

Міністерство культури та інформаційної політики України
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

Грібінєнко Юлія Олександрівна



УДК 78.01+78.02/.021.4+78.08+780.6+786/788

**ТЕОРЕТИЧНІ ТА КАТЕГОРІАЛЬНІ ЗАСАДИ
МУЗИЧНОЇ ТЕКСТОЛОГІЇ
ЯК АКТУАЛЬНОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДИСЦИПЛІНИ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Одеса – 2023

Дисертацією є монографія
Роботу виконано на кафедрі історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
Міністерства культури та інформаційної політики України

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
ДРАЧ Ірина Степанівна,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
завідувач кафедри історії української та
зарубіжної музики (м. Харків);

доктор мистецтвознавства, доцент
СЕВЕРИНОВА Марина Юріївна,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
професор кафедри теорії та історії культури
(м. Київ);


доктор мистецтвознавства, доцент
КАПЛІЄНКО-ІЛЮК Юлія Володимирівна,
КЗВО «Дніпровська академія музики» ДОР,
професор кафедри музикознавства, композиції та
виконавської майстерності (м. Дніпро).

Захист відбудеться «6» грудня 2023 р. о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, а також на сайті ОНМА імені А. В. Нежданової: http://odma.edu.ua/science/dissertation_council/materials.

Автореферат розіслано «4» листопада 2023 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
доктор мистецтвознавства, професор

 А.Д. Черноіваненко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми роботи. Проблема дослідження музичного тексту є ваговою складовою сучасного музикознавства. Водночас становлення та розвиток теорії цього феномену у науковому континуумі супроводжується певними складнощами, протікає досить нерівномірно. Багато питань музичної текстології ще потребують більш глибокого вивчення та змістовної оцінки.

Особливості формування засад музичної текстології на сучасному етапі обумовлені специфікою розвитку музичного мистецтва ХХ століття, що пов'язане з оновленням системи музичних засобів, трансформацією стереотипів мислення, новими принципами організації художньої цілісності. Недостатність алгоритмів вирішення питань стосовно цих процесів призводить, починаючи з 1970-х років, до пошуку музикознавцями альтернативних методів аналізу музичного тексту. Ваговою підмогою в цьому стають гуманітарні дисципліни, першість серед яких належить філософії, культурології, лінгвістиці, семіотиці, як таких, що спеціально займаються теорією тексту. Найбільш сталим серед них виявився семіотичний підхід, що набув поширення в різних галузях мистецтва та надав можливості створення єдиного концепційного фундаменту. Дослідження музики з боку теорії мови та музично-мовленнєвої діяльності з певного часу набуло характеру стійкої тенденції та призвело до поступового розширення методологічних засад музикознавства, формування оновленого погляду на якість та особливості музичної творчості, зокрема композиторської.

Роботи цілої низки музикознавців, серед яких М. Арановський, Л. Акопян, А. Денисов, Л. Дьячкова, Л. Казанцева, О. Козаренко, О. Котляревська, І. Коханік, С. Мальцев, В. Медушевський, В. Москаленко, І. Пясковський, О. Самойленко, І. Стогній, Г. Тараєва, В. Холопова, Л. Шаймухаметова, С. Шип та ін., сьогодні активно розвивають понятійні засади музичної текстології, визначають структурно-сміслові площини музичного тексту, пропонують різні стратегії щодо їх аналізу. Неухильно зростаючу актуальність музичної текстології підтверджують також і проблемні науково-дослідницькі напрями, наявність яких в сучасному музикознавстві зараз можна констатувати. Серед них: структурно-семіотичний (М. Арановський, В. Холопова, С. Шип, С. Мальцев) та інтерпретативно-семантичний (Л. Шаймухаметова, Л. Казанцева, О. Самойленко, В. Москаленко, Г. Тараєва), що розгортають свої ідеї у бік як фундаментальної, так і прикладної галузі.

Сказане свідчить про процес перетворення музичної текстології на самостійну галузеву дисципліну й про необхідність:

- по-перше, сформулювати та розвинути поняття музичної текстології, виявити її необхідні складові як наукової дисципліни;
- по-друге, сформувати уявлення про текстологічні засади сучасної музичної культури як такі, що водночас відображають і провідні тенденції музичної/композиторської творчості, і знання про них;

- по-третє, представити системні якості музичної текстології як галузі знання, що здатна, інтегруючи вагомий обсяг окремих сфер гуманітаристики, для яких актуальною є проблематика тексту, утворювати певну метанауку, науку про напрями та способи вивчення та відбиття сучасного культурного досвіду як важливого складника історії, як відображення Людини та її цілісності;
- по-четверте, узагальнити множинність теоретичних тлумачень, подолати термінологічну неупорядкованість основних понять музичної текстології з метою всебічного розгляду її принципів, природи і структури музичного тексту.

У межах сучасного музикознавства заявлений проблемний напрям є досить інноваційним, хоча певні постулати музичної текстології були вже представлені в низці робіт попереднього століття. Серед них, наприклад, праці Б. Асаф'єва, М. Арановського, В. Медушевського, Є. Назайкінського, що розвивали складні питання структури музичної мови й по суті призвели до створення нового напрямку та відкриття нової сфери досліджень в музикознавстві. В вітчизняній музикознавчій думці перші роботи цього напрямку з'являються на початку ХХІ століття. Це праці О. Гармель, Н. Зеленіної, І. Ігнатченко, М. Ковалінаса, О. Котляревської, І. Коханик, І. Пясковського, О. Самойленко, Б. Сюті, С. Шипа, І. Юдкіна-Ріпуна, у межах яких активно формуються методологічні основи дослідження музичних текстів. Потреба системного осягнення цих питань українського музикознавчого дискурсу для цілісного представлення механізмів музичної текстології стає вирішальною для появи даного дослідження.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Тематика дисертаційного дослідження відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ОНМА імені А.В. Нежданової на 2019–2024 роки, зокрема темі № 1 – «Музикознавство в контексті сучасного гуманітарного знання. Предметні та методологічні взаємодії».

Мета дослідження – визначити та обґрунтувати категоріальні засади, структурні та якісні ознаки музичної текстології як цілісної системної дисципліни.

Мета дослідження обумовлює наступні його **завдання**:

- висвітлити сучасні тенденції розвитку теорії тексту в гуманітарно-філософських науках та їх вплив на музикознавчу думку;
- визначити чинники процесу актуалізації музичної текстології на початку ХХІ століття;
- виявити та охарактеризувати основні категорії музичної текстології як опорні в її аналітичному апараті;
- визначити інтертекстуальність як фундаментальну властивість сучасного мислення та один з основних чинників текстотворення;
- надати характеристику інтертекстуальності як способу кодування музичної інформації;
- виявити передумови становлення явища полістилістики та його основні

- характеристики;
- розкрити суміжність та відмінність явищ інтертекстуальності та полістилістики;
 - визначити основні форми інтертекстуальних стратегій у творчості композиторів ХХ – ХХІ століть;
 - уточнити характеристику та розуміння понять алюзія, автоалюзія, цитата, автоцитата, монограма як обумовлюючих реалізацію міжтекстових зв'язків;
 - виявити на матеріалі творів сучасних композиторів інтертекстуальні прийоми, при використанні яких вони отримують можливість реалізовувати свої авторські стратегії;
 - узагальнити основні положення теорії гіпертексту та виявити властивості цього феномену;
 - запропонувати концепцію музичного гіпертексту як форми музичного тексту та способу функціонування музичної свідомості, розкрити його сутність та перспективи;
 - виявити основні музикознавчі підходи до поняття тембру та тембрових властивостей музичної тканини у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть;
 - визначити основні знаки тембрової лексики композиторів на межі ХХ – ХХІ століть, шляхи їх втілення та розвитку в музичному тексті.

Об'єктом дослідження є композиторська творчість ХХ – початку ХХІ століть.

Предметом дослідження – історичні передумови та теоретичні складові музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни.

Матеріалом дослідження слугують, по-перше, музикознавчі, культурологічні, літературознавчі та лінгвістичні праці вітчизняних та зарубіжних авторів ХХ – ХХІ століть, присвячені в основному питанням семіотики та семіології, теорії тексту, особливостям розбудови сучасної культури, а також музикознавчі роботи, що висвітлюють розробки тембροзнавства стосовно композиторської творчості ХХ століття та сучасності; по-друге, нотні тексти, що репрезентують композиторську творчість ХХ – ХХІ століть, в якій різні форми інтеграції попереднього історичного жанрово-стильового досвіду набувають особливої актуальності (твори В. Бібіка, Ю. Гомельської, Е. Денисова, А. Пярта, В. Сильвестрова, Є. Станковича, І. Стравинського, Б. Тищенко, А. Шнітке, Д. Шостаковича, Г. Уствольської та ін.).

Загалом вибір музичного матеріалу у дослідженні продиктований прагненням надати найбільш повного уявлення про художні можливості музичного тексту. При виборі матеріалу також враховувалася необхідність продемонструвати різноманітність авторських підходів до тембрової організації музичних творів.

Методологія дослідження. Основу дослідження складає комплекс гуманітарних та музикознавчих підходів, серед яких провідна роль належить системно-семіологічному та герменевтико-семантичному; також у роботі

розвиваються компаративний, історико-стильовий, текстологічний музикознавчий підходи; застосовується метод інтертекстуального аналізу.

Теоретичною основою дослідження стали наукові праці з галузей:

- теорії тексту, у тому числі музичного (Л. Акопян, М. Арановський, Б. Асаф'єв, Р. Барт, М. Бахтін, М. Бонфельд, Г.-Г. Гадамер, Б. Гаспаров, Ю. Грібіненко, А. Денисов, Л. Дьячкова, У. Еко, Л. Казанцева, О. Козаренко, Ю. Кон, О. Котляревська, І. Коханик, Ю. Крістева, Ю. Лотман, С. Мальцев, В. Медушевський, М. Мечковська, В. Москаленко, Є. Назайкінський, І. Пясковський, І. П'ятницька-Позднякова, В. Руднєв, Л. Саввіна, О. Самойленко, І. Стогній, Б. Сюта, Г. Тараєва, Б. Успенський, В. Холопова, Л. Шаймухаметова, С. Шип та ін.);
- стильової еволюції композиторської творчості (Л. Акопян, М. Арановський, І. Барсова, І. Башарова, О. Берегова, В. Бобровський, О. Борисова, В. Валькова, Н. Васильєва, М. Висоцька, Г. Вьольфлін, Н. Герасимова-Персидська, О. Гладкова, В. Грач'єв, Г. Григор'єва, О. Девятова, О. Дейчук, О. Демченко, І. Довжинець, Г. Завгородня, В. Задерацький, Н. Зейфас, О. Зінькевич, О. Івашкін, М. Катунян, Л. Кияновська, О. Колісник, І. Коханик, Т. Ліва, М. Лобанова, Г. Луніна, В. Медушевський, М. Михайлов, М. Нест'єва, Г. Овсянкіна, С. Павлишин, М. Ржевська, К. Руч'євська, С. Савенко, М. Северинова, А. Сохор, А. Сташевський, С. Тишко, О. Токун, В. Холопова та ін.);
- теорії герменевтики (С. Аверінцев, М. Арановський, Р. Барт, М. Бахтін, Г.-Г. Гадамер, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Л. Казанцева, С. Кримський, Ю. Крістева, Е. Тарасті, Е. Тисельтон, М. Фуко, Ф. Шлейєрмахер, Г. Щедровицький, Р. Якобсон та ін.);
- теорії інтерпретації (С. Азаренко, П. Волкова, Є. Гуренко, В. Дем'янков, К. Долінін, Н. Жукова, У. Еко, О. Колесник, Н. Корихалова, О. Котляревська, С. Кримський, А. Кудряшов, К. Майденберг-Тодорова, В. Медушевський, В. Москаленко, С. Рижкова, П. Рік'єр, І. Полусмяк, О. Самойленко, А. Усманова, Т. Чередниченко, Л. Шаповалова та ін.);
- теорії інтертексту та гіпертексту, зокрема в музиці (І. Арнольд, Р. Барт, М. Бахтін, М. Бернштейн, О. Верішко, М. Візель, Л. Воротинцева, Б. Гаспаров, Ю. Грібіненко, А. Денисов, Г. Денисова, Ж. Дерріда, Л. Дьячкова, О. Жолковський, О. Єгорова, У. Еко, В. Епштейн, Г. Когут, Дж Конклін, І. Коханик, Ю. Крістева, І. Купер, Ю. Лотман, Д. Манін, В. Москвін, М. Пфістер, М. Раку, М. Ріффатер, І. Смирнов, Ф. де Соссюр, І. Стогній, М. Субботін, Б. Сюта, Д. Тіба, І. Толчилін, Н. Фатєєва, Є. Харченко, В. Чернявська, М. Ямпольській та ін.);
- теорії тембру, а також тембрової організації музичного матеріалу в творах сучасних композиторів (Б. Асаф'єв, Г. Баншиков, О. Веприк, В. Грач'єв, О. Дейчук, М. Денисенко, О. Жарков, О. Зінькевич, Ю. Іщенко, Р. Каб'яліс, С. Коробецька, Ю. Кудряшов, М. Манафова,

Є. Назайкінський, С. Пономарьов, Ю. Рагс, Р. Тертерян, І. Фінкельштейн, Цзоу Вей, В. Цитович, І. Шабунова та ін.).

Наукова новизна представленого дослідження та отриманих результатів.

