

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.05>
УДК 008: 312.421

СИСТЕМОГЕНЕЗ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Є. Ю. Ареф'єва

Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
liza.arefieva34@ukr.net

Ye. Arefieva

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-5060-2251>

Є. Ю. Ареф'єва. Системогенез виконавської діяльності в музиці ХХ століття

Теорія системогенезу та екосистемний підхід до аналізу великих соціокультурних систем рефлексії дозволяють осмислити музичний простір як єдність системогенезу та культурогенезу. Охарактеризовано міметичний, логістичний та рефлексивний підходи щодо формування виконавської майстерності музиканта на прикладі вокальних й інструментальних складових сучасного художнього твору. Сучасна виконавська майстерність технологізована й специфікована в межах антропних, медіатекстуальних і візуальних патернів, які впливають на виконавську діяльність. Виникають більш творчі, ширші і глобальніші системи, які застосовують досягнення віртуального, іконічного, візуального повороту, виходять на екранні комунікації, сучасну театральну сцену, яка стає радикалізованішою, відмінною від тієї, яка була раніше. Екологічна настанова як апеляція до метафізичних витоків певною мірою акцентує різноманітність здійснення системогенезу у виконавській культурі. Усі синтєзи, які здійснюються на основі музичної стихії, музичного тексту, метатексту музичного дискурсу, потребують адекватних виконавського вміння, майстерності і творчості.

Ключові слова: музичне мистецтво, виконавська діяльність, системогенез, культурогенез, образ, синтєз мистецтв.

Ye. Arefieva. Systemogenesis of performing activity in the music of the XX century

The importance of determining the systemic determinants of cultural genesis of performing art in the context of the ecosystem approach to the interpretation of musical art is emphasized.

The purpose of the article is to determine the system-making directions of the transformation of performing activity in music, in particular, in Kyiv vocal school as a phenomenon of sociocultural explanations of the leading determinants of musical synthesis — anthropological, semiological and visual turns.

The methodology is determined by comparative and systemic approaches, which make it possible to conduct a comparative analysis of musical systems of performing arts; phenomenological and dialectical methods that help to determine the figurative transformations of musical culture as the integrity of performing strategies — skills, abilities, creativity.

The scientific novelty. The theory of systemogenesis and the ecosystem approach to the analysis of large sociocultural systems of reflection provide an opportunity to understand the musical space as a unity of systemogenesis and culturegenesis. Mimetic, logistic and reflexive approaches to the formation of a musician's performance skill are characterized using the example of vocal and instrumental components of a modern art work. Modern performance skills are technological and specified within the framework of anthropic, media-textual and visual patterns that make an impact on performance. The dichotomy of performance as a division into verbal and instrumental is to a certain extent overcome when all the latest theses, which include information transformation mechanisms on the screen, give a synthetic image. All this, in one way or another, determines the latest genre configurations that often change the trajectory of the development of the systemogenesis of music. Performance in art could not develop without those experiments when vocals enter the symphony, in particular, by A. Schoenberg in "Moon Piero" and others. It could not have developed without those broad creative intentions, which appeared with development of music.

The results. More creative, broader and more global systems are emerging that apply the achievements of the virtual, iconic, visual turn, include screen communications, the modern theater scene, which is becoming more radicalized, different than it was before. The ecological instruction as an appeal to metaphysical origins to a certain extent emphasizes the diversity of systemogenesis in performing culture. On the one hand, it is a metaphysical way of shifting all boundaries, on the other hand, it is a local fragmentation and an appeal

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

to the origins of one's own performing experience in art. All syntheses, which are carried out on the basis of a musical element, musical text, metatext of musical discourse, require adequate performance skills, abilities and creativity. The more different types of arts are involved here, the more they are needed in order to show a musical image integrally and perfectly, to convey an idea. An idea is already a matter of taste, direction, arrangement and a problem of the interaction of various actors of the complex modern process of medialization, dialogue of cultures, artistic tools of various types of arts and performer. After all, the dialogism of performing technologies in music is transformed into a certain miracle. A miracle and a complete artistic image emerge. The image of the completed XX century, which is already understood as a work of art.

The practical significance. The practical significance of the study lies in the fact that the categorical apparatus of the ecosystem approach is introduced into the cycle of musicological and cultural reflection, which makes it possible to expand the horizon of the sociocultural functioning of a musical work to its understanding of a certain ecosystem, focused on preserving the cultural and historical potential of musical performance.

Keywords: *musical art, performing activity, systemogenesis, cultural genesis, image, synthesis of arts.*

Постановка проблеми та актуальність теми дослідження. Виконавство в широкому онтологічному значенні є власне самою музикою, яка неможлива без виконавської діяльності, адже прийнято розподіляти виконавство на вокальну й інструментальну школи. Вокальна школа пов'язана з голосовим виконанням, яке може бути хоровим або індивідуальним, утворювати різні ансамблі, але це та сфера, яка належить до вокального мистецтва. Інструментальна діяльність пов'язана з різноманітними інструментами, інституціями, що формують, сприяють їх розвитку, еволюції. Утім, тіло людини стає тим антропологічним горизонтом, який так чи інакше задає системні якості виконавському мистецтву.

Системогенез виконавської діяльності — це завжди культурогенез і антропогенез, які потребують специфічного підходу. За П. Анохіним, системогенез є певним передбаченням майбутнього функціональною системою (Анохін, 1976). Підсистеми системного цілого розвиваються та діють у різному часопросторі (ефект гетерохронії

та гетеротопії), що вможливорює адекватну адаптацію до просторово-часового континууму. Системогенез у культурі трансформується в культурогенез, де до координати майбутнього додається актуалізація минулого як феномен зберігання традиції, національних шкіл культуротворчості тощо. Регенерацію та збереження культурних практик пов'язують з екосистемою. Французький теоретик екосистем Е. Морен свідчить про те, що природний та культурний виміри екосистеми корелюють, а екосистема, щоб зберегти власні ресурси у процесі свого функціонування, звертається до своїх метафізичних витоків (Морен, 1992).

Особливо актуальним є осмислення екосистемного підходу до музичної творчості, зокрема виконавства. Вищезгаданий науковець визначає, що холізм (примат системного цілого) як фундаментальний принцип системної цілісності має корелювати з антихолізмом (домінанта частини системи). Антихолізм — це залежність від особливого, від частини, що дає програму особистісного виміру, у цьому випадку — людиновимірності творчості, яка пов'язана з традицією, національною вдачею, усім тим, що утворює цілісність як самодостатню культурну реальність.

Безперервна регенерація, перманентний процес оновлення дозволяє осмислити той факт, згідно з яким будь-яке виконавство має звертатися до своїх першовитоків. І лише тоді воно буде цілісним, гармонійним і самодостатнім, коли перетвориться в екосистему, коли петля рекурсії як звернення до етнокультурних витоків, національних традицій, найкращих виконавських прикладів, своєрідних прийомів виконавства тієї чи іншої персоналії, до своєрідного тезаурусу майстерності перетвориться на провідний принцип виконавської культури.

Системогенез виконавського мистецтва пов'язаний з орієнтацією на антропні, семіологічні і візуальні виміри музичного мистецтва. Ракурс на ту чи іншу засаду задає напрям системної діяльності, можливість реалізувати той чи інший потенціал виконавської діяльності. Виконавство не може бути позбавлене антропного виміру, адже знакові нотації, інтерпретації музики, пов'язані з нотаційними системами, з візуальною презентацією цих систем, тобто записом

систем нотації, становлять достатньо широке поле тих інновацій, які мали місце у ХХ ст.

Можна стверджувати, що системогенез виконавської діяльності базується на тих відомих парадигмах, які існують не лише в музиці, а й в інших видах мистецтва. Міметична система — роби, як я, — це навчання за допомогою чуттєвого спілкування, досвіду показу, вправ, як потрібно грати. Увесь цей корпус навчання формується на тому, що здійснюється корпус вмінь і формуються навички майстерності. Цей вимір виконавства є міметичним, пов'язаним із системою навчання в результаті контакту в комунікативному середовищі.

Наступна модель — логістична. Відповідно до неї, педагог означає структурні системотворчі компоненти і в результаті певної раціоналізації майстерності визначає своєрідні алгоритми виконавства, які стосуються певної виконавчої школи: національної, регіональної. Зрештою, формується ще одна система — рефлексивна, яку не можна назвати сумою чуттєвих та раціональних констант, але вона базується на їхній єдності, на знаковому контексті як на єдності означуваного та означального і визначається як суто рефлексивний феномен, що презентує певну особистість, персоналію, розвиток її даних.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальнокомунікативні аспекти функціонування художнього образу досліджувалися в роботах П. Анохіна (1876), А. Арєф'євої (2018), Ю. Легенького (2022), С. Неретіної (1999) та ін. Екосистемні ознаки культурогенезу, зокрема в музиці, розглядалися у працях Е. Морена (1992), М. Кисильова, Т. Гардащука, К. Зарубицького (2006), О. Зінкевич (1992) та ін. Культурологічні аспекти антропологічного, феноменологічного визначення музичного феномену в контексті виконавської діяльності набули відображення в дослідженнях Б. Гнидь (2002), Л. Кияновської (1998), О. Козаренка (2000), І. Коновалової (2023), І. Стравінського (1978) та ін. Однак проблема цілісного системного аналізу виконавського мистецтва ще є малодослідженою.

Мета статті — визначити системотворчі напрями трансформації виконавчої діяльності в музиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. У вокальному мистецтві найважливіший фактор — це ситуація втрати голосу в просторі технічних інновацій. Це пов'язане з тим, що виконавство виразилося в диспозиції звук — голос. Звучна матерія вокалу зовсім не є голосом, а більшою мірою презентує мікси звучання на основі тієї чи іншої обробки виконавських технологій. Явище «співати під фанеру» стало достатньо поширеним, навіть легітимним фактором вокальної індустрії сучасної культури. У цій ситуації актуальна проблема втрати традиції, креативного витoku співочої культури. Проте креативність, за С. Неретіною, як перехід з небуття в буття є також й перехід з буття в буття, що є творчістю, є перехід з буття в небуття, що є деградацією творчості (Неретіна, 1999).

Усе це описується одним виміром — креативність, яка формується на різних ступенях існування творчого акту. Важливо, що креація — це інтуїція християнської культури, яка походить у музиці від православного співу, монодій, ангельського співу, що спадає з висот духу. Креація — це гармонія сутнього, яка є самодостатнім онтологічним виміром звука, подобою ангельського співу. Звичайно, ці конотації належать до ортодоксальної православної естетики, але про них варто згадати, щоб усвідомити, що голос — не є звук, а звук — не є голос. Голос — це самодостатній образ персональності виконавця, що формується на основі певної вокальної школи, зокрема школи М. Гарсії, Ф. Ламперті, К. Еверарді, в Україні — це львівська школа В. Висоцького.

Виникає креативна ситуація, у межах якої вокальне небуття сучасної культури підмінюється анонімним звучанням у комунікативному середовищі шоу-бізнесу, рок-оперних інсталяціях. Найважливіше продемонструвати, що психологофізіологічні, естетичні, художні та специфічно виконавські ознаки (персональні й імперсональні інтонації) орієнтовані на ту чи іншу традицію вокальної школи. В інструментальному виконавстві ситуація приблизно та сама, але тут інструмент бере на себе левову частку презентації звучної матерії, від нього залежить 50% виконавського потенціалу, якщо міркувати про інструменталізм як про фактор виконавства.

Вокальна педагогіка — це не лише виокремлена сфера становлення голосу. Так, зокрема традиції Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського свідчать про те, що тут сформована школа вокальної виконавської майстерності. У Київській консерваторії в різні часи викладали відомі українські педагоги вокалу, які здобули освіту в Європі, зокрема М. Мякиш. Однією з провідних професорок вокалу була М. Донець-Тессейр, котра фактично створила школу креативного виховання співочої культури.

С. Сонкі (Зонкінд) — артист опери, котрий створив раціональну школу вокалу, звертав увагу на принципи теорії звукодобування. Керування диханням він вважає найголовнішою умовою раціональної постановки голосу. Артист намагається здійснити наукове обґрунтування принципів, відповідно до яких і узгоджує теорію. Отже, теорія дихання має передумови володіння звукодобуванням, під яке підводиться ґрунтовна теоретична база. Зрештою, можна зазначити, що автор фокусується на діафрагматичному типі дихання, котре за сильнішого вдихання поєднується з боковим типом. Затримка дихання, уміння тримати верхню частину грудної клітки в розширеному стані й володіти скороченнями діафрагми в процесі видихання є результатом того, що формується повільне і рівномірне дихання.

Такий тип володіння співом орієнтований на своєрідну гімнастику дихання та на певну економію видиху, що доповнює картину співу, яка створюється як система виразності звука. С. Сонкі запозичує свою систему зі старої італійської та нової французької шкіл, які суттєво відрізняються — одна орієнтована на міметизм, а інша — на логоцентризм.

У Києві формується ще один підхід, який можна охарактеризувати як креативну педагогіку М. Донець-Тессейр. Фактично засновниці підходу вдалося «примирити» емпіричне та раціональне начала вокального інструментарію. Методика М. Донець-Тессейр відрізнялася тим, що високі технічні здібності в режимі колоратурного і лірико-колоратурного сопрано давалися на уроках за допомогою показу, буквального повторення голосу професора, адже модуляція артикуляційної системи щоразу модифікувалась під того чи іншого виконавця.

Методику М. Донець-Тессейр вирізняли як академічність, так і висока культура співу. Вона чітко розподіляла свій курс на виконання правил звукодобування та здобуття інтерпретативних можливостей власного співу, і таким чином тримала жорстокий дисциплінарний режим щодо технологій створення звука. Її прийоми не були суто раціональними, шаблонними схемами, педагогиня пильну увагу приділяла вокальній техніці та здібностям кожного виконавця, звертала увагу на темброві здатності виконавця, намагалася їх розвинути; уникала одноманітності, гомогенізації, нівелювання тембру і шукала цікаві можливості забарвлення голосу в молодих співаків, завдяки котрим вона фактично й здобула славу як педагог. Якщо охарактеризувати манеру звукодобування в школі М. Донець-Тессейр, то потрібно відзначити завжди високі позиції, світлий, яскравий, блискучий, співучий звук. З 1927 по 1939 рр. Марія Едуардівна працює в Київській опері, має неабиякий успіх.

Природна вишуканість, темперамент і шик були властиві їй натурі. Можна зазначити, що майстриня приділяла немало уваги розвитку в студента майстерності, справжньої творчості. Ця креативна, творча настанова робить її методику неперевершеною. М. Донець-Тессейр приділяла багато уваги як правильному співочому диханню, так і артикуляції, сценічній поведінці, що створювало загальний психологічний настрій та образ у виконавстві оперних партій. Сутність креативної педагогіки, якщо можна так її назвати, полягає в тому, що потрібно замість емпіризму мімезису та абстрактної логістики звукодобування вдатись до системи методик, які поєднують той та інший вимір, але моделюють їх у повноцінному творчому процесі, виконанні і формуванні сценічного образу.

Цей тип, характерний для Київської вокальної школи, зокрема для згаданої М. Донець-Тессейр, яка беззаперечно є носієм і фундатором рефлексивної системи креативного вокалу, презентує складові системогенезу виконавської майстерності загалом. Отже, система виконання вокального твору має міметичну, логістичну та рефлексивні підсистеми, які актуалізуються виконавцем у потрібному часі й просторі формування твору.

Звичайно, важливу роль, особливо в другій половині ХХ ст., відіграє візуальний поворот, коли зростає свобода фіксації аудіовізуальної інформації і намічається розвиток трансформації вокальних технологій, які формують нові жанри, способи виробництва й споживання звучної матерії. Найбільше наближеним до цих трансформацій системогенезу виконання музики є композитор. Адже, як ми продемонстрували на прикладі вокального мистецтва, справжні досягнення відбуваються лише тоді, коли композитор працює для певного виконавця, знає його музичну фактуру, можливості звукодобування. Таким чином, виникає цілісний художній образ аудіовізуальних проєктів, які мають сучасну естетичну цінність і впливають на всі інші художні практики. Однією з креативних стратегій розвитку виконавської майстерності є синтез мистецтв як система видовищної артикуляції образу.

Ідея синтезу в музиці виникла як реакція на відображення живописності композиторської творчості, що можна пов'язати з «Картинками з виставки» М. Мусоргського, «Трьома картинами Пауля Клеє» Е. Денісова. Слід зазначити, що діалог живопису і музики живить творчість А. Шенберга, а його дружба з В. Кандинським вилилася в цікаві роздуми про асоціативний простір єднання музики й живопису, особливо абстрактного живопису. Питання стосовно того, наскільки абстрактний живопис і живопис фігуративний ближче підходять до природи музики, більше орієнтоване на смак, адже не можна знайти бодай одну закономірність і вважати, що абстрактне мистецтво ближче до музики, ніж конфігуративний живопис.

Взаємодія візуального ряду і ряду музичного відбувається у просторі сучасного виконавства як потреба дедалі більше вносити візуальні реалії. Відомим експериментатором синтезу мистецтв є Д. Кейдж, який буквально перетворює свої партитури на піктограми — сучасні символи зображальної культури. Адже не тільки такий спосіб нотацій слугує засобом інтенсифікації аудіовізуальної інформації в музиці. Крім Д. Кейджа, відомі композиції М. Кагель з його «інструментальним театром», «орнітологічні» композиції О. Мессіана, в українській музиці синтетизм музики, танку, живопису стає витоком

творів Є. Станковича, Л. Дичко, В. Сильвестрова та ін.

Важливо також відзначити ще один місток, який формує виконавську майстерність, — інтерпретацію хореографічних творів у музиці, а потім уже візуалізацію балетних спектаклів. Зокрема це характерно для хореографії Д. Балланчіна, музики І. Стравінського, в Україні — Р. Поклітару, хореографа-постановника, який працює в багатьох країнах світу.

Утім цей шар досліджень, що стосується хореїчного виміру мистецтва як єдності експресивних і конструктивних мистецтв, потребує окремого синтетичного дослідження виконавства в царині синтезу мистецтв, де конститутивним інструментом стає танок. Це ще одна система системогенезу музики, яка входить у світ сцени і тісно співпрацює з танком і всією тканиною зображальності, що походить від сценографії, костюма та ін. Виконавські можливості стають не такими бінарними, розкривають відношення виконавець — інструмент і опосередковують їх сценою. Виконавство вже належить не одній людині, а багатьом, особливо це актуально в балеті, хоровій творчості, де домінує гуртовий спосіб виконавства.

Рефлексія, що використовує аналогію слова, словесний поетичний текст у музиці, є плідною культурологічною інтерпретативною конструкцією, пов'язаною з танком, поліфонією, пластикою тощо. Не менш важливою є ситуація, коли виконавець залишається сам на сам з інструментом і вже не розділяє себе та інструмент. Їхні відносини втрачають ознаки бінарності, протистояння інструмента. Інструмент ніби «продовжує» тіло виконавця, як і, навпаки, — інструмент стає органічним, набуває тілесної харизми виконавця, його школи, інтонування, способу інтеракції.

Так, М. Бежар виконує візуальну інтерпретацію музики М. Равеля, його досвід демонструє візуальну інструментальність, що стає головним значущим засобом інтерпретації. Візуальна інтерпретація музичного простору «Місячного П'єро» відбулася у творчості режисера К. Хартмана і П. Булеза, які утворюють своєрідний палімпсест, один текст. Досвід його екранізації свідчить про те, що твір оживає в іншому контексті, виникає система тієї візуальності, яка

не була можливою без екрану. Участь екранних видів мистецтв, режисерської роботи завершується тим, що формується ще один простір креативності, який засвідчив у свій час Шенберг, але зараз він досягає свого парадоксального загострення, а інколи абсурдного осмислення.

Загалом ця візуалізація здійснюється в межах культури хіп-хопу, адже можна помітити, як орнаментально формуються структури, конфігурації синтетичної пластики-музики. Це свідчить, як простір рефлексії над музичним твором починає звучати в ритмі неортодоксальної естетики. В українській культурології проблематика онтології музичного твору піднімається як системне бачення єдності виконавської діяльності та композиторського задуму. Так, зокрема І. Коновалова відмічає: «Художній твір “детермінований суб’єктивно-психологічними мотивами композитора-автора, музичний твір на глибинному рівні несе відбиток світоглядних та аксіологічних орієнтацій творчої індивідуальності, її особистісний смисл. У структурі музичного твору закладена амбівалентність, властива академічному музичному мистецтву як звукочасовому, процесуальному виду художньої творчості, результати якої об’єктивуються в знаково-символічній формі та аудіальному вираженні, у практиці живої художньо-виконавської реалізації. У зв’язку із цим, розуміння семантичної специфіки музичного твору виникає на основі диференціації його двох буттєвих іпостасей — потенційно-подієвої, фіксованої (музичний твір як текст) та реально-подієвої (твір як акустичний феномен, звучення подія буття). Окреслені іпостасі вможливають віднесення музичного твору до провідних різновидів музично-художньої, і ширше — культурної практики — композиторства і виконавства» (Коновалова, 2023, с. 84–85).

Театральне буття музичного твору має своєрідну культурно-історичну антропологію. Можна стверджувати, що сценічні імпульси надають можливості трансформувати задум, перетворити його на своєрідну систему деконструкції. Така деконструкція музичного простору, який починає працювати з культурним контекстом культури хіп-хопу, поєднує мотиви, фрагменти творів для кларнета, свідчить про те, що, зокрема, образ П’єро «живе» в зовсім іншому просторі, далекому від комедії дель арте. Він існує в сучасних техногенних конотаціях зовсім іншої

сцени, яка поєднує ексцентрику, непередбачену поведінку, сценографію, рекламні ходи, музично-поетичний лексикон тощо. Це пов’язано з амбівалентністю персонажів, відкритістю сучасної сцени і свідчить про те, що художній образ переживає друге дихання, нове системне народження.

На правах цитат у твір входить музика Стравінського. Усі ці цитати не просто уподібнюються до ігрової, бурлескної стихії, а несуть вокальну «пантоміму» і елементи кабарежного театру. Виникає гострий, відкритий музичний простір, що надає того неповторного образу, який утворюється не як цитатність постмодерного типу, а як одна тканина, де «Місячний П’єро» поєднує немало творів і перетворює їх на одну сценічну картину місячного світла, яке вібрує, трансформує й створює екранну версію аури комедії дель арте.

Це нова форма прочитання твору, діалогічно розкритий дискурс різних концептів — філософських, релігійних, літературних, поетичних, театральних, які в постмодерному дискурсі синхронізуються з музикою, звуком, що актуалізує досвід як нововіденської школи, так і синкрети І. Стравінського, а також пошук новітнього сценізму, де танок стає засадою певної ретройнсталяції. Остання фактично ніби тримає реконструкцію твору в режимі інтроверсій, що свідчить про новий стиль музичного і візуального паралелізму, який виникає на основі міксів з класичного або авангардного мистецтва. Так відбувається певний палімпсест, нашарування звукових стихій, театралізація як новітня реінсталяція того задуму, який здійснив Шенберг. Більше того, долучаються візерунки мелодій інших авторів.

Гіперінсталяція — це закономірний елемент симбіозу і системогенезу музичної культури, адже такі міксування, палімпсести, це по суті постмодерний спосіб прочитання творів, який підживлюється і оновлюється інтепретативними можливостями бінарного локалізму й виникає між інструментами та виконавцями. Цей потенціал ще не вичерпаний, він ніколи не буде вичерпаним, оскільки кожен виконавець надає свій імпульс, свою можливість перефразування, інтонування та презентації мистецького твору.

Отже, для визначення доміант системогенезу виконавського мистецтва ми обрали лише фрагменти, «епізоди» системотворчості в музиці. Це педагогічний вимір, що дозволяє експлікувати, міметичний, логістичний, рефлексивний аспекти виконавства; це вимір синтезу мистецтв, який допомагає означити хореїчні витоки виконавства за доміантою танку; це принцип інсталяції (візуальної мізансцени), який актуалізується в техноматичних композиціях сучасної музики і радикально змінює сучасне виконавство, робить його більш комунікативно відкритим, діалогічним.

Висновки. Системогенез як культурогенез виконавського мистецтва у ХХ ст. дедалі більше стає сценічним, музика більше орієнтована на комунікативну сцену. Комунікативна сцена набуває тих ознак *estesis*, які є ретрансляцією,

презентацією, інсталяцією і всіма системами кінематики дискурсу — вербального, музичного, інструментального. Має місце не лише синтез, але й нове дихання, нове прочитання твору. Так, твір «Місячний П'єро» в цьому випадку стає певним алгоритмом розуміння синтезу та синкрес сучасного світу музики. Не можна уявити виконавську систему як екосистему, якщо не визначити феномен виконавства як онтологічний предикат музики загалом.

Перспективи подальшого культурологічного дослідження музичного виконавства вбачаються як у визначенні загальних екосистемних детермінант формування музичного процесу, так і диференційних розробках, присвячених вивченню окремих виконавських шкіл.

Список посилань

- Анохин, П. К. (1978). *Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы*. Наука.
- Ареф'єва, А. Ю. (2018). Креативні засади вокальної педагогіки: культурно-історичні паралелі. *Єдність навчання і наукових досліджень — головний принцип університету. Матеріали звітної науково-практичної конференції викладачів, докторантів та аспірантів факультету філософської освіти і науки (14–19 травня 2018 року)*, 188–191.
- Гнидь, Б. (2002). *Виконавські школи України*. НМАУ.
- Зінкевич, О. С. (1992). Український авангард. *Музика*, 4, 4–5.
- Кисельов, М. М., Гардашук, Т. В., & Зарубицький, К. Є. (2006). *Екологічні виміри глобалізації*. Парапан.
- Кияновська, Л. (1998). *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Сполох.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка.
- Коновалова І. Ю. (2023). *Рецепція поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі. Культура України, 80*, 82–88.
- Легенький, Ю. (2022). *Українська національна мода ХХ століття: образ і міф*. Університет «Україна».
- Неретина, С.С. (1999). *Тропы и концепты*. ИФРАН.
- Morin, E. (1992). *Method: towards a study of humankind. The nature of nature*. (Vol. 1). J. L. Roland Belanger (Transl. and Introd.). Peter Lamg.
- Stravinsky, V., & Craft, R. (1978). *Stravinsky in Pictures and Documents*. Simon and Schuster.

References

- Anokhin, P. K. (1978). *Selected Works. Philosophical aspects of the theory of functional system*. Nauka. [In Russian].
- Arefieva, A. Y. (2018). Creative principles of vocal pedagogy: cultural and historical parallels. *The unity of teaching and research is the main principle of the university. Materials of the summary scientific-practical conference of teachers, doctoral students and postgraduate students of the Faculty of Philosophical Education and Science (May 14–19, 2018)*, 188–191. [In Ukrainian].
- Gnyd, B. (2002). *Performing schools of Ukraine*. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [In Ukrainian].
- Zinkevych, O. S. (1992). Ukrainian avant-garde. *Muzyka*, 4, 4–5. [In Ukrainian].
- Kyselov, M. M., Hardashchuk, T. V., & Zarubytskyi, K. E. (2006). *Ecological dimensions of globalization*. Parapan. [In Ukrainian].
- Kyianovska, L. (1998). *Myroslav Skoryk: a creative portrait of the composer in the mirror of the era*. Spolokh. [In Ukrainian].

- Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. Naukove tovarystvo im. T. H. Shevchenka. [In Ukrainian].
- Konovalova, I. Yu. (2023). Perception of the concept of “musical work” in modern scientific discourse. *Culture of Ukraine*, 80, 82–88. [In Ukrainian].
- Lehenkyi, Y. (2022). *Ukrainian national fashion of the XX century: image and myth*. Universytet “Ukraina”. [In Ukrainian].
- Neretyna, S. S. (1999). *Tropes and Concepts*. YFRAN. [In Russian].
- Morin, E (1992). *Method: towards a study of humankind. The nature of nature*. (Vol. 1). J. L. Roland Belanger (Transl. and Introd.). Peter Lang. [In English].
- Stravinsky, V., & Craft, R. (1978). *Stravinsky in Pictures and Documents*. Simon and Schuster. [In English].

Надійшла до редколегії 10.06.2023

Є. Ю. Ареф'єва

доктор філософії, старший викладач, кафедра музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна

Ye. Arefieva

Doctor of Philosophy, Senior Lecturer, Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
