

УДК 781.6

ББК 85.310.71

Богдан Сютя

ОСОБЛИВОСТІ ПОЗАМУЗИЧНИХ ЧИННИКІВ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В МУЗИЧНИХ ТЕКСТАХ КІНЦЯ ХХ ст.

Стаття присвячена аналізу позамузичних чинників художньої цілісності музичних праць кінця ХХ ст. Розглянуті форми прояву і приклади таких робіт здійснюються на основі творчості українських, шведських та польських композиторів

Ключові слова: музичний текст, позамузичні чинники, композиція, інтерпретація

Увага, що приділяється українськими музикознавцями вивченню питань ролі та місця позамузичних чинників в організації художньої цілісності, помітно зросла впродовж останніх десятиліть. Це було спричинене, з одного боку, повсюдним утвердженням мистецьких принципів постмодернізму в музичній творчості. З іншого ж, цьому помітно сприяли активне розроблення різних аспектів теорії музичної інтерпретації та декодування змісту музичних творів слухачем (Н. Дика, В. Іванченко, М. Ковалінас, О. Котляревська, В. Москаленко, А. Сташевський), а також початок всебічного дослідження музичного тексту (О. Гармель, О. Даншевська, М. Ковалінас, О. Козаченко, І. Коханик, С. Морєва, В. Москаленко, О. Мурзіна, І. Пяковський, О. Сакало, О. Самойленко, Н. Товстопят, С. Шип). Так чи інакше, музикознавці все частіше звертаються до проблем, пов'язаних із функціонуванням позамузичних чинників у музичній творчості, підкреслюють їх важливість та досліджують у загальнокультурному й специфічно музичному аспектах. Пропонована стаття своєю **метою** ставить висвітлення ролі позамузичних чинників в організації музичних текстів як цілісних артефактів, пов'язаної із закодовуванням-розкодовуванням їх значеннєвих рядів, побудовою інтертекстуальних фігур і референційних зв'язків, що уможливлюють ці дії, і збиранням закладеної автором екстрамузичної інформації та її узагальненням у ході процесу художньої комунікації. При цьому **предметом** нашої уваги є насамперед такі позамузичні чинники, які відіграють у зазначених процесах роль домінуючих.

Позамузичні чинники завжди посідали помітне місце у процесі компонування, способи якого постійно змінювалися, еволюціонували, вдосконалювалися. Але незмінним залишався їх величезний вплив на процес творення музики – чи йдеться про Г. де Мопса, чи про М. Дилетського, Ф. Й. Гайдна чи Р. А. Шумана, про В. Сильвестрова або Д. Лігеті. Особливо помітне місце у цьому процесі займає слово: у вигляді словесного ряду, формотворчої основи, спрямовуючої назви, програми тощо. Однак упродовж майже тисячоліття – від *Ars antiqua* й аж до ХХ сторіччя – еволюція європейської про-

фесійної музичної творчості розвивалася в керунку формування самодостатніх методів організації художньої цілісності на основі інтрамузичних закономірностей. Роль позамузичних поступово ставала все більше підпорядкованою, службовою. Ситуація почала кардинально змінюватися у XX сторіччі, надто ж – із виходом на авансцену культури нової музики [1]. Уже наприкінці XX ст. вагомість впливів позамузичних чинників на організацію художньої цілісності стала не просто помітною, але, дуже часто, вирішальною. Вони стають одним із домінуючих чинників організації художньої цілісності в музиці. І розглядаються, як правило, в широкому загальнокультурному контексті, у якому, власне, існує як художньо-естетична цілісність кожен сучасний музичний текст. Найпромовистішою характеристикою останнього чимало дослідників уважає розроблений саме в цей період “принцип зведення, збирання всього і вся, аж до посидання несподувального” [2].

Промовистою ілюстрацією тези про вагомість позамузичних чинників у сучасній композиторській творчості є стаття М.Ковалінаса з вельми оригінальною назвою: “Бах+Шуман+Шостакович=Вагнер? или парадокси индивидуального стиля” [3]. У статті йдеться про проблему розуміння музичного твору та адекватного дешифрування закладених у ньому автором референційних кодів та конотативних значень.

Позамузичні чинники і їх роль у процесі організації музичного твору як художньої цілісності виокремлюються особливо виразно у тому випадку, коли ми розглядаємо цей твір як текст, що цілковито реалізується лише в процесі його “читання” та після його завершення. У даному разі надзвичайно важливим стає кожен байт інформації, отриманий слухачем із позамузичних рядів тексту або ж “добутий” у результаті використання референційних зв’язків, зокрема побудови інтертекстуальних фігур.

Показовим прикладом вагомості екстрамузичних чинників організації художньої цілісності є відомий твір К.Пендерезького “Трен за жертвами Хіросіми” (до нього апелює також М.Ковалінас у згаданій статті), що отримав свою назву зовсім випадково, коли композитор змінив на неї первісню “8`37” що означала час виконання твору. “Чисто музична” композиція у стилі ксенакїсівських “Метастазиса” чи “Піфопракти”, організована способом зіставлення та пов’язування співмірних сонорних сегментів двох основних звученнєвих типів, із “хронометричною” назвою сприймалася б як вдало виконане наслідування (коли не епігонство) музики видатного грека. Назва додала музичному текстові нових значеннєвих імпульсів. Підготований слухач уже перед прослуховуванням твору вибудовував семантико-конотативну арку між символами, пов’язаними з іще свіжою у свідомості сучасників вселенського звучання трагедією мешканців Хіросіми 1945 року та перипетіями особистої драми, пов’язаної з передчасною втратою любові доньки великого польського поета-

гуманіста XVI століття Яна Кохановського, який своїм талантом надав цій графічній події, творчо переломлений у рядках геніальних “Гренів”, воістину шекспірівського розмаху. Таким чином, композитор, залучивши до тексту культурний контекст останніх 400 років світової історії, не просто змінив семантичне поле твору, але, не міняючи ні його у музичному тексті, незмірно збагатив його референційний потенціал та можливості актуалізації підтекстових значень, які до того у цій композиції **просто не існували**. Відповідно змінилися слухацькі підходи до організації художньої цілісності: доміnantними чинниками тепер однозначно стають актуалізовані ряди значень, які “видобуваються” винятково завдяки новій назві, що стала вже невід’ємною частиною тексту твору.

Досить часто трапляється також ситуація своєрідного (часом неспівомого!) програмування композитором побудови можливих інтертекстуальних фігур слухачем у процесі “читання” запропонованого тексту. Це здійснюється, як правило, засобом сплавлювання в єдиному семантичному полі інтра- та екстрамузичних інтерпретант, результатом чого стає породження нових текстових значень через побудову цілого ряду інтертекстуальних фігур, які виводять музичний твір у найширший культурний простір, масштаби якого обмежуються лише культурною компетенцією слухача. Кінцевий результат таким чином спрограмованого процесу організації художньої цілісності може при реалізації задуму в тексті твору досить далеко відхилитися від передбачень автора. У мистецтвознавстві та культурології такий тип творів почав ґрунтовно досліджуватися ще від середини XX ст. і навіть отримав загальноприйняте нині окреслення, впроваджене Умберто Еко, – відкритий твір [4].

Візьмімо для прикладу відомий твір Анджеля Пануфніка 12 евокацій для 12 струнних інструментів “Arbor cosmica”, виконаний у вигляді чітко структурованої системи, внутрішня логіка побудови якої, власне, й має за зразок дерево як цілісний організм. Виконання композиції обов’язково супроводжується ознайомленням з авторською анотацією з роз’ясненням задуму, принципів побудови твору, його структурування. Але вже сама назва твору, ознайомлення з якою відбувається у будь-якому випадку швидше, аніж із рештою тексту твору чи анотацією до нього, спричиняє вихід за межі фіксованого потного тексту й обумовлює можливість вибудовування інтертекстуальних фігур, що у кожному окремому випадку “народжують” початковий текст до значно ширших масштабів. Так, винесення у назву симфонії слова “дерево” може спричинити появу конотаційних зв’язків із відомим у багатьох народів, зокрема слов’янських, фольклорно-міфологічним символом “світового дерева”. Включення такої інтертекстової фігури до основного тексту твору ніскільки не суперечитиме авторському задумові, а певною мірою навіть розширить його. Латинськомовна назва може також спричинити у багатьох

слухачів залучення (доцільність такого залучення може ставитися під сумнів, але виключати цю можливість не вважаємо за реальне) з метою підвищення ефективності музичної комунікації такої специфічної інтерпретанти, як найдосконаліший твір великого Філіпа де Вітрі – мотет “Tuba – In arboris”, який, у свою чергу, “тягне” за собою для виключення у відчитуваний текст твору А.Пануфніка масу суміжних інтерпретант, пов’язаних із культурними та історичними реаліями XIV століття. У всіх цих випадках контекстова частина тексту при сприйманні твору істотно відрізняється від первісної “запланованої” автором (тут варто віддати належне позиції Р.Барта з його положенням про “смерть автора” [5]. Відповідно, у будь-якому з описаних варіантів “читання” тексту А.Пануфніка, кінцевий варіант організації його як художньої цілості буде іншим.

Узагалі контекстно-підтекстові складники позамузичної природи відіграють у музиці XX століття щораз більшу роль. Особливо ж важливими й до певної міри обділеними увагою музикознавців видаються нам саме підтекстові складники нерозривної тріадної єдності “текст – контекст – підтекст”. Існує умовно-аксіоматична думка про те, що текст музичного твору повністю реалізується лише у процесі його відтворення [6]. С.Шип, розглядаючи “відношення музичного тексту до самого себе” [7], зазначає, що при відтворенні музичного тексту існують (як теоретичні абстракції) дві взаємно протилежні тенденції – до руйнування тексту й до точного відтворення його. Гадаємо, що в центрі наведеної музикознавцем схеми [7, с. 20] можна було б відзначити ще одну позицію: *збагачення тексту* як зв’язної і повної послідовності знаків, що функціонують за законами певної мови (знаки можуть мати різну природу і бути, зокрема, екстрамузичного походження). Безумовно, виконавець музичного твору є водночас свосвідомим співавтором композитора і вносить до тексту твору інформацію “від себе”. Вирішальну роль тут відіграє актуалізація різних “моделей ситуацій”, особистих знань носіїв певної музичної мови, що акумулюють їх попередній досвід. Цими носіями є також і слухачі твору (тобто “читачі тексту”). Вважається, що інтерпретатор збагачує твір найбільшою мірою контекстово-підтекстовою інформацією, а підтекстова її частина, власне, й актуалізується у процесі інтерпретації [8]. Найчастіше підтекст музичного твору закладається в текст ще в момент реалізації авторського задуму, а реалізація цього підтексту безпосередньо узалежнюється від міри актуалізації попереднього досвіду слухача, особливостей використаних дискурсивних практик та епістемологічною ситуацією у момент сприйняття тексту (тобто можливостей слухачів актуалізувати загальний масив знань (“архів” за М.Фуко), нагромаджених певною культурною епохою).

Наведемо для прикладу декілька показових зразків музичних текстів XX століття. Найбільш відомими виявляться, мабуть, хрестоматійні цикли Е.Сарі – “Три п’єси у формі груші”, “В’ялені ембріони”, “Три справжні зів’ялі

прелюдії". Безумовно, декодування прихованих у цих текстах змістів розпочинається з актуалізації підтексту, закладеного вже в їх назвах. Адже явний значеннєвий ряд цих назв фактично позбавлений сенсу: навряд чи можуть з'янути прелюдії, нікому не спаде на думку в'яляти якісь ембріони й ніхто не візьметься вирішувати, чи можна написати аж три п'єси у формі однієї груші. Цілком зрозуміло, що назви підштовхують слухача до актуалізації закладеного в них підтексту як частини музичного тексту творів. Цей підтекст має виразно позамузичну природу й існує у тексті як потенційна можливість, що може бути (може бути частково або й не бути) реалізованою. У будь-якому випадку закладення у назву твору підтекст впливає на подальше прочитання та декодування тексту й організацію твору як художньої цілісності. Адже незалежно від того, чи знає слухач про гостру критику на адресу композитора за те, що він мало турбується про форму своїх творів, і про свосвідому художньо-пародійну "відповідь" на цю критику трьома п'єсами, форма яких прописана аж надто виразно вже в назві, він обов'язково спробує актуалізувати певні коди, що, на його думку, повинні бути імпліцитно присутніми у тексті твору. Невідомі контекст та підтекст завдяки використанню доступної *позамузичної* інформації, що, ймовірно, може бути дотичною до даного тексту (біографічні дані про композитора, його світогляд, оточення, стиль його творчості, інформація про інші твори цього ж автора й т. ін.), частково реконструюються і пов'язуються у звичній тріаді контекст – текст – підтекст. Підтекст може так і залишитися нерозкодованим або виявитися підміненним па сконструйований слухачем залежно від використаних ним експлікацій. Від цього, зокрема, залежать способи організації музичного твору як художньої цілісності.

Використання позамузичних чинників як тонких експлікацій авторського задуму, необхідних для організації музичних творів у єдину цілість, добре прослідкувати на прикладі авторських назв ряду творів сучасної музики (тут, як і перед тим, використовуємо при аналізі тексту так званий репрезентативний підхід). Ось декілька прикладів: "Mirum für Tuba" М.Кагля і "Tuba Mirum" В.Рунчака, "Kantrimusik" і "Пісні народів" відповідно М.Кагля та С.Зажитька і, нарешті, магія звучання каглівської назви "Die Entführung im Konzertsaal", що виразно перегукується з моцартівською "Die Entführung aus dem Serail", або ж цикли творів "Іра в картині №1-3" ("Флем-рояль", "Вечірній пасьянс", "Пічний преферанс") чи "Аум-квінтет" К.Ценколенко, "Homo ludens 1-5" В.Рунчака та ін. Цікаво, наприклад, що назви циклів творів К.Ценколенко та В.Рунчака цілком однозначно передбачають цілі ряди позамузичних референцій, які в кінцевому результаті суттєво змінюють характер організації творів як цілісних мистецьких одиниць. Слухач "Homo ludens" В.Рунчака апелюватиме не лише до прекрасно втіленої в музиці концепції "Іри тональностей" П.Піндемита, але й до блискучих досліджень ігрових ситуацій та моделей поведінки

у книгах Йохана Гейзіни та Еріка Берпа. А дехто може замислитися і над включенням до ігрового поля поруч із композитором та виконавцями ще й слухача, тобто себе. Назва квінтету для тенорового саксофона, голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі К.Цепколенко підказує, що сприймати цей твір як художню цілісність без мінімального ознайомлення з теоретичними викладками вчення про мову М.Я.Марра означає упустити цілі ряди закладених у ньому композитором значень.

Слухачеві ж, який налаштувався сприймати “Гру в карти” К.Цепколенко подібно до аналогічної за назвою балетної музики І.Стравінського, чекає певне розчарування: це цикл зовсім небалетних композицій камерного звучання. Але ігрова стихія та її логіка, притаманна відповідним картковим розвагам, є тут не тільки панівною, а стає фактично головним організуючим чинником у кожній із п’єс. Так, наприклад, у “Нічному преферансі” компактна розстановка чотирьох виконавців-інструменталістів, передбачена авторкою в діаграмі на початку партитури, таки пробуджує уявні паралелі з розсаджуванням чотирьох гравців-преферансистів довкола “зеленого сукна”. Однак референційний ряд на цьому не закінчується. Проникливий слухач почне вибудовувати інтертекстові фігури між характером музики, її розвитку, фактури, динаміки та ін. і однією з комбінацій карт у грі в покер або розкладами “солітера” чи “лев’ятерними” іграми в преферансі. Може також з’ясовувати, чи відповідають емоції музики гостроті емоційних станів, що супроводжують гравців названих карткових ігор. Та особливо цікавим є той факт, що, наприклад, фазово-драматургічна організація розгортання форми у “Нічному преферансі” таки справді опирається на фази розгортання у часі процесу відповідної карткової гри: два короткі вигуки “пас” у супроводі постукування по дені інструмента в партіях флейти та віолончелі “на початку гри” після заявки на гру “хрестовими” у партії органа (шифра 1). Цього принципу “торгування за гру” авторка послідовно дотримується впродовж цілої композиції. До речі, у творі, побудованому в алеаторично-сонористичному дискурсі, звуко-темброві комплекси відповідних мастей не тільки залишаються базованими на незмінних структурних елементах (скажімо, символом хрестової масті є співзвуччя $e-a-c^1-es^1-f-a^1-c^2-f^2$ у послідовності з низхідним секундовим ходом паралельних терцій на його тлі, а символом чирв виступає низхідний ліричний хід на сексту обов’язково *cantabile!* з подальшим його мелодичним розспівуванням), але й візуалізуються іконографічно: у тих місцях партитури, де фіксуються відповідні комплекси, над їх потним записом проставлені символи відповідних мастей. Цікаво прослідкувати, наприклад, розгортання епізоду “бубнкової” гри флейти (шість тактів до цифри 4) з поліфонічно-імітаційним “вистуванням” органа. Не менш цікава й наступна “чирвова” (всюди неодмінно – *cantabile!*) гра віолончелі з флейтою (шифра 5), в якій домінують низхідні ходи на сексту

(чи низхідні ходи на дві послідовно зчитані малі сексти: a-cis-F і т. п.). Напруження гри все більше наростає: у цифрі 7 вступас алеаторично-сонорний комплекс “винових” на форте й *Rubato agitato*. Гра не спиняється. Поступово знакові звукові комплекси мастей починають переплітатися та переходити з партії в партію. Зростає інтенсивність тонового заповнення звучнісного поля. Стихія алеаторичної гри поступово заповнює всі партії. Неухильно наближається логічна кульмінація твору-гри. Динамічне наростання, що стоїть на межі динамічної кульмінації, раптово завернується у цифрі 19. Цифра 20 розпочинається на *pp* заявкою “гравця-флейти” (пошепки в інструмент) на гру: *Mi-ser!* у тріольному ритмі вісімка-чвертка. Ця неспівніва пропозиція раптово розростається, невпинно повторюється, міцніє і матеріалізується у флейтовому *Voce: e²-h¹* (*Mi-ser!*). Наступні епізоди (цифри 21–24) подають нам картину карйного емоційного напруження при розігруванні мізера й могутнього протистояння “мізерної” карти флейти та сильної “довгої масті” у хресті в партії органа. Картина жорстокого побойща (цифра 23) стає загальною кульмінацією і “мізерної” гри, і п’єси в цілому. У наступній 24 цифрі робиться спроба якимось чином звучнісно примирити двох гравців-опонентів – флейту й орган. Але закінчення останнього “мізера”, як і звучання п’єси, не дає остаточної відповіді на всі запитання: щоб з’ясувати кінцевий результат, ми повинні провести для себе детальний розрахунок, який зможе показати, хто ж таки виграв...

Розгляньмо ще один яскравий приклад із цього ж ряду – “*Recitativo ed Arieto*” М.Ковалінаса. Схожість звучання італійських слів *Arietta* та *Arieto* може ввести в оману (а ця гра значень фонологічно близьких звучань була свідомо використана автором, що спробував зробити акцент, імітуючи, на музичному озвученні останнього слова) – і справді вводить – не зовсім уважного до позамузичних елементів тексту твору (конкретно-назви) слухача. Зрештою, не кожен зобов’язаний знати, що італійською *arieto* означає буцати, товкти, пробивати (до речі, щоразу, контактуючи із цим текстом М.Ковалінаса, мимоволі вибудовуємо інтертекстуальну фігуру, пов’язану з дещо дивною як для музичного контексту, але, вочевидь, надзвичайно актуальною для сьогоденних європейських реалій інтерпретацією – гордістю італійських сухопутних військ – танками “*Arieti*”). Суть полягає у тому, щоб виявити різницю написання обох слів, одне з яких увійшло до назви твору, і тим самим вибудувати для себе нові ряди його значень. На нашу думку, авторський задум виявився занадто ускладненим через використання дуже непростих експлікативних моделей. Це добре ілюструє комплексно-стильовий аналіз згаданого твору, виконаний О.Кушніренко [9]. Хоч їй відомі значення парі слів *arietta* – *arieto* [9, с.8], вона все ж не може до кінця статті на позицію автора, який у викладі тексту бере за основу організації цілісності ігру значень, яка вільно поєднується з типовою

постмодерністичною грою стилів, нагромаджуючи тим самим значення в пласти і вуалюючи їх значення, роблячи його в кожен наступний момент прозорим (скористаймося дуже вдалим терміном із мовної семантики) до непрозорості.

Значної ваги набувають позамузичні чинники у тих творах, де використовується такий засіб музичної виразності, як електронні звучання. Сама специфіка електронної музики апелює до цілковито відмінної організації часу розгортання твору. Композиторів, який не ставить собі за мету створювати виключно твори експериментального спрямування, необхідно шукати способи погодження таких різнорідних звученісвих масивів, як електронно-комп'ютерні та традиційно-акустичні звучання. Об'єднуючими й організуючими в таких випадках найчастіше стають чинники позамузичної природи. Візьмімо для прикладу вишукану композицію А.Загайкевич для голосу, скрипки, фортепіано та електроніки під назвою "Дихати". Формально (й суто умовно) 15-хвилинна композиція членується на три рівновеликі п'ятихвилинні розділи: "Згадування", "Фольклорне", "Забування" (або ж "Втікати", "Дихати", "Мовчати"); обидва ряди назв розділів походять від мультимедійної інсталяції, звуковою частиною якої і є цей твір). Основою організації композиції як мистецького цілого є моделювання емоційних станів-реакцій на звучання певного типу. Усі типи використовуваних у п'єсі звучань, що беруть участь у цьому моделюванні, базуються на одному фундаменті – звуковій імітації руху повітря. Це – і подуви чи завивання "різних вітрів" (як дихання зурбанізованого й бездушного світу), і дихання-фонемотворення-наспівування людини (як пошук людиною себе і, врешті, віднайдення завдяки сфері культури, яку тут уособлює напівсинкретичний і майже зникаючий звуковий світ фольклору), і переплетення цих подихів та розчинення, витіснення "людського" дихання (як локального у цьому знеособленому, жорстокому й дегуманізованому світі) й заміни його на "механічні" пасажі скрипки і самодостатні й жорсткуваті перебори фортепіано на тлі відсутнього "дихання" людини, змушеної від такого світу втікати й самотньо мовчати. Усі перетікання звучань дуже добре моделюються: одне звучання переформовується в інше на основі збереження якоїсь явної спільної фонологічної одиниці. Їх кількість наростає та урізноманітнюється і, відповідно, звуковий рельєф твору розростається довкола стрижневого звучання вітру-дихання. Організувати твір у мистецьку цілісність слухач зможе тільки у випадку опори при дешифруванні прихованих смислів на пропонуване авторкою дослідження психологічної семантики звучань різного характеру дихання та експлікування на запропоноване озвучення фонем рядів значень, закладених у мультимедійній інсталяції. Усі семантичні шари твору А.Загайкевич можна скласти в єдине художнє ціле, лише орієнтуючись на вищезгадані чинники позамузичної природи.

Не менш цікаво буде розглянути в такому ракурсі блискучий цикл творів відомого сучасного шведського композитора Фредріка Ґьогберга

“Джон & Клінт” (“John & Clint”), що виник у середині 1990-х років. Він складається з чотирьох віртуозних творів для мідних духових інструментів (перші два – для тромбона та басового тромбона, третій – для тромбоніста (створено спеціально для Християна Ліндберга), четвертий – для тромбоніста і трубача). Вплив позамузичних чинників у цьому циклі настільки вагомий, що в художню цілісність кожна п’єса зокрема і цикл у цілому організовуються виключно завдяки їм. По-перше, твори виконуються тільки за наявності відповідної анотації. По-друге, розгортання матеріалу та загальна драматургія мають сенс лише у випадку знайомства слухача з реаліями сюжетів із життя Дикого Заходу й хоча б мінімальним знайомством із функціонуванням багаторівневих комп’ютерних ігор. Увесь цикл визначається за словами з авторської анотації Ф.Гьотберга як “комп’ютерна гра в чотирьох рівнях на сюжети з життя Дикого Заходу, де ніхто не обходиться без зброї і кожен сам за себе”. “Зброя” у цих творах виступають духові музичні інструменти, які слід “зарядити відповідними інтервалами”. Виконавці ж, “одягнені в західні строї, є учасниками комп’ютерної гри”, за якою спостерігають слухачі. Основою драматургії усіх п’єс є принцип змагання (у п’єсах перших двох та четвертого рівня – “На головній вулиці”, “У магазині перукаря-голяра” та “Гавк Гордон і Кіт Бонес” – інструменталістів, у “Кіт-самотній Християн” – інструментів) та яскрава сценічна поведінка виконавців (аж до розпалювання виконавцем на сцені цигарки, запускання цигаркового диму в інструмент і зневажливого випускання його “в обличчя супернику” з паралельним відобуванням відповідних “зарядів-інтервалів”). Самих же виконавців на сьогоднішній день можна порахувати на пальцях: адже, за автором, “чим вищими є рівні, тим важча гра”. До третього та четвертого поки що “дойшов” лише славетний віртуоз-тромбоніст Християн Ліндберг. Зате спостерігати за цією “музично-комп’ютерною” грою можуть усі бажаючі, тобто слухачі. Без візуального контакту з належно вбраними виконавцями та імплікацій із світу літературних і кіновестернів описані твори, як художньо цілісні одиниці, втрачають усякий сенс: вони з натяжкою можуть сприйматися навіть як інструктивні етюди.

Як бачимо, роль екстрамузичних чинників в організації художньої цілісності в сучасній музиці є доволі істотною. Мало того, позамузичні чинники різної природи все частіше відіграють цю роль не як побічні чи периферійні, а навпаки – домінантні. Вищевикладені аналітичні етюди показують, якими різноманітними вони можуть бути і наскільки вишукано використовуються сучасними композиторами. Зважаючи на це, можемо стверджувати, що позамузичні чинники у процесах організації художньої цілісності в сучасній музиці не просто втрачають характер традиційно другорядних, але щораз частіше займають центральне місце серед чинників домінантних.

- 1 Про це див., наприклад, Сюта Б. Польська "нова музика" 1970–80-х рр. та її рецепція в Україні // Комплексне дослідження духовної культури слов'ян: Колективна монографія. – Київ, 2004. – С.149-156; Сюта Б.О. Проблема форми в "новій музиці" 1970–90-х рр. // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – Вип.1. Збірник наукових праць. – Київ: ІВЦ Держкомстагу України, 2002. – С.196-204; Сюта Б.О. Теоретичні проблеми "нової музики" в науковій концепції О.Костюка // Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наукових праць. – Випуск 2. – Київ, 2002. – С.154-157.
- 2 Рожновский В. Постмодернизм: Лебединая песнь или пролог нейрокосмической эры? // Музыкальная академия. – 2001. – №3. – С.22.
3. Ковалинас М. Бах+Шуман+Шостакович+Вагнер? или парадоксы индивидуального стиля // Науковий вісник Національної музичної академії України ім.П.Чайковського. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – Випуск 38. – Київ, 2004. – С.60-67.
- 4 Див.: Eco U. Opera aperta. Milano. Bompiani, 1962. – Р.370; рос. переклад – Эко У. Открытое произведение. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. – 384 с.
- 5 Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – Москва, Прогресс, 1989. – С.384-391.
- 6 Див., зокрема: Арановский М.П. Музыкальный текст. Структура и свойства. – Москва: Композитор, 1998. – 343 с.; Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство. – Текст музичного твору: практика і теорія. – Київ, 2001. – Випуск 7. – С.3-10.
- 7 Шин С. "Музыкальное произведение" как видовая категория и структурные свойства музыкального текста // Музичний твір: проблема розуміння. – Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Випуск 20. – Київ, 2002. – С.19-20.
- 8 Зеленина Н.В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування / Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – Київ, 2004. – С.10-11.
- 9 Див.: Кушніренко О. Апорія стильової множинності (до питання полістилістики в українській музиці) // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – №4. – С.7-10.

This article is devoted to the problem of extramusical factors of artistic integraty in the music created in the end of the XX-th century. Different forms of those manifestations and the examples of such works of Ukrainian, Swedish and Polish composers are showed

Key words: musical text, extramusical factors, composition, interpretation