У дисертації вперше:

- запроваджується сучасний системний підхід до музичної текстології, здійснюється її аналіз з предметно-понятійної точки зору;
- виявлено загальний вектор розуміння інтертекстуальності, у тому числі музичної, у різних теоретичних підходах;
- розкрито та обґрунтовано основні інтертекстуальні стратегії у сучасній композиторській творчості;
- запропонована характеристика принципів монограмування в музиці;
- створено цілісне уявлення про прийом алюзії;
- пропонується та обґрунтовується теорія музичного гіпертексту;
- розглядається феномен тембру як складова музичного тексту;
- характеризуються темброві принципи творів Г. Уствольської, Є. Станковича, Ю. Гомельської;

Набули подальшого розвитку:

- теорія музичного тексту та його музикознавчої інтерпретації М. Арановського, О. Самойленко, С. Шипа, А. Денисова;
- теорія тембру О. Жаркова, Р. Кабяліса, С. Пономарьова, В. Цитовича;
- теорія музичної інтертекстуальності як провідна для композиторської творчості XX – XXI ст.,
- аналітичні розвідки творчості Г. Уствольської, Є. Станковича Ю. Гомельської;

Уточнено:

- поняття «гіпертекст» стосовно специфіки музичного мистецтва;
- поняття «код», «алюзія»;
- принцип монограмування;
- форми інтертекстуальності;
- напрям інтертекстуального аналізу.

Теоретична та практична цінність дослідження зумовлена взаємодією певних дослідницьких ракурсів:

Науково-теоретична значущість визначається теоретичними положеннями, підходами і методами, що надають можливості їх застосування в дослідженні музичного тексту та його смислової організації; у виявленні, систематизації категоріально-понятійного апарату музичної текстології, в узагальненні текстологічних принципів вивчення сучасної музичної культури; в розробці ключових положень у галузі музичної семіології, теорії музичного інтертексту, тембροзнавства.

Практична значущість представлених результатів роботи виявляється в доцільності використання її матеріалів при розробці навчальних планів, програм та рекомендацій, при складанні навчальних посібників та підручників до лекційних курсів «Історія української музики», «Історія

зарубіжної музики», «Історія музики ХХ століття», «Сучасна музика», «Музична інтерпретація», «Музична текстологія», «Інструментознавство», «Історія оркестрових стилів» тощо. Матеріали дослідження можуть використовуватись в практичній діяльності музикознавців-викладачів, музикознавців-лекторів, музикантів-виконавців та ін.

Апробація матеріалів дослідження здійснена на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії, а також у формі наукових доповідей (всього 38) на:

Міжнародних конференціях – «Музичні інформаційні інновації: досвід та проблеми розвитку» (Одеса, 2006, 2009); «Трансформація музичної освіти і культури в Україні: Захід-Схід» (Одеса, 2007, 2010, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017); «Трансформація музичної освіти і культури в Україні: традиції та сучасність» (Одеса, 2007, 2008, 2014, 2015, 2016, 2017); «Ю.В. Малишев – науковець, поет, філософ, особистість: до 85-річчя з дня народження музикознавця та педагога» (Одеса, 2009); VII Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu: MONIUSZKO IN MEMORIAM W KRĘGU POLSKIEJ LITERATURY WOKALNEJ. Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego (Poznań (Poland), 2018); «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 2019, 2020, 2021, 2022); «Cultural studies and art: European development direction»: conference proceedings (Riga (Latvia), 2021); «Modern scientific research: achievements innovations and development prospects» (Berlin (Germany), 2021); «The influence of culture and art on the value orientations of civilization in war and post-war times: conference proceedings (Riga (Latvia), 2022); «Development of culture and art in the war and post-war periods»: conference proceedings (Wloclawek (Poland), 2023).

Всеукраїнських конференціях – науково-практична конференція українського товариству аналізу музики: «Музична творчість та наука: параметри взаємодії» (Київ, 2006, 2008, 2010); науково-практична конференція «Духовна культура України: традиції і сучасність» в межах Вісімнадцятого міжнародного фестивалю «Київ Музик-фест'2007 (Київ, 2007); наукова конференція «Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму» (Харків, 2009).

Міжнародних семінарах – семінар-презентація «Метнер-фест ХХІ» (Одеса, 2019); музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (Одеса, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023); «Музика та музикознавство у реальному світі: існування без обмежень» (Одеса, 2020); «Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії» (Одеса, 2021).

Основні положення та висновки дослідження були опубліковані у 32 наукових працях, з яких: одна одноосібна монографія (обсягом 29.76 ум. друк. арк.); одноосібні розділи у 2-х колективних монографіях; 24 наукові статті, з них: 18 – одноосібних статей у наукових фахових виданнях України, 3 – одноосібні статті в іноземних періодичних фахових виданнях, 3 – в іноземних фахових виданнях, включених до міжнародних

наукометричних баз Web of Science та Scopus; 5 одноосібних публікацій апробаційного характеру в наукових збірках України, Німеччини, Латвії та Польщі.

Кандидатську дисертацію «Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності» за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» захищено 18 вересня 2006 року у спеціалізованій вченій раді Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової; в тексті докторської дисертації матеріали і висновки кандидатської не використовуються. Сформульовані у пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Структура дисертації. Дисертаційне дослідження представлено у вигляді монографії, яка складається зі вступу, п'ятьох розділів, висновків, списку використаних джерел (753 найменування, із них 54 – іншомовні), анотації (англійською мовою). Обсяг основного тексту монографії – 446 с.; загальний обсяг 512 с.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** пропонується постановка проблеми та висвітлюється досвід її дослідження, обґрунтовуються актуальність обраної теми, визначаються мета, завдання, об'єкт, предмет, методологічні засади; вказуються матеріали дослідження, розкривається наукова новизна, теоретичне та практичне значення одержаних результатів; окреслюються головні інноваційні положення та поняття, що виносяться на захист.

РОЗДІЛ 1 «ОСНОВНІ ПАРАМЕТРИ І ВЛАСТИВОСТІ ПОНЯТТЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ЗНАННІ ТА В МУЗИЦІ» представляє системно-аналітичне осмислення наукових положень базового корпусу праць, що розглядають понятійно-термінологічний апарат теорії тексту, спрямовуючи провідні з них до музикознавчої методології.

У **підрозділі 1.1. «Поняття тексту в світлі провідних гуманітарно-філософських підходів»** наголошується, що теорію тексту, яка склалася віднедавна, відрізняє *інтегративність*. Дана парадигма виникає не тільки внаслідок загальної тенденції розвитку наукового знання в ХХ столітті, а й завдяки формуванню теорії тексту на стику множини дисциплін. Такий – *кросдисциплінарний* – характер цієї наукової галузі обумовлює складність та багатомірність її ключового поняття, множинність підходів до його вивчення, прагнення до зрощення усіх ракурсів його характеристики в єдиному універсальному патерні. При цьому безсумнівний пріоритет віддається лінгвістиці і філології, оскільки ключовою моделлю для вивчення в даних дисциплінах стає текст вербальний.

Визначається, що текст, як первинну даність гуманітарно-філософських наук (М. Бахтін), відрізняє багатоплановість структурної, семантичної та комунікативної організації. Внаслідок цього він отримує найрізноманітніші інтерпретації і відноситься до максимально широкого кола явищ: текст розглядають і як вузлове поняття культури, і як найважливішу

універсалію часу, і як особливий феномен реальності, і як спосіб відображення дійсності, і як інформаційно-комунікативний простір тощо. Наявність різноманітних визначень тексту пов'язано і з певною позицією, з якої він аналізується. Зазначається, що при цьому виокремлюються як головні: *інформативна* (текст як передусім інформаційна єдність); *психологічна* (текст як продукт мовної діяльності суб'єкта); *прагматична* (текст як матеріал для сприйняття, інтерпретації); *структурна* (характеристика структури, мовної організації, стилістики тексту).

Множинність визначень тексту призводить до збільшення кількості необхідних ознак цього поняття. Відштовхуючись від базових репрезентантів тексту – рукотворності, зв'язності, майстерності – науковці вказують на цілу низку інших його властивостей, таких як цілісність, структурованість, членимість, зафіксованість, цілеспрямованість, завершеність, послідовність, розгорнення, закріпленість в просторі і в часі, безмежність, інформативність, емотивність, внутрішня свідомість, надсеміотичність, креолізованість, автосемантия, інтеграція та ін. Переліки з визначеного діапазону, які пропонуються науковцями, дозволяють помітити, що: 1) кількість виділених ознак тексту та їх комбінації варіюються; 2) надані змістовні і структурні особливості тексту в найширшому плані можна диференціювати на стабільні і мобільні, облігаторні та факультативні; 3) серед них є нерідкою ієрархічна хаотичність, так як певні властивості тексту найчастіше представляють собою окремі прояви інших, іноді зустрічається взаємовиключність.

Окремо акцентується увага на постструктуралістському підході до тексту, як такому, що орієнтований на семіотичне тлумачення реальності. Спирання на концепцію знаку, котрий представляє собою єдність того, що означає, та означуваного, призводить представників цього напрямку до характеристики тексту як децентралізованої «мережі» генерації значень; стереофонічної і стереографічної множини того, що означає (Р. Барт).

Наголошується на важливості розуміння тексту як семантично організованої послідовності знаків, котра фіксує змістовну єдність, в роботах М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Г.-Г. Гадамера, Б. Успенського та ін., у зв'язку з чим невід'ємними властивостями тексту стають зафіксованість (графічна закріпленість), зв'язність (план вираження) і цілісність (план змісту). Складові компоненти плану вираження та плану змісту в комплексі утворюють систему, яка володіє просторовими та часовими параметрами, має вертикальний (глибинний) та горизонтальний (поверхневий) зрізи. Вираженість смислів глибинної структури на поверхневому рівні відбувається за допомогою мовних знаків, співвідношення між якими не дорівнює одне одному. Сам текст будується шляхом інтеграції його компонентів – як по вертикалі, так і по горизонталі – та одночасного встановлення структурно-ієрархічних відносин між ними (як у зовнішньому, так і у смисловому планах).

Підкреслюється, що система співвідношень компонентів базової тріади автор – текст – сприймаючий обумовлюється комунікативним процесом, що реалізується у художньому дискурсі. Текст при цьому виконує роль

когнітивного та акціонального посередника та є продуктом текстотворчої та декодуючої діяльності. Спільна діяльність свідомості тих, хто приймає участь у процесі комунікації, обумовлює цілісність тексту та допомагає визначити ще один важливий для нього аспект – *істотність людського фактору*, який також можна розглядати як один з основних параметрів тексту.

У підрозділі 1.2. «Актуальні аспекти музичної текстології» розкриваються проблемні питання даної наукової дисципліни, теоретична база якої на сучасному етапі знаходиться в процесі активного розвитку. Встановлюється, що музично-текстова проблематика в якості ключової визначає помітну кількість робіт, котрі репрезентують оригінальні музикознавчі і культурологічні концепції, часто стає осередком різного роду дискусій. У розвідках М. Арановського, Л. Акоюна, О. Самойленко, О. Котляревської, С. Шипа, І. Коханик, І. Стогній, А. Денисова, С. Мальцева, Г. Тараєвої, Л. Шаймухаметової, низки інших авторів, представлені розробки власних методів дослідження музичного тексту, власної понятійної системи. При цьому всі без винятку музикознавці відштовхуються у своїх міркуваннях від того корпусу знань, який вже склався в суміжних галузях гуманітаристики.

Послідовно розглядаються праці А. Акоюна, М. Арановського, О. Самойленко, А. Денисова та ін., в яких музичний текст визначається як складний, системний феномен, що має свої власні смислові структури і автономну логіку розвитку; вказується на його найважливіші властивості, серед яких виокремлюються виражена фіксація, структурна організованість та смислопродуктивність (за М. Арановський); наявність універсального, константного та неповторного, одиничного (за А. Акоюном); лінійність розгортання в часі, можливість багатомірної організації звукової фактури, варіативність в залежності від інтерпретації (за А. Денисовим); транзитивність та еквівалентність змістових рівнів (за О. Самойленко) тощо.

Окремо наголошується на подвійності розуміння музичного тексту як нотного, що фіксує та регламентує авторський задум, та як акустичної реалізації, що представляє собою актуалізоване через звучання смислове поле. Наслідком подібного сприйняття музичного тексту стає можливість підходити до нього як до єдності передхудожнього (нотного) та художнього (звуко-інтонаційна інтерпретація) текстів. Постаючи як комбінація «висловленого» (виражена у знаках структура) і того, що мається на увазі (смысл), музичний текст обумовлюється реалізацією функції музично-знакової та звукової предметно-творчої діяльності.

Акцентується увага на відмінностях музичного тексту і музичного твору як ключових категорій текстології; особливо підкреслюється специфіка процесу деривації як основного принципу текстотворення, що відповідає за лексичний зміст музичного тексту, проте й структурує його.

Концепційно важливою частиною роботи стає підрозділ 1.3. «Інтонація – знак – код», у якому висвітлено зміст винесених до його назви понять та обґрунтовано їх місце в процесі текстотворення. Надається

визначення інтонації, найменшої одиниці музичної мови, як неподільного структурно-семантичного елементу композиції, що має стабільну, змістовно наповнену структуру, здатну до переосмислення. Підхід до неї як до універсальної складової музичного тексту, що виконує семіотичні, семантичні і комунікативні функції, дозволяє розглядати інтонацію у межах поняттєвої системи знаку та порушує складне питання його визначення в музиці. Узагальнення проблематики музичного знаку, що розвинена у працях Ю. Кона, В. Медушевського, В. Холопової, О. Самойленко, С. Шипа, С. Мальцева, М. Бонфельда, Б. Яворського, Д. Кука, О. Козаренка та ін. призводить до розуміння цього феномену як лексико-семантичної одиниці, вихідної для побудови музично-семіотичної системи, з обов'язковим врахуванням таких її складників як стабільність зовнішньої форми та відносна мобільність смислового навантаження.

