

СЕМАНТИКО-АКСІОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ЗВУКООБРАЗУ В СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

Розкриваються семантичні й аксіологічні основи звукообразу в сучасній музиці, що віддзеркалює нову світоглядну парадигму постмодернізму.

Ключові слова: *звукообраз, концепція звука, звукообразна семантика, постмодернізм.*

Раскрываются семантические и аксиологические основы звукообраза в современной музыке, которые отражают новую мировоззренческую парадигму постмодернизма.

Ключевые слова: *звукообраз, концепция звука, звукообразная семантика, постмодернизм.*

The article deals with the semantic and axiological origins of modern music in the sound-images that reflect a new paradigm of postmodern worldview.

Key words: *sound-images, the concept of sound, sound-images semantics, post-modernism.*

У музиці другої половини ХХ ст. відбулися глобальні соціокультурні, світоглядні та художні зміни, що сприяли деконструкції існуючої культурної парадигми. Є. Чигарьова називає сучасну культуру епохою «загального синтезу» [9, с. 17]. Підкреслюється мистецький діалог з художніми надбаннями попередніх культур. Феномен полістилістики в контексті постмодернізму стає провідним принципом постмодерністської культури. У сучасних світоглядних умовах постмодернізму формується нова звукообразна концепція, що має певні семантико-аксіологічні основи. У музиці відображаються нові процеси розвитку науки, техніки, соціуму, які мають інтелектуальний та емоціональний вплив на композиторів. Усе це сприяє осмисленню нових конструктивних ідей, що потребують певних способів звуковідтворення. Таким чином, особливої актуалізації набуває висвітлення звукообразної специфіки музики постмодернізму в контексті семантико-аксіологічного підходу.

Об'єкт статті — звукообразна специфіка музики постмодернізму, предмет — аксіологічні та семантичні особливості звукообразу в сучасній музиці.

Мета статті — висвітлити семантико-аксіологічні основи звукообразу в сучасній музиці.

Постмодернізм, усвідомлення якого, на думку культуролога О. Кравченка, відбулося на початку 80-х рр. ХХ ст., є загальнокультурним феноменом, «специфічним напрямом у соціогуманітарних науках, їх теоретичною саморефлексією» [6, с. 21].

Семантична й аксіологічна специфіка звукообразу в сучасній музиці пов'язана з новими ціннісними координатами, що сформувалися в умовах постмодернізму і спричинили нові формоутворюючі, жанрово-стильові чинники композиторської творчості.

Культурна значущість постмодернізму полягає у створенні певної картини світу, що віддзеркалює нову світоглядну парадигму й принципи мислення композиторів. До найважливіших ознак сучасного композиторського мислення, які відбивають нову картину світу, належать:

- плюралізм та полістилістика, для яких характерні інтертекстуальність, діалог і полілог культур;
- деієрархічність та дезінтеграція часопросторових координат, що призводять до трансформації музичної форми («відкрита форма»);
- множинність інтерпретацій та подвійні коди, які утворюють полісемантичну специфіку звукових феноменів;
- використання музичних і немусичних засобів інтерпретації звукообразів.

Отже, головною ознакою сучасної картини світу є зближення та зрощування різних напрямів та стилів, що зумовлюють еkleктизм, колажність, стильовий плюралізм. У результаті посилюється роль концептуалізму й особистісно-суб'єктивної сфери творчості, спрямованої на пошуки універсальної музичної мови на основі переосмислення й інтеграції досвіду попередніх культур.

Теоретичне обґрунтування постмодернізму відбулося в культурологічних працях Ж. Бодріяра «Система речей» (1969), Ж.-Ф. Ліотара «Постмодерністське знання» (1979) і «Суперечка» (1984), а також у дослідженнях Е. Левінаса, Р. Ротри, Ж. Дерріда, Р. Барта та ін. Виникнення постмодерністських тенденцій у культурі пов'язане з новим усвідомленням культурного прогресу, що призводить до деконструктивізму та втрати дистанційності між часом і простором культури.

Реалізація звукообразної ідеї в постмодерністській музиці — це творчий процес обмірковування й конкретизації концепції музичної форми, тембрового звучання, що відповідає інструментальному складу або типу голосу, в результаті чого осмислюється звукообразна концепція тексту, якщо він використовується.

