

Pakhomova Eugenia. Musical ecphrasis in the contemporary art space (for example, Lesia Dychko). A development paradigm of humanitarian knowledge in context of art synthesis creation shows current polisemiotic intermedial discourse. Rethinking of language codes, visual signs, semiotic fields of different arts forms new exploring apparatus that is able to solve problems of modern culture. Insertion of ecphrasis in a work of art creates huge exegesis field of possibilities for players and listeners. After all, allusions in music art are certainly individual, associative, and often abstract. At the same time receptive nature of ecphrasis allows to involve in so-creation all of participants of art process: composer, player and spectator.

This article is discussing possibility of extrapolation of «ecphrasis» term from literary to musicology. Problems of questions, solved by use of ecphrasis, are connected with synesthesia, synthesis of arts, semiotic closeness of different kinds of art, and with search of universal «translation» mechanism from one art language to another. Different levels of ecphrasis use was reviewed and systematized by means of real examples. It has been found that there is often use of visual imagery in creation process of art of Ukrainian composer Lesia Dychko. Thus, using musical ecphrasis, we can: systemize appearance of intermedial translation, deeply comprehend aesthetic, philosophic style of author idea of art, conclude special and unique synesthetic mind flow, find out main concepts of composer's art and clear feel of time-space possibilities.

Key words: ecphrasis, synesthesia, musical ecphrasis, view, intermediality, «text in text».

Ірина Коханик

МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ ЯК СФЕРА КОМУНІКАЦІЇ КОМПОЗИТОРА, ВИКОНАВЦЯ, МУЗИКОЗНАВЦЯ

Актуальність даної розвідки зумовлена тим, що в сучасній науці феномен музичного стилю ще й досі не отримав своєї завершеної і несуперечливої теорії, він все частіше постає як об'єкт наукової інтерпретації, рухливий і мінливий в історико-культурному контексті. В осмисленні проблем музичного стилю теоретичним музикознавством відзначається посилення контактів з суміжними науковими дисциплінами – психологією, теорією інформації, теорією систем, культурологією, філософією та ін., що передбачає інтердисциплінарний характер досліджень, який відображує загальну тенденцію розвитку сучасної гуманітарної наукової сфери. У зв'язку з цим змінюються наші уявлення про обсяги й зміст усталених теоретичних категорій, а застосування, поруч із традиційними, новітніх методів дослідження, запозичених з інших наук,

спонукає до нового погляду на розуміння багатьох художніх явищ, у тому числі й стильових. Спостерігається, що у вітчизняних музикознавчих дослідженнях про стиль останніх десятиліть «музичні засоби поступово трансформуються з прийомів композиторської техніки в комунікативну систему мови, а загальні декларації про відтворення світогляду композитора і картини світу епохи перетворюються на семіотичні і психологічні об'єкти значення, смислу й змісту» [5, с. 4].

Аксіомою у переважній більшості сучасних наукових концепцій стала думка, що стиль (у тому числі й музичний) – на різних своїх рівнях – є полем діалогу, творчої комунікації. Ще раз процитую А. Родіна, на якого вже посилалася в одній з попередніх публікацій: «„Мати свій стиль” означає його створювати, втягуючи оточуючих у спілкування якогось нового типу, що є розуміючим. Авторство у цьому випадку неможливе без співавторства: стиль повинен бути не просто висунутим як можливість, але й виконаним у дійсному спілкуванні» [цит. за: 7, с. 29]. Різноманітні аспекти вивчення стилю – з точки зору його дуалістичності (стилеутворення/стиль), яка реалізується в широких процесуально-контекстних умовах, діалогічної природи (автор/співавтор), що передбачає ситуацію «розуміючого спілкування», – починають актуалізуватися в сучасних музикознавчих дослідженнях, які розробляють проблематику, на перший погляд, безпосередньо не пов'язану з питаннями музичного стилю¹.

Тому *мета* даної статті полягає передусім у виявленні нових ракурсів, що формують систему музичного стилю як сферу комунікації² композитора, виконавця і музикознавця в сучасному художньому просторі. *Новизна* окреслюється у визначенні їх особливостей у проекції на конкретні стильові явища та потенційних можливостей для подальших досліджень стилю в музиці.

1. Інструменталізм як універсалія композиторського і виконавського мислення та чинник стилеутворення.

Дослідження специфіки струнно-смичкового інструменталізму представників нововіденської композиторської школи дає безпосередній вихід на серйозну теоретичну проблему, яка знаходилася на вістрі наукових дискусій у вітчизняному музикознавстві у 70-80-ті роки ХХ століття, але, вірогідно, є актуальною завжди – проблему музичного мислення. Це

¹ Міркування з приводу заявленої теми виникли як наукова рефлексія автора статті в результаті опонування кандидатських дисертацій, що були захищені у 2014 році (див. список літератури).

² Слідом за Л. Воеводіною та іншими авторами термін «комунікація» розуміємо широко – «як каналізований інформаційний процес, в основі якого лежить передача змістовної інформації від одного суб'єкта до іншого або декількох суб'єктів» [4].

пояснюється одвічним прагненням музичної науки віднайти універсальну загальну основу композиторської і виконавської творчості, яка б дозволяла зрозуміти, розтлумачити, а надалі екстраполювати на інші явища музичної практики все різноманіття композиторських музичних ідей (що у даному випадку втілюються у сфері камерно-інструментальної творчості).

З позицій нашого часу творчість композиторів Нової віденської школи вже мала би сприйматися як «музична класика» минулого століття, добре засвоєна мистецька «територія». Але насправді і сьогодні для більшості вона залишається елітарною *terra incognita*. Лише той, хто загартувався у руслі авангардних композиторських експериментів, поринаючи в безмежні звукові світи вебернівських «мікрокосмосів», спроможний вважати несприйнятту свого часу музику великого композитора «інтонаційним раєм» (за влучним висловом шанувальника його творчості на одному з сучасних інтернет-сайтів). Сила інерції художніх інновацій А. Веберна, А. Шенберга і А. Берга вражає своєю глибинністю і масштабами, вона відчувається і донині – у творчості композиторів нової генерації, у зміні виконавських парадигм, у сприйнятті Нової музики.

Великий корпус камерно-ансамблевих творів композиторів Нової віденської школи, реалізуючи різні індивідуально-стильові інтенції, вказує на *глибинний взаємозв'язок мислення композитора і виконавця*, який у кожную епоху впливає на формування відповідної системи вираження музичного змісту – своєї, особливої для кожної складової творчого процесу і водночас загальної, єдиної, що обумовлена запитами часу, художньо-естетичними критеріями, національно-стильовими і жанровими орієнтирами.

Саме камерно-інструментальна жанрова сфера, в якій сфокусувалися провідні тенденції часу (загальне прагнення до камерності, інтимності висловлювання, екзистенційне самозаглиблення та ін.), суттєво *змінювала всю систему музично-виконавських ресурсів на початку ХХ століття*, змістила акценти на «другорядні», периферійні фактори, зокрема, сам звук, *звучання у багатобарвності його тембрових характеристик, динаміку, артикуляцію та агогіку* (на це справедливо вказується у дослідженні А. Пославського [10]), завдяки яким в умовах наступу додекафонної техніки, серійного та серіального письма створюються *нові просторово-часові координати музичної матерії*. Ю. Холопов визначає їх як «темброву поліхромність» і «стереофонічний музичний простір» [12, с. 252].

Нову парадигму осягнення такого простору накреслює категорія *інструменталізму*, яка в сучасних дослідженнях набуває все більшого значення, розширюючи і уточнюючи свій контент. Так, в оригінальній теоретичній концепції Ма Цзяця, що заторкує фундаментальні основи

музичного мислення, вона виступає як *музична універсалія* в категоріальній системі когнітивного музикознавства, «*зміст якої увиразнює один з можливих шляхів міжстильового синтезу аудіовізуальної культури (західного і східного типу)*» [9, с. 12]. Авторка розглядає інструменталізм в онтологічній¹ єдності з вокальним началом і надає йому системне обґрунтування в історико-стильовому та індивідуально-композиторському аспектах (найширше – в аналізі різностильових зразків камерно-вокальної музики ХХ століття, об'єднаних зверненням до китайських поетичних текстів).

Ключовим поняттям для розуміння кардинальних змін у розвитку музичного мислення композиторів нововіденської школи також виявляється категорія *інструменталізму*, яка отримує цілий спектр визначень, зокрема, такі: «категорія художнього мислення, що оптимально реалізується за посередництвом музичних інструментів шляхом забезпечення-трансформації їх іманентних властивостей відповідно до естетичних запитів часу» [10, с. 5], «сума прийомів, залежних від художньої свідомості композитора та психофізичної діяльності виконавця» [10, с. 21], взаємодія «*тембрового* (самобутність виразового арсеналу струнних, їх штрихової й артикуляційно-динамічної палітри) та *композиційного* (принципи організації авторського задуму у часі і просторі)» [10, с. 21] факторів, «категорія, якою репрезентуються іманентні властивості інструменту відповідно до стильових напрямків, течій, тенденцій» [10, с. 26]. Всі ці визначення так чи інакше апелюють до фундаментальної музикознавчої категорії *інтонації, інтонування*, яка в музиці Найновішого часу перебуває в зоні «сейсмічних потрясінь» [11, с. 274].

Виходячи з особливостей мислення композиторів нововіденської школи, їх інструменталізм характеризується як «дисонантно-хроматизований», який трансформує виконавську систему, що склалася впродовж попередніх історичних етапів, а саме: відкидає притаманну природі струнно-смичкових інструментів позиційну гру, замінюючи її міжпозиційною з відносною інтервальною фіксацією, інспірує нові типи звуковидобування, розширює штрихові, динамічні, колористичні можливості інструментів. Суттєво, що у розвитку інструменталізму нововіденців виявляються певні стильові тенденції, які відтворюють еволюцію композиторської думки: шлях від пізнього романтизму до модернізму у А. Шенберга, втілення концепції синтезу у А. Берга, рух від постромантизму до серіалізму у А. Веберна [10].

¹ В онтологічному сенсі – «це спосіб невербального мислення тембровими образами на ґрунті відтворення мовленнєвих інтонаційних стереотипів просторово-кінетичних уявлень про світ (Бог, природа) і людину (психологія Я)» [9, с. 12].

У творах А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, що виявляють найістотніші новації звуковисотної організації, розгортання музичної думки відбувається в «звуковому полі», де «...горизонталь та вертикаль виникають із спільного джерела (інтервалу чи їх групи), а цілісна композиційна схема відповідає принципіві „aus Einem” („з єдиного”))» [10, с. 29]. Фактурно-регістрові умови камерних творів – по суті, «ансамблів солістів» з індивідуалізованими партіями – також відрізняються неусталеністю та розірваністю, що створює додаткові складності для ансамблевої гри і викликає нові фактори узгодження ансамблю (зокрема, інтервальну координацію голосів), які забезпечують гармонійність і цілісність виконання.

Варто підкреслити і велике значення пошуків представників Нової віденської школи у сфері тембрики. Проголошена А. Шенбергом ідея *Klangfarbenmelodie*, яка у сучасних вітчизняних дослідженнях в конкретному сенсі тлумачиться як «вертикаль, що кожного разу змінює свою темброву приналежність» [11, с. 237–238], а ширше – як «ідея систематизації та організації тембрів» [там само, с. 236], в музиці ХХ ст. інспірувала чимало новаторських художніх явищ. Ця ідея отримала оригінальне і надзвичайно витончене втілення у творах А. Шенберга, написаних практично для однорідних у тембровому відношенні струнних інструментів (зокрема, його квартетах).