Спеціальна увага в підрозділі приділяється поняттю коду, за допомогою якого у музичному тексті відбувається процес знакової комунікації. Код у трактуванні різними дослідниками (Н. Вінер, Р. Барт, Ю. Лотман, У. Еко, О. Гармель та ін.) постає як конкретна форма трансляції: як система певних правил, як набір знаків для передачі, обробки та зберігання інформації. Остання при цьому потребує впорядкування за допомогою коду не тільки через обсяг, але й тому, що інакше її передача буде неможливою.

Пропонується розуміння коду, як репертуару символів, що виступають ключом до способу шифрування та прочитання музичного тексту. У такому разі код представляє собою мобільну сукупність, в якій деякі з символів співвідноситимуся з певними явищами, тоді як інші залишаться незадіяними, не значущими, але готовими означити будь-які повідомлення, які видаються гідними для передачі. Доводиться, що механізми кодування та декодування тексту, як перетворення композитором свого задуму в знаковий матеріал та адекватне відновлення цього закодованого вихідного задуму сприймаючим, перетинаються, але не є тотожними один одному. Відмінність ролі адресата та адресанта полягає в тому, що в першому випадку «остаточний» музичний текст є підсумком, а у другому – відправною вихідною точкою. Зауважується складність декодування авторської концепції художнього твору у зв'язку з необхідністю дешифрування, з одного боку, системи культурних кодів, до якої належав автор, з іншого – індивідуальних кодів митця, що відбувається за умов мовного досвіду сприймаючого.

У підрозділі 1.4. «Особливості інтерпретації музичного тексту: до проблеми розуміння авторського задуму» пропонується розгляд феномену інтерпретації як з точки зору гуманітарних підходів, так і у зв'язку з процесом розуміння та оцінки смислу музичного твору.

Акцентується увага на вагомості теоретичних положень про природу інтерпретації, що надані в працях Р. Барта, М. Бахтіна, Г.-Г. Гадамера, П. Ріквора, М. Шлейермахера та ін. Підкреслюється важливість зв'язку явища інтерпретації, як процесу спрямованого на досягнення та породження смислу, з проблемами розуміння та тексту, його обумовленість роботою мислення, направленість на виявлення авторського задуму, надання йому

особистісного смислу. Виступаючи як нескінченне розгортання смислів, проте й як відкриття нових, текст здатний ставити певний горизонт розуміння, який може розширюватися.

Зазначається ще більша складність інтерпретації у сфері музичного мистецтва та її особлива актуальність саме для нього, оскільки музичний твір є результатом поєднання діяльності так званої комунікативної тріади (Б. Асаф'єв), функціонує за рахунок участі композиторської, виконавської та слухацької сторін інтерпретації, має розглядатися у єдності всього переліченого, з урахуванням їх специфіки.

Підкреслюється, що музична інтерпретація є процесом оперування знаковими структурами, тобто пов'язана з процесом кодування композитором музичної інформації та подальшим декодуванням створеного тексту сприймаючим. Наслідком такої включеності знакових структур до системи нових зв'язків та відносин стає неминуче прирощування особистісно-смиислового потенціалу музичного тексту, оскільки інтерпретування тексту це, передусім, розуміння його як втіленої множинності (Р. Барт). Таким чином, інтерпретація, як експлікуюча смислові інтенції музичного тексту, обумовлюється, по-перше, шляхом втілення композиторського задуму, по-друге – шляхом розуміння сприймаючого.

Складна організація та семантична багаточаровість музичного тексту, відмінність мовного, інтелектуального, емоційного та естетичного тезаурусу автора та реципієнта, а також їх залежність як «співавторів» від історико-культурного контексту, дозволяють говорити про відкриту множинність інтерпретацій тексту.

Якщо аналізувати текст як континуальний процес породження смислу, то в результаті стає очевидним, що тексти взагалі не існують без взаємозв'язків та не можуть претендувати на абсолютну новизну та оригінальність. Це актуалізує інтертекстуальний підхід, в результаті якого стає очевидним, що тексти взагалі не є цілими, а містять у собі фрагменти інших текстів. Розуміння тексту з точки зору смислових зв'язків різних фрагментів усередині твору та контенту міжтекстових зв'язків знаходить відтворення у понятті «відкритого твору», запропонованого У. Еко. Головною властивістю «відкритого твору» постає смислова «розімкненість», що надає слухачам, виконавцям досить широкої свободи тлумачення, відповідно сприяє різноманіттю художніх результатів.

РОЗДІЛ 2 «ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ В МУЗИЦІ ЯК КАТЕГОРІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ» присвячений обґрунтуванню теорії інтертекстуальності в проекціях на гуманітаристику та музикознавство, у зв'язку з постмодерністськими тенденціями та явищем полістилістики.

У підрозділі 2.1. «Основні положення теорії інтертекстуальності» представлений панорамний огляд провідних гуманітарних підходів до феномену інтертекстуальності. Вказується, що теорія інтертекстуальності, яка спочатку розвинулася в межах літературознавства, зараз знаходиться в центрі уваги дослідників різних галузей гуманітарного знання. Пояснюється, що така ситуація багато в чому обумовлена тим, що інтертекстуальність

охоплює широку сферу явищ, стає невід'ємною властивістю творчого мислення та розглядається як певний універсальний принцип, що лежить в основі будь-якої творчості взагалі. Інтер-зв'язки, що становлять основу даного феномену, визначаються не тільки як «несвідома, автоматична або самодостатня ігрова цитація, а й як спрямовані, осмислені, оціночні відсилання до попередніх текстів і художніх фактів»¹.

Методологічно визначальними в підрозділі стають теоретичні положення стосовно явища інтертекстуальності, представлені в працях М. Бахтіна, Ю. Крістевої, Р. Барта. Так, інтертекстуальність застосовувалась Ю. Крістевою як позначення загальної якості текстів, що виражається в наявності між ними зв'язків. Саме завдяки ним тексти або їх частини можуть різноманітними способами посилатись один на одного. Художній текст, сконструйований як мозаїка цитацій, прочитується принаймні як подвійний, а насправді являє собою нескінченний текст, допускає безліч різних прочитань в інтертекстуальному просторі. Будь-який текст є продуктом поглиблення та трансформації іншого тексту, оскільки автори, часто не спеціально, запозичують текстові складові, що існують незалежно від їх свідомості. Таким чином відкритість, множинність асоціативних зв'язків робить новий текст суб'єктом художньої комунікації з неосяжним культурним тезаурусом. Такі обставини дозволяють сприймати авторський опус крізь призму різноманітних цитацій і алюзій, множинність культурних смислів, позначену Р. Бартом як Великий текст.

Акцентується увага на тому, що сучасні європейські науковці, серед яких Ц. Тодоров, У. Еко, М. Гаспаров, А. Жолковський, Ю. Лотман, І. Смирнов, З. Тураєва та ін., в своїх працях, звертаючись до явища інтертексту та інтертекстуальності, продовжують думки М. Бахтіна, Ю. Крістевої та Р. Барта. Вони приходять до наступних важливих висновків: про введення нового способу читання, який підриває лінійність тексту та ставить перед вибором реципієнта – або продовжувати читання, не відрізняючи даний фрагмент тексту від інших, або повернутися до тексту – джерела цитацій (Л. Женні); про неминучість зв'язку будь-якого тексту з іншими, невідворотність діалогу і полілогу між текстами не тільки однієї епохи і не тільки тих, що належать до одного виду мистецтва, а й далеко віднесених один від одного за часовою, жанровою або іншою шкалою (Ю. Лотман, Н. Пьєге-Гро); про наявність широкого та вузького підходів щодо інтертекстуальності, при цьому перший дозволяє розглядати будь-який текст як інтертекст (Ж. Дерріда, Ю. Лотман), а при іншому – інтертекстуальність сприймається як діалогічні відносини, у яких один текст містить конкретні та явні посилання на попередні тексти (Н. Фатєєва, І. Смирнов).

Зауважується, що, як система взаємодії текстів, сфера функціонування інтертекстуальності завжди передбачає взаємодію «свого» і «чужого» тексту, дозволяючи сприймати її як особливий спосіб включення людської

¹ Хализев В. Теория литературы. М., 1999. С. 261.

свідомості в процес осмислення культурної дійсності. Доводиться, що задана в тексті інтертекстуальність є авторською. Перед сприймаючими постає в готовому вигляді структурована мережа обмежень, накладених текстом на наше сприйняття. При цьому можливість встановлення інтертекстуальних відносин залежить від обсягу загальної культурної пам'яті продукуючого тексту. Водночас підкреслюється важливість адресату, який спроможний як визначити авторську інтенцію, так і не зрозуміти її, а значить цей підхід передбачає і певну читацьку культуру. Наголошується, що інтертекстуальність у другій половині ХХ – початку ХХІ століть стає методичною передумовою «прочитання» та інтерпретації (розуміння) культурних явищ і творів мистецтва, одним із шляхів і способів передачі інформації.

У підрозділі 2.2. «Інтертекстуальність в музичних текстах доби постмодернізму» зазначається, що естетика постмодернізму набуває особливого значення для музичної культури другої половини ХХ століття. Вона обумовлюється орієнтацією на відмову від принципового авторства, іронічним ставленням до культури, до творчої діяльності, усвідомленням неможливості виробництва нового тексту, запозиченнями, інтелектуальною грою, широкою взаємодією сучасного композиторського мислення з накопиченим досвідом «музичного минулого», інтеграцією попереднього історичного жанрово-стильового досвіду в музиці та пошуком його нового ціннісно-сміслового контексту тощо.

Розуміння постмодернізму як стану сучасної самосвідомості (В. Мартинов) дозволяє знаходити індивідуально переломлену естетику цього феномену у переважній кількості композиторів другої половини ХХ століття, серед яких поважно представлена й українська композиторська школа. Їх творчість демонструє вільне оперування традиціями, що склались у попередні історичні періоди, асиміляцію різних стильових моделей, мікшування апробованих жанрових типів, використання різних способів текстових взаємодій, підпорядковуючи все це певній художній меті. Така рідкісна увага до «чужого слова» визначає як головний спосіб організації творів мистецтва постмодернізму інтертекстуальність, дія принципів якої простягається від відсторонення до розчинення, від гіперколажності до маніфестації запозиченого як авторського. Нашарування цитат в музичних текстах постмодернізму породжують потужну драматургію та утворюють глибинні смисли, підвищуючи їх концептуальність, сприяючи творчій свободі і розширенню можливостей для експерименту. Шляхи втілення окресленого розглядаються в підрозділі крізь призму індивідуальних творчих концепцій В. Сильвестрова та В. Бібіка.

У підрозділі 2.3. «Інтертекстуальність в музиці як об'єкт сучасних наукових досліджень: підходи до вивчення» вказується, що феномен інтертекстуальності вже кілька десятиліть викликає незгасний інтерес у музикознавців, а значення інтертекстуальних зв'язків для музикознавства, в

даний час не підлягає сумніву. Зазначається, що дискусії, обговорення та уточнення змісту і особливостей цього явища активно ведуться на сторінках теоретичних праць М. Арановського, Л. Акоюяна, Г. Григорьєвої, О. Верішко, М. Висоцької, Л. Воротинцевої, А. Денисова, Л. Дьячкової, Б. Каца, А. Климовицького, І. Коханик, М. Раку, І. Стогній, О. Самойленко, Д. Тіби, Є. Харченко та багатьох інших дослідників.

Наголошується, що основне питання, що ставиться теорією інтертекстуальності, полягає у виявленні елементів інших текстів, які автор використав в своєму творі, в широкому плані – у визначенні його відношення з відповідним культурним контекстом. Уточнюється, що інтертекст, як загальний принцип побудови художніх текстів, має різні конкретні форми прояву. Слід розрізняти інтертекстуальність як наукову стратегію, що визначає певний погляд на організацію тексту, і як художній принцип, що проявляється в різних формах і з різним рівнем інтенсивності.

Композиторська робота з інтертекстом може носити різний характер та форму, але її завдання, перш за все, полягає в розширенні ємності художнього тексту, освітленні глибоких смислових «обертонів», смислової поліфонії, в якій «чужі голоси» знаходять своє місце, вбудовуючись в авторський контекст.

Зазначається, що кожен з дослідників, який торкається в своїх працях питань інтертекстуальних взаємодій, як правило, виділяє комплекс засобів утворення міжтекстових зв'язків – в залежності від специфіки взаємодії авторського і запозиченого. При цьому більшість дослідників диференціюють прийоми інтертекстуальних взаємодій на цитування (коли використовуються різні типи цитат – пряма, адаптована, стилізація-цитування чужої техніки) та на алюзійність (коли використовуються алюзії, квазіцитати). У разі цитування автор переважно експлуатує *«реконструктивну інтертекстуальність»*, реєструючи спільність «свого» і «чужого» текстів, а в разі алюзії на перше місце виходить *«конструктивна інтертекстуальність»*, мета якої – організувати запозичені елементи таким чином, щоб вони виявлялися вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту (І. Смирнов). Але сутність і першого, і іншого напрямів полягає у взаємозбагаченні текстів, розширенні часового простору, встановленні своєрідних смислових мостів між ними, що дозволяє проявлятися особливим комунікативним властивостям.

Розглянувши різні підходи до проблеми інтертекстуальності в музиці, вважаємо, що вони не виключають один одного, а, скоріше, навпаки, доповнюють та дозволяють розуміти інтертекстуальність сьогодні не тільки як метод художнього мислення та спосіб організації художніх текстів, але і як принциповий художній прийом, поетику сучасного мистецтва, метод інтерпретації художнього тексту.

Також зазначається, що теорія інтертекстуальності дає можливість розглянути музичні тексти у синхронічному та діахронічному зрізах. Таким чином, отримуємо можливість досліджувати явище одночасно як би по

горизонталі та по вертикалі, задіюючи тим самим як поверхневий – синтаксичний, так і глибинний – семантико-асоціативний – аспекти, що разом утворюють авторські смислові коди, які потребують дешифрування.

У **підрозділі 2.4. «Полістилістика та інтертекстуальність: точки перетину»** вказується, що полістилістичний метод дозволив розгорнути панораму музичної культури неосяжної широти; зробити в ній різні протиставлення асоціативним шляхом – шляхом стильових алузій і цитат. Композитори вводили в твір всі мислимі стилі, практично досягаючи вичерпаності всіх відомих стильових уявлень, одночасно, прагнучи затвердити своє авторське начало. В результаті, полістилістика своєю появою, з одного боку, заявила про себе як новий метод композиторської творчості, відповідний наміру автора ввести свій задум у загальний стильовий контекст музики; з іншого ж, стала знаковим виразом множинності музичної свідомості.

Доводиться, що історично появу полістилістики було підготовлено певними етапами розвитку музичної культури минулих століть. Перша фаза в процесі формування полістилістичного методу обумовлюється технікою запозичення. Другий етап можна пов'язати з романтизмом, коли виникає авторський оригінальний стилістично багатоскладний музичний тематизм. Поліжанровість при цьому розглядається як особлива форму жанрової множинності, що виникає в результаті навмисного використання в рамках одного і того ж музичного твору існуючих властивостей двох і більше музичних жанрів, кожен з яких зберігає свою типізовану семантику. Третій етап становлення полістилістики пов'язаний з розвитком неокласицизму і захоплює здебільшого першу половину ХХ століття. Він пов'язаний з утвердженням полістилістики як риси стилю, викликаній зверненням до досить узагальненого історичного стильового прецеденту, усталеного матеріалу, із створенням стійкої дистанції по відношенню до нього. Зазвичай така дистанція має на увазі відсторонення, відчуження, гру з формою. Неокласицизм, зокрема творчість І. Стравинського, виявляють історичну горизонталь полістилістики. Четвертий етап пов'язаний з другою половиною ХХ століття. Саме в цей історичний відрізок музична полістилістика dorостає до значення методу, історична горизонталь змінюється надісторичною вертикаллю, тобто завданням композитора стає такий стильовий синтез, який певні історичні моделі перетворює на рівно важливі межі єдиного музичного тексту.

Наголошується, що метод полістилістики у творчості композиторів останньої третини ХХ – початку ХХ століть означає: по-перше, підйом на надісторичний рівень, коли всі стильові складові музики є рівнозначними гранями Великого тексту музики; по-друге, особливе ставлення до чужого текстологічного матеріалу, яке, незважаючи на різноманітність позицій, більш за все пов'язане з бажанням зрозуміти і пережити, співчутливо прийняти весь зміст музики як свій, повторивши найкраще в ньому, відновивши кращі його сторони.

Зазначається, що, незважаючи на спорідненість у трактуванні,

інтертекстуальність по відношенню до полістилістики – це основний генеруючий фактор. Полістилістика визнається етапом становлення цілісного музичного стилю ХХ століття, обумовленим розвитком всього попереднього мистецтва; безпосередньо пов'язана з відсиланням до правил вибору матеріалу, який потрібно знати, і цей зв'язок дозволяє визначати загальні тенденції і прийоми композиторської роботи з текстом.

РОЗДІЛ 3 «ГІПЕРТЕКСТ ЯК НОВА ФОРМА МУЗИЧНОЇ ТЕКСТУАЛЬНОСТІ» продовжує попередні міркування дослідження та акцентує увагу, по-перше, на децентралізованості, мозаїчності сучасного культурного простору (за А. Модем), множинності інформаційних потоків та шляхів художньої трансляції в ньому, по-друге, на таких аспектах музичного тексту як структурна нестабільність, неоднорідність, багатоскладовість, відкритість, нелінійність, що в другій половині ХХ – на початку ХХІ століть стають його вагомими особливостями. Все це разом свідчить про необхідність подальшого розширення музикознавчих підходів, пошуку нових методів, актуальних для вивчення вказаних властивостей. Теорія гіпертексту відкриває таку можливість. Подібна екстраполяція виявляється особливо доцільною у зв'язку зі зміною парадигми, що відбувається на початку ХХІ століття, від *презумпції лінійного прогресу до нелінійної динаміки* (за футурологічною теорією Е. Тоффлера).

Підрозділ 3.1. «Структура та властивості гіпертексту» спрямований на узагальнення інформації стосовно провідних рис феномену гіпертексту, що сформувався у сфері інформаційних технологій та отримав широке розповсюдження в гуманітарних науках, зокрема, структурній лінгвістиці, соціології, літературознавстві, культурології тощо.

Відзначається, що гіпертекст як нова текстуальна парадигма може розглядатися як спосіб комунікації в суспільстві, орієнтованому на множинні одноразові потоки інформації, які не можуть бути одномоментно сприйняті і засвоєні суб'єктом. Засвоєння всієї суми знань стає неможливим, більш того жорстке структурування цих інформаційних потоків є важкодоступним. Тому інформаційний простір, що прагне до системності (при будь-яких умовах), організовується як гіпертекст, тобто як мережа відносно автономних повідомлень, які можуть об'єднуватися і розділятися в процесі продукування і споживання інформації.

Наголошується, що під гіпертекстом мається на увазі текст, оснащений певною системою виявлення зв'язків одних текстів з іншими, що пропонує різні «шляхи» їх сприйняття/прочитання. За В. Рудневим, це текст, що «влаштований таким чином, що він перетворюється в систему, ієрархію текстів, одночасно становлячи єдність і безліч текстів»². В результаті, будь-який текст виявляє своє включення до системи створених до нього або паралельно з ним текстів, набуває візуальної багатовимірності і стає «*мультисеквенціональним*», тобто прочитується в будь-якій послідовності. При цьому до головних особливостей гіпертексту зазвичай відносять

² Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: АГРАФ, 2003. С. 95.

фрагментарність, нелінійність, різномірність, інтерактивність, наявність гіперпосилань.

У межах нашого дослідження актуалізується проблема співвідношення понять інтертексту та гіпертексту. Задана в тексті інтертекстуальність є авторською, тобто перед реципієнтами постає в готовому вигляді структурована мережа обмежень, накладених текстом на наше сприйняття. У гіпертексті ж, навпаки, вибір, зміна фокусу і шляхи читання тексту залежать переважно від того, хто «сприймає інформацію», хоча і в заданих спочатку досить широких рамках. Крім того інтертекстуальний підхід може застосовуватися як основа аналізу будь-якого тексту, а гіпертекстуальний – лише деяких його зразків, що мають нелінійну структуру.

Підкреслюється, що сьогодні можна говорити про зміну інтертекстуальної парадигми на гіпертекстуальну, коли на перший план виходить гіпертекст як більш сучасна, досконала, пластична інформаційна технологія та «пристрій». Даний поворот обумовлений створенням гіперреальності (за Ж. Бодрійяром), що представляє нову картину світу, в якій сприймаючий реалізує свій активний пошук інформації/смислів в просторово-часовому континуумі світової культури, що дозволяє його повному інтерпретувати.

У підрозділі 3.2. «Явище гіпертексту та сучасна композиторська творчість» констатується нерозробленість поняття гіпертексту в музикознавчих розвідках. Встановлюється, що виключенням в даній загальній тенденції стають роботи Л. Воротинцевої, О. Єгорової, Г. Когоута, в яких поступово складаються провідні позиції по відношенню до явища гіпертексту в музиці, визначаються основи гіпертекстуального аналізу. На думку цих авторів, найбільш повно феномен гіпертексту знаходить відображення в особливому типі композиторської поезики, провідною ознакою якого стає нелінійність. Вона знаходить відображення в таких характеристиках як версифікаційність, під якою розуміється присутність безлічі різноспрямованих гілок еволюції творчості, та мультимедійність, що трактується як наявність в авторському стилі кількох складових середовищ, усвідомлюваних як мистецька єдність (О. Єгорова).

Поява і формування цього типу композиторської поезики у другій половині ХХ – початку ХХІ століть у великій мірі пов'язано з інформаційною перенасиченістю музичної культури. Гіпертекст дозволяє – відповідно ситуації, що склалася – тлумачити механізми і особливості передачі цілих інформаційних пластів. А значить, допомагає в осмисленні, складного культурного контексту, сформованого на початку третього тисячоліття.

Встановлюється, що виокремлюються два моделі прояву гіпертексту: на рівні творчості (в якості прикладів наводяться у Г. Когоута – творчість О. Скрябіна; у О. Єгорової – творчість Я. Ксенакіса, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, В. Єкимовського, В. Кузнецова; у Л. Воротинцевої – творчість В. Сильвестрова) та на рівні окремого твору (тут зразками стають твори М. Кагеля, перформанси В. Мартинова, медіаопери І. Юсупової,

В. Тарнопольського, проекти В. Єкимовського, опуси Я. Ксенакиса, зокрема «Metastases»). Вказується, що в першому випадку підкреслюється вагомість позамузичних факторів композиторської творчості, котрі чітко спрямовані на досягнення єдиного художнього результату, в іншому – наявність декількох каналів, що сприймаються. Такі твори, що зазвичай відносять до явища концептуального мистецтва, включають до себе візуалізацію самого виконавського процесу, відеопроєкції, пластичний ряд, використання літератури та словесних форм тощо. Багатоканальність сприйняття, що виникає, змінює звичну стратегію осмислення твору. В цьому випадку гіпертекст виступає певним механізмом, найбільш адекватно відтворюючим нові взаємини з художньою реальністю.

Підкреслюється, що головний принцип гіпертексту – присутність «гіперпосилання» – реалізується: по-перше, завдяки наявності множинних каналів трансляції, що виступають рівними один для одного; по-друге, завдяки цитатам і ступеню впізнаваності матеріалу, що використовується. Це допомагає зрозуміти, що для музики гіпертекст – це не стільки форма окремого твору, скільки спосіб поводження з музичною дійсністю, форма усвідомлення музичного матеріалу, знакових можливостей і значень в музиці.

РОЗДІЛ 4 «АВТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ» підсумовує та конкретизує попередні теоретичні розвідки. Наголошується на тому, що в сучасній композиторській поетиці інтертекстуальність, як умова і спосіб перебування тексту в культурному континуумі, набуває значення методу. Кожен з композиторів формує свій простір цитат (Р. Барт), виробляє свої прийоми, продукує свій репертуар кодів, обирає тільки йому зручні форми реалізації міжтекстових зв'язків. Подібний діалог композитора з музично-інформаційним простором, що втілюється за допомогою «чужих слів», багато в чому визначає композиційно-семантичну структуру його творів, обумовлює специфіку творчого методу.

У підрозділі **4.1. «Інтертекстуальні аспекти творчого методу Бориса Тищенка»** визначається, що композитор належить до тих авторів, творчий метод яких відрізняється стильовою багатшаровістю, спирається на постійний діалог «свого» і «чужого», пов'язаний з розкриттям «поліфонічних» можливостей кожного виразового прийому, кожного образного елемента. Композитор протягом всього свого творчого шляху поєднує та переробляє «нове» з традиційним, використовуючи інтертекстові зв'язки і синтетичні типи композиції.

Специфіка діалогу, який веде композитор, полягає в тому, що авторська думка не стикається з «чужою» думкою, «чужим» словом, а, навпаки, діє з ними в одному смисловому напрямку. Композитор вводить алюзії, ремінісценції, цитати не для створення стилістичного контрасту, а для підтвердження своїх власних думок. Тобто Б. Тищенко не стільки намагається долучити музику до себе, до своїх особистісних

композиторських спроб, скільки відкриває можливості залучення до неї – аж до «відходу» від творчого егоцентризму.

Окреслена композиторська позиція доводиться на прикладі провідних для Б. Тищенка симфонічних та фортепіанних творів. Серед них особливо виокремлюється Одинадцята фортепіанна соната. Будучи одним з останніх опусів автора, вона представляє собою своєрідну ретроспективу стилістики попередніх творів у жанрі сонати та спирається на метод мікромоделювання (Г. Овсянкіна), як реконструювання окремих елементів нового, що народжуються із спогадів про створене раніше. Серед них позитивність, ліричне пом'якшення трагедійної напруги, наскрізний монотематизм, тезовість в експонуванні тематичного матеріалу, співставлення сфер вокально-інтонаційного та моторно-інструментального тематизму, сонористичних та хоральних епізодів, розростання теми від одноголосся до дев'ятиголосся, поліструктурність, яка ґрунтується на поєднанні варіаційно-строфічної форми, форми сонати і наскрізного розвитку, різноманітність форм ритмічної нерегулярності тощо.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що специфіка інтертекстуальної стратегії Б. Тищенка пов'язана, передусім, зі стильовими чинниками – тими, що зумовлені загальною схильністю композитора до подібних перетинів, представляючи собою константу його мислення. Інтертекстуальні механізми в його творах обумовлені як специфікою особистісної свідомості композитора, так і культурно-історичним контекстом, та полягають в неконфліктності, несуперечливості, «безшовній» інтеграції в авторську мову іностильового фрагменту. Цитати, явні та приховані, алюзії, парафрази структурують звукову тканину опусів, створюючи зони внутрішньомузичної асоціативності. Характер роботи Б. Тищенка з запозиченим виявляється різного роду трансформаціями, модифікаціями-варіаціями. Це часто пов'язано з втратою об'єктом ідентичності і, як наслідок, його перетворенням на quasi-цитату, що ускладнює точне визначення межі, котра відділяє цитату від алюзії в творах Б. Тищенка, та диференціювання того чи іншого типу інтертекстуальної взаємодії, притаманного методу композитора.

