

Ключові вирази в авторських коментарях до твору «Земля Франца Йозефа»: «Я ніколи не протиставляю свого "коментаря" музиці Гайдна. ...мені йшлося про віднайдення спільного знаменника між різними стилями і культурами, що міг би стати ознакою нового стильового синтезу» — свідчать про важливість створення особливого тексту, в якому елементи сучасних композиційних технік підіймаються на рівень стильових елементів, рівноправних із традиційними (індивідуально-композиторськими, епохально-історичними). Розмежування (а тим більше – опозиція) атональних, сонорних і тональних, функціональних фрагментів відсутні; зникає звичне протиставлення-зіставлення сучасного і минулого. Напроти, з цих елементів вибудовується нова єдність стилістичного простору, інтертекстуального за своєю природою («лексичного типу», за виразом М. Арановського) .

Інтертекстуальність як один із основних методів постмодернізму дозволяє реалізувати ідею поєднання жанрово-стилістичних елементів різних часів у ситуації діалогу культур, створювати «відкриті» тексти як «гру зі стилями». У ХХ ст. інтертекстуальність формує полістилістику. У випадку із твором О. Щетинського виникає «інтертекстуальний діалог» (У. Еко) між стилями (або стильовими моделями), в якому «...жодна мова не має переваги над іншою» (Р. Барт) [2, с. 422]. Стильовою парадигмою — «спільним знаменником» – у музичному творі композитора стає стилістичний простір метатекстуальності.

Які ж стилістичні лексеми-«ідіоми» обирає (свідомо чи інтуїтивно) О. Щетинський для своєї «Землі Франца Йозефа»? Їх широкий історичний спектр добраний як енциклопедія стильових елементів найвидатніших симфоністів: Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, Чайковського, Малера, Дебюссі, Шостаковича. Стильові ідіоми мають яскраве семантичне значення і слугують характерними ознаками композиторської творчості. У кожному випадку-посиланні-алюзії задіяний певний тематичний рівень — мелодика, ритміка, гармонія, тембр, оркестровка, фактура.

Канвою і тематичною основою для стилістичних нашарувань стають розділи сонатної форми гайднівської сонати та весь її звуковий матеріал (Г.П., Зв.П., П.П., З.П.). Між ними «проростають» інші тематичні утворення, чергуючись із «першоосновними» за принципом: після цілісного проведення певної теми і її кадансу, або доповнюючи

тему, віддаляючи каданс. В усіх випадках складається відчуття одночасного перебування в різних історичних вимірах, ніби тематичні зерна першого з віденських класиків «проростають» крізь час (як у казці «Джек і бобове дерево»), співіснуючи паралельно у своєму музичному світі і майбутньому. Цікаво, що цей прийом не створює еклектичної строкатості у творі. Об'єднуючим фактором слугує в рівній мірі ретельна робота із тематизмом і оркестровка.

Соната Й. Гайдна — не перший оркестрований О. Щетинським твір. До нього композитор вже робив інструментальні переклади: шести маленьких п'єс А. Шенберга для камерного ансамблю (1997), «4 останніх пісень» Р. Штрауса для сопрано і камерного оркестру (2008), фортепіанного концерту Е. Гріга для соліста і струнного оркестру (2011). Подібне існування чужих творів у вигляді перекладень, транскрипцій, інструментовок відоме з барочних часів. Такий вид творчої роботи переслідує дві цілі — навчальну (практичне знайомство із стилістикою та методами іншого композитора) і художню (надання можливості самому музичному тексту існувати у варіантах).

Тип оркестру, обраний для сонати Й. Гайдна, поєднує класичну парність із романтичним колоритом (арфа). Поєднання струнних із арфою відсилає до знаменитого *Adagietto* з 5-ї симфонії Г. Малера. Мідна група представлена двома валторнами, двома трубами і трьома тромбонами, які необхідні для точного втілення оркестрового стилю Моцарта, і підсилення звучності в стилі Г. Малера, Д. Шостаковича, П. Чайковського. Тембровий колорит і специфічна оркестровка стають «зовнішнім» атрибутом симфонічних стилів, своєрідним «верхнім шаром» слухацького сприйняття. Так, основні теми експозиції оркестровані в стилі Гайдна-Моцарта-Бетховена (основа оркестру — струнні, дерев'яні ведуть підголоски, фагот і валторна створюють гармонічне і динамічне підсилювання); поліфонічні фрагменти (і мінорні драматичні) звучать по-моцартіанськи; 4 останні такти експозиції (тт. 202-206) інструментовані, як у Бетховена: із імітаціями у всіх дерев'яних духових.