Сучасні композитори починають створювати звукообрази з пошуків необхідної якості та форми звучання. На думку Е. Денисова, «світ звуків сам по собі нескінченний. У природі існує безліч звуків: шуми вітру, дощу, моря, звуки, механічні шуми та ін. Звук не обмежений лише можливостями людського сприйняття — ті звуки, які ми не чуємо, також впливають на наш організм. Множинність усіх звуків нескінченна не лише тому, що існує реальна нескінченність звуків самого світу, але вона не обмежена

й усередині себе, тому що між двома будь-якими звуками завжди існує принаймні ще один звук (це стосується й так званих «музичних» звуків, оскільки температура може бути вироблена з будь-якою чіткістю)» [2, с. 16]. Важливою для композиторів, особливо для тих, котрі працюють з електронною музикою, є проблема «розпізнання» звука, тобто пошук і вибір потрібної комбінації звуків та їх упорядкування. «Кожний композитор робить власний, індивідуальний вибір серед безлічі звукових об'єктів і буде між ними певну систему відповідностей, що впорядковує цю множинність і утворює форму твору» [2, с. 17].

Нова концепція звукообразу в сучасній музиці відбилась у світоглядній, образно-семантичній, стильовій, композиційній, стилістичній формах. Сучасна музика — імпровізаційна, і це не застиглий результат, а процес народження певного звукообразу в процесі композиторської та виконавської інтерпретацій («інтерпретуючого мислення виконавця»). Лексика сучасної музики поєднується з несподіваними звуковими формами й засобами звукодобування (гребінець, смичок, пера, сірники, ланцюги і т. ін.), що відтворюються «неакадемічними» інструментально-ансамблевими складами виконавців.

Використання тембру як носія звукообразної ідеї в контексті сучасної музики відбувається в контексті програмно-театральних тенденцій постмодернізму. Тембр відіграє важливу роль у відтворенні музичної ідеї, створенні рельєфної «картинної театральності», «театру звука» й «тембрової звукообразності» за допомогою оркестрових прийомів.

Першочергове значення тембру як формоутворюючого фактора особливо проявляється в сонорній техніці письма. У цьому разі показовими такі оркестрові прийоми: *divisi*, оркестрова педаль, «органні», «дзвонні» звучності, принцип фонізму (остинатний фон), застосування максимальних регістрових можливостей інструментів (від найвищого до найнижчого діапазону), завдяки чому тембр набуває підвищеної експресивності, тембрової індивідуалізації й диференціації оркестрового звучання.

Нові звукообрази потребують збільшення ролі ударних, що відіграють не лише динамічну чи звукообразувальну, а й темброво-характеристичну й іноді тематичну функції. У сучасних композиціях у партіях ударних інструментів, окрім акомпанементу, наявна ритмічна індивідуалізація теми. Завдяки активному використанню ударних інструментів утворюється ансамбль із віддалених один від одного за тембровими якостями інструментів.

Особливого семантико-аксіологічного значення набуває новий статус буття нотного тексту. Музичний текст і методи його нотації в умовах постмодернізму — це складний «спосіб графічного

вираження звукових і інших суб'єктивних ідей», що віддзеркалює нові взаємовідношення між композиторським задумом і засобами його фіксації [3, с. 9]. Текст стає індивідуалізованою формою відбиття звуковідчуття композитора.

У сучасній серійній атональній музиці організація звукового матеріалу настільки індивідуалізована й складна, що виникає полісемантична множинність смислів. І в цьому виявляються неодномірність і невичерпність творчого потенціалу музичної інтерпретації сучасних творів.

Як помічає Ц. Когоутек, сучасна музична мова породжена відносно самостійним розвитком музичного мислення, що виявляє творчу особистість композитора [5, с. 23]. Отже, техніка композиції стає не тільки творчим методом, а й своєрідним принципом композиторського мислення, що відбиває нову картину світу. Так, наприклад, структуралізм зображує в музиці людину не в типах експресії, а як істоту інтелектуальну, раціональну. Але зовнішній інтелектуалізм і раціоналізм не виключають психологічної поглибленості змісту музичних творів.