Цікавим прикладом нового інструментального мислення нововіденців можна вважати «Ліричну сюїту» А. Берга¹. Цей рубіжний твір поєднав різноманітні композиторські прийоми, що відображали різні стильові тенденції, в тому числі й новаторські: тут і новітня техніка 12-тонового письма², яка забезпечує єдність розвитку музичного матеріалу, з майстерним включенням цитат (з «Ліричної симфонії» О. Цемлінського та вагнерівського «Тристана»), і анаграмування (імена Альбана Берга і його коханої Хани Фукс), і використання числових показників (23 і 10, відповідно числа Берга і Хани) для визначення основних музичних параметрів тощо. Про захоплення А. Берга нумерологією згадує Ю. Векслер [3]. Вона також розповідає про «таємну програму» цього незвичного за своїм змістом та способами його втілення твору, пов'язану з романтичною історією кохання композитора, яка надзвичайно надихнула його, що, мабуть, дало привід Т. Адорно назвати сюїту «латентною

¹ Створена у 1925–1926 роках для струнного квартету. Три частини з шести згодом були перекладені для струнного оркестру.

² Як зазначає А. Пославський, «серію „Ліричної сюїти” побудовано на вільній інтерпретації ранньої пісні автора на вірші Т. Шторма (1909) та її пізнішої версії (1925)» [10, с. 86]. Він же вказує на прийоми «дистанційованого розвитку наскрізних мотивних зерен на кшталт монотематизму» [10, с. 86].

оперою». Жанрова неоднозначність, «латентність» підкреслюються ще й тим, що заключна частина містить виписану «уявну вокальну партію» на текст вірша Ш. Бодлера «De Profundis» («З глибини»). Ця потенційна можливість озвучування вокального ряду (попри авторську волю) реалізувалася в кінці 70-х років минулого століття у виконавських інтепретаціях, що свідчить про наближення твору до «відкритих текстів» другої половини ХХ століття.

2. *Інтерпретативність як складова сучасного стилеутворення у системі «композитор – виконавець – слухач».*

Значну частину сучасного звукового континууму складають музичні композиції, в яких формується *нова система музичного висловлювання* і, відповідно, *система нотної фіксації*. Вона пов'язана із застосуванням різних композиторських технік та їх взаємодії, що дозволяє втілити найскладніші і найнесподіваніші художні ідеї.

Незважаючи на опору на історично сформовані принципи музичного мислення, композиторські новації, що вимагають нового підходу до виконавської реалізації, особливого включення слухачького сприйняття, трансформують внутрішні зв'язки в традиційній комунікаційній системі *композитор – виконавець – слухач*. Усі ці процеси обумовлені глибинними змінами музичного мислення, яке сьогодні робить новий еволюційний (революційний?) крок, зміною художньо-естетичних парадигм, новими стильовими поворотами.

Організація музичного мислення і, відповідно, музичного твору, в сучасному контексті постає як феномен *відкритого тексту* (*відкритого твору*, за У. Еко). Такий текст відрізняється потенційною множинністю реалізацій, нестійкістю структурної організації, розімкненістю меж, поєднанням свободи і установленості, зміною стабільних і мобільних компонентів, що переводить смислоутворення – на рівні твору, виконання і сприйняття – у *процесуальну площину*, основу на *імпровізації*.

Робота з сучасним музичним матеріалом вимагає творчої фантазії і глибоких знань законів сучасної музичної творчості як від виконавців (їхня роль у творчому процесі сьогодні часто прирівнюється до композиторської і навіть виявляється більш значущою), так і дослідників.

Методи аналізу цієї музики поки що знаходяться у стадії становлення, хоча вагоме слово вже сказане українськими музикознавцями, які водночас є й композиторами (в галузі алеаторики і сонористики – М. Ковалінас, О. Скрипник). Мабуть, це не випадково, тому що по-справжньому глибоко і предметно осмислити зміни, що відбуваються в сучасному музичному мисленні, побачити і почути стильові зсуви може лише той, хто є

безпосереднім учасником творчого процесу.

К. Майденберг-Тодорова [8], звернувшись до ряду композицій (він включає й такі, що стали хрестоматійними серед творів композиторів ХХ століття, і абсолютно нові твори наших сучасників, у тому числі й власні), характерною рисою яких є поєднання ознак «усної традиції» і музичного «письма»¹, виявляє в них взаємозумовленість сонористичних та алеаторних засобів сучасної музичної композиції, їх похідність від імпровізації і надає їм визначення *алеаторно-сонористичної композиції*². Різні за часом створення, творчими установками композиторів, засобами музично-текстової організації, всі вони об'єднуються за принципом спільності магістрального методу композиторської роботи і технік композиції і являють собою різні модифікації алеаторно-сонористичних композицій. Інтерпретативні стильові особливості таких композицій породжують сучасну музичну поетику, в якій активно оновлюються як технологічна, так і семантична складові.

Розмірковуючи над стильовими характеристиками, К. Майденберг-Тодорова приходить до такого висновку: «...складно надати визначення індивідуально-авторських рис алеаторно-сонористичної композиції. Часто в ідейних концепціях таких творів закладено свідоме відсторонення композитора від власного тексту; тоді змістовна сторона твору знаходиться у процесі його реалізації крізь призму власних стильових установок виконавця.

Таким чином, стиль кожного композитора, що виражається в оригінальності художньої і технологічної ідеї, або групи композиторів, які, надаючи можливість самостійного інтепретаційного вибору сучасному виконавцеві, є одностумцями у своїх творчих пошуках, можна розуміти як *інтерпретативну сторону музичного мислення композитора*» [8, с. 170–171].

Концепція К. Майденберг-Тодорової, використовуючи для визначення стилю поняття «інтерпретативний», яке міцно закріпилося у науковому обігу завдяки дослідженням російських музикознавців другої

¹ Дж. Корільяно «Фантазія на остинато» для фортепіано (1985), Х. Лахенман «Гуіро» для фортепіано (1970), К. Майденберг-Тодорова «Пустеля» для кларнета, віолончелі й фортепіано (2008), К. Пендерезький «Трен по жертвах Хіросіми» (1960), П. Булез «Третя соната» для фортепіано (1957), Дж. Кейдж «Арія» для будь-якого голосу (1958), «4'33"» (1952), «One» для фортепіано (1987), Д. Кожокару «Epitaph-2» для фортепіано (1995), Струнний квартет №1 (1994), К. Цепколенко «Carin-sounds» для флейти соло (1995), М. Кагель «Pas de cinq» для п'яти акторів (1965), Т. Райлі «In C» (1964), Дм. Курляндський «Бездротові технології» (2011).

² Також вона вводить і обґрунтовує ряд нових теоретичних понять, які дозволяють працювати з подібним музичним матеріалом в «легітимному» науковому полі: *алеаторно-сонористична композиція, алеаторно-сонористичний комплекс, артикуляційний тематизм, відкритий текст, інтерпретативний стиль.*

половини ХХ століття, наповнює його новим змістом, що впливає із розуміння єдності природи композиторського і виконавського мислення.

3. Музичний стиль як поле творення духовної реальності.

Третя парадигма простежується у значній кількості сучасних досліджень, спрямованих на вивчення духовного в музиці (це, зокрема, праці останніх років В. Медушевського, роботи Л. Шаповалової і представників її наукової школи та ін.), до яких належить і дисертація Н. Варавкіної-Тарасової [2]. Вона пропонує розгляд духовного в музиці не за принципами *суміжності* (релігійне – світське) або *спряженості* (твори на канонічний текст, але для концертного виконання), а по *вертикалі* – у дискурсі *метанауки*, її ієрархії, місця музики в цілісній науковій картині світу.

Аналіз музичних творів, що у своїх *тактичних* основах відштовхується від напрацьованих музикознавством принципів, відповідає новій аналітичній *стратегії*, яка відкриває духовний план музики, той самий *Четвертий вимір*, який досягається не тільки силою розуму, а насамперед внутрішнього духовного зору, яким, без сумніву, наділена кожна творча натура. Цей шлях веде до досягнення нових смислів музики, інтуїтивне відчуття яких отримує знаково-символічну визначеність (наприклад, символ «світлового вікна» в «Ныне отпускаеши» С. Рахманінова, що є, на думку автора, духовним ключем до його «Всеношної», а, можливо, й до всієї творчості композитора).

Різномірні знакові системи об'єктивації духовного змісту у творчості С. Рахманінова, Д. Шостаковича, Г. Свиридова, В. Мужчиля об'єднуються в особливий ряд *інтонаційно-синергійних символів*. Дефініція, що пропонується автором для типологізації духовної семантики, – *духовна реальність музичного твору*, під якою розуміється така висота метафізичного розуміння/виміру Духу, яке є більшим, ніж сам твір – Його носій, на «території» якого відбувається зустріч свідомості, з одного боку, з іманентно-музичним змістом (Красою), а з іншого, – із загальнокультурними знаками й символами усього попереднього духовного досвіду. Це свого роду *гіпертекст*, прочитання якого вимагає величезної напруги душевних і духовних сил кожного, хто до нього входить.

Творення справжньої духовної реальності відбувається у кожному творі В. Сильвестрова. В його музиці відобразилися практично усі тенденції і експерименти минулого ХХ століття, що сформували той художній простір, в якому розвивається сучасна композиторська творчість в Україні. При цьому він створив власну стильову систему, яка вирізняє його поміж сучасників усього пострадянського культурного простору. Його музика, що виходить із Всесвіту і звернена до нього («спів світу про

самого себе», за визначенням композитора), завжди спрямована на слухача завдяки зовнішній доступності, демократичності, довірливості, навіть інтимності висловлювання, залучення у сам процес її творення.

Проте навіть при такій «щільній» дистанції у процесах комунікації ця музика часто залишається незрозумілою: вона складно відкривається виконавцям, яким надзвичайно важко знайти необхідну інтонацію, що перебуває у зоні тонко і детально градуйованої шкали «тихого звучання», яке утворюється, на перший погляд, занадто «простими», часто повторюваними в різних композиціях засобами; вона наражається на несприйняття слухачів (серед яких і професіональні музиканти), котрі в ознаках композиторського письма останніх десятиліть, яке розвивається у межах так званого «метафоричного», «слабкого» (визначення самого композитора), «неактуального», «багательного» стилю¹ вбачають лише риси банального, кітчу; музика В. Сильвестрова певною мірою стає «герметичною» і для дослідження, оскільки традиційні музикознавчі підходи виявляються непродуктивними і нібито розбиваються об бар'єри звичайних констатацій її структурної будови, залишаючи поза межами сутнісні смисли творчого процесу, глибину духовних прозрінь митця.

Щоправда, шляхи пізнання сильвестровської музики, її філософії, творчого методу композитора, особливостей його стилю у всій багатоманітності, рухливості, мінливості (на різних етапах) значно полегшуються завдяки постійному процесу *самопізнання*, авторефлексії, що відрізняє В. Сильвестрова від інших композиторів².

Як й інші представники української національної еліти і вся наша культура в цілому, композитор пережив багато колізій, проте і сьогодні він залишається своєрідним «камертоном чистоти» звучання навколишнього світу, а його «неактуальний стиль» набуває актуальності, чутливо реагуючи на виклики часу.

Більшість митців дуже гостро сприйняли події 2014 року на Майдані, результатом чого стали твори, написані під враженням цих подій. Творча реакція В. Сильвестрова була, як завжди, негучною, скромною, відвертою і

¹ Навіть синонімічність його визначень свідчить про глибину і багатоманітність цього художнього явища.

² Глибокі роздуми В. Сильвестрова про власну (і не лише власну) творчість, численні висловлювання і діалоги з іншими музикантами, в останні роки отримали форму солідних публікацій, доступних широкому читачеві: Сильвестров В. Дочекатися музики: лекції, бесіди за матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим. К.: Дух і Літера, 2010. 372 с.; Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе...: сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма. К., 2004. 104 с.; Сильвестров В. СумпоΣιον. Встречи с Валентином Сильвестровым/сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. К.: Дух і Літера, 2012. 408 с.

чесною, у чому можна пересвідчитися, прослухавши (прочитавши) його інтерв'ю: «<...> Нещодавно я прийшов додому з Майдану і написав свій варіант Гімну України, на ці ж слова. Я ні на що не претендую, просто такий відгук. Гімн Михайла Вербицького дуже хороший, але ж це гімн унікальний, він має літургічну основу, алілуйність, розспіви <...> Коли люди співають – я просто слухаю. Я музикант і багато разів це чув, але в той час, коли Майдан співає цю пісню – неагресивну, там навіть слова такі: „згинуть наші вороженьки (не вороги!), як роса на сонці” – якась милість є в цьому. І, знаєте, дивне відчуття: коли люди співають його на майдані, без супроводу, він все краще і краще починає звучати. Я його давно знаю, але зараз, коли слухаю, виникає відчуття, що в душі неначе крила виростають. <...> Я присвятив Майдану два хори а капела – „Гімн” і „Різдвяний псалом”. Назвав їх – „Присвячення Майдану. Київ-2014 рік”. У „Гімні” є фонему дзвонового дзвону. Коли розганяли Майдан, били у дзвони, і це був другий випадок за всю історію Михайлівського монастиря. Дзвонар, який бив у дзвони, розповів, що першого разу це відбувалося під час татаро-монгольської навали 1240 року. І у мене в музиці є інтенсивний набат – алюзія цих подій. Можливо, хор Миколи Гобдича коли-небудь їх виконає...» [1].

Таким чином, залишається актуальним завдання пізнання на усіх рівнях справжньої цінності музики В. Сильвестрова, розкриття її глибинного духовного змісту – адже вона вимагає особливої комунікації, слухання і розуміння не тільки розумом, а й Духом, що не є можливим без єднання з таїнством музичної творчості (*спів-творчості*), знаходження когнітивних каналів входження у «світ композитора», котрий вже тривалий час перебуває у певному стильовому руслі.

Висновки. Підводячи підсумок, зазначимо, що дана публікація лише у найзагальнішому плані піднімає важливі теоретичні питання, розгляд яких неможливий без розуміння того, що сучасне стилеутворення в музиці, її стильова палітра в усьому різноманітті барв і відтінків являє собою унікальний *комунікативний феномен*, в якому в активній взаємодії перебувають усі учасники художньої комунікації, а самі процеси стилеутворення, функціонування стилю та його пізнання підкоряються ряду магістральних закономірностей, визначених нами таким чином: *інструменталізм* як універсалія композиторського і виконавського мислення та чинник стилеутворення; *інтерпретативність* як складова сучасного стилеутворення у системі «композитор – виконавець – слухач»; музичний стиль як поле *творення духовної реальності*.

Ці парадигмальні лінії чітко окреслилися завдяки сучасним науковим розробкам, що виявили їх універсальний та об'єктивний характер для

сучасної художньої культури. Безумовно, вони не вичерпують усього спектру ліній та їхніх зв'язків в системі комунікації і повинні постійно оновлюватися і доповнюватися іншими чинниками, що у своїй сукупності дозволять наблизитися до розуміння сучасних інтегративних тенденцій. Сьогодні це можливо саме тому, що і композиторська творчість останнього століття, і музичне виконавство, і наукова музикознавча думка вже стали частиною нової загальної культурної парадигми, в якій проглядаються майбутні риси *нового стилю*. Це підтверджують прогностичні «передбачення» Н. О. Герасимової-Персидської, висловлені нею ще понад десятиліття тому: «Те, що в кінці ХХ століття сприймалося як плюралізм, змішування стилів, ідей, гіпотез, тепер набуває впорядкованої форми, виявляє якості парадигми. І це не „лінійний” перехід до наступного етапу, а якісний скачок. Нова парадигматика, порівняно з попередньою, виступає як об'єднуюча система більш високого рівня. Це дійсно зсув на порядок вище» [6, с. 327].

1. Валентин Сильвестров: Я чую на Майдані музику... URL: <https://roznova.wordpress.com/2014/01/29/valentyn-sylvestrov/> (дата звернення: 2.02.2017)
2. Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2014. 19 с.
3. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. 1136 с.
4. Воеводина Л. П. Теория музыкальной коммуникации (в теоретическом наследии В. В. Медушевского). URL: http://vuzlib.com.ua/articles/book/39408Teoriya_muzykalnoj_kommunika%C3%91/1.html (дата звернення: 15.05.2017).
5. Гасич Е. Ю. Феномен стиля в отечественном музыкознании : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов-на-Дону, 2012. 18 с.
6. Герасимова-Персидская Н. Музыка в новой культурной парадигме//Н. Герасимова-Персидская. Музыка. Время. Пространство. К.: Дух і Літера, 2012. С. 327–334.
7. Коханик И. Музыкальный стиль в ситуации “понимающего общения”: научный и творческий аспекты//Музично-творчий процес: наукові рефлексії. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: зб. статей. К., 2008. Вип. 72. С. 28–38.
8. Майденберг-Тодорова К. И. Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одесса, 2014. 191 с.
9. Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2016. 19 с.
10. Пославський А. О. Специфіка струнно-смічкового інструменталізму у камерних ансамблях композиторів Нової віденської школи : дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2014. 230 с.
11. Теория современной композиции/отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2007. 624 с.

12. Холопова В. Н. Антон Веберн: жизнь и творчество/предисл. Р. Щедрина. М.: Советский композитор, 1984. 319 с.

Коханик Ірина. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. З позицій нових наукових досліджень та запропонованого ними інтердисциплінарного підходу розглянута проблема музичного стилю як сфери композиторської, виконавської та музикознавчої комунікації. Виділені провідні для сучасного художнього процесу парадигми, за якими відбувається формування, функціонування і вивчення стильових систем, визначені їх особливості у проекції на конкретні стильові явища (творчість композиторів нововіденської школи, алеаторно-сонористичні композиції, музика В. Сильвестрова).

Ключові слова: музичний стиль, стилеутворення, комунікативний феномен, інструменталізм, інтерпретативність, творення духовної реальності.

Коханик Ірина. Музыкальный стиль как сфера коммуникации композитора, исполнителя, музыковеда. С позиций новых научных исследований и предложенного ними интердисциплинарного подхода рассмотрена проблема музыкального стиля как сферы композиторской, исполнительской и музыковедческой коммуникации. Выделены ведущие для современного художественного процесса парадигмы, в которых происходит формирование, функционирование и изучение стилевых систем, опеределены их особенности в проекции на конкретные стилевые явления (творчество композиторов нововенской школы, алеаторно-сонористические композиции, музыка В. Сильвестрова).

Ключевые слова: музыкальный стиль, стилеобразование, коммуникативный феномен, инструментализм, интерпретативность, создание духовной реальности.

Kokhanyk Iryna. Musical style as the sphere of communication of the composer, performer, musicologist. From the standpoint of a new scientific research and the interdisciplinary approach suggested by them, the problem of musical style as a sphere of composer, performing and musicological communication is considered. The leading paradigms for the modern artistic process are determined, by which the formation, functioning and studying of stylistic systems take place, their peculiarities are specified in the projection on specific stylistic phenomena (the creativity of the composers of the New Viennese school, the aleatoric-sonoristic compositions, the music of V. Sylvestrov).

Key words: musical style, style formation, communicative phenomenon, instrumentalism, interpretability, creation of spiritual reality.