

References

1. Vaganova, A. Y. (2002). The Basics of the Classical Dance. Saint Petersburg: Lan' [in Russian].
2. Gorbatova, N. O. (2004). The establishment of the classical dance in the Ukraine (20-30 years of the XXth century). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kyivskyj nacionalnyj universytet kultury i mystectv [in Ukrainian].
3. Maurice, B. (1940). The methods of the classical exercises. Moscow-Leningrad: Iskustvo [in Russian].
4. The Ukrainian culture: Lectures, edited by Dmitry Antonovich. (1993). Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
5. Shkaraban, M. (2004) Dalcroze's view. Ukrayinskyj teatr, 4-5, 9-32 [in Ukrainian].

УДК 785 (477) "20-21 ст"

Кравченко Анастасія Ігорівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
культурології та культурно-мистецьких проєктів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
anastasiia.art@gmail.com

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ПРОЕКЦІЇ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР**

Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування композиторської школи України кінця ХХ – початку ХХІ ст. в контексті інкультураційних і акультураційних процесів, а також аналізу камерно-інструментальних композицій у проекції діалогу культур, що є потужним джерелом творчості сучасних українських митців та знаходить відображення у творах музичного мистецтва на ідейно-образному і неофольклорному стилістичних рівнях.

Ключові слова: діалог культур, міжкультурна комунікація, українська школа композиції, камерно-інструментальна музика.

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и проектов культуры и искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства

Камерно-инструментальное творчество современных украинских композиторов в проекции диалога культур

Статья посвящена изучению особенностей функционирования композиторской школы Украины конца ХХ – начала ХХІ века в контексте процессов инкультурации и акультурации, а также анализу камерно-инструментальных сочинений в проекции диалога культур, который является источником творчества современных украинских композиторов и находит отражение в произведениях музыкального искусства на идейно-образном и неофольклорном стилистических уровнях.

Ключевые слова: диалог культур, межкультурная коммуникация, украинская школа композиции, камерно-инструментальная музыка.

Kravchenko Anastasia, Ph.D in Arts, Associate Professor of the Culturology and Culture and Arts Projects Chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Chamber creativity of modern ukrainian composers in the projection of the dialogue of cultures

At the end of the 20th century the processes of art communication and intercultural dialogue activated considerably. This expedites the dynamics of Ukraine musical culture development. There are several inculturational factors that promoted the creation of all conditions for the entry of art currents of post-industrial age into post-soviet cultural space. Transitivity of Ukrainian culture at the turn of the century and existence of mental peculiarities of Ukrainian nation (that causes inclination to alternative views). For multiethnic and multireligious Ukrainian space the aspiration for the open dialogue of cultures is the basis for mutual understanding and harmonic coexistence of representatives of different ethnic minorities. The dialogue of internal multinational environment of Ukraine is deepening and widening due to the external dialogue of cultures. This is an aculturational factor which is both the process and the outcome of interchange, mutual influence of cultures at the same time, with full preservation of original authentic features and cultural identity. Existence of external contacts leads to enrichment of conception about art heritage and the import of world experience.

At the turn of the 20-21 centuries Ukrainians composers broadened their information and cultural field greatly due to the participation in international creative and educational events: acquirement of the second higher in education musical academies of Europe (e.g. S. Azarova, Iu. Homelska), realization of grants for creative residences (Iu. Homelska, A. Zagaikevych, V. Runchak, L. Samodaieva, V. Sylvestrov, A. Tomlyonova, K. Tsepkoenko, L. Iurina), managing studios of musical courses (L. Dychko, V. Larchikov, L. Samodaieva, K. Tsepkoenko, O. Shchetynskiy, L. Iurina) and teaching in foreign universities against the contract (O. Krasotov).

Knowledge and impressions, received in the dialogue of cultures, a composer, as a subject of musical culture, integrates in his/her own intellectual and creative environment. This process has its reflection in musical creativity both directly and indirectly in two general levels – idea-image and stylistic. The latter is displayed in folklore usage that is a part of the basis of professional composing creativity due to its picturesqueness, metaphoricalness, rhythms and intonations (in chamber compositions of O. Krasotov, Iu. Homelska, K. Maidenber-Todorova). Among authentic folklore themes and auteur quasi-folklore motifs, one can find quasi-archaic motifs in the creativity of Ukrainian composers. This is caused by the interest to ancient traditions and mythology, aspiration for plunging into ancient-age perception of the world and reproducing their impressions in sound reality (S. Azarova, Iu. Homelska).

Vast majority of chamber compositions and based on the idea of approaching, understanding or synthesis of cultures which are distant in spatiotemporal and mental dimensions. But there are certain compositions in which the authors are giving the material in the contrast of image and theme spheres in order to emphasize polarity, differences of miscellaneous cultural traditions. Thereby, the concept of the composition is based on contraposition, not convergence, often displaying East-West issues in musical art (in creativity of A. Tomlyonova, S. Azarova among others). East-West creative agenda is topical not only as a set by the author conceptual basis of composition, but also as really existent genetic roots that unconsciously "germinate" into the internal structure of a piece of music disregarding the fact whether the composer uses some authentic folk themes or ethnically-tinged rhythm and intonation quasi-folklore formulas.

To sum up, it's possible to say that a specific feature of modern cultural space of Ukraine is an integration of incultural and acultural processes through deepening and widening the dialogue of cultures of internal multinational, multireligious environment of Ukraine by virtue of intensifying of international contacts. Internationalisation of Ukrainian artists' thought is taking place in a free dialogue (polylogue) of cultures which is a powerful source of creativity and finds its reflection in chamber music on idea-image level (in conceptual vector of converging, contraposition, dualism of cultures) and neo-folklore stylistic level (in usage of authentic folklore, variational explanation of folklore or creation of auteur quasi-folklore, quasi-archaic themes). Taking into consideration incumbency into Ukrainian mentality and culture, openness for the dialogue of cultures (in its different planes – from interpersonal interethnic to the dialogue of cultural traditions of different epochs) is conducive to broadening of individual cultural and information field and art communication, exchange and mutual enrichment of cultures, multiplication and renewal of traditions of the Ukrainian school of composition, and, in general, integration of Ukrainian art into the world process.

Key words: dialogue of cultures, intercultural communication, Ukrainian school of composition, chamber music.

Мистецькі пошуки українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття знаходяться у руслі тенденцій існування музичної культури в умовах інформаційного суспільства, коли відбувається інтенсифікація комунікаційних процесів в аспекті міжкультурного діалогу, що розглядається як вирішальний фактор реалізації креативного потенціалу творчої особистості, адже саме "в діалогізмі виявляється цілісність позиції, цілісність особистості через відкритість суспільства, взаємозбагачення "інформаційного поля" (мова, знання) та постійну взаємодію" [6, 109].

Дослідження питань міжкультурної комунікації в контексті діалогу культур на сучасному етапі розвитку вітчизняної науки знаходять відображення у працях із різних напрямів гуманітарного знання, зокрема культурології (Є. Більченко) і музикознавства (О. Берегова, О. Самойленко). Окремі аспекти даної проблематики представлені в мистецтвознавчих розробках М. Шведа (особливості мистецької комунікації та динаміки процесів інкультурації та акультурації у розвитку фестивального руху в Україні) та Л. Микуланинець (етнокультурні чинники професіоналізації регіонального музичного мистецтва) та ін. Проте аналіз конкретних творів музичного мистецтва з позицій діалогу культур не знайшов широко застосування, особливо щодо творів камерно-інструментальної музики сучасних українських композиторів, що і зумовлює актуальність обраного ракурсу дослідження.

У статті аналізується вплив інкультураційних та акультураційних процесів на розвиток української композиторської школи кінця ХХ – початку ХХІ століття з метою дослідження специфіки камерно-інструментальної творчості українських композиторів в проекції діалогу культур.

Наприкінці ХХ століття з виходом України в глобальний інформаційний і культурний простір значно активізувалися процеси мистецької комунікації та міжкультурного діалогу, що пришвидшило динаміку розвитку музичної культури України. Серед інкультураційних факторів, які сприяли створенню всіх умов для входження мистецьких течій постіндустріальної доби у пострадянський культурний простір, слід відзначити такі, як перебування української культури у стані перехідності на зламі століть та наявність ментальних особливостей української нації, що зумовлюють схильність до альтернативного погляду на світ і прагнення до вільного діалогу культур.

Загалом для поліетнічного і полірелігійного простору України, зокрема для таких його регіональних фрагментів, як Північне Приазов'я, Одещина, Закарпаття, де міжкультурне спілкування відбувається щоденно на рівні діалогу індивідів, прагнення до відкритого діалогу культур є основою для взаєморозуміння і гармонійного співіснування представників різних етнічних меншин – носіїв слов'янських і неслов'янських типів культур, що утворюють складну та строкату етносферу країни. Зокрема, самі українські митці мають різні етнічні коріння та тісні родинні зв'язки з різними націями, наприклад, одеські композиторки Л. Самодаєва і Ю. Гомельська народилися в Росії (Уссурійськ та Саратов, відповідно), К. Цепколенко походить з вірменсько-української сім'ї, К. Майденберг-Тодорова – єврейської.

Діалог культур внутрішнього полінаціонального середовища України набуває поглиблення і розширення за рахунок зовнішнього діалогу культур – акультураційного фактору, що одночасно розглядається як процес і результат взаємообміну, взаємовпливу різних культур при повному збереженні первинних оригінальних рис та культурної ідентичності. Наявність зовнішніх інтернаціональних контактів призводить до збагачення уявлень про мистецькі надбання та імпорту світового досвіду. З розширенням ринку споживання "е-музичної" [8, 19] продукції, українські митці сьогодення прагнуть актуалізувати свою творчість не тільки на вітчизняних, а й світових теренах, пишуть твори на замовлення іноземних музикантів, а тому засвоюють у своєму доробку моделі переважно західноєвропейського зразка. Проте цей процес не є одностороннім – в результаті активізації культурного обміну іноземні митці мають змогу долучитися до здобутків української музичної культури, яку закордоном на початку 90-х років ХХ століття, за свідченням К. Цепколенко, повністю ототожнювали з російською: "У них абсолютно не було уявлення про те, що існує

інша школа – українська, яка пов'язана з Європою і, безумовно, з колишнім СРСР (тоді ми були більш закриті і у нас вибору не було – ми більше йшли на Схід, аніж на Захід)" [5].

На стику ХХ–ХХІ століть, після зняття будь-яких обмежень, українські композитори значно розширили своє інформаційне і культурне поле за рахунок участі у численних міжнародних заходах (музичні концерти, фестивалі, конкурси, майстер-класи). Окрім цього, митці беруть участь у програмах, що передбачають довгострокове перебування в інонаціональному середовищі з метою здобуття другої вищої освіти у музичних академіях Європи (наприклад, С. Азарова, Ю. Гомельська), реалізація грантів на творчі резиденції та власні проекти (Ю. Гомельська, А. Загайкевич, В. Рунчак, Л. Самодаєва, В. Сильвестров, А. Томльонова, К. Цепколенко, Л. Юріна), керування майстернями на музичних курсах (Л. Дичко, В. Ларчіков, Л. Самодаєва, К. Цепколенко, О. Щетинський, Л. Юріна) та викладання за контрактом в престижних університетах світу (О. Красотов).

Так, К. Цепколенко "дуже багато присвятила часу, неначе "вбиранню" різних культур, <...> ті нові технології, що відкрились для нас, в основному, після проголошення незалежності України, безумовно, вплинули на розширеність діапазону опосередкованого сприйняття різних культур та розширеності менталітету, при цьому, залишаються коріння, витоки – це все існує, взаємопроникає" [5]. Здобувши ґрунтовну освіту в Одеській консерваторії та захистивши кандидатську дисертацію під керівництвом Г. Ципіна у Московському педагогічному університеті (1990 р.), композиторка пішла шляхом удосконалення своєї майстерності на майстер-курсах у визнаних європейських центрах сучасної музики (Дармштадт – 1992, 1994 рр.; Байройт – 1993 р.) та реалізувала багато міжнародних фондів та стипендій (зокрема, творча резиденція у Нью-Йорку, грант Національного фонду мистецтв США, 1996 р.). Ю. Гомельській можливість познайомитися з британською школою композиції та системою освіти надало здобуття грантів на післядипломне навчання у Гілдохольській школі музики і драми (під керівництвом Роберта Сакстона, Лондон, 1995–1996 рр.) та докторантури з композиції у Суссекському університеті (1997 р.). Творчі здобутки Ю. Гомельської відзначені тим, що вона є дійсним членом спілки композиторів Великобританії (Британська академія композиторів і композиторів-піснярів).

Останні два роки на творчій роботі закордоном знаходяться А. Томльонова (Москва) та Л. Самодаєва (Вільєрмоса, Мексика). Так, у Мексиці Л. Самодаєва активно долучилася до діяльності Міжнародного центру мистецтв "Одеса" – об'єднання митців-вихідців з України, які протягом двадцяти років працюють в еміграції над освітніми та культурно-мистецькими акціями, привносячи європейські (українські) музичні традиції у латиноамериканську школу сольного і ансамблевого виконавства та композиції. Постійним резидентом Гааги є композиторка С. Азарова, яка після закінчення Одеської консерваторії та перебування на міжнародних стипендіях емігрувала до Нідерландів, де у 2007 році здобула ступінь магістра в Амстердамській консерваторії під керівництвом Тео Лувенді (prof. Theo Loevendie). С. Азарова органічно влилася у культурне середовище Нідерландів, проте, не забуваючи своє коріння, вона позиціонує себе як українсько-голандський композитор.

Багатогранність мистецького пошуку характерна і для представників старшого покоління українських митців. О. Красотов – один із засновників одеської школи композиції, в заключний період свого творчого шляху (1999–2007 рр.) працював у Китаї на посаді професора композиторського факультету Тяньцзінського музичного університету, ставши високим авторитетом в китайському культурному середовищі, за словами Є. Станковича. Багаторічна діяльність О. Красотова якнайкраще ілюструє процеси міжкультурної комунікації, що переростають з площини одностороннього персонального збагачення міжнародним досвідом у вимір діалогу двох абсолютно різних типів культур України і Китаю, в якому зазнає значного збагачення китайська музична культура, адже представники саме української школи сприяють вихованню професійних мистецьких кадрів Китаю.

Причетність до мультикультурного кола, призводить до формування інтернаціоналізму мислення українських композиторів, через долучення до різної освітньої та культурно-мистецької інформації, а також занурення у інонаціональну життєву і творчу атмосферу. В цій точці відбувається злиття інкультураційних та акультураційних проявів і діалог культур стає "найвищою з доступних людській свідомості та творчості в їх єдиноспрямованості форма сенсоположного діалогу" [7, 252], як діалог між-етнічний, міжавторський, міжжанровий, міжстильовий, тобто вільний діалог (полілог) різних епох і світів, поза будь-якими часо-просторовими бар'єрами. Отримані у діалозі культур знання і враження (досвід попередніх і сучасної епох) композитор, як суб'єкт музичної культури, інтегрує у власному інтелектуально-креативному середовищі, що в свою чергу відображається у музичній творчості як прямо, так і опосередковано на двох генеральних рівнях – ідейно-образному та стилістичному.

Останній найяскравіше виявляється у використанні фольклору, який міцно увійшов у базис професійної композиторської творчості своєю образністю, метафоричністю, ритмами й інтонаціями. На відміну від українських авторів 50–80-х років ХХ століття, які охоче працювали з цитатами народної музики, нерідко підкреслюючи етнічну приналежність тем у назвах творів (наприклад, "Веснянка" С. Орфеева, "Українська фантазія" О. Станка (обидва – для скрипки та фортепіано), "Наигрыш. Протяжная" для трьох кларнетів І. Асеева, "Грузинский напев" для валторни та фортепіано Ю. Знатокова, "Башкирский напев" для фагота та фортепіано В. Власова), в останнє двадцятиліття вітчизняні композитори, рідше використовують прямі цитати. Скоріше, прагнуть подати наспівні, ритмічні контури фольклору лише натяком, асоціативно-завуальовано, пропустивши їх через власні відчуття – таким чи-

ном виникають варіанти побудови оригінальних народних тем (часткова заміна інтервалів, ритмічного малюнку) або авторські квазі-фольклорні мотиви.

Так, любов'ю до фольклору (особливо, українського) пронизана вся творчість О. Красотова, що знайшло своє втілення у творах практично всіх жанрів, зокрема і камерно-інструментальних – як в досліджуваний період, так і в попередні (наприклад, "Скочна" – рапсодія на єврейські народні теми для кларнета і фортепіано, 1989 р.). У 90-х роках композитор зацікавився східноазійським фольклором і створив дві ансамблеві п'єси для фортепіанного дуету на оригінальні теми японських народних пісень – віртуозний концертний твір "Ескіз" для двох фортепіано та варіації на тему коліскової з екзотичною назвою "Комоуріта" для двох фортепіано у 8 рук (обидва написані у 1993 р.). Нещодавно був віднайдений автограф композиції "Триптих-сюїти" для скрипкового ансамблю та фортепіано, що за нашим припущенням ймовірно була створена у період перебування О. Красотова у Китаї між 1999–2007 роками. П'єси з триптиха (I – "Smoke Gets in Your Eyes"; II – "Can't Buy my Love"; III – "Moonlight"), написані з використанням джазової стилістики, що виявляється у імпровізаційності, вибагливості мелодики і гармонії, характерних ритмічних візерунках, у органічному злитті із звуковими комплексами, притаманними авангардній стилістиці О. Красотова.

Досить часто використовує фольклор Ю. Гомельська, яка, переважно, не працює з цитатами, а передає опосередковано ритмо-інтонаційні формули у авторських квазі-фольклорних мотивах. Для камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської характерним є звернення до українських фольклорних джерел. Наприклад, в яскравих, енергійних п'єсах "Фоніум-фольк" (1995 р.) та "Гуцулка-dance" (2006 р.) з'являються мотиви і танцювальні ритми українського фольклору. Загалом, підкреслена ритмічна складова музики Ю. Гомельської є візитівкою її індивідуального стилю. Нерідко, в межах однієї п'єси композиторка "мішкує" різні ритми та інтонаційні звороти, іноді, у парадоксальних сполученнях. Так, навіть у "Гуцулці-dance", окрім власне українських квазі-фольклорних мотивів, є завуальовані натяки на джазовість, а у композиції "Jab-Jazz" (2008 р.) – навпаки, незважаючи на назву, що відразу налаштовує на сприйняття конкретного музичного стилю, традиційного джазу як регіонального фольклорного жанру афроамериканців немає. Твір написаний на стику авангарду і джазу, що являє собою синтез елементів обох музичних напрямків. В процесі розвитку п'єси, композиторка все більше концентрується на авангардній стилістиці, зберігаючи асоціативні натяки на джазовість за допомогою перкусії, що привносить особливий ритм, драйв.

Останнім часом оригінальними народними мотивами зацікавилась молода композиторка К. Майденберг-Тодорова. У "Стіні плачу" – другій п'єсі Триптиха (створений у 2008 р. на майстер-курсах у Міхельштадті, Німеччина) автор вводить цитату єврейської теми, що перегукується з програмним задумом композиції. Цю тему А. Школьнікова називає "темою плачу" та підкреслює імпровізаційність її музичного візерунку, який розгортається у діалозі кларнету і віолончелі [9, 291], проте дослідниця оминає увагою фольклорне коріння ритмо-інтонаційних структур даної теми, яка, особливо у виконанні кларнету, викликає асоціації з єврейськими етнічними мелодіями. Дійсно, К. Майденберг-Тодорова уникає "плакатності" та майстерськи вплітає у канву твору дещо видозмінену за інтервалікою народну тему, ніби "розчиняючи" інтонаційні звороти фольклору у сучасній музичній стилістиці.

Поряд з оригінальними фольклорними темами та авторськими квазі-фольклорними мотивами, в творчості українських композиторів зустрічаємо і квазі-архаїчні мотиви, що обумовлено інтересом до незвіданих світів, давніх традицій і міфології, прагненням зануритися у світовідчуття прадавньої доби та передати свої враження у звуковій реальності. Так, мотиви слов'янської культури представлені у композиції Ю. Гомельської "До сонця. Весняний ритуал" (2006 р.), де авторка поринає в архаїчні пласти, звертаючись до "образів язичницьких слов'янських обрядів, "смакуючи", в руслі Стравінського, поліритмічні структури, лади і дисонанси, наспіви і вигуки прамузики" [1, 168].

На певному творчому етапі слов'янська міфологія також зацікавила С. Азарову, яка практично ніколи не використовує напряму фольклор або цитати духовно-релігійної музики в своїх творах, незважаючи на близькість до витоків слов'янської культури (за словами композиторки, вона з 12 до 27 років співала у церковному хорі і добре знайома з репертуаром та, загалом, церковнослов'янськими традиціями). У композиції "Slavic Gods" (2003 р.) символіка та образність слов'янської культури доцерковного періоду надихнула композиторку на відображення звукових формул у "духовно-закамуфльованих інтонаціях" [2], які розкривають авторське бачення концепції твору, що лаконічно закодована в епіграфі – останній строфі однойменного вірша Андрія Бондара: "Слов'янські боги лише уві сні забувають про свій войовничий атеїзм, починають вірити у божий промисел, сонячні плями, соціальну справедливість і тихо вмирають від щастя". Семантичний простір композиції С. Азарова моделює завдяки діалогічній взаємодії музичного і поетичного текстів, що створює ефект позачасових паралелей, вибудовування яких продукує нові сенси, наближаючись до тематики сьогодення – кризи атеїстичних тоталітарних режимів на стику ХХ – ХХІ століть.

Переважає більшість творів, де композитори образно занурюються у глибші культурні пласти, концептуально ґрунтуються на ідеї наближення, розуміння чи навіть синтезі культур, які є віддаленими у часо-просторових і ментальних вимірах. Зокрема, у творі "Крила східного вітру" (2010 р.) Ю. Гомельська відображає своє бачення східної культурної традиції та світогляду: "Я не кажу конкретно про персидську, арабську культуру, а передаю саме моє відчуття культури Сходу, східної музики" – коментує авторка [3].

Проте є окремі композиції, де автори подають матеріал у контрасті образно-тематичних сфер (найчастіше, двох), задля підкреслення полярності, інакшості різнорідних культурних традицій. Таким чином, у концепції твору первинно закладається ідея не наближення, а протиставлення культур, нерідко у відображенні проблематики Схід–Захід в музичному мистецтві. Серед таких творів – "Восхождение. Восток-Запад" (2007 р.) та "Імпровізація" (2013 р.) А. Томльонової (обидва для рояля і перкусії), де "протиставляється урбаністичний, жорсткий Захід та витончений, медитуючий Схід" [4], при чому, ідея руху від хаосу до гармонії є наскрізним художнім задумом композиції. Автор не використовує у творі цитат, а передає екзотичні східні мотиви за допомогою прийому стилізації, підсиленого використанням нетрадиційних аксесуарів виконавцями. Так, у "Імпровізації" піаніст кладе олівці на струни роялю, що перекочуючись під час гри, створюють незвичайний звуковий ефект, який немов би імітує звучання ситару – традиційного індійського багатострунного інструменту.

Схожу проблематику, проте спрямовану на відображення дуалізму Схід–Захід, підіймає С. Азарова у творі "West – East" (2003 р.). Дуальність світобудови, що являє собою взаємодію полярних культурних традицій, які то віддаляються, то переплітаються "як два різних світи, які в той же самий час є в чомусь схожими" [2], символічно передається композиторкою у двох контрастних тематичних матеріалах, що не мають яскраво вираженого фольклорного забарвлення. С. Азарова осучаснює традиційне висвітлення даної проблематики, віддаляючись від філософсько-сакральної лінії у вимір сьогодення – візи, кордони, зближення/віддалення світів і людей.

Загалом, проблематика Схід–Захід в мистецтві, спрямована на відображення їх культурної і світоглядної опозиції або, навпаки, перехрещень є актуальною не тільки як закладена автором концептуальна основа тієї чи іншої композиції, а як реально існуюче генетичне коріння, що несвідомо "проростає" у внутрішній структурі музичного твору незалежно від того, чи використовує композитор оригінальні народні теми або етнічно забарвлені ритмо-інтонаційні квазі-фольклорні формули.

Цю думку найкраще ілюструє фрагмент інтерв'ю з К. Цепколенко, яка коментує питання перетину східно- і західноєвропейських культурних впливів у формуванні індивідуального естетико-стильового та стилістичного базису її композиторської творчості: "Коли я була на різних стипендіях закордоном і коли мої твори там виконувались, то в публікаціях, критиці, завжди з'являлися такі слова, що ментальність моїх творів східна (Схід – це мається на увазі Україна, адже для Європи ми належимо до її східної частини) і не було жодної статті, де б це не відзначалось. Проте в Україні, коли наприкінці ХХ – початку ХХІ століття почали з'являтися статті про мою творчість, наші критики відзначали, що музична мова у К. Цепколенко європейська. Тобто, це дві сторони медалі – в іноземній критиці висвітлюють те, що моя музика сягає корінням в нашу ментальність, а у нас – навпаки, робиться акцент на тому, що я неначе наслідую європейську традицію <...>. Проте в першу чергу я завжди кажу, що я – український композитор" [5].

Отже, у підсумку можна зазначити, що особливістю сучасного культурного простору України є злиття інкультураційних та акультураційних процесів через поглиблення і розширення діалогу культур внутрішнього полінаціонального, полірелігійного середовища України за рахунок інтенсифікації міжнародних контактів. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття відбувається інтернаціоналізація мислення українських митців у вільному діалозі (полілозі) культур, що є потужним джерелом творчості і знаходить своє відображення у камерно-інструментальній музиці на ідейно-образному рівні (у концептуальних векторах наближення, протиставлення, дуалізму культур) та неофольклорному стилістичному рівні (у використанні автентичного фольклору, варіантному тлумаченні фольклору або створенні авторських квазі-фольклорних, квазі-архаїчних тем). При безперечній вкоріненості в українську ментальність і культуру відкритість до діалогу культур (у різних його площинах – від інтерперсонального міжетнічного до діалогу культурних традицій різних епох) сприяє розширенню індивідуального культурно-інформаційного поля та мистецькій комунікації, обміну та взаємозбагаченню культур, примноженню і оновленню традицій української школи композиції та загалом інтеграції українського мистецтва у загальносвітові процеси.

Література

1. Зима Л. В. Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Л. В. Зима. – О., 2014. – 181 с.
2. Інтерв'ю з Азаровою С. А. від 30.04.2014. – Текст зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
3. Інтерв'ю з Гомельською Ю. О. від 28.03.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
4. Інтерв'ю з Томльоновою А. С. від 27.03.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
5. Інтерв'ю з Цепколенко К. С. від 03.05.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
6. Козак А. Міжкультурна комунікація в контексті діалогу культур / А. Козак // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка. – Вип. 118. – Кіровоград, 2013. – С. 106–110.
7. Самойленко А. И. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. д-ра искусствоведения : 17.00.03 / А. И. Самойленко. – К., 2003. – 426 с.
8. Сютя Б. Глобалізація та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження / Б. Сютя. – Серія "Музика вчора, сьогодні і завтра". Книга 2. – Київ: УБСП "Комора", 2006. – 65 с.

9. Школьнікова А. Камерно-інструментальна творчість одеських композиторів у контексті імпровізації (на прикладі творчості К. Майденберг, А. Тихоплав) / А. Школьнікова // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. – Серія "Виконавське мистецтво". – Вип. 24. – Кн. 1. – Львів : Сполом, 2010. – С. 282–293.

References

1. Zyma L. V. (2014) Piano quintet genre as a historic and stylistic phenomenon: typological aspect. PhD in art history thesis. Odesa: ONMA [in Ukrainian]
2. Interview with Azarova S. A. (30.04.2014). The text is kept in a personal archive of Kravchenko A. I. [in Russian]
3. Interview with Homelska Iu. O. (28.03.2014). The audio and text are kept in a personal archive of Kravchenko A. I. [in Russian]
4. Interview with Tomlyonova A. S. (27.03.2014). The audio and text are kept in a personal archive of Kravchenko A. I. [in Russian]
5. Interview with Tsepkoenko K. S. (03.05.2014). The audio and text are kept in a personal archive of Kravchenko A. I. [in Russian]
6. Kozak A. (2013) Intercultural communication in the context of the dialogue of cultures. Scientific notes of Kirovograd state pedagogical university named after B. Vinnichenko. (Iss. 118). (pp. 106–110). Kirovograd. [in Ukrainian]
7. Samoylenko A. I. (2003). A dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. Doctor's thesis. Kyiv. [in Russian]
8. Suta B. (2006). Globalisation and periphery processes in culture as a factor of art integrity organisation in modern music. (Series "Music yesterday, today and tomorrow"). (Book 2). Kyiv: UBSP Komora. [in Ukrainian]
9. Shkolnikova A. (2010). Chamber and instrumental creativity of Odessa composers in the context of improvisation (through the example of creativity of K. Maidenber, A. Tykhoplav). Collected scientific articles of Lviv national music academy named after M.B. Lysenko. Chamber and instrumental ensemble : history, theory, practice. (Series "Performance art"). (Iss. 24). (Book. 1). (pp. 282–293). Lviv: Spolom. [in Ukrainian]

УДК 78-01

Лисенко Ольга Всеволодівна
кандидат мистецтвознавства, професор
Національної музичної академії України
ім. П.І.Чайковського
olgalysenko1556@gmail.com

ФУНКЦІОНАЛЬНА СИСТЕМА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МОВЛЕННЯ

Стаття присвячена проблемі системно-функціонального аналізу процесу становлення звукового тексту музичного твору при музично-виконавській актуалізації нотного тексту. Даний творчий процес розглядається у площині мовленнєвої парадигми музично-виконавської діяльності, яка міститься у визначенні функціональної системи музично-виконавського мовлення.

Ключові слова: музично-виконавський мовленнєвий процес, текст, музично-виконавська мовна система, музично-виконавська інтонаційна система засобів виразності.

Лисенко Ольга Всеволодівна, кандидат искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П.И.Чайковского

Функциональная система музыкально-исполнительской речи

Статья посвящена проблеме системно-функционального анализа становления звукового текста музыкального произведения при музыкально-исполнительской актуализации нотного текста. Творческий процесс актуализации нотного текста рассматривается в плоскости речевой парадигмы музыкально-исполнительской деятельности, которая заключается в исследовании функциональной системы музыкально-исполнительской речи.

В статье определяются языковые, речевые единицы и элементы функциональной системы музыкально-исполнительской речи. В качестве языковых и речевых средств рассматриваются элементы музыкально-исполнительской интонационной системы средств выразительности.

Ключевые слова: музыкально-исполнительский речевой процесс, текст, музыкально-исполнительская языковая система, музыкально-исполнительская интонационная система средств выразительности.

Lysenko Olga, PhD in Arts, associate professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

A functional system of musical-performing speech

The article is devoted to the systematic functional analysis of creating of the sound text of a musical work in view of the musical performance updating of the musical text. The creative process of updating of the note text, which consists in the study of the functional system of musical-performing speech, viewed in the plane of the verbal paradigms of musical performance. In one of the previous articles the author points out that "... the process of execution of music can be defined as a specific "musical language and speech process" that is associated with the process of thinking of an artist, is realized by the respective musical-performing assets and it is a way of intercommunication between ...". [1, 213].

The systemacy and the functionality are interconnecting many phenomena of the musical art. The study of the process of execution of the music compositions as "the language-speech" process, involves the use of dialectically related method of the system functional analysis.