Сучасна культура в багатьох інтерпретаціях філософів, культурологів та мистецтвознавців трактується як система смислів, цінностей, переконань і норм поведінки індивідуума й суспільства, зафіксованих у мові. Музична мова є також системою знаків і символів, наділених певними значеннями і спрямованих на збереження, перетворення й передачу інформації про різноманітні об'єкти у звукообразах. У результаті розшифрування тексту як носія звукообразної ідеї здійснюється семантико-аксіологічне осмислення специфіки його змісту як ціннісно-нормативної системи. Однак плюралізм та полістилістика як художньо-ідейне підґрунтя постмодернізму утворюють нову звукообразну специфіку, що виникла ще в контексті європейської авангардної культури ХХ ст.

Музика ХХ ст. характеризується виникненням широкого спектра різноманітних напрямів, які зумовили процес стилізового оновлення композиторської творчості, сприяли бурхливому експериментаторству у сфері композиторських технік (серійність, пуантілізм, алеаторика, сонористика, додекафонія). Подібні експерименти пов'язані з розвитком саме в 1920 — 1930-ті рр. так званого музичного авангарду.

Відчутний вплив на сучасну музику справили додекафонна техніка А. Шенберга, нове відчуття часопростору А. Веберна, структуралізм П. Булеза, К. Штокгаузена, М. Беббіта.

У музиці другої половини ХХ ст. набули свого втілення основні принципи вебернівської концепції. Одним із головних художніх завдань у музиці А. Веберна є особливе відчуття часу та стереофонічне розшарування простору, які диктують тип письма

(пуантілізм) та тип композиції (афористична форма). Тембр поряд із звуковисотністю та динамікою стають носіями «сутнісних смислових відношень» [8, с. 166], тобто набувають драматургічних функцій у музичному творі, а густа тканина мікротивних зв'язків створює «багатоголосне одноголосся» [8, с. 9]. Часова структура музичної форми залежить від типу письма. А. Веберн відкрив принцип мініатюризму в музичному мистецтві ХХ ст. Йому належить задум створення цілого напрямку в музиці у зв'язку з даним типом художнього світоспоглядання.

Відповідно до концепції авангардизму, необхідним було руйнування «старого» традиціоналізму й перегляд системи цінностей сучасної людини, що сприяло формуванню нової реальності художнього буття, нової «картини світу». Науково-технічний прогрес, розквіт авангардних методів і композиторських технік формують «сцієнтистську (технократичну) світоглядну парадигму мистецтва», внаслідок чого змінюється статус людини — це «інтелектуальна, раціоналістична істота, носій об'єктивного знання» [7, с. 17].

На думку І. Сніткової, для свідомості ХХ ст. з властивим йому новим, глобалістичним аспектом характерні екологічна та культурологічна парадигми [7, с. 14]. «У першому разі — це людина природна, рівноправна з іншими біологічними істотами, а в другому — людина як суб'єкт культури, рівноцінний у своєму етнічному, соціальному, історичному статусі» [7, с. 17]. У зв'язку з цим сформувалася нова свідомість — «художня модель світу», що відобразилася в композиторській практиці через розмаїття технік композиції.

Серед нових тенденцій, характерних для української музичної культури 1960-70-х рр. — особлива увага композиторів на проникнення у внутрішній світ людини, що, у свою чергу, приводить до камернізації жанрів симфонії, опери, кантати, розвитку й поглиблення ліричної сфери (лірика, по суті, стає інтегруючим фактором, що поєднує в собі епічне й драматичне). Акцентування уваги композиторів на внутрішньому світі людини підкреслює тенденцію до камернізації жанрів, навіть таких, як симфонія (камерні симфонії Є. Станковича), опера (моноопера «Листи кохання» Л. Губаренка). Створюються і мініатюри для різних складів оркестру (наприклад, «Сім мініатюр для камерного оркестру» В. Бібіка).

Програмна музика другої половини ХХ ст. нерідко відображає через символічні програмні назви (це стосується і крупних жанрів) семантику жанру мініатюри. Такими є «Мікроструктури» Л. Грабовського, «Шістдесят шість експресій» для фортепіано А. Нікодемівича, камерна кантата «Мікросхеми» О. Козаренка, «Знаки»

з циклу фортепіанