

УДК 7.038.6

*Афоніна Олена Сталівна*  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
докторант Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтва  
aolena7@gmail.com

## **ЦИТУВАННЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Мета роботи. Дослідження пов'язано з визначенням особливостей цитування, яке є одним із художніх прийомів «подвійного кодування» в мистецтві постмодернізму. Методологія дослідження базується на застосуванні системного підходу, який розкриває особливості цитування як одного із художніх прийомів «подвійного кодування» у музичних постмодерністичних творах. Наукова новизна. На основі аналізу прикладів з музичної творчості зроблена спроба показати, що цитата та її різновид аллюзія є художніми прийомами «подвійного кодування». Доведено, що цитування впливає на процес «подвійного кодування» в музичному мистецтві. Цитування включається в музичну творчість: написання композитором художнього твору з прямим і непрямим цитуванням; кодування-декодування виконавцем нового твору з відомим і невідомим цитуванням; розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору з залученням інтрамузичної та екстрамузичної стратегій. Висновки. Логіка процесу «подвійного кодування» у музичному мистецтві за своєю природою комплексна, інтонаційно-змістовна та пов'язана з послідовною переробкою музичних вражень за допомогою включення пам'яті, встановлення зв'язків між музикою, широким культурно-історичним контекстом та індивідуально-психологічним досвідом. Цитата та її різновид аллюзія, як художні прийоми, здійснюють поєднання музичних кодів минулого з сучасністю. Складний процес сприйняття, розшифровки, переробки нового музичного матеріалу із відтворенням кодів-цитат або кодів-аллюзій у новому тексті розкриває особливості «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму. Усі музичні стилі та композиторська творчість є продуктами психологічної діяльності, тому у розкодуванні змісту творів приймає участь увесь спектр пізнання від простих відчуттів до складних завдань музичного інтелекту, включаючи пам'ять, увагу, емоції, сприйняття, міжпредметні зв'язки.

*Ключові слова:* код, подвійне кодування, цитата, аллюзія, музичне мистецтво постмодернізму.

*Афоніна Елена Стальевна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **Цитирование как художественный прием «двойного кодирования» в музыкальном искусстве постмодернизма**

Цель работы. Исследование связано с определением особенностей цитирования, которое является одним из художественных приемов «двойного кодирования» в искусстве постмодернизма. Методология исследования базируется на применении системного подхода, который раскрывает особенности цитирования как одного из художественных приемов «двойного кодирования» в музыкальных постмодернистских произведениях. Научная новизна. На основе анализа примеров из музыкального творчества предпринята попытка показать, что цитата и ее разновидность аллюзия являются художественными приемами «двойного кодирования».

© Афоніна О.С., 2016

Доказано, что цитирование влияет на процесс «двойного кодирования» в музыкальном искусстве. Цитирование включается в музыкальное творчество: написание композитором художественного произведения с прямым и косвенным цитированием; кодирование-декодирование исполнителем нового произведения с известным и неизвестным цитированием; раскодирование слушателем композиторской и исполнительской интерпретации художественного произведения с привлечением интрамузыкальной и экстрамузыкальной стратегий. Выводы. Логика процесса «двойного кодирования» в музыкальном искусстве по своей природе комплексная, интонационно-содержательная и связана с последовательной переработкой музыкальных впечатлений посредством включения памяти, установлению связей между музыкой, широким культурно-историческим контекстом и индивидуально-психологическим опытом. Цитата и ее разновидность аллюзия, как художественные приемы, осуществляют сочетание музыкальных кодов прошлого с современностью. Сложный процесс восприятия, расшифровки, переработки нового музыкального материала с воспроизведением кодов-цитат или кодов-аллюзий в новом тексте раскрывают особенности «двойного кодирования» в музыкальном искусстве постмодернизма. Все музыкальные стили и композиторское творчество являются продуктами психологической деятельности, поэтому в раскодировании содержания произведений принимает участие весь спектр познания: от простых ощущений до сложных задач музыкального интеллекта, включая память, внимание, эмоции, восприятие, межпредметные связи.

*Ключевые слова:* код, двойное кодирование, цитата, аллюзия, музыкальное искусство постмодернизма.

*Aphonina Olena, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of The national academy of managerial staff of culture and arts*

#### **Citing as an artistic method of «double codings» in the musical art of postmodernism**

**Purpose of Article.** The goal of the article is to study the certain features of citation. Citation is one of the artistic techniques of «double coding» in the art of Postmodernism. **Methodology.** The methodology of the article is based on a systemic approach that reveals the features of citation as one of the artistic techniques of «double coding» in the postmodern musical works. **Scientific Novelty.** Based on the analysis of examples of musical creativity attempts to show that the quote and its variety of artistic techniques are an allusion to the «double coding». It is proved that the citation influences the process of «double coding» in music. The citation is included in the musical creativity. The main manifestations of it are composer's writing of artwork with direct and indirect quotation; executor's coding-decoding of a new product with known and unknown Quote; a listener's decoding of the composing and performing interpretation of artistic works involving intra and extra-musical strategies. **Conclusions.** The logic of the process of «double codings» in music by its nature is complex, intonation and substantial. It is associated with sequential processing of musical experience by incorporating memory, establishing links among music, a broad historical, cultural context and individual psychological experience. Citation and, its kind, allusion as artistic techniques perform a combination of musical codes of the Past with the Present. The complex process of perception, decoding and processing of the new musical material with the playback code or codes, quotations, allusions in the new text features reveal a «double coding» of postmodernism in music. All musical styles and compositional creativity are products of mental activity, so in decoding the content of works is involved the whole spectrum of knowledge from simple tasks to complex sensations of musical intelligence, including memory, attention, emotions, perception, and interdisciplinary communication.

*Keywords:* code, «double coding», quotation, allusion, musical art of postmodernism.

Актуальність теми дослідження. Код, кодування і «подвійне кодування» у музичному мистецтві приймають участь у створенні асоціативних зв'язків, які розшифровують інформацію, закладену в музиці. Майже всі засоби музич-

ної виразності мають стійкий комплекс правил для відтворення образів, тим самим нагадуючи код із системою знаків для створення, передачі, обробки та зберігання інформації. Процес кодування в музичному мистецтві такий самий, як і будь-який інший процес із перетворення інформаційних джерел у символи для комунікації або її зберігання. У музиці процес кодування пов'язаний із різними етапами: шифрування композитором художнього образу за допомогою створення нотного тексту, кодування-декодування виконавцем цього нотного та образного матеріалу, і, звичайно, розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору.

Мистецтво постмодернізму пропонує для слухачів такий плюралізм форм і змістів (Ж. Ліотар), таку текстологію з багатоваріантністю прочитання тексту (У. Еко), що вступає в силу поєднання якостей коду з процесом кодування. Операція заміни кодів постмодерністичних творів, тобто їхня розшифровка (як кодів, так і творів), отримує назву «подвійне кодування/розкодування» з притаманною ним багатоступеневістю та інтрамузичною (спрямовану на досягнення музично-структурних закономірностей) і екстрамузичною (яка спирається на різні позамузичні асоціації та неясні відчуття) стратегіями [6, 74].

Для визначення процесу «подвійного кодування», який спрямований на рекламну привабливість і пародійно-іронічне переосмислення класичних/модерністських зразків (Є. Лозинські) та апеляцію як до мас, так і до професіоналів (Ч. Дженкс), треба здійснити екскурс до музичної практики та визначити художні прийоми «подвійного кодування».

Музична практика ілюструє множинність творчих рішень, в яких відбивається своєрідність ознак постмодернізму, як цитування інших текстів. Дослідниця поезії Світлана Скорик виділяє в постмодерністичному тексті художні прийоми цитування (алюзія, аплікація, контамінація, ремінісценція, інтертекст) [8]. Для кожного художнього прийому є свої специфічні особливості. Звичайно, що в музиці вони мають своє забарвлення. Аналіз творів українських композиторів, у яких проявляються риси постмодернної естетики, репрезентований українськими мистецтвознавцями, музикознавцями, естетиками та авторами сучасних композицій (З. Алмаші, Ю. Бентя, О. Берегова, О. Зінкевич, О. Зосім, Г. Карась, Л. Кияновська, О. Козаренко, М. Коломієць, В. Личковах, Л. Морозова, В. Степурко, Б. Сюта, О. Шмурак та ін.).

Мета даного дослідження. Визначити особливості цитування як одного з художніх прийомів «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж простежити різні приклади цитування музичного матеріалу, визначимо, що само поняття «цитата» походить від латини (*citata, citarus, citare*), що означає «приводити в рух, потрясати, рухати» та має значення «дослівна витримка з будь-якого тексту» [10, 773]. Тобто цитований матеріал є економічною, пізнаваною частиною створеного раніше та нагадує «код» зі своєю інформативною наповненістю. Як і код, цитата при певних умовах, є моделлю комунікації (Р. Якобсон про код). Цитата, як і культурний код, стає краще зрозумілим у культурно-історичному контексті та з множинністю інтерпретацій все ж зберігає постійність основних рис.

Музичне мистецтво, поезія, література починається з іноказання, непрямого мислення в образній формі, метафорично. Музичне мислення, як правило відправляє підготовленого слухача до психологічно значимого і змістовного «інтонаційного словника епохи» (Б. Асаф'єв), якоря (М. Карасьова), «психологічного словнику інтонаційного слуху (Д. Кірнарська). Організованими звуковими структурами, які мали цінність та одночасно спосіб вираження в метафоричній формі, є музичні цитати, які охоче використовуються композиторами. Не можемо не згадати А. Шнітке, творчість та музикознавчі розвідки якого свідчать про теоретичне і практичне розкриття проблеми полістилістичних тенденцій у сучасній музиці. При цьому А. Шнітке виокремлює два принципи використання «чужого» стилю як цитування і алюзія, показуючи різницю між ними [9, 146]. Вдалим прикладом цитування і алюзії є його сюїта «Мертві душі». Цитування творів інших композиторів з контрастним зіставленням власного і чужого існував у мистецтві давно, але у ХХ ст. такий плюралізм включення до власної композиції цитованих фрагментів стала основоположною для створення художньої концепції нового твору. У Шнітке в «Мертвих душах» відчутні алюзії до творів Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Й. Штрауса, радянських маршів та пісень воєнних років, які він майстерно поєднав із прийомами різних епох та трансформував з перетвореннями старого в яскраве, глибоке нове. Власне в цьому і є феномен Шнітке і музики постмодернізму з художніми прийомами цитування.

Принцип цитування проявляється в різних видах: від відтворення «стереотипних мікроелементів стилю іншої епохи або іншої національної традиції (мелодичні інтонації, гармонічні послідовності, кадансові формули) до точних або перероблених цитат або псевдоцитат» [9, 146]. Пряме цитування музичного матеріалу композитором В. Степурком у своїх симфонічних творах: у драмі «Пам'яті жертв тоталітаризму» використовує тему із квартету *fis-moll* Л. Бетховена; в іншій симфонічній драмі (№1) із солюючою флейтою у фіналі цитується *Soda* Симфонії № 3 А. Онеггера. У першому випадку (цитування Бетховенської теми) – цитата виконує роль драматургічного символу та виступає як «ідея просторово-часового віддалення, почуття історичної перспективи, культурної дистанції породжує множинність оригінальних стильових рішень» [3, 147-148] та й сама назва симфонічної драми «Пам'яті жертв тоталітаризму» стимулює та пробуджує в слухачів позамузичні асоціації, спрямовані на осягнення теми миру. Цитування Онеггера теж непросте за своїм задумом, якщо згадати, що Симфонія № 3 була написана наприкінці війни 1945-1946 р. у розбомбленому Парижі. Її програма описана Онеггером та спирається на ідею людського протесту проти навали варварства, страждань, боротьби за щастя, мир, божественний спокій. Автор навіть пише про те, що в його симфонії є три реальні та символічні персонажі: Горе, Щастя, Людина. Тож, вічні проблеми, закодовані в сучасній музиці, художніми засобами орієнтують слухача на пошук позамузичних вражень, асоціацій із літературними героями-борцями, паралелями із історичними подіями, відбувається перекодування минулого у символи, лабіринти, коди (У. Еко). У даному цитуванні музичного матеріалу «подвійність кодування» є процесом встановлення зв'язків між однаковими

кодами – історичними подіями з людськими жертвами та попередженням про неприпустимість таких подій у майбутньому.

Музично-інформаційний потік із інтонаціями траурного маршу Ф. Шопена, «Болеро» М. Равеля, алюзіями на саундтрек відомого кінофільму (напружене пікато «Штірліц іде по коридору») та мелодичний стиль Б. Лятошинського («Український квінтет») представляє твір Володимира Рунчака з епатажною назвою «П'ятий кут, кайф від безпредметного пошуку (аудіо-кліп)» для двох віолончелей. Композитор засобами інструментального театру (акторська гра виконавців, які вільно переходять від одного з чотирьох-п'яти пультів – «кутів» до іншого) та цитуванням музичних хітів різних часів «пародійно зіставляє текстуальні світи» (Ч. Дженкс), які є підвалинами «подвійного кодування» на основі цитування (алюзій) як художніх прийомів «подвійного кодування».

Намагання розтлумачити музичні враження екстрамузичними (позамузичними) засобами мають глибокі психологічні коріння. Одним із них є спогади про те, що музика протягом століть була в тандемі зі словом і танцем. Читателі-піснень або танець з обробками та варіаціями є найрозповсюдженим явищем в музиці: Ж. Колодуб «Сюїта № 1. Фольклорна», Г. Гаврилець «П'ять народних пісень» для народного голосу та оркестру; І. Шамо «Українська сюїта» та ін. Фольклор завжди цитувався композиторами, як методом прямого введення до тексту (М. Глінка, М. Лисенко, П. Чайковський та ін.), так і у зміненому варіанті, як алюзія. Алюзія (лат. *allusio* – натяк, жарт) – стилістична фігура, що містить указівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в мовленні [10, 26].

Алюзійні зв'язки в ораторії Олександра Козаренка «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996) знаходимо у відродженні жанру бахівських Пасіонів. У музичній мові Євангеліста у католиків використовувалась ладово-мелодична формула григоріанського хоралу, у протестантів традиція базувалась на піснях національних традицій. Текст у творі О. Козаренка передається у вигляді звичайного речитативу українською мовою, що характерно саме протестантській традиції. Страсті розкривають євангельську тему страждань Христа. Драматургії твору притаманна контрастність у зіставленні хорових, ансамблевих, сольних номерів. Музична мова твору О. Козаренка поєднує традиції бахівської поліфонії та музику острозьких наспівів, до яких звертався композитор раніше (1994). Поетичні переосмислення подій, викладених у біблійному тексті, в музиці композитора передані з відтінком зображальності, що надає уявлення про почуття головних героїв в хорових, ансамблевих, сольних номерах. Особливою виразністю наділений оркестр, кульмінаційні моменти твору підкреслені інструментальними засобами. «Подвійне кодування», за Р. Бартом, виявляється у єдності в одному художньому творі різних кодів: у Козаренка – це біблійний текст, барокова поліфонія, острозькі наспіви, жанр страстей.

Прикладів цитування стилістичних уподобань іншої епохи, національної традиції з мелодіями, метроритмом в історії музики багато, починаючи від Й.С. Баха і до наших часів. Українська композиторка Іріна Алексійчук у хоровому творі «Потойбічні ігри», фортепіанному ансамблі «Ніч на Купала» використовує

ритми народних танців, інтонації народних пісень. Можна сказати, що сучасні колорити презентують тріаду вищих (ідеальних), середніх (ідеально-матеріальних), нижчих (матеріальних) ієрархій, які за словами українського філософа С. Рижкової забезпечують споконвічну сталість космосу або культурного коду [7, 37]. Крім того, твори з цитуванням фольклору натякують слухачів на загальновідомі народні ритми, мелодії пісень та танців (інтрамузична стратегія) у авторській інтерпретації та загалом на народні традиції (екстрамузичні стратегії).

Ще більше відповідає естетиці постмодернізму схрещення мов і кодів філософії та літератури в гіпертексті (Ж. Дерріда). Український композитор Володимир Зубицький поєднує в своїх творах («Чумацькі пісні» (фольк-симфонія), «Ярмарок», «Гори мої» (хоровий концерт №1), «Карпатська сюїта») народні тексти, тексти Біблії з інтонаціями народних гуцульських мелодій, ритмоформулами та мелодією класичних стандартів при симфонічному розвитку матеріалу, що утворює підвалини «подвійного кодування». Іван Тараненко фольккоджавовий твір «Коломийка-Роксолана» поєднує ритми коломийки й джазу, шукаючи спільні ритмоформули-коди та мелодії-коди. В іншій творі І. Тараненка «Музика української землі... Симфонія відлуння» (імпровазія для саксофона, гітари, скрипки, ударних, фортепіано, бандури, синтезатора) музична тканина сплетена із українських пісень, естрадних ритмів, джазових інтонацій, автентичного співу. Стилістика творів визначається синтезом різних інтонаційних пластів. Композитор вводить слухача до поліфонічного музичного простору сучасності з плюралізмом розкодування текстів та певною грою з семантикою і метафоричністю музичного висловлювання (Ч. Дженкс) [1].

На відміну від першої половини ХХ століття, коли композитори зберігали мелодію коломийки і притримувалися більше обробки народного матеріалу («Коломийки» Н. Ніжанківського, М. Колесси), початок ХХІ ст. характеризується схрещенням різних мов і стилів [5]. Хоча «Коломийка» та «Ой нема, нема мого Іваночка» з ритмами коломийок Олександра Шимка з твору «Рівновага» (2011) та кадрами з фільму «Буковина – земля Українська» (режисери – О. Довженко та Ю. Сонцева) зроблено обробки народної пісні в стилі початку ХХ ст.

Перекодування минулого, фольклорного матеріалу та створення символів-кодів у хоровому циклі на теми українських народних пісень «Співочі мандри», циклі обробок та аранжувань різдвяних пісень світу для солістів, хору та симфонічного оркестру «Різдво з хором «Київ» Віктор Степурка. Композитор використовує автентичний музичний матеріал та традиційно для циклічних форм робить темпові контрасти між частинами, привносячи у хорову звучність нові колористичні відтінки, витончені гармонії та інструментально-симфонічні прийоми розвитку тем, в авторській манері «переказує» фольклор. Алюзія в цих творах містить указівку на фольклорні джерела в назвах творів та музичному матеріалі, що створює додаткову можливість розкодування твору, його двадресну природу, «подвійність трактування».

Психологічний механізм перекладу музичного у позамузичне, тобто музичного тексту з цитатами у художній зміст музичного твору, за своєю природою насичений метафорами, які є головними механізмами художнього виразу і містять художні образи. Тож тяжіння слухачів (частіше не професійних



музикантів, а іноді й професіоналів) до образно-змістовного розкодування музичного тексту в процесі сприйняття досить об’єктивне. Тому строкатість у назвах творів, як у ХХ ст. («Атмосфери» Д. Лігері, «Образи» і «Сарказми» С. Прокоф’єва, «Афоризми» Д. Шостаковича) так і у ХХІ ст. (С. Азарова – «Хронометр», Ю. Гомельська – «Синопис симетрій», Л. Юріна – «Геометрикум», «Екаграта», «Калейдоскоп», О. Щетинський – «Маятник», «Криптограма», «Інтроспекція») спрямована на виклик у виконавців, слухачів, критиків звернення та розкодування інформації за допомогою «точних» наук (фізики, математики), філософії, літератури та психології (Г. Гаврилець «Ремінісценції», К. Цепколенко «Саморефлексія»). Ж. Дерріда називає «подвійним кодуванням» гіпертекст із схрещення мов і кодів філософії та літератури, а в музичному мистецтві вступає в силу натяк або механізм алюзії-коду, який від назви, через засоби музичної виразності надає уявлення про зміст твору.

Асоціативний ряд до старовинних музичних пластів, техніка адаптації як переказ чужого нотного тексту власною музичною мовою, вільний розвиток чужого матеріалу в своїй манері [9, 146] характерний для композиторів перетину ХХ-ХХІ ст. Асоціативні процеси, які виникають при знайомстві з творами безпосередньо пов’язаними із творчістю чи творами інших композиторів, є процесом «подвійного кодування» як різновид інформаційної апеляції до мас і професіоналів одночасно: Сюїта № 1 «Портрети композиторів» В. Рунчака («Бахіана, медитації на тему ВАСН», «В наслідування Шостаковичу», «Біля портрета Н. Паганіні», «Присвячується І. Стравінському», 1979-1988); М. Шух «Присвята» для струнного оркестру (В. А. Моцарт «Ноктюрн», Й. С. Бах «Хорал», А. Вівальді «Фуга», 2000-2004) та багато інших. Ми ж торкнемося творчості В. Степурка, який написав кілька фортепіанних мініатюр із зазначенням присвят композиторам та незазначеними цитатами і алюзіями на їхні твори.

Сприйняття спирається не тільки на музичний досвід слухачів, а й дуже залежить від його загальнокультурного рівня. Музичне мистецтво абстрактне і тому слухачі часто схиляються до предметно-змістовного, мальовничого та образного тлумачення. У цьому допоміжними є програмність, яка зазначена в назві і жанрі твору та стає додатковою інформацією до розкодування твору. У творчому доробку В. Степурка є цикл фортепіанних мініатюр під назвою «Алюзії», який у присвяті безпосередньо натякає на творчість Сергія Прокоф’єва. Сама назва циклу викликає у виконавців прагнення відшукати асоціації з творами С. Прокоф’єва, що є одним із перших ступенів процесу кодування. За словами композитора, цей цикл був написаний у декілька прийомів. Перша п’єса циклу «Саркастичне» з’явилася ще під час навчання композитора у консерваторії (1973-1974 рр.). Пізніше (на початку 90-х рр.), композитор дописав останні п’єси збірки: «Бог скіфів», «Помаранчевий рай», «Марш-гротеск», «Колесо фортуни». Усі п’єси збірки мають програмні заголовки і відразу, не вдаючись до детального аналізу п’єс, апелюють до розвиненого досвіду творів Прокоф’єва виконавцями, слухачами, критиками.

Починаючи від назви першої мініатюри «Саркастичне», виникає паралель із назвою циклу С. Прокоф’єва «Сарказми» (1912-1914), ор. 17 з п’яти п’єс, який мав першопочаткову назву «Саркастичні п’єси», але за порадами друзів

композитор замінив назву. Як у Прокоф'єва, так і у Степурка, психологічні мініатюри не об'єднані єдиним замислом, їхня програмність суб'єктивно закодована, хоча у кожному випадку у Степурка наші асоціації спрямовані назвою твору. Більш за все їх єднає принцип алюзії, натяку на засоби музичної виразності у композиторів ХХ ст. У Прокоф'єва відсутні назви сарказмів, але вони мають ремарки, в яких намічений зміст творів. Тож, назви «Саркастичне», «Сарказми», «Саркастичні п'єси» можуть вибудувати асоціативний ряд у звичайного слухача тільки у руслі одного із видів сатиричного уїдливого викриття. А ось інші назви циклу більше відмічені асоціативними зв'язками для різних категорій учасників музичного процесу. На першому місці за асоціаціями знаходиться «Помаранчевий рай». У батьків учнів музичної школи мініатюра асоціюється із подіями української помаранчевої революції 2004 р. (хоча п'єса була написана раніше), тобто сприйняття твору слухачами використовує той культурно-історичний контекст, який їм найближчий та більш відомий. «Помаранчевий рай» для В. Степурка та професійних музикантів-виконавців, слухачів насичений музичними темами опери С. Прокоф'єва та образами казки К. Гоцці «Любов до трьох апельсинів». Подвійність кодування і розкодування для цієї групи слухачів, виконавців реально відфільтровує свої попередні музичні враження і певні музичні коди-якорі в інших видах мистецтва.

П'єса циклу «Бог скіфів» відсилає наше уявлення до царства скіфів, скіфських божеств, які персоніфікували природні стихії і космічні явища. Часову відстань композитор підкреслює полірегістровістю як одну з варіантів «полі» в музиці ХХ ст. Контраст між високим і низьким регістром надає слухачу надзвичайне відчуття, ніби проти нього постають символи дня й ночі, світла і темряви, сну й пробудження. Вдало застосовує і одночасно зіставляє акорди, які характеризують войовничу природу скіфів і бога війни скіфів Ареса. Ефект «полі» забезпечується завчасним показом кожного з пластів окремо. Перші два акорди п'єси становлять фразу, що є основою усього твору та своєрідним кодом Бога скіфів: «Бог скіфів» Степурка в учня викликає асоціації зі збірними образами: язичницьких богів, бога сонця скіфів, військовими образами, Аресом (бог війни) тощо. Музикантам же відома «Скіфська сюїта» і взагалі тема скіфів Прокоф'єва, яка представлена енергійними ритмами давніх обрядів. Для мініатюр «Марш-гротеск» і «Колесо фортуни» характерні підвищена роль деталей у мелодії та гармонії, лаконізм та афористичність виразів: «принцип алюзії виявляється в найтонших стилістичних асоціаціях і невиконаних обіцянках на грані цитати» [9, 147].

У циклі «Дитяча музика» Прокоф'єва група образів та сцен досить проста для сприйняття дітьми: акварельні пейзажні замальовки («Ранок», «Вечір», «Дош і веселка»), сцени дитячих ігор («Марш», «П'ятнашки»), танцювальні п'єси («Вальс», «Тарантела»), тонкі психологічні мініатюри з переживаннями («Казочка», «Каяття»). Отже, навіть із назв мініатюр С. Прокоф'єва і В. Степурка бачимо, що творчі вподобання і призначення композиторів різні. Цикл С. Прокоф'єва – для дітей, а Степурка – для старших учнів або студентів. Тому для фантазії В. Степурка стимулом стали більше образи опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» і творів різних жанрів, що наповнені імпрові-



заційністю мислення та образною складністю. Алюзії степурківського циклу простягнулися саме до творчої манери Прокоф'єва з її зухвалою виразністю, сміливістю розкриття гострих полемічних образів. «Подвійність кодування» є процесом співставлення та осмислення музичних світів композиторів на основі поєднання різних кодів (Р. Барт).

Принцип алюзії характерний для іншого циклу мініатюр В. Степурка «Партита» (1983 рік), який є присвятою вчителю М. Скорика. У Скорика в доробку сім «Партит» для різних виконавських составів. За словами Степурка, образний світ та побудова його циклу близький до фортепіанної партити М. Скорика. Алюзійність циклу Скорика у найтонших натяках без прямих цитувань вказує на образну та інтонаційну природу «Дитячої музики» С. Прокоф'єва. Вже за назвами циклу В. Степурка («Недоспіване», «Тривожні набати», «Печаль душі», «Сподівання», «Небесні далі») можемо побачити різницю між циклами, не торкаючись детального інтонаційно-гармонічного аналізу його музики. У перекладі з італійської партита буквально означає розподіл на частини, або форма музичного твору. У музиці XVII-XVIII ст. партита була різновидом органних варіацій на хоральну мелодію [4, 411]. Прихильниками жанру були Й. С. Бах, Дж. Фрескобальді. У Степурка єдина тема для варіацій відсутня, але є загальний характер циклу – скорботні роздуми, глибокі та сильні переживання, яких немає у циклі М. Скорика. Звернення до партити як жанру старовинної музики чи мистецтва бароко і раннього класицизму для українських композиторів стає чимось на зразок відтворення іншої епохи з її кодами-жанрами (цикл п'єс «Музика в старовинному стилі» М. Скорика, «Маленька партита» Ю. Ішенка, інструментальна сюїта «Старовинні галантні танці» М. Шука, «Partita concertante № 1» В. Зубицького).

П'єса В. Степурка «Недоспіване» відкриває його фортепіанний цикл «Партита» і має імпровізаційну природу, хоча строго виписану в нотному тексті. Мелодія починається з низхідної інтонації прохання, яка поступово підбирається до вершини, долаючи перешкоди та відвойовуючи нові простори. Досягнувши вершину, мелодія повторюється на октаву вище, ніби затверджуючись на досягнутих позиціях. Свобода імпровізації пов'язана із тематизмом і наскрізним сюжетним розвитком. Композитор називає п'єсу «Недоспіване» і залишає її незакінченою з блискучим переходом у дізну тональність (Des dur – E dur) і ритмічним чергуванням (2/4 і 3/4), створюючи ефект поступово зникнення.

Наступна мініатюра циклу «Тривожні набати», її образи алюзійно нагадують про традиції дзвонарності в музиці, які є яскравим темброво-колористичним засобом у народному музичному мистецтві з інтонаціями призову. Набат у поєднанні з прикметником «тривожний» передає сигнал про загрозу, небезпеку. Саме так у В. Степурка набат виконує драматургічну функцію, акордові нагромадження посилюють ефект напруги, а імітаційний фактурно-тематичний розвиток дзвонарної гри з перегукуванням у різних регістрах створюють образний ряд схвильованості, розпачу, занепокоєння. Наступна мініатюра «Печаль душі» контрастна попередній. Вона медитативна, її мелодичні контури як нескінченні стрічкоподібні лінії. За класифікацією Д. Кірнарської – це комунікативний архетип монологічного спілкування в стилі solo, коли душа говорить сама з

собою, або в молитві – із божеством. Моторно-пластичні асоціації архетипу «медитації» тяжіють до хитання, крутіння, маятникоподібного руху [2, 82]. Четверта п'єса циклу «Сподівання» ніби поєднує набагатіше другої мініатюри і мелодійність третьої, стаючи кульмінацією всього циклу. Остання мініатюра «Небесні далі» є епілогом, який синтезує інтонаційно-гармонічний та образно-емоційний пласти. Тож, майже весь безцитатний текст В. Степурка насичений алюзіями на попередні музичні традиції з кодами-образами (печалі, тривожних набатів, очікування-сподівання), кодами-інтонаціями (медитації, призову, прохання), які утворюють мовну гру (Ж. Ліотар).

Алюзія як художній прийом загалом і «подвійного кодування», зокрема, спрямована на ускладнення або спрощення кодування різних видів текстів. Таким прикладом є цикл «Екслібриси» (1995) для соло скрипки Ганни Гаврилець за мотивами поезії Софії Майданської. Лінгвістичний смисл слова «екслібрис» йде від словосполучення «з бібліотеки кого-небудь, з книг кого-небудь» [10, 229]. А вже інтерпретаційно до музичного цитування, екслібриси ніби навіяні попередньою культурою. Усі екслібриси Г. Гаврилець мають свій музичний код-алюзію на якусь пісенну або танцювальну мелодію західно-українського регіону. Г. Гаврилець, як представниця західного регіону України, пише, що екслібриси викликають асоціації з народними піснями. Слухачі східного і центрального регіонів України не так гарно знають фольклор, вони більше були виховані на піснях радянських авторів. Тому екслібриси сприймаються по-різному залежно від регіону. Алюзією, натяком в екслібрисах для знавців фольклору є народні пісні, а для знавців естради – пісні радянських композиторів. Виникає парадоксальний дуалізм (Ч. Дженкс) у розкодуванні музичного змісту.

Наукова новизна. На основі аналізу прикладів з музичної творчості зроблена спроба довести, що цитата та її різновид алюзія є художніми прийомами «подвійного кодування». На відміну від А. Шнітке, який виокремлював два принципи використання «чужого» стилю – цитування і алюзію, згодні із дослідницею С. Скорик, яка виділяє в постмодерністичному тексті художні прийоми цитування, серед яких – алюзія, аплікація, контамінація, ремінісценція, інтертекст. Усі художні прийоми впливають на перетворення будь-яких інформаційних джерел у символи для комунікації та зберігання, створюючи процес руху та змін, процес «подвійного кодування» в музичному мистецтві. Цей процес розповсюджується на різні етапи музичної діяльності від шифрування композитором художнього образу за допомогою створення нотного тексту, через кодування-декодування виконавцем цього нотного матеріалу та образного ряду, розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору.

Висновки. Логіка процесу «подвійного кодування» в музичному мистецтві за своєю природою комплексна, інтонаційно-змістовна та пов'язана з послідовною переробкою музичних вражень за допомогою включення пам'яті, встановлення зв'язків між музикою, широким культурно-історичним контекстом та індивідуально-психологічним досвідом. Цитата та її різновид алюзія, як художні прийоми, здійснюють поєднання музичних кодів минулого з

сучасністю. Складний процес сприйняття, розшифровки, переробки нового музичного матеріалу із відтворенням кодів-цитат або кодів-алюзій у новому тексті розкриває особливості «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму. Усі музичні стилі та твори, композиторська творчість взагалі є продуктами психологічної діяльності, процесом кодування.

### *Література*

1. Дженкс Ч. Взліт архітектури постмодернізму // Корпус 3. – Режим доступу : <http://cih.ru/k3/jenx.html>.
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. – М. : Таланты – XXI век. 2004. – 496 с.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность / М. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.
4. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
5. Постмодернизм. Энциклопедия / сост.: А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
6. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика : учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др., под ред. Г.М. Цыпина. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
7. Рижкова С.А. Творення, трансляція, інтерпретація та споживання культури : монографія / С.А. Рижкова, І.В. Кузнецова, І.О. Шевченко. – К. : НАКККиМ, 2010. – 476 с.
8. Скорик С. Художественные приемы цитирования / С. Скорик // Режим доступу: <http://stihi.pro/1360-citirovanie.html>. 17.07.2011.
9. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М. : Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
10. Сучасний тлумачний словник української мови: 60000 слів / за заг. ред. д-ра філ. наук, проф. В.В. Дубічинського. – Х. : ВД «Школа», 2007. – 832 с.

### *References*

1. Jenks, Ch. Rise of Architectural Postmodernism. Housing. Retrieved from: <http://cih.ru/k3/jenx.html> [in Russian].
2. Kirnarskaya, D. K. (2004). Psychology special abilities. Musical ability. Moscow: Talents – XXI century [in Russian].
3. Lobanova, M. (1990). Musical style and genre: History and Modernity. Moscow: Soviet composer [in Russian].
4. Keldysh, G. V. (Ed.). (1990). Musical encyclopaedic dictionary. Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].
5. Gritsanov, A.A. & Mozheyko M.A. (Eds.). (2001). Postmodernism. Encyclopedia. Mn.: Interpresservis; Book House [in Russian].
6. Kirnarskaya, D.K. Kiyashchenko, N.I., Tarasova K.V. (2003). Psychology of musical activity: Theory and Practice. Moscow: Publishing Center “Academy” [in Russian].
7. Rzhkova, S.A, Kuznetsova, I. V., Shevchenko, I. A. (2010). Creation, translation, interpretation and consumption of culture. K.: NAKKKiM [in Ukrainian].

8. Skorik С. (17.07.2011.) Artistic techniques citation. Access mode: <http://stihi.pro/1360-citirovanie.html> [in Russian].

9. Sokolov A. (2004). Introduction to the musical composition of the twentieth century. M: the humanities. ed. VLADOS Center [in Russian].

10. Dubichinskogo, V.V. (Ed.). (2007). Modern explaining vocabulary of Ukrainian language: 60000 words. (2007). H.: VD "School" [in Ukrainian].

УДК 78.081:7.01(477)

*Кравченко Анастасія Ігорівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
докторант Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв*

## **ЗНАЧЕННЯ ФІЛОСОФІЇ МУЗИЧНОГО АНАЛІЗУ У ДОСЛІДЖЕННІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

У статті розглядаються питання методології аналізу музичних творів з позицій філософії музики. Здійснено узагальнення наявних концепцій з метою подальшої розробки принципів філософії музичного аналізу у комбінаторному поєднанні класичного музикознавчого та «дискурсивного» аналізу. Такий підхід дозволяє досягнути формально-структурні, змістовно-семантичні та смислові аспекти організації музичного матеріалу у їх цілісності в процесі композиторської та виконавської творчості. Доведено, що створення, відтворення та сприйняття композицій є процесом світоглядного самоусвідомлення через твір. Варіабельність інтерпретаційних версій культур-герменевтичного осягнення музичного смислу формується у медіальних каналах на комунікативному стику взаємообміну художньо-естетичною інформацією між її генератором, транслятором і сприймачем. З цього окреслюється значення філософії музичного аналізу у дослідженні творів камерно-інструментального мистецтва представників української школи композиції та їх виконавського втілення.

*Ключові слова:* камерно-інструментальне мистецтво України, філософія музики, філософія музичного аналізу, дискурсивний аналіз музичного твору, музичний смисл, композиторство, виконавство, медіальні канали сприйняття.

*Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат історико-мистецтвознавства, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **Значение философии музыкального анализа в исследовании камерно-инструментального искусства Украины**

В статье рассматриваются вопросы методологии анализа музыкальных произведений с позиций философии музыки. Обобщаются существующие концепции с целью дальнейшей разработки принципов философии музыкального анализа в комбинаторном соединении классического музыковедческого и «дискурсивного» анализа. Такой подход позволяет раскрыть формально-структурные, содержательно-семантические и смысловые аспекты организации музыкального материала в их целостности в процессе композиторского и исполнительского творчества. Доказано, что создание, воспроизведение и восприятие музыкальных композиций является процессом мировоззренческого самопознания. Вариабельность интерпретационных версий культур-герменевтического постижения музыкального смысла формируется в медиальных каналах