

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.03.78

Батанов Віктор Юрійович,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Педагогічного університету в Ханчжоу
viktorbatanov@sina.com
ORCID: 0000-0002-6947-1404

**ПОНЯТТЯ «СУКУПНОСТІ» І «СПЕКТРАЛЬНОСТІ» У ТВОРЧІЙ
ДІЯЛЬНОСТІ С. КУСЕВИЦЬКОГО**

*Метою дослідження є виділення специфіки діяльнісних пересічень С. Кусевицького. Його творчий метод композиторського стилю, відзначений символістською еkleктикою, має певні проєкції на сукупність його виконавської, менеджерської, організаційно-пропагандистської і т. ін. діяльностей, дифереційоване ціле яких відзначається терміном «спектральність», у розвиток ідеї універсалізму творчої особистості ХХ сторіччя, заявленої «системою Леонардо да Вінчі» П. Валері. **Методологічною основою** роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип та на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи» за Б. Асаф'євим і подальших розробок в працях О. Сокола, О. Маркової та ін. **Наукова новизна** роботи визначена оригінальністю класифікаційного підходу до характеристики сукупного творчого обсягу С. Кусевицького, символістський художній принцип якого задіяний у стилістиці його контрабасового Концерту, має певні структурні аналогії до «еклектичної» установки діяльнісних суміщень, недопустимих в епоху романтизму, а характер такого суміщення відзначений терміном «спектральність». **Висновки.** Творчо-стверджуюча лінія Кусевицького-артиста, контрабасиста та диригента, підпорядкована презентації у виконавстві альтернатив класики і модерну, що суміщаються в самій речовості контрабаса, утворює «контрапунктуючу» лінію до його ж меркантильно-організаційної роботи, що прийняла форми («спектр») улаштування антреприз, конкурсів, видань, фондів та інших структур, покликаних створити життєзабезпеченість і автору, і пов'язаних з ним партнерів на засновках комерційних пріоритетів. Спектральність проявлення універсалізму С. Кусевицького визначила особливого роду «парціальну еkleктику» засобів вираження в композиції Концерту для контрабаса засобом неадекватного переломлення в інструментальній речовості «шматково» представлених стильових моделей в тематизмі і в композиційному рішенні; сказане дозволяє стверджувати комбінаторну типологічність Концерту у якості проєкції спектрального універсалізму мислительних установлень артиста-менеджера.*

Ключові слова: спектральний універсалізм діяльності, символізм, стильова еkleктика, інструментальна речовість контрабаса, стиль в музиці.

Батанов Віктор Юрьевич, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Педагогического университета в Ханчжоу

Понятие «совокупности» и «спектральности» в творческой деятельности С. Кусевицкого

Целью данного исследования является выделение специфики деятельностных пересечений С. Кусевицкого. Его творческий метод композиторского стиля, отмеченный

символистской эклектики, имеет определенные проекции на совокупность его исполнительской, менеджерской, организационно-пропагандистской и т.п. деятельностей, дифференцированное целое которых отмечается термином «спектральность», в развитие идеи универсализма творческой личности XX века, заявленной «системой Леонардо да Винчи» П. Валери. **Методологической основой** работы является интонационный подход школы Б. Асафьева в Украине с присущим ему лингвистико-культурологическим аспектом трактовки музыковедческого метода, с опорой на аналитико-структурный принцип и на сравнительные стилистические характеристики, герменевтически-интерпретационный ракурс музыкальной семиотики «интонационного словаря эпохи» у Асафьева и дальнейших разработок в трудах А. Сокола, Е. Марковой и др. **Научная новизна** работы определена оригинальностью классификационного подхода к характеристике совокупного творческого облика С. Кусевицкого, у которого символистский художественный принцип, задействованный в стилистике его контрабасового Концерта, имеет определенные структурные аналогии к «эклектичной» установке деятельностных совмещений, недопустимых в эпоху романтизма, а характер такого совмещения отмечен термином «спектральность». **Выводы.** Творчески-утверждающая линия Кусевицкого-артиста, контрабасиста и дирижера, подчиненная презентации в исполнительстве альтернатив классики и модерна, что совмещается в самой вещественности контрабаса, образует «контрапунктирующую» линию к его же меркантильно-организационной работе, которая приняла формы («спектр») устройства антреприз, конкурсов, изданий, фондов и других структур, призванных создать жизнеобеспечение и автору, и связанных с ним партнеров на основаниях коммерческих приоритетов. Спектральность проявления универсализма С. Кусевицкого определила особого рода «парциальную эклектику» средств выражения в композиции Концерта для контрабаса средством неадекватного преломления в инструментальной вещественности «кусочно» представленных стилиевых моделей в тематизме и в композиционном решении; сказанное позволяет утверждать комбинаторную типологичность Концерта в качестве проекции спектрального универсализма мыслительных установлений артиста-менеджера.

Ключевые слова: спектральный универсализм деятельности, символизм, стилиевая эклектика, инструментальная вещественность контрабаса, стиль в музыке.

Batanov Viktor, The candidate of arts according elder teacher of Pedagogical university in Hangzhou

Notion "collections" and "spectral type" in creative activity S.Kusevickij

The purpose of the article given studies is a separation of specifics intersection to activity work of S.Kusevickij, beside which creative method his compositor style, noted by relation symbolism eclectics, has determined projections on collection his performance, manager, organizing-propagandistic, etc. activity, differentiation integer which is indicated by term «spectral type», in development of the ideas universality of creative personality XX century, declared "system Leonardo da Vinci" P.Valéry. **Methodology** of the work is intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine with inherent him linguistics- culturology aspect of the interpretation musicology method, with handhold on analyst-structured principle and handhold on comparative stylistic features, hermeneutics-interpretation foreshortening of the music semiotics " intonation dictionary of the epoch" on Asafiev and further developments in work A.Sokol, E. Markova and others. **Scientific novelty** of the work is determined by originality of the taxonomic approach to feature of the total creative look S.Kusevickij, beside which symbolism artistic principle, used in style elements his contrabass Concerto, has determined structured analogies to «eclectic» installation joinings to activity work, inadmissible in epoch of the romanticism, but nature of such joining by noted term «spectral type». **Conclusions.** Creative-confirming line of Kusevickij-actor, contrabassist and conductor, subordinated presentations in performance work alternatives classicists and modernist style that is combined in most corporeality of the bass viol, forms line of «counterpoint» to his mercantile-organizing work, which has taken the forms («spectrum» device theatrical enterprises, contest, publishing, fund and the other structures, called to create vital

security and author, and in accordance with a partner on base commercial priority. Spectral type in manifestations of universality by S. Kusevickij have defined the person of the sort «parcel eclectic» of facilities of the expression in compositions of the Concerto for contrabass by facility of the inadequate refraction in instrumental corporeality "in morsels" presented of the style models in themes and composition decision; said allows to confirm combinatorial typicalness of Concerto as projections spectral universality of the thinking determinations of the actor-manager.

Key words: *spectral universalism of activity, symbolism, stylistic eclecticism, instrumental materiality of double bass, style in music.*

Актуальність теми дослідження зумовлена винятковою значимістю С. Кусевицького в мистецтві й культурі ХХ сторіччя, особливо тієї багатоаспектності його творчого виявлення, яка активізувала мистецькі стосунки на сучасному етапі Новітньої історії.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню спадщини С. Кусевицького, композитора і виконавця, присвячено чимало публікацій, зокрема А. Астрова, Л. Акоюна, В. Доброхотова та ін., в яких, безумовно, вказуються позамузичні діяльнісні досягнення великого митця. Але специфіка такого роду суміщення діяльнісних пересічень, які відмітили творчий шлях С. Кусевицького, заслуговують спеціальної класифікаційної відмітки.

Метою дослідження є виділення специфіки діяльнісних пересічень С. Кусевицького, творчий метод якого відзначений символістською еkleктикою, має певні проєкції на сукупність його виконавської, менеджерської, організаційно-пропагандистської і т. ін. діяльностей, дифереційоване ціле яких відзначається терміном «спектральність», у розвиток ідеї універсалізму творчої особистості ХХ сторіччя, заявленої «системою Леонардо да Вінчі» П. Валері.

Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип та на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи» за Асаф'євим [1] і подальших розробок в працях О. Сокола, О. Маркової [7;8] та ін.