Композиційний принцип у творі наступний: послідовно проводиться весь тематичний матеріал сонати — теми у вигляді періодів, або окремих фраз, які після проведення в основному (гайднівському) вигляді далі варіаційно розвиваються за авторським «сценарієм», вкрап-

ляючись у текст сонати. Схема експозиції представляє наступний композиційний план:

<u>Вступ</u>	<u>Г.П.(перші 8т.)</u>	<u>г.п.1</u>	<u>Г.П.(заверш.)</u>	<u>г.п.2</u>	<u>Зв.П.</u>	<u>зв.п.1</u>
12т	тт.13-20	тт.20-25	тт.25-29	тт.30-34	тт.34-45	тт.45-137
<u>П.П.</u>	<u>п.п.1</u>	<u>З.П.(2 перші фрази)</u>	<u>з.п.1</u>	<u>З.П.(о-</u>	<u>стання фраза)</u>	

тт.138-148	тт.148-167	тт.168-174	тт.174-200	тт.200-206
------------	------------	------------	------------	------------

Зі схеми видно, що найбільші варіантні проведення торкнулись зв'язуючої та заключної партій. Далі розробка, реприза і кода вирішені подібним способом (тт.207-478 — розробка; тт.478-636 — реприза; тт.637-689 — кода). Цікаво, що темброво-оркестрове звучання експозиції не виходить за межі інструментовки віденського класицизму.

«Розбіг» по стилям задає великий контрапунктичний розділ на початку розробки (в стилі Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта). Далі в розробці і репризі стильових алюзій стає більше; і вони стосуються не тільки тембрової, але й мотивно-інтонаційної сфери. Наприклад, фактурно-інтонаційне, динамічне звучання у тт.267-270 нагадує симфонічний стиль Д. Шостаковича: варіант початкових ходів однієї з тем I частини П'ятої симфонії (з т. 363), причому вони органічно походять з мотиву Зв.П. гайднівської сонати; певні фрагменти розробки із характерною скерцозністю. У тт. 307-309 відчутний напруг на характерні ходи Й. Брамса — терцеві і секстові. Кульмінація (з т. 379) подібна до кульмінації I ч. 6-ї симфонії П. Чайковського (низхідні ходи духових на тлі tutti оркестру ff).

З 441 т. — фрагмент бетховенського стилю, з опорою на ритмічний мотив «теми долі». До речі, цей характерний ямбічний мотив є в сонаті Гайдна (перед завершенням З.П. в експозиції і репризі та у розробці перед предиктом (тт.53-56, 108-129, 179-183). У репризі звучання гобоїв і фаготів із форшлагами натякає на 5 ч. «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза (тт.593-596). У т. 609 цілотоновий рух великими терціями нагадує «Вітрила» К. Дебюссі. Звичайно, постійні повернення до тематизму сонати у класичній оркестровці врівноважують загальне звучання. Сонорні, атональні епізоди настільки органічно вплетені у тональне звучання і класичний тематизм, що переходи між ними стають ледь помітними. Весь текст сприймається як єдине

звукове поле. Композитор досягає своєї творчої мети — створення стильової парадигми нового порядку, де рівноправними є як історичні та індивідуальні стилі, так і стильові знаки окремих творів, а елементи композиційних технік ХХ ст. не розмежують їх, а, навпаки, слугують посередниками — стильовими ознаками музичної мови сучасності.

Висновки. Аналіз стильових лексем обраного твору підтвердив, що поняття «стильова парадигма» якнайкраще пояснює особливості стильової ситуації другого періоду творчості О. Щетинського. «Земля Франца Йозефа» відкриває черговий етап творчості композитора разом із «Симфонічними портретами» (2013-14), «Ave Handel» для віолончелі із струнним оркестром (2014), «Літургійним» концертом для фортепіано з оркестром (2015).

Новий етап пов'язаний із винайденням стильової парадигми, сформованої інтертекстуальністю полістилістики, яка призводить до метатекстуальності (появи єдиного тексту нового стилістичного виду) і пошуку універсальності музичної мови (метамови). Шлях до неї композитор розпочав іще на початку 2000-х років у вокально-хорових жанрах.

Зазначений твір підсумовує традицію «перевтілення-прочитання» класичних творів крізь призму поставангарду. «Земля Франца Йозефа» створює своєрідну арку до «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. Видатний український піаніст і композитор також представляє кожен етюд-танок в циклі як алюзію-присвяту стилю доби, композитора або окремого твору. Стильовим знаком стає тональність, певний акорд, фактура, регістр (проте це — тема іншого дослідження).

Перспектива подальшого розвитку теми знаходяться у площині подальших розвідок сучасної композиторської творчості (як О. Щетинського, так і інших композиторів), зокрема, — парадигматичної системи мовно-стильових елементів у новому часопросторі метатекстуальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. — М. : Композитор, 1998. — 341 с.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэзия / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.

3. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського) / Н. Костюк // Студії мистецтвознавчі. — 2005. — Число 2. — С. 92-102.
4. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства / І. Котляревський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. — К., 2000. — Вип. 7. — С. 31-34.
5. Коханік І. Н. Стилевые ландшафты Александра Щетинского / И. Н. Коханік // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Механізми новацій у музичній творчості: зб. наук. статей [упор. В. Г. Москаленко]. — К., 2013. — Вип. 108. — С. 88-99.
6. Кушнірук О. П. Рецепція мінімалізму в творчому доробку Олександра Щетинського [Електр. ресурс] / О. П. Кушнірук. — Режим доступу : <https://www.google.com.ua/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&esv=2&>.
7. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки. [Електр. ресурс] / В. В. Медушевский. — Режим доступу : https://www.portal-slovo.ru/art/35815.php?ELEMENT_ID=35815&SHOWALL_1=1.
8. Опанасюк О. В. Принципи експлікації інтенціонально-конотативних смислів у сучасній музиці (на основі камерно-інструментальних творів О. Щетинського) / О. В. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. — Вип. 22. — К.: Міленіум, 2012. — С. 26-36.
9. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнитке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. — М.: Сов. композитор, 1990. — С. 327-331.
10. Gabel G. Fourteen Composers in Today's Ukraine / Gerald Gabel // *ex tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*. — 2008. — Vol. XIV/1, Spring/Summer. — P. 56-107.

References:

1. Aranovskij M. G. Muzykal'nyj tekst: struktura i svojstva / M. G. Aranovskij. — М.: Композитор, 1998. — 341 s.
2. Bart R. Izbrannye raboty. Semiotika. Poezia / Bart R. — М.: Progress, 1989. — 616 s.
3. Kostyuk N. Nevidoma suchasnist' (na materialy tvoriv dukhovnoyi tematyky O. Shchetyns'koho) / N. Kostyuk // *Studiyi mystetstvoznachchi*. — 2005. — Chyso 2. — С. 92—102.
4. Kotlyarevs'kyu I. Paradyhmatychni aspekty rozvytku ponyatiynoho aparatu muzykoznavstva / I. Kotlyarevs'kyu // *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho: Muzykoznavstvo: z KhKh u KhKhI stolittya*. — К., 2000. — Vyp. 7. — С. 31-34.
5. Kokhanyk Y. N. Stylevye landshafty Aleksandra Shchetynskoho / Y. N. Kokhanyk // *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho: Mekhanizmy*

- novatsiy u muzychniy tvorchoosti: zbirka naukovykh statey [uporyadnyk V.H.Moskalenko]. — K., 2013. — Vyp.108. — S. 88-99.
6. Kushniruk O. P. Retseptsiya minimalizmu v tvorchoomu dorobku Oleksandra Shchetyns'koho : [Elektr. resurs] / O.P. Kushniruk. — Rezhym dostupu : <https://www.google.com.ua/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&>.
7. Medushevskij V. Duhovno-nravstvennyj analiz muzyki : [Elektr. resurs] / V. V. Medushevskij. — Rezhym dostupu : https://www.portal-slovo.ru/art/35815.php?ELEMENT_ID=35815&SHOWALL_1=1.
8. Opanasyuk O.V. Prynysy eksplikatsiyi intentsional'nokonotatyvnykh smysliv u suchasny muzytsi (na osnovi kamerno-instrumental'nykh tvoriv O.Shchetyns'koho) / O.V.Opanasyuk // Mystetstvoznavchi zapysky: Zb. nauk. prats'. — Vyp. 22. — K. : Milenium, 2012. — S. 26-36.
9. Shnytke A. Polystylystycheskye tendentsyy v sovremennoy muzyke / A.Shnytke // Kholopova V., Chyhareva E. Al'fred Shnytke: Ocherk zhyzny y tvorchestva. — M. : Sov. Kompozytor, 1990. — S. 327-331.
10. Gabel G. Fourteen Composers in Today's Ukraine / Gerald Gabel // ex tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music. — 2008. — Vol. XIV/1, Spring / Summer. — P. 56-107.