Установка на авторсько-індивідуальний синтез як властивість сучасного індивідуального стилю в творчості Б. Тищенка реалізується в унікальному сплетінні асоціативних зв'язків, стильовому переінтонуванні, в контексті якого цитатно-алюзійний метод презентує лише один з параметрів інтертекстуальності.

Головні міркування в підрозділі 4.2. «Явище алюзії та автоалюзії в творчості Валентина Сильвестрова» пов'язані, з одного боку, з явищем алюзії, що розглядається з точки зору літературознавчих, лінгвістичних та музикознавчих позицій, з іншого, з постаттю В. Сильвестрова, в творчості якого цитатії займають важливе місце.

Визначається, що для алюзії, як і для інших засобів міжтекстових взаємодій (цитати, наприклад), базовими є наявність авторської інтенції, навмисність, спрямованість, асоціативність, сполученість, перехідність та

полісемантичність. Разом з тим алюзію від них відрізняють неявність, завуальованість змісту висловлення, вибіркоче запозичення елементів та компресивність. Остання важлива якість алюзії дозволяє розуміти її як номінативну *згортку* вихідного тексту або фрагменту тексту, що «заміщає» його зміст.

В осягненні сутності алюзії як предмету музикознавчого інтересу вказується на визначальну роль публікацій А. Шнітке, які містили в собі не тільки осмислення проблем нового музичного синтаксису, але й обґрунтування провідних аспектів музичної полістилістики. Погляди Шнітке разом з іншими підходами до алюзії (Г. Григор'єва, М. Висоцька, С. Лаврова, А. Денисов, Д. Харитонова, Є. Чигарьова, В. Холопова, Л. Казанцева, Д. Лігеті) дозволяють досить чітко позначити наступні важливі аспекти даного явища: розуміння під алюзією композиторського прийому, трактованого як усвідомлений музичний натяк, завуальоване використання іностильового матеріалу, якостями якого постає розмитість границь, неявність, часом неможливість встановити адресанта (приховані алюзії), на відміну, наприклад, від більш регламентованої в цьому відношенні цитати. Крім того, наявною є асоціативність характеру алюзії, яка проявляється в тому, що для її розпізнання реципієнту необхідно володіти деякими загальними знаннями, що і забезпечить очікувану композитором «радість впізнавання» та вибудовування певного смислового ряду. В іншому випадку алюзія залишиться тільки в свідомості автора.

Відзначається, що характер та способи роботи з запозиченим матеріалом у В. Сильвестрова проявляються в діапазоні цитації та автоцитації. Через інтертекстуальні прийоми композитор реалізує ключову ідею свого творчого методу: постійне повернення до естетичних ідеалів минулого, так званих «інтонаційних кліше» в музиці. Дану позицію В. Сильвестров пояснює необхідністю унікальних, вічно очікуваних моментів, за яких твори і стають улюбленими.

Зауважується, що автоцитація в поезії В. Сильвестрова займає особливе місце, становлячись певним проявом внутрішньої інтертекстуальності. Це явище, як виявлення міжтекстових зв'язків між творами, написаними одним композитором, тобто як свідоме запозичення не «чужого» слова, а власного, проявляє себе у вигляді автоалюзій на ранні композиції, самоцитування. М. Нест'єва, Є. Чигарьова вказують на те, що це є загальною особливістю творчого методу В. Сильвестрова.

На прикладі камерно-інструментальних творів композитора доводиться, що найбільш близьким, «рідним», і як наслідок – найпоширенішим, серед прийомів інтертексту для В. Сильвестрова стає алюзія. Її гнучкість, здатність до глибинної асиміляції, невловимість, змога органічно інтегруватися до композиторської мови, привертають В. Сильвестрова, також як і інших композиторів, чийм творчим методам чужа плакатність.

Розгляд шляхів і способів реалізації інтертекстуальних взаємодій в камерних творах Валентина Сильвестрова, визначення індивідуально-

авторського аспекту стильового синтезу дозволяє говорити про те, що для композитора алюзія стає найбільш оптимальним засобом міжтекстової трансляції. Тонке, ледь вловиме «чуже» слово імпліцитно притаманне авторському тексту. Висока фрагментарність денотату алюзії обумовлює його «безшовну» інтеграцію у композиції. Звертання до знайомих, пізнаваних чужих «слів» забезпечує звертання до музичної пам'яті слухачів, ненав'язливо нагадуючи забуті ідеали.

Камерні твори В. Сильвестрова наповнені алюзіями на відомі жанрово-стилеві моделі або індивідуальні стилі композиторів – стиль Ф. Шуберта, Ф. Куперена, В. Моцарта, Ф. Шопена, Й. Гайдна. Серед основних жанрово-семантичних прототипів, що залучаються В. Сильвестровим, можна назвати пісенну кантилену, кантилену класичну (моцартіанського зразку), акордово-хорові побудови, активні переміщення всередині фактури, що нагадують про жанри імпровізаційної природи – фантазії, токкати, про загальні форми руху з властивою їм механістичною рівністю, узагальнену танцювальність, скерцозно-танцювальне начало, фантастичне скерцо (всередині якого, зокрема, можуть реалізуватися і контрастні побудови фактури). Звертаючись до цих елементів чужого стилю, композитор відтворює їх гранично узагальнено, а також зазвичай скорочує до якоїсь однієї стильової ознаки. При цьому В. Сильвестров обирає найменш яскраві, неголовні, фонові стильові ознаки, «тихе», а не «гучне». Матеріал подається глибоко опосередковано, через що особливо важким стає завдання відокремлення «чужого» від «свого». В. Сильвестров приділяє особливу увагу тим прийомам, які передають новий характер дистанції між авторським опусом та його стильовими прообразами.

Підрозділ 4.3 «Монограма як структурно-семіотичний компонент твору» представляє розгляд особливостей кодування власного імені, як «слова, прихованого в музиці» (Б. Кац), як з точки зору музикознавчої, так і композиторської позиції.

Визначаються основні напрямки наукових досліджень, які розкривають проблему монограмування в музиці як особливої композиторської техніки побудови музичних творів, що в своїй основі спирається на використання однієї або декількох монограм.

Окреслюються різні визначення кодування власного імені: Окрім монограми, висуваються поняття криптофонії (С. Невраєв, І. Сніткова), літерафонії (Ю. Холопов), ономафонії (О. Сурмінова), що перекладаються, відповідно, як номінативно-символічне шифрування, як звуко-літерна емблема, як літеро-звуковий комплекс, складені на основі імені композитора чи іншого адресата. Доводиться, що з точки зору теоретичного обґрунтування, ці терміни етимологічно схожі з монограмою, дуже близькі за смислом між собою та трактуються як певний шифр, ключ до концепції твору.

Тривалий історичний шлях, що пройдений монограмою, дозволяє виокремити два типи її існування у межах музичного твору: *репрезентативний*, тобто відкритий для всіх, та *іманентний*, тобто

таємничий, що відповідає типам екзо- та езомонограми (за О. Юферовою). Причому, як правило, перший тип утворює відповідний комплекс образно-стильових асоціацій завдяки частій задіяності у різних творах, а другий має локальний характер, іноді відомий тільки самому композитору.

Доводиться, що загальними алгоритмами передкомпозиційної роботи композитора з іменем можуть бути: використання перших літер імені або/та прізвища; кодування прізвища повністю або його частини; довільне обрання літер з імені та/або прізвища в стилі «*soggetto cavato*». Звісно, що представлені типи послідовності дій композитора при створенні монограми, трьома не вичерпуються. Евристичний підхід авторів до шифрування імені власного не може бути жорстко запрограмованим, хоча певні межі все ж таки є. Наводяться інші зразки кодування власного імені, за рахунок включення патроніму, наприклад.

Вказується, що робота композиторів над створенням монограми (монограм) дозволяє виділяти ще дві важливі позиції: *авторську*, коли композитор використовує в своїх творах власну монограму, створену за особистим бажанням, безпосередньо його волею обраних літер, формуючи таким чином автомонограму; *позаавторську*, що полягає у зверненні композиторів до створення мотивів-монограм інших творців. Цей шлях, що відрізняється відсутністю регламентованості з боку адресата в силу різних причин, часто призводить до існування певних варіантів монограми однієї й тієї ж особистості.

Серед безлічі монограм, до яких звертаються композитори, виділяються монограми BACH та DSCH, що збагатили зміст багатьох творів. Їх функціонування розглядається на прикладах опусів Е. Денисова, А. Шнітке, Д. Шостаковича, А. Гаджиєва, К. Караєва, М. Скорика, Б. Тищенко та ін..

Аналітичний матеріал дозволяє стверджувати, що монограма може не тільки уособлювати певного композитора, але й «заміщати» його, ставати знаком його особистості, життєтворчості, символом його музики чи доби, в яку він творив. Сміслова багатомірність музичних шифрів дозволяє закодувати за допомогою елементів музичного тексту значний масштаб інформації, який в монограмі представлений в згорнутому вигляді. Монограма є не тільки смислопродукуючою одиницею, а ще й композиційним прийомом. Вживання композиторами монограм у творах має відношення до передкомпозиційної роботи, коли зі створенням монограм, їх відбором та використанням безпосередньо пов'язані побудова форми та драматургічне рішення.

Пояснюється, що актуалізація ідея монограмування в другій половині ХХ та на початку ХХІ століть, пов'язана, з одного боку, з надолуженням особистого, індивідуального начала в Новітній музиці, а з іншого – з формуванням та розвитком певних ідей концептуального мистецтва, наприклад, пов'язаних з новою комбінаторикою технік та відомих формул. Монограма стає одним із способів Гри, як ключового аспекту постмодернізму. Вона часто залучається до контексту ігрового простору, в

якому модулюється нова реальність, виявляється певна система правил «гри з іменем» (розміщення звукової монограми в різноманітних композиторських техніках – серійність, пуантилізм, сонорика, наприклад).

Матеріал **підрозділу 4.3.** також дозволяє виокремити ще деякі тенденції, що пояснюють специфіку монограмування: тенденції декларування – захованості (вираженості – невираженості), масштабності – локальності, а також навмисності – ненавмисності. Майже у всіх випадках виникають незаплановані художні результати, додаткові ефекти, які не малися на увазі композитором, наприклад, у зв'язку з явищами подвійної монограми та анаграмування, коли з'являються нові незапрограмовані шифри, або з наявністю декількох різних монограм імені одного композитора, наслідком чого є складність її фіксованого сприйняття.

Крім того, підкреслюється, що авторська стратегія по відношенню до інтертекстуального методу проявляє себе як принципи побудови тексту з використанням ресурсів інших текстів, текстів інших знакових систем, обрання того чи іншого набору засобів міжтекстової трансляції, пріоритетність певного або певних серед них, а також селекція форми їх включення (експліцитної і/або імпліцитної). Характеристика інтертекстуальних прийомів (цитати, автоцитати, алюзії, монограми тощо), котра включала до себе опис механізму формування та трансформації матеріалу першоджерела, визначення специфіки їх семантики та конкретного втілення, продемонструвала, що вони мають різний ступінь складності та виявлення, відрізняються один від одного обсягом та ступенем точності відтворення, обов'язково зберігають семантичний зв'язок з попереднім текстом.

РОЗДІЛ 5 «ОСОБЛИВОСТІ ТЕМБРООРГАНІЗАЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТЕКСТІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ» конкретизує попередні теоретичні міркування, з одного боку, на прикладі феномену тембру, що розглядається як фактор смислової організації музичного тексту, значимий елемент композиторського тексту, з іншого – на прикладах творчості сучасних композиторів, в поезиці яких тембровий компонент належить до параметрів першорядної значущості. Дослідження останнього дозволяє як наблизитися до розуміння специфіки творчого методу даних композиторів, так і прослідкувати властивості тембру на рівні драматургії та композиції.

У **підрозділі 5.1. «Тембр як фактор смислової організації музичного тексту»** вивчається різноплановий корпус наукових праць (Б. Асаф'єв, І. Алдошина, Г. Баншиков, М. Денисенко, О. Жарков, Р. Каб'яліс, С. Коробецька, М. Манафова, Є. Назайкінський, С. Пономар'єв, В. Цитович, І. Шабунова та ін.), в яких явище тембру розглядається з точки зору музикознавчих, акустичних, психологічних підходів. Представлена полідисциплінарна панорама дозволяє констатувати, що сучасне становище темб्रोзнавства, незважаючи на всі свої вагомні надбання, не дозволяє виробити єдину термінологічну систему понять, що визначають всю сутність феномену тембру та адекватно відбивають його особливості. Але водночас

множинність авторських позицій, багатомірність значень досліджуваного предмету, робить можливим помітити певні перетини дослідницьких міркувань. Зокрема, можна говорити про наявність вузького та широкого розуміння тембру, що означає його трактування як властивості окремого звуку, тобто як найпростішої його якості, та як характеру звучання інструменту або голосу в цілому, тобто як складно організованого поняття. Крім того, осмислення тембру з точки зору вузького та широкого його розуміння пов'язується також зі зростанням *сислової* вагомості забарвлення інструментів (явища цього порядку – лейттембр, темброва драматургія) та з акцентуацією *колористичного* забарвлення звучання, що охоплює всі форми сонорності, які виникають в результаті координації множин звуків та інших елементів фонічного шару. Це розподілення призводить до виокремлення явищ *чистого та ілюзорного* тембрів, а також до розподілення понять *тембру та темброколоту*. При цьому і ілюзорний тембр, і темброколот утворюються сумарною (складно-складовою) звуковою фарбою.

Виділяються ще декілька позицій, що є загальними для представленої в підрозділі дослідницької панорами:

- підкреслюється комплексність, поліпараметровість тембру з акцентуванням в його складі, перш за все, таких параметрів, як висота, тривалість та інтенсивність звучання, що є найбільш вживаними у представлених визначеннях;
- виявляється інтегруюча функція тембру, що обумовлює колористичний та формоутворюючий аспекти твору;
- наголошується на функціонуванні тембру як провідного фактору композиції та драматургії твору;
- вказується можливість тембру як впливати на взаємодію елементів у творі, так і залежати від них.

Все це допомагає зрозуміти, що тембр у музичному творі: постає симультанним явищем, здатним виконувати самостійно змістовні та конструктивно-організуючі функції; ґрунтується на послідовності елементів, що мають певне значення і мають певну структурну організацію. Крім того, виявляється його подвійність:

- спроможність бути як диференціальним засобом, що забезпечує відмінність елементів музичної мови, так і узагальнюючим на фонічному рівні (за С. Пономарьовим), сприяючим злиттю всіх компонентів звучання;
- здатність функціонувати як повноцінний елемент музичної мови, як самостійна лексема, також і як параметр елементів музичної мови (за О. Жарковим).

Така включеність тембру до системи відношень елементів на мікро- та макрорівнях дозволяє зрозуміти, що він є дієвим засобом, який тісно пов'язаний з мовою та формою музичного твору. При цьому розвиток та трансформація тембру у межах твору пов'язані з перетворенням його звукової та акустичної структури на смислову. Остання потребує

спеціального системного текстологічного вивчення.

Тембр як важливий фактор в інтонуванні музичного смислу є основою всього процесу інтонаційного розгортання та смислової організації музичного тексту. Ці процеси охоплюють одночасно кілька рівнів: від звуку до інтонаційно-лексичної одиниці та стильового знаку, рухаються від внутрішніх смислових структур до зовнішніх зв'язків та символізації значень. В цих умовах тембр виступає репрезентантом певної інформації, наслідком чого стає необхідність його осягнення як комунікативного засобу.

Дослідження цих явищ та процесів напряму пов'язане з проясненням їх ролі в смислопродукуванні музичного тексту, з осягненням внутрішньотекстових перетворень та міжтекстових міграцій. Крім того, воно дозволяє визначити авторську позицію у формуванні художнього простору тексту, осягнути найбільш загальні та авторсько-індивідуальні закономірності смислової організації музичного тексту, відтак скласти більш глибоке уявлення про авторський художній світ.

У підрозділі 5.2. «Драматургічно-композиційні функції тембру в інструментальних творах Галини Уствольської» представлений текстологічний аналіз доводить, що темброво-динамічний фактор в творах композиторки відіграє найважливішу роль в аспекті формо- і смислоутворення, та дозволяє виокремити наступні знаки тембрової лексики, що входять до цілісної системи індивідуального стилю композиторки:

- пошук нових тембрових з'єднань, структурних рішень, організації музичної тканини з метою передачі властивої тільки її стилю незвичайної образності;
- вибудовування композиції твору засобами тембрової драматургії, які виводять тембровий компонент партитури на тематичний рівень;
- відмова від традиційного складу симфонічного оркестру на користь використання невеликих інструментальних груп;
- обрання мінімального, але одночасно багатого виразними і технічними ресурсами, ансамблю;
- трактування тембрів інструментів змінюється в процесі камернізації інструментальної творчості Г. Уствольської. Скорочення інструментів, отже і оркестрових голосів партитури, призводить до згортання масштабів форми, до одночастинності. При цьому зростає, з одного боку, роль кожного інструменту в драматургії твору, з іншого боку, зростає значущість композиторсько-виконавських прийомів;
- графічна чіткість, вивіреність кожної лінії, ритмічна самостійність, темброва і просторова індивідуалізація партитури;
- особливе почуття тембру інструменту і колориту їх ансамблевого поєднання при збереженні їх природної «чистоти» звучання;
- монотематичність, обумовлена виростанням тематизму з інтонаційного зерна або комплексу мотивів;
- переважне використання моделі – варіація і комбінування двох початкових тематичних імпульсів і дві можливості зміненого

повторення. Використання цього патерну в більшості творів, вказує на підвищену роль конструктивного фактору у Г. Уствольської. Такий шлях викликає певне зниження рівня індивідуально-характерного інтонаційного загострення тематизму, так як в протилежному випадку різні структурні модифікації тематизму постійно породжували б нові інтонаційно-сміслові загострення, фактично нові ідеї та образи. Сутність варіантного перетворення тематизму у Г. Уствольської полягає в тому, що при різних трансформаціях тематичних структур образно-семантичний зміст розгортання композиції залишається єдиним і досить монолітним. Г. Уствольська шукає гранично узагальнений тематизм, що передбачає погашення індивідуальної гостроти інтонування;

- прагнення до ущільнення реального простору і часу, що пронизує мислення Г. Уствольської, породжує особливі потовщення ліній: від квартових, септимових, секундових, нонових подвоєнь в Скрипковій сонаті, Великому дуеті для віолончелі та фортепіано, Октеті до «кластерно-потовщених» фактурних пластів в симфоніях та композиціях;
- значущість артикуляції, штрихової техніки, важливих складових тембрової сторони творів Г. Уствольської. Про вагомість цих параметрів свідчать численні композиторські ремарки в текстах її творів, особливо тих, що написані після 1970-х років. Вони позбавлені виконавської інтерпретаторської волі. Композиторка жорстко регламентує її за допомогою досить докладних вказівок прийомів виконання. Г. Уствольська створює музику, яка вимагає від виконавця повної концентрації, довіри до авторських коментарів;
- наявність багатого нюансування дозволяє домогтися великої кількості темброколеристичних «градацій», створити свого роду «рельєф» всередині оркестрової тканини або її окремих пластів. Вона обумовлює інтонування майже кожного звуку, наділеного «експресією дисонансу і консонансу» (В. Холопова). Нерідко в творах відбувається дуже тонкий розподіл фарб всередині однієї фрази: точно зважуються динамічні відтінки, нюанс окремих тонів. Застосовуються спеціальні знаки, що визначають характер інтонування – всілякі умовні символи для позначення видів звуковидобування та прийомів гри, в яких композиторка часом знаходить точний еквівалент образу. Нарешті, в ремарках враховується те, що раніше було у межах виконавської волі;
- важливість у формуванні тематичної характерності тембросонорного чиннику. Поряд з традиційними способами розвитку (виділення з тематичного осередку елемента та його розвиток, ритмічна зміна мотивів, поліфонічне перетворення (ракоходи, звернення), варіювання тощо), Г. Уствольська створює своє коло прийомів, що включає реєстрово-темброве перефарбування і зміну артикуляції, яка стала важливою та невід'ємною частиною контрапунктичних перестановок. Такий тематизм, у якому першорядні не тільки мелос, але і тембр, і

артикуляція, представляє собою особливу інтонацію, організовану з урахуванням рівнофункційної (у сенсі спрямованості на створення ефекту тематичної характерності) взаємодії різних виразових чинників. Використання композитором подібного тематизму ще раз підтверджує думку про те, що твори Г. Уствольської мають глибоку смислову ємність, високий рівень інформативності та змістовності;

- у створенні тембрових ефектів у творах Г. Уствольської ритміка найчастіше виступає, в першу чергу, темброутворюючим фактором, і тільки потім темоутворюючим, а значить саме ритміка є одним з основних компонентів, що беруть участь у темброво-композиційному вибудовуванні твору: вільна ритміка в «кантиленних» типах фактур, моноритміка в акордах-комплексах. Остання стає одним із ключових аспектів інструментального мислення Г. Уствольської;
- безпосередня виразність інструментальних звучань в конкретних обставинах, їх персоніфіковане, знакове трактування; і величезні виражальні можливості оркестрової диференціації по вертикалі;
- тяжіння до сольних звучань тембрів, що володіють певною прямолінійністю, характеристичністю, а також використання оригінальних сполучень з іншими тембрами, адже в своєрідних темброкомплексах проявляються темброві підтексти, які повідомляють широту та різноманітність тембровим можливостям;
- прагнення до символічної поглибленості всіх параметрів музичної виразовості, навіть циклічність з тенденцією злиття в одночастинну форму трактується як «знак» стиснення безпосередньо даного поточного часу з метою виявлення іншого його виміру – його переходу до «простору смислу» як до світу вічних цінностей;
- переважання лінейного принципу, багаторівневність, контраст окремих ліній (по вертикалі) та повторення опорних простих ланок – інтервальних зворотів (по горизонталі), антифонні зіставлення тембрових пластів;
- пошук подолання внутрішньої скутості, рух до емоційного розкріпачення;
- звернення до «архетипової» семантики інструментальних тембрів, що поглиблює та насичує смислове поле твору.

У підрозділі 5.3. «Нові якості тембрової драматургії в творчості Євгена Станковича (на прикладі камерних симфоній та ансамблів)» зазначається, що загальним для творів Є. Станковича стає нетрадиційність інструментальних складів, створення переконливих композиційно-драматургічних рішень, оригінальної тембрової драматургії, розширення темброво-колеристичних та експресивних можливостей сучасного камерного ансамблю та оркестру, насичення музичної мови новітніми способами темброво-фактурного викладу, елементами серійності, сонорики та алеаторики, мікрополіфонічними прийомами. При цьому особлива увага приділяється відбору оркестрових засобів, тембрової характеристичності,

пошуку сонорно-сонористичних ефектів, що відкривають нові рівні змістовності. Все це обумовлює наступну значну властивість музики Є. Станковича: важливість тембру як художньо-конструктивного фактору, як чиннику формо- та смислоутворення, трактування тембру і як фарби, і як засобу для становлення образу, що часто впливає на інші музичні параметри та призводить до їх трансформації.

До найбільш вживаних прийомів тембрової драматургії у Є. Станковича можемо віднести темброве варіювання, темброву модифікацію, темброву інтенсифікацію, темброве згортання, темброву імітацію, тембровий контраст. Всі ці засоби тембрового розвитку мають сталий характер в поезиці композитора і обумовлюють специфіку композиційної логіки багатьох творів. До основних прийомів застосування тембру Є. Станковичем відноситься:

- пріоритетність індивідуалізованих інструментальних складів, що нерідко належать до типу різнотембрового ансамблю солістів. При цьому зберігається постійний інтерес до струнної групи, яка у вигляді окремих інструментів або струнного оркестру часто складає основу інструментальної партитури твору;
- розширення інструментарію за рахунок введення нетрадиційних інструментів (різноманіття ударних, клавесину, наприклад) що дозволяє впливати на тембр, використовуючи певним чином засоби музичної виразовості та композиційні прийоми (артикуляцію, щільність тканини, гармонізацію, оркестрування, поліфонію, сонористику);
- нове трактування ансамблевої партитури як згорнутої оркестрової, особливо це стосується ансамблів, що включають до себе значну кількість різнорідних інструментів, представників всіх основних оркестрових груп, як такої, що володіє камерним звучанням, але в той же час має властивості розкривати симфонічні ідеї;
- балансування між використанням набору нормативних звуків і звукових структур як елементів музичної тканини та широким застосуванням сонористичних прийомів;
- утворення в кульмінаційних зонах за рахунок тематичної концентрації, звуковисотного, тембрового й ритмічного перенасичення, «квадратів шуму» (К. Ручьєвська);
- застосування крайніх динамічних градацій від *ppp* до *ffff*, поляризація регістрів, що часто викликані високим емоційним тонутом твору. При цьому тихі відтінки як правило є властивими для початкових та завершальних розділів, гучні – для кульмінаційних зон. Зустрічається також використання полідинаміки, потактової зміни динаміки;
- сполучення декількох незалежних фактурних шарів та їх просторово-темброва диференціація. Застосування тембрально-фактурної багатошаровості виконує не тільки колористичну функцію, але призводить до посилення інтенсивності драматургічних процесів у

творі. Перехід горизонтального розгортання музичної тканини у вертикальну її організацію викликає ефект драматургічного переключення;

- втілення принципу контрастності, як тембро-фактурного – у протиставленні ансамблевої групи і всього оркестру, дискретних та континуальних блоків, як тематичного – у зіткненні інтонаційного тематизму та сонорного, як динамічного – у антитезі гучних та тихих нюансів, як драматургічного – у переключенні різних настроїв та станів, часом протилежних, у змінності насичених кульмінацій раптовими обвалами темброво-динамічних хвиль;
- наявність тембрової драматургії та використання прийомів персоніфікації тембру, тембрового діалогу, тембрової імітації, тембрової гри, що обумовлює особливості «інструментального театру» у творах композитора;
- увага як до експресії реального тембру інструментів, що активізує темброву драматургію, наприклад, так і до сонорно-сонористичних звучань (що змінюють колорит звучання інструментів та призводять до виникнення ілюзорного тембру), які вбирають яскраво-колористичні нюанси цілого комплексу музичних засобів;
- висока питома вага поліфонічних прийомів при структурній організації музичного матеріалу, іноді до утворення мікрополіфонії;
- широке застосування різних видів поліритмії, у тому числі у вигляді контрапунктичних поєднань різноманітних ритмічних одиниць у багатошаровій фактурі, утворення комбінації нерегулярних акцентів в результаті асиметричних повторень оновлених побудов;
- кластерність, як один із характерних мовних зворотів творів Є. Станковича, що найчастіше стає засобом емоційної напруженості, драматизації образу;
- багатомірність звукової тканини, яка утворюється за рахунок поліфонії тембрових пластів, а також ефектів концентрації та розсіювання, стискування та розрідження, прискорення та гальмування руху, що інтенсифікують динаміку процесуальності, допомагають вибудувувати розвиток твору за принципом «дія – споглядання» (за О. Зінькевич).

У підрозділі 5.4. «Тембровий континуум камерної музики Юлії Гомельської» вивчаються твори одеської композиторки з точки зору розкриття виразових можливостей музичного звуку. Це дозволяє зрозуміти важливість тембрового аспекту, який розкривається через:

- трактування камерного ансамблю як ансамблю солістів;
- створення ансамблів якісно іншого типу, що представляють найнесподіваніші, часом унікальні темброві комбінації, експериментальність у пошуку нових тембрових можливостей;

- пильна увага до найменших структурних одиниць твору (звуку, інтервалу, мотиву...), пошуки нової якості звучання музики шляхом введення нових, незвичних колористичних фарб і тембрових ефектів;
- інтерес як до звукової барвистості солюючого інструменту, так і до тембрової палітри камерно-оркестрового звучання. Причому друге починає переважати з початку 2010-х років, а перше належить до одних з домінантних компонентів стилю композиторки;
- тяжіння до змішаних політембрових складів і водночас зберігання інтересу до однотембрових композицій;
- розширення тембро-акустичних та колористичних можливостей як сольного інструменту, так і всього оркестру;
- широке використання специфіки тембрової драматургії в умовах узагальнено інтерпретованої програмності, що багато в чому стимулює сприйняття музичного змісту і композиційної логіки твору;
- трактування оркестрових груп і тембрів як окремих тембродраматургічних ліній, широке використання сонорного-алеаторної тканини, мікрополіфонії ритмічно комплементарних пластів, нетрадиційних прийомів звуковидобування;
- виокремлення скрипкового тембру як «голосу авторки» та застосування його переважно як сонорномелодійного (підвищення або пониження звуку, чверть-тони, глісандо, глісандуючи рикошети);
- наповненість тембрової тканини твору різноманітними «ковзаннями», «розсипами», «переливами», мікроостинато та шумовими ефектами. Серед перших особливе місце належить фігурам квінтोलі та секстолі, які можуть сприйматися як ключові в авторській мові творів Ю. Гомельської;
- використання голосу, який виступає в творі не лише як яскрава звукова фарба, а й як важлива смислова деталь драматургії;
- провідна роль виконавця, котрий багато в чому виступає співавтором твору, майстерність та високий професіоналізм якого допомагають в народженні своєї «версії» музичного тексту.

У **ВИСНОВКАХ** роботи містяться заключні узагальнення теоретичних підходів, надаються основні результати дисертації. Дане дослідження дозволяє визначити, що сьогодні музична текстологія набуває значної актуальності та поступово входить до кола необхідних дисциплін музично-навчальної практики. Відмінними рисами музичної текстології можна назвати, по-перше, *перебування у перманентному розвитку та вдосконаленні* у зв'язку з постійними корегуваннями теоретичних уявлень як про природу музичної мови, так і про внутрішні механізми музичної комунікації; по-друге, *перехідність*, що обумовлюється формуванням її понятійного апарату на перетині загальногуманітарних та спеціальних музикознавчих дисциплін, залучанням семіотико-лінгвістичних та філософсько-герменевтичних підходів до опису певних текстуальних явищ; по-третє, *відкритість*, що

пов'язана з постійним прирощуванням теоретичних концепцій щодо категорії музичного тексту, музичної мови та пов'язаних з ними явищ; по-четверте, *гібридність*, котра виникає в наслідок поєднання різноманітних дослідницьких установок існуючих всередині музичної текстології. Все в комплексі, з одного боку, обумовлює складне дискурсивне поле означеної дисципліни, а з іншого – свідчить про рух музикознавчої думки у бік оновлення свого «коду».

Головною метою музичної текстології стає вивчення широкого кола явищ музичного тексту як знакових структур та певного мовного процесу, як специфічних способів структуризації форми та смислу, але також і спрямованість до виходу у широкий культурний простір, до пошуку спільних передумов людського мислення й спілкування. Музично-текстологічний підхід дає основу для систематизації основних аспектів композиторської творчості XX та XXI століть з метою прочитання музичних смислів за допомогою «об'єктивних», інформативно стійких структур музичного тексту.

Дослідження також дозволяє прийти і до наступних висновків:

1. Формування та встановлення текстуальної парадигми пов'язано з появою узагальнюючих концепцій культурно-історичного розвитку цивілізації, піднесенням проблеми пам'яті культури, розширенням методів пізнання (як у науці, так у мистецтві), пов'язаних з бажанням охопити безліч інформаційних потоків, новим осмислення фундаментальних засад мистецтва.
2. Текст як цілісний і поліструктурний феномен, здатний до смислогенерування, розуміється і як основна одиниця комунікації, і як спосіб зберігання та передачі інформації, і як форма існування культури, і як продукт певної історичної епохи.
3. Осмислення музичної культури як тексту стає теоретичною основою сучасного музикознавчого знання та пов'язується з різноманітним його визначенням, акцентуванням проблем виявлення у музичному мистецтві семіотичних структур та смислопродукуючих об'єктів. Музичний текст стає необхідною категорією музикознавства, яка обумовлена безпосередньо станом сучасної музичної культури. Як музикознавча категорія, він відкриває широке коло культурологічних значень, набуваючи здатності не лише входити до системи музично-культурологічних термінів, але і в певному відношенні ними обумовлюватися.
4. Музичний текст розуміється як складний, системний феномен, що має власні смислові структури і автономну логіку розвитку, що володіє вираженою фіксацією, структурною організованістю та здатністю продукувати смисли, народжується на перетині типологічного та індивідуального, континуального та дискретного принципів. Встановлення правил, що описують внутрішню, іманентну структуру музичного тексту, та виявлення загальних стратегій його створення та інтерпретації, встановлення структурних рівнів музичного тексту (від рівня власне звучання матеріалу з погляду його фізико-акустичних властивостей до ієрархічного підпорядкування звукових елементів відповідно особливостям музичної

мови) складають основу теоретичного поля музичної текстології.

5. Комуникативна спрямованість музичного тексту актуалізує відношення до нього як до закодованого «повідомлення», змістовність котрого потребує інтерпретування в певних історико-культурних умовах. При цьому кодування та розшифрування тексту пов'язані з перетворенням художньої інформації з одного матеріалу на інший, як з боку композитора, автора твору, так і з боку виконавця, слухача. Аналіз специфічних механізмів, які забезпечують переведення композитором свого задуму у знаковий матеріал та адекватне відновлення цього закодованого вмісту інтерпретуючим суб'єктом відносяться до основних завдань музичної текстології.

6. Усвідомлення сучасної музичної культури як невід'ємної частини загальнокультурного міжтекстуального простору призводить до розуміння тексту як багатшарової реальності, пам'яті культури, в якій зберігаються різноманітні системи знаків та їх значень. Оперування цим, вихід за межі тексту породжує концепцію інтертекстуальності як особливого інформаційно-комуникативного феномену та дозволяє адекватно інтерпретувати взаємодію, шляхи і особливості трансляції цілих інформаційних пластів, таким чином, сприяючи розумінню складної культурної ситуації на межі століть. Увага музичної текстології до «чужого слова», до інтертекстуальних властивостей музичного матеріалу – це один з головних векторів її розвитку, що визначає її найважливіші досягнення.

7. Цитати, алюзії, монограми, виступаючи авторськими знаками, що зберігають в різному ступені свої семантичні, структурні інваріанти, виступають завжди як внутрішньотекстові, але, виходячи за межі твору, стають позатекстовими структурами; виступають первинними знаками, які при повторях в інших текстах знаходять інші значення. При цьому внутрішньотекстові та позатекстові зв'язки є аналогом синтагматичних та парадигматичних відносин у художньому тексті. Функції, що виконують інтертекстуальні переплетення, можуть бути багатоманітними – від серйозного відношення автора до чужої точки зору до відкритої пародії. Вони обумовлюють наступні авторські позиції стосовно текстологічного матеріалу: від уподібнення до розбіжності, розтотожнення та відторгнення. Музична текстологія розширила та поглибила оцінку техніки цитування та кожного з її прийомів, підходячи до них як до засобів міжтекстової трансляції.

8. Інтертекстуальність реалізує принципи культурного полілогу за рахунок внесення до твору інших «голосів», часто з попередніх історичних періодів. Проявляючи себе на композиційно-технічному та естетично-семантичному рівнях твору, інтертекст служить розширенню та поглибленню музичних смислів, а, значить, відсилає не тільки до першоджерела, а й до його інтерпретацій. За допомогою інтертекстуальності композитор відкриває нові виміри існування чужого матеріалу, що утворює інтер-культурні зв'язки. При цьому інтертекстуальність виявляється проявом широко поставленої проблеми «свого і чужого» в мистецтві. Згідно такого підходу, «чужим» можна вважати всі семантичні одиниці художнього тексту, а «своїм» –

особливості їх неповторної комбінації в єдине художнє ціле і способи кодування чужої інформації. Інтертекстуальність, в даному сенсі, розглядається як особливий засіб породження нового смислу через діалог з конкретно визначеною чужою смисловою позицією.

9. Сучасний стан культури пов'язаний з потребою в нових формах комунікації, нових способах поводження з текстом, що призводить до виникнення гіпертексту як структурно відкритої форми організації простору, котра руйнує детермінованість смислового компонента і для музикознавчої думки сьогодні стає інструментом, що найбільш адекватно характеризує нові взаємозв'язки з реальністю. Особливості гіпертексту полягають в його нелінійності, відкритості, наявності багатоваріантності процесів, актуалізації техніки «позиції».

10. Музична текстологія включає до себе вивчення проблематики понятійного співвідношення своїх основних категорій – тексту, інтертексту та гіпертексту. Вони функціонують поряд одне з одним та виступають як принципи організації музичного простору. Інтертекст та гіпертекст характеризують способи та методи осмислення музичного тексту як позаавторського знакового континууму, що структурується відповідно до конкретної історико-культурної ситуації. Інтертекстуальний підхід при цьому виявляється ширшим та застосовується як основа аналізу будь-якого тексту, а гіпертекстуальний – лише деяких його зразків, що мають нелінійну структуру. Але роль як інтертексту, так і гіпертексту – сполучна, оскільки вони служать тому, щоб описувати та пояснювати процеси, що відбуваються у тексті з погляду їх зовнішньої обумовленості.

11. Визначення композиторських стратегій стосовно інтертекстуальності дозволяє побачити дві провідні лінії використання інтертекстуальних прийомів: перша з них пов'язана з *«поетикою конфлікту»* і веде до граничного загострення протиріч при одночасному використанні кількох стилістичних (жанрових) комплексів. Друга тенденція звернена до *«поетики несуперечливості»* і спрямована до відкриття нових гармонізуючих можливостей різних жанрово-стилістичних груп, інтонаційних утворень при їх включенні до нових, незвичних для них, стильових контекстів. Зазначене є загальним для всіх виділених нами форм інтертекстуальності – зовнішній та внутрішній, абстрактній та референціальній (П. Сайон). При цьому в парі *зовнішня* та *внутрішня* перша реалізується за рахунок включення різних форм запозичення «чужого» слова – цитати, алюзії, монограми – в «свій» текст, а інша розуміється як інтенсивна композиторська рефлексія власної творчості, створення редакцій своїх творів, застосування самоцитування, здійснення ретроспективи власних опусів, застосовуючи збірний підхід до об'єкту моделювання. В парі *абстрактна* та *референціальна* під першою розуміються запозичення з Традиції, що можуть виражатися в ритмі, мелодії, гармонії, формі та звучанні (наприклад, використання форми сонати; риторичних формул; жанру вальсу). Несвідомо використовуючи Традицію, автор вважає певну інформацію загальновідомою і не зважає на факт, що вона була висунута іншим. Це своєрідні стереотипні інтонаційно-тематичні

комплекси, у яких сприймаючий може розпізнати ознаки як «високого» (академічного, елітарного), так і «низького» (банального, популярного) стилів. Інша ж апелює до певного джерела (конкретного твору), до якого звертається композитор.

12. В сучасній музиці тембр виступає в абсолютно новій якості як специфічний музичний засіб, водночас здатний самотійно виконувати змістовні та конструктивно-організуючі функції. У таких умовах спостерігається оновлення тембрового середовища за рахунок нестандартного інструментального складу, нетрадиційних прийомів звуковидобування, включення до оркестру нових інструментів, розширення ролі деяких оркестрових груп, зокрема ударної, ескалація прийомів тембрової драматургії, створення нових артикуляційних та теситурних прийомів тощо.

Тембр як абсолютний параметр звуку відноситься до фонетичного рівню музичного тексту. Утворюючи вихідну основу тексту, він реалізує комунікативно-прагматичні стратегії композитора, спрямовані на встановлення діалогу з адресатом; з одного боку, це здійснюється завдяки вже існуючим, сформованим в історії музики уявленням, стереотипам, з іншого – за рахунок стильової індивідуальності авторської партитури. Функціонуючи в творі в якості смислового компонента, він вступає у взаємодію з музичним контекстом і перетворюється в напрямі нарощування смислових значень. При цьому утворюються певні темброві лексеми (інструментальні кліше), які переходять з тексту в текст як у межах творчості окремого композитора, так і у межах різних музичних епох. Даний аспект розглядається на прикладі творчості Г. Уствольської, Є. Станковича та Ю. Гомельської. Виявляється, що їх твори пронизані ланцюжками лексико-семантичних повторів, у тому числі, тембрових, що пов'язують опуси різних жанрів та періодів, створюють таку мережу міжтекстових зв'язків, що є можливим і доцільним розглядати спадщину названих майстрів як єдину структуру. Розшифрування смислу «ключових авторських слів» як складових цієї структури неможлива без аналізу їх повного контексту, тобто сукупності випадків вживання цих «слів» у творчості композитора.

Визнаючи складно-системну побудову, ієрархічність головної категорії музичної текстології та взаємообумовленість таких понять, як музичний текст, інтертекстуальність, гіпертекст, полістилістика, код, алюзія, цитата та ін., пропонуємо запровадити поняття Метатексту, що передбачає цілісний умовний простір, котрий дозволяє поєднуватись динамічній сукупності музичних текстів. Таким чином утворюється узагальнююча, інтерпретуюча, експлікуюча надструктура, що організує тексти у нову єдність за наявності ідейно-художньої спільності між ними. З цієї точки зору Метатекстом може вважатися будь-яка система текстів, яка використовує єдиний тип кодів. У Метатексті послідовність прочитання перестає бути його якісною характеристикою. Навпаки, надструктура виявляється при узагальненому погляді на множинність текстів і знаходженні між ними деяких зв'язків. Це вказує на особливу текстову структуру, вид тексту, що має нелінійні

характеристики (множина зв'язків, відсутність жорсткої ієрархії). Це робить впровадження поняття «метатекст» вельми симптоматичним для сучасного етапу розвитку музикознавства, оскільки свідчить про зростання інтересу до нагальної проблеми сучасного художнього мислення та сучасного мистецтва – проблеми нелінійності, що вже актуалізувалася у межах теорії гіпертексту.

Основні положення роботи викладено в наступних наукових працях:

Монографія:

1. Грібіненко Ю.О. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни. Одеса: Олді+, 2023. 512 с.

*Статті в наукових фахових виданнях,
затверджених МОН України
як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:*

2. Грибіненко Ю. Музыкальная полистилистика в свете теории интертекстуальности. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса, 2007. Вип. 8. Кн. 1. С. 39–49.
3. Грібіненко Ю. Актуальні аспекти проблеми полістилістики. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків-Луганськ, 2007. Вип. 8. С. 25–34.
4. Грибіненко Ю. Сонорно-сонористические аспекты фортепианных сонат Бориса Тищенко. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків-Луганськ, 2008. Вип. 11. С. 74–87.
5. Грибіненко Ю. Понятие полистилистики в современном музикознании. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 57–66.
6. Грібіненко Ю. Прийоми полістилістики як засіб утворення міжтекстових зв'язків. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків-Луганськ, 2010. Вип. 12. С. 118–127.
7. Грибіненко Ю. Духовно-культурологічні передумови полістилістики *Духовна культура України: традиції та сучасність: науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 391–404.
8. Грибіненко Ю. Жанровые инновации в камерно-инструментальном творчестве Юлии Гомельской. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2013. Вип. 18. С. 251–262.
9. Грибіненко Ю. Феномен гипертекста как форма и способ функционирования музыкального сознания. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2014. Вип. 19. С. 265–274.
10. Грибіненко Ю. Полистилистические аспекты композиторской поэтики Альфреда Шнитке (на примере камерно-инструментальных

- произведений). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2014. Вип. 20. С. 74–85.
11. Грибиненко Ю. Исторические предпосылки формирования полистилистики в музыке. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2015. Вип. 21. С. 206–214.
 12. Грибиненко Ю. Соната для виолончели и фортепиано № 1 Альфреда Шнитке в контексте эволюции авторского стиля. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2016. Вип. 22. С. 27–37.
 13. Грибиненко Ю. Индивидуально-авторский аспект стилевого синтеза в фортепианных сонатах В. Сильвестрова. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2016. Вип. 23. С. 237–249.
 14. Грибиненко Ю. Особенности тембровой драматургии инструментальных произведений Галины Уствольской. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2017. Вип. 24. С. 8–19.
 15. Грібіненко Ю. Семантико-композиційні функції інструментального тембру у творчості Г. Уствольскої (на прикладі Композиції № 1). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2017. Вип. 25. С. 19–30.
 16. Грібіненко Ю. Лірика Ф. Тютчева в творчості М. Метнера. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29. Кн. 2. С. 46–57.
 17. Грибиненко Ю. Авторская модель полистилистики в творчестве В. Сильвестрова (на примере его сонаты для скрипки и фортепиано «Post Scriptum»). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 120–131.
 18. Grybynenko J. Internextual aspects of Boris Tishchenko's piano work. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 122–133.
 19. Грібіненко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса: Гельветика, 2021. Вип. 32. Кн. 2. С. 164–174.

Частина колективних монографій, виданих міжнародним видавництвом «Liha-Pres»:

20. Grybynenko Ju. O. Polystylistics as a musical phenomenon and its author's models. Music semiology: categories and methods: collective monograph. A.I. Samoilenko, S.V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L.I. Povzun, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. Pp. 93–113.

- DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-201-5/93-112>
21. Grybynenko J. O. Actual aspects of the problem of intertextuality in music. Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph. A.I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L.I. Povzun, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. Pp. 89–105. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-200-8/89-104>

Статті в іноземних фахових виданнях (Web of Science):

22. Aleksandrova O., Samoilenko O., Osadcha S., **Grybynenko J.**, Nosulya A. Composer's Philosophy: The Interdependence Between Worldview and Writing Technique. *WISDOM*. Yerevan, 2021. Vol. 20 (4). Pp. 158–165. DOI: <https://doi.org/10.24234/wisdom.v20i4.534>
23. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoiivanenko A., **Grybynenko J.**, Ovsyannikova-Trel O. Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *AD ALTA: Journal of interdisciplinary research*. Hradec Kralove, 2022. Vol. 12. Issue 1 (XXV). Pp. 190–192.
24. **Hribinienko Yu.**, Matushchak T., Shpytalna I., Su Rui, Zhang Zeyu Interpretation of a musical text: to the question of understanding the author's intention. *AD ALTA: Journal of interdisciplinary research*. Hradec Kralove, 2023. Vol. 13. Issue 1 (XXXII). Pp. 69–72.

Статті у наукових періодичних іноземних фахових виданнях:

25. Grybynenko J. The phenomenon of intertextuality in music. *European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna: Premier Publishing, 2021. № 1. Pp. 40–45.
26. Грибиненко Ю. Понятийные основы музыкальной текстологии: к проблеме взаимодействия категорий текст, интертекст и гипертекст. «*KELM: Knowledge, Education, Law, Management*». Lublinie: Fundacja «Instytut Spraw Administracji Publicznej», 2021. № 3(39). Vol. 1. С. 82–87.
27. Hribinienko Yu. Current issues of musical textology. *Copernicus. De Musica*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek. 2022. Vol. 1. Issue 1. Pp. 93–100. DOI: <https://doi.org/10.15804/CDM.2022.1.10>

Статті у збірниках,

які додатково засвідчують апробацію матеріалів дисертації

28. Грібіненко Ю. Теорія інтертекстуальності у світлі сучасних музикознавчих поглядів. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації в галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 60–63.

29. Грібіненко Ю. Специфіка втілення інтертекстуальності в сучасній композиторській поезиці (на прикладі творчості Євгена Станковича). *International scientific and practical conference «Cultural studies and art: European development direction»: conference proceedings*. July 16–17, 2021. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». С. 87–90. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-117-6-22>
30. Грибиненко Ю. Аллюзия как средство межтекстовых связей: актуальные музыковедческие рефлексии. *Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects. Proceedings of the 2nd International scientific and practical conference*. MDPC Publishing. Berlin, Germany. 2021. С. 290–295. URL: <https://sci-conf.com.ua/iimezhhdunarodnaya-nauchnoprakticheskaya-konferentsiya-modern-scientific-research-achievements-innovationsand-development-prospects-1-3-avgusta-2021-goda-berlin-germaniya-arhiv/>.
31. Грібіненко Ю. Гіпертекст як об'єкт музикознавчої рефлексії. *International scientific conference «The influence of culture and art on the value orientations of civilization in war and post-war times»: conference proceedings* (August 30–31, 2022). Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2022. С. 88–91. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-237-1-20>
32. Грібіненко Ю. Обрії постмодерної парадигми в сучасній українській композиторській творчості. *International scientific conference «Development of culture and art in the war and post-war periods»: conference proceedings* (September 6–7, 2023, Wloclawek (Poland)). Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. С. 58–61. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-341-5-14>

АНОТАЦІЯ:

Грібіненко Ю.О. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни. Кваліфікаційна наукова праця у вигляді монографії.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2023.

Монографія присвячена дослідженню музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни. В роботі як головні вирішуються наступні завдання: висвітлюються сучасні тенденції розвитку теорії тексту в гуманітарно-філософських науках та їх вплив на музикознавчу думку; визначаються чинники процесу формування та актуалізації музичної текстології на початку XXI століття; виявляються та характеризуються основні категорії музичної текстології як опорні в її аналітичному апараті; визначається інтертекстуальність як фундаментальна властивість сучасного мислення та один з основних чинників текстоутворення; узагальнюються основні положення теорії гіпертексту та виявляються властивості цього феномену; пропонується концепція музичного гіпертексту як форми музичного тексту та способу функціонування музичної свідомості,

уточнюються характеристики та розуміння понять алюзія, автоалюзія, цитата, автоцитата, монограма як обумовлюючих реалізацію міжтекстових зв'язків.

В монографії пропонується оригінальна концепція музичної текстології, яка обумовлюється взаємодією понять музичний текст, інтертекстуальність, гіпертекст, алюзія, цитата, монограма, код та знаходить своє завершення у ідеї Метатексту як такої, що розуміє під собою цілісний текст, котрий поєднує динамічну сукупність музичних текстів. Таким чином утворюється надструктура, що організує тексти у єдиний за наявності ідейно-художньої спільності між ними. З цієї точки зору Метатекстом може вважатися будь-яка система текстів, яка використовує єдиний тип кодів.

Автор установлює основні форми інтертекстуальних стратегій у творчості композиторів ХХ – ХХІ століть, що проявляють себе як принципи побудови тексту з використанням ресурсів інших текстів, текстів інших знакових систем, обрання того чи іншого набору засобів міжтекстової трансляції, пріоритетність певного або певних серед них, а також селекція форми їх включення (експліцитної і/або імпліцитної); надає характеристику інтертекстуальних прийомів.

В роботі запроваджується концепція музичного гіпертексту, що є актуальною на сучасному етапі розвитку музичної культури, оскільки відповідно ситуації, що склалася, допомагає тлумачити механізми і особливості передачі цілих інформаційних пластів.

Пропонується підхід до тембру як до фактору смислової організації музичного тексту, значимого елементу композиторського тексту. Розглядаються особливості тембрової організації музичних текстів в творчості сучасних композиторів. Дослідження тембрової лексики у творах Г. Уствольської, А. Пярта, Є. Станковича, Ю. Гомельської дозволяє як наблизитися до розуміння специфіки творчого методу даних композиторів, так і прослідкувати властивості тембру на рівні драматургії та композиції.

Ключові слова: музична текстологія, текст, музичний текст, інтонація, знак, код, музична інтерпретація, інтертекстуальність, алюзія, цитата, монограма, інтертекстуальна стратегія, гіпертекст, музичний гіпертекст, тембр, Метатекст.

SUMMARY:

Hribinienko Yu. O. Theoretical and categorical principles of musical textology as an actual musicological discipline. Monography as a qualifying scientific work.

Dissertation for a Doctor's degree in Arts by speciality 17.00.03 – Musical Art. Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova. Odessa, 2023.

The monograph is devoted to the study of musical textology as a relevant musicological discipline. The following tasks are solved as the main ones: modern

tendencies of text theory development in humanities and philosophical sciences and their influence on musicological thought are covered; the factors of the process of formation and actualization of musical textology at the beginning of the XXI century are determined; the main categories of music textology are identified and characterized as the supporting ones in its analytical apparatus; intertextuality is defined as a fundamental property of modern thinking and one of the main factors of text formation; the main provisions of the theory of hypertext are generalized and the properties of this phenomenon are revealed; the concept of musical hypertext as a form of musical text and a way of functioning of musical consciousness is offered, characteristics and understanding of concepts of allusion, self-allusion, quotation, auto-quote, monogram as determining realization of intertextual connections are specified.

The monograph offers an original concept of music textology, which is conditioned by the interaction of musical text, intertextuality, hypertext, allusion, quotation, monogram, code and ends in the idea of Metatext as one that means a whole text that combines a dynamic set of musical texts. Thus, a superstructure is formed, which organizes the texts into a single one in the presence of ideological and artistic commonality between them. From this point of view, any text system that uses a single type of code can be considered a Metatext.

The author establishes the main forms of intertextual strategies in the works of composers of the XX – XXI centuries that manifest themselves as principles of text construction using resources of other texts, texts of other sign systems, choice of a set of intertextual translation, priority of a certain one or certain ones among them, and selection of the form of their inclusion (explicit and / or implicit); provides a description of intertextual techniques.

The concept of musical hypertext is introduced in the work, which is relevant at the present stage of development of musical culture, because according to the current situation, it helps to explain the mechanisms and features of transferring entire information layers.

The approach to timbre as to the factor of semantic organization of the musical text, a significant element of the composer's text is offered. Features of timbre organization of musical texts in work of modern composers are considered. The study of timbre vocabulary in the compositions of G. Ustvolskaya, A. Pärt, E. Stankovych, J. Gomelskaya allows us to come closer to the understanding of the specifics of the creative method of these composers, and to trace the properties of timbre at the level of dramaturgy and composition.

Key words: musical textology, text, musical text, intonation, sign, code, musical interpretation, intertextuality, allusion, quotation, monogram, intertextual strategy, hypertext, musical hypertext, timbre, Metatext.