Виклад основного матеріалу. Ім'я С. Кусевицького стоїть в одному ряду з іменами, що персоніфікують у нашій уяві найбільші досягнення художньої культури ХХ сторіччя. Сергій Кусевицький належав до плеяди високообдарованих особистостей, які персоніфікували найбільші здобутки художньої культури ХХ століття. Однак їм відведена роль в історії, безсумнівно, більш значна, чим це фіксує їхня власна художня творчість у сукупному ряді репрезентованої ними діяльності. Універсалізм особистості Кусевицького, безумовно, можна порівняти з ренесансним розумінням «*homo faber*» (осмисленим італійськими гуманістами в понятті «*virtu*») [3], з образом творця ренесансного типу, що відповідало неоренесансним установкам художньої культури ХХ століття.

Специфіка ж ХХ століття охарактеризована П. Валері в його описі «системи Леонардо да Вінчі» [6], змістом якої є відродження у творчому

середовищі і забутої в епоху романтизму єдності художньої й науково-практичної діяльності, творчо-організаційної, громадсько-політичної і т. ін. діяльності, що переконливо зафіксовано феноменом великого художника й механіка-експериментатора, політичного діяча XV століття й відтворено в XX віці, зокрема в особі музиканта-виконавця, менеджера, композитора й просвітителя. Мова йде про С. Кусевицького, музиканта й організатора мистецької політики епохи науково-технічної революції.

Головне, що привніс у музику XX вік, відроджуючи «феномен Леонардо да Вінчі», це вичленовування значимості теоретизації творчої практики: сполучення в одній особі композиторської-виконавської й теоретико-організуючої, зокрема методологічно будівельної діяльності, що очевидно для О. Мессіана, П. Хіндемита, К. Орфа та інших геніальних репрезентантів XX сторіччя.

Більш вузьке розуміння такого роду ренесансних – неоренесансних відповідностей знаходимо в тлумаченні теоретичної й організаційно-практичної діяльності, яка, якщо й існувала в романтичному XIX сторіччі у сполученні практично-організаційних умінь із художніми проявами, однак ніколи не піднімалася на щит як принцип (згадаємо загальний осуд Дж. Мейєрбера за його меркантильність в організації постановок власних опер та ін. [12, 350-351]). Для XX століття менеджментський розмах С. Дягілева є найважливішим показником життя мистецтва й вітається як стимул просування художнього світу, що й відтворюють, у сполученні з художньою творчістю як такою, майстри рівня С. Кусевицького та ін.

Аналіз зазначених творчих проявів минулого століття не завжди укладається в традиційні класифікаційні межі видових і родових розходжень, оскільки мова йде не тільки й не стільки про лінійні, полярно-двоїсті опозиції (композитор-виконавець, митець-письменник і т. ін.), але про більш складну супідрядність складових цілого в багатовекторній діяльності суб'єкта. Це вимагає пошуку більше гнучкої й рухливої класифікаційної шкали, що уточнює «нову універсальність XX століття».

У музикознавстві склалося уявлення про «комплексність», як про надзвичайно важливий, істотний момент у розумінні співвіднесеності складових цілого. Але поряд з визнанням зазначеного термінологічного звороту в минулому й в періоди його забуття постає необхідність в звертанні до нього, тому що «комплекс» (у перекладі з лат. *complexus* – зв'язок, сполучення) понятійно розшифровується – «сукупність предметів або явищ, що становлять одне ціле» [11, 613]. Тим самим термін «сукупність» виявляється більше об'ємним змістом, що охоплює «комплекс» як відзначений підпорядкованістю цілому.

У цьому розумінні терміну «комплексності» для нас істотно те, що «сукупність, що представляється в ньому, має зв'язок із цілісністю, відзначеної міфологемною нерозділеністю складових («складові одного цілого») і одночасно розрізненням їхньої якісної відособленості. Однак, таке сумарне уявлення про склад деякої єдності стає недостатнім у тих випадках, коли аналітичний принцип утворює органічну базу мислення.

Приклад тому – М. Друскінім, В. Медушевським та іншими авторами, що тяжіють, у цілому, до понятійної диференціації, без якої музикознавчий апарат – неадекватний. Звідси й категоричне уникнення музикознавцями поняття «комплекс – комплексний – комплексність» в аналітичному розгляді творів, а також – у характеристиці їхніх виконань. Одночасно із цим зазначений термінологічний зворот досить часто вживається в роботах, присвячених питанням педагогічних пошуків індивідуального методу, що ґрунтується, насамперед, на інтуїції педагога й не допускає твердої диференціації доданків їхніх цілеспрямованих дій.

У розгляді діяльності Сергія Кусевицького ми враховуємо, що незважаючи на багатогранність творчої особистості й поліспрямованість устремлінь (контрабасист, диригент, композитор, публіцист, режисер-постановник, видавець, продюсер, добродійник, менеджер, суспільний діяч і багато іншого), саме педагогічна позиція в цьому переліку не одержала спеціального вираження. Хоча відомо, що протягом п'яти років він вів педагогічну роботу в Московському філармонічному училищі, а протягом всього свого життя надавав безкорисливу консультативну допомогу молодим виконавцям. І все-таки, підкреслюємо, що педагогічна сфера не стала визначальною в діяльності С. Кусевицького й не містила яскравих результатів.

Отже, у висвітленні діяльності С. Кусевицького апелювати до поняття «комплексності» – значить спрощувати й нівелювати уявлення про неї, оскільки сфери його активності (виконавець, композитор, видавець, публіцист, меценат і т. ін.) демонструють програмність його мислення, явну аналітичну спрямованість розумової роботи.

З огляду на нерозробленість термінологічної палітри, що вживається, у розгляді множинно спрямованої професійної активності музикантів, пропонуємо виділити якісну інтенсивність доданків терміном «спектральність» в ієрархічній діяльності С. Кусевицького.

У цілому, такий підхід можливий у розгляді діяльності й інших музикантів-універсалів ХХ сторіччя: П. Хіндеміта (композитор, диригент, музикознавець, педагог, скрипаль, альтист, виконавець на віолі д'амур), К. Орфа (композитор, педагог-дослідник, драматург, суспільний діяч, капельмейстер, актор), Ж. Енеску (композитор, диригент, скрипаль, піаніст, педагог, музично-суспільний діяч), Е. Вілли-Лобоса (композитор, диригент, учений-фольклорист, педагог, музично-суспільний діяч), Я. Ксенакіса (композитор, музичний теоретик, учений-фольклорист, архітектор, математик, інженер-програміст), С. Танєєва (композитор, педагог, учений, піаніст, музично-суспільний діяч), М. Лисенко (композитор, піаніст, диригент, педагог, фольклорист, музично-суспільний діяч), С. Людкевича (композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, суспільний діяч), Б. Лятошинського (композитор, педагог, диригент, музично-суспільний діяч, юрист) і багатьох інших.

Однак, стосовно перерахованих вище музикантів поняття комплексності застосоване у зв'язку з поясненням універсальності їхнього творчо-діяльнісного орієнтира. Оскільки, по-перше, багато хто з них були педагогами (і видатними – С. Танєєв, К. Орф, М. Лисенко, Ж. Енеску, Б. Лятошинський), а в

характеристику педагогічної спеціалізації й закладений термінологічний вектор комплексності. Але П. Хіндеміт, Е. Вілла-Лобос, але особливо Я. Ксенакіс заявляють роди діяльності, які передбачають володіння раціоналістично чітко позначеним методом, що принципово відмежовується від музично-практичної сфери.

Але особливо така диференціація стосується С. Кусевицького, заслугою якого є сполучення методів творчості, до цього часу не позначеного у зв'язку з європейською музичною, композиторською-виконавською професіоналізацією. І заради конкретизації специфіки цього нового й показового для ХХ століття з'єднання професіоналізацій пропонуємо, як уточнення епохального аспекту універсальності творчості, термін «спектр – спектральність».

Поняття «спектральності» склалося у фізиці [11, 1251]. У цьому випадку виділимо етимологічне значення слова «спектр» (у перекладі з лат. spectrum – подання, образ), у якому пізнавані термінологічні звороти, що використовуються й у музикознавчій літературі. Термін спектр орієнтований на «сукупність значень», що становлять ціле «величин». З поняттям «спектральності» пов'язане поняття «спектральної щільності», насиченості тої або іншої ділянки цілого. Нагадаємо, що «спектральний аналіз» у фізиці фіксує увагу на інтенсивності проявів певних, тих або інших якостей, у цілому.

У вигляді термінологічного уточнення універсалізму ХХ століття пропонуємо – «спектральність діяльності музиканта»; уважаємо, це дозволить вичленувати, у сукупному «образі-уявленні» (spectrum), певні рівні інтенсивних і якісно різних проявів доданків творчої діяльності як цілого. Усвідомлюючи складність впровадження поняття, що склався в іншій сфері знання, у музикознавчій термінологічній вжиток, пояснюємо це: 1) інтуїтивним прийняттям у словесно-науковому обігу зазначеного слова-терміна; 2) зіткненням етимологічного значення терміна «спектр» з відповідним музикознавчим розумінням; 3) аналітичним розмежуванням уявлень про ієрархічності й різного ступеня інтенсивності прояву частин у розумінні цілого, властивих уявленням про «спектр» – у «спектральному аналізі».

Нагадуємо, що С. Кусевицький починав творчий шлях наприкінці ХІХ ст. Головним літературно-художнім і світоглядним напрямком у той час стає символізм – метод з характерною багатоскладовістю й автономізацією доданків цілого, що визначається терміном «еклектика» і що стане зразком для магістральних спрямувань мистецтва минулого століття. Про значимість методу символізму для формування художнього реноме ХХ століття, у цілому, свідчать концепції сучасної музики ХХ віку, – при принциповому неприйнятті безпосередньої наступності від нього своєї позиції окремими представниками «молоді 1920-х рр.», зокрема, «французькою шісткою» символістських «хмар і туманностей» [13, 161, ін.].

Так, Р. Реті, один з найбільш значимих імен композиторів у визначенні джерела методологічних новацій ХХ століття, вказує винятково на К. Дебюссі, класика символізму в музиці [10], як на виток стилю мислення віку науково-технічної революції і психології підсвідомого. Т. Адорно, у розгляді альтернативи І. Стравінський – А. Шенберг, апелював до символістських й

постсимволістських установок і стимулів цих авторів у відкритті ними стильових парадигм у музиці ХХ століття [4]. Позицію Р. Реті, відносно значимості фігури К. Дебюссі, розділяв також Р. Влад, що не вбачав демонстративної альтернативи в зіставленні творчості І. Стравінського й А. Шенберга [15]. С. Павлишин солідаризується з Р. Владом, замінюючи в цьому «дуеті» І. Стравінського на відверто просимволістські фігури Ч. Айвза й Б. Бартока й підкреслюючи їхню значимість у формуванні нових стильових парадигм у музичному мистецтві ХХ століття постсимволістського періоду [9]. Що стосується концепції Б. Шеффера [14], то тут простежується узагальнення всіх вищезазначених ідей, оскільки підкреслюється вагомість у становленні музики трьох фігур: К. Дебюссі, І. Стравінського, А. Шенберга (див. докладніше в концепціях [8, 27-42]).

Отже, символістська парадигма в музичному мистецтві ХХ століття має важливі методологічні наслідки, пов'язуючи символістське мислення, у цілому, релігійне у своїх підставах (відповідно до думки Д. Арабаджи [13]), із художньо-творчим як таким, що й обумовило назву одної із фундаментальних теоретичних робіт, що узагальнюють відомості щодо означеного явища: «Символізм як світорозуміння» А. Белого [4]. Релігійна обумовленість розумових стереотипів у символізмі детермінувала складові: художня, релігійна й конструктивно-розумова якості, поглиблюючи такі передумови стильово-розумової парціальності в структурі особистості, які невіддільні від уявлень про творчість у цілому [5].

Безпосередньою проекцією творчих позицій Кусевицького як митця, сформованого епохою символізму, є його знаменитий Концерт для контрабаса з оркестром. Для цього єдиного у своєму роді твору показними є: 1) спирання на стильовий контекст пізнього романтизму, а також вплив естетичних ідей символізму (сприйнятих через спілкування музиканта з художніми діячами «Світу мистецтва», із представниками російського модерну); 2) стилістичний «еклектизм», аж до алюзій, цитувань (з творів Т. Альбініні, Р. Вагнера, А. Дворжака, П. Чайковського і т. ін.), вплив старовинної традиції писання «за зразком» у подоланні індивідуального композиторського почерку.

Але головним виразним відкриття С. Кусевицького в цьому Концерті відмітимо гімнічну піднесеність вираження, поєднану з елегійним романсовим інтонаційним комплексом, що у сукупності з контрабасовою речовістю як «basso-buffo інструментального ряду» утворювала особливого роду відстороненість лірики, показової для ХХ ст. Це не «романтична іронія», що зберігала високу пафосність вираження, але романтичний ліризм, поставлений в трікстерський контекст. Вказаний виразний «надлом» в романтичній «масці» контрабасової партії склав суттєву проекцію антиромантичної об'єктивованої лірики, яка визначила головні грані виразності мистецтва ХХ сторіччя.

Помітною рисою внутрішньої структури твору стає: а) варіаційна «текучість», з'єднана з характерною дрібністю розчленування на розділи; б) принцип парного контрасту; в) тенденція до двохфазової організації, що чітко виявляється у крайніх частинах і у співвідношенні – перша-друга (attacca) – третя як повернення до вихідного. Принцип жанрово-тематичного варіювання

орієнтує на співставлення зі старовинними сонатно-варіаційними формами, де вихідна побудова представляє собою самостійну риторичну тему, але і концентрує «наскрізне» утворення.

Концерт для контрабаса з оркестром С. Кусевицького являє собою цікавий варіант «стиснутої» поемно-симфонічної структури, в якій пізнавані множинні стильові «посилання» на засоби й смислові грані вираження попередників і сучасників – в контексті речовості контрабасової «буфоності». Очевидним є «м'який» символістський аспект виразності твору, в якому стильова порубіжність до романтичного досвіду створює багаті можливості для виконавців у виборі «стильової точки» в інтерпретації. Кусевицький в Концерті щільно підійшов до ідеї символістської еkleктики («спектральність» стильових втілень!), але не демонстративної і, тим самим, знімаючи драматичні («малерівські – стравіністські») нотки з її проявленням в композиції.

Показовим є фінал творчих розгортань минулого століття у виході на постмодерн-поставангард, де у вигляді «полістилістики» відродилася стильова *еклектика* символізму. Закономірним є те, що стилістичний сукупний обсяг поставангарду і сучасності в музиці О.Маркова відзначила як *неосимволізм* [8], зважаючи на відновлення значущості тих імен, які були орієнтирами творчості на початку ХХ ст., були забуті з 1920-х аж до 1970-х і відновлені у розумінні сучасниками їх функції лідерів з 1970-х на 1990-ті: «ренесанс Шрекера», «ренесанс Цемлінського», «ренесанс Падеревського-композитора» та ін.

У цьому аспекті показовості символізму в нинішньому часі, що актуалізовано сучасними устремліннями консолідації з епохою рубежу ХІХ-ХХ ст., переконлива фігура С. Кусевицького, що усвідомлював себе на початку ХХ століття творцем нового напрямку в соціокультурному контексті виконавської діяльності й художньої стилістики у цілому. Але, головне, для Кусевицького склалося визнання його творчості, зокрема сольо-виконавської, у якості неперевершеного віртуоза-контрабасиста, також диригентської з нахилом пропагандистсько-виховних акцій щодо публіки заради прийняття нею представників модерну й *модерністськи* витлумачуваних при виконанні класиків, – з його унікальними здібностями менеджера, керівника-організатора зусиль митців у фінансовому ствердженні художньо-самодостатньої музики в умовах, категорично відмінних від класики європейського суспільства Нового часу.

Відповідно, від періоду символізму в мистецтві й на все ХХ століття поширюється установка на творчу діяльність як «сукупну», а також «спектральну», по суті збігу з розгалуженою складовою багатостильовою структури мистецтва ХХ століття. Спектральність творчої активності С. Кусевицького становить свого роду проекцію на предметно-якісну різноманітність його художньо-творчої продукції й комерційно-практичної, менеджментської роботи, еkleктики символізму як художнього напрямку, що несумісне з особистістю творця в епоху романтизму.

Наукова новизна роботи визначена оригінальністю класифікаційного підходу до характеристики сукупного творчого обсягу С.Кусевицького, у якого символістський художній принцип, задіяний у стилістиці його контрабасового

Концерту, має певні структурні аналогії до «еклектичної» установки діяльнісних суміщень, недопустимих в епоху романтизму, а характер такого суміщення відзначений терміном «спектральність».

Висновки. Таким чином, в узагальненні описів різноспрямованої діяльності С. Кусевицького, де парадигматичний смисл, природно, займає виконавство, контрабасове і диригентське, констатуємо:

– творчо-стверджуюча лінія Кусевицького-артиста, контрабасиста та диригента, підпорядкована презентації у виконавстві альтернатив класики і модерну, що суміщаються в самій речовості контрабаса, утворює «контрапунктуючу» лінію до його ж меркантильно-організаційної роботи, що прийняла форми («спектр») улаштування антреприз, конкурсів, видань, фондів та інших структур, покликаних створити життєзабезпеченість і автору, і зв'язаних з ним партнерів на засновках комерційних пріоритетів; це далеко не завжди співпадало з художньо-іманентними потребами, що компенсувалося С. Кусевицьким-меценатом по відношенню до окремих особистостей;

– композиторський внесок Кусевицького у вигляді контрабасового Концерта завжди високо оцінюваного в історико-методичному значенні як суттєвого поповнення репертуару для даного інструмента, виділений, в даному випадку, як носій ідеологічних антиромантичних тенденцій, вибудованих особливого роду дисгармонічним поєднанням романтичних фактурно-тематичних і композиційних моделей з антиромантичною значеннєвістю речовості інструмента; його найближчою перспективою стала епатажна функція в ансамблевих утвореннях джазу;

– спектральність проявлення універсалізму С. Кусевицького визначила особливого роду «парціальну еклектику» засобів вираження в композиції Концерту для контрабаса засобом вище згаданого неадекватного переломлення в інструментальній речовості цього роду «кусочно» представлених стильових моделей в тематизмі і в композиційному рішенні. Сказане дозволяє стверджувати комбінаторну типологічність Концерта у якості проєкції спектрального універсалізму мислительних установлень артиста-менеджера.

Література

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки; перевод Б. Скуратова. Вст. ст.: Чухрукидзе. Москва: Логос, 2001. 352 с.
2. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса: Друк, 2008. 548 с., ил.
3. Барг М. А. Эпохи и идеи: становление историзма. Москва: Мысль, 1987. 350 с.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 336 с.
5. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград: Музыка, 1974. 144 с.
6. Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи. *Об искусстве, сборник; предисловие А. А. Козловского. 2-е издание.* Москва: Искусство, 1993. С. 25-55.
7. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німечина. Італія. Вип. 1. Одеса: Друкар. дім, 2010. 128 с.
8. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.
9. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Київ: Музична Україна, 1980. 212 с.
10. Рети Р. Тональность в современной музыке. Ленинград: Сов. композитор, 1967. 67 с.

11. Советский энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1984. 1599 с.
12. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. Москва: Гос. муз. издат., 1962. 368 с.
13. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд. 2-е, доп. и перераб. Москва: Музыка, 1970. 576 с.
14. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: PWM, 1969. 543 s.
15. Vlad R. Modernita e tradizione della musica contemporanea. Torino, 1955. 267 p.

References

1. Adorno, T. (2001). Philosophy of new music; the translation B. Skuratov. entrance article: Chuhrukidze. Moskow, Logos. [in Russian].
2. Arabadzhy, D. (2008). Essays of the Christian symbolism. Odessa: Druk [in Ukrainian].
3. Barg, M. (1987). The epoches and ideas: formation of historic science. Moskow, Mysl [in Russian].
4. Bjelyj, A. (1994). Symbolism as conception. Moskow, Respublika. [in Russian]
5. Valéry, P. (1993). Introduction to system Lonardo da Vinci. *About art, the collection. The foreword A.A. Kozlov. 2 publ.* Moscow [in Russian].
6. Blinova, M. (1974). Music creative activity and regularities to high nervous activity. Leningrad [in Russian].
7. Markova, E. (2010). The Essays to histories foreign of 1950 – 1990 years. France. Austria. Germany. Italy. Iss. 1. Odessa, Drukarskyj dim [in Ukrainian].
8. Markova, E. (2012). The problem of musical culturology. Odesa, Astroprint. P. 99-134 [in Ukrainian].
9. Pavliszyn, S. (1980). The Foreign music HH age. The Ways of the development. The Trends. Kyiv, Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Rerie, R. (1967). Tonality in modern music. Leningrad, Sov.kompozitor.
11. Soviet encyclopedic dictionary (1984). Moscow, Sov.encyklop. [in Russian].
12. Hohlovkina, A. (1962). Westeuropean opera. The End XVIII – a first half XIX century. The essays. Moscow, Gos.muz.izdat. [in Russian]
13. Shnejerson, G. (1970). The French music XX century. Publishing second, complem. and process. Moscow, Muzyka. [in Russian].
14. Schäffer, B. (1969). Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: PWM [in Polish].
15. Vlad, R. (1955). Modernita e tradizione della musica contemporanea. Torino [in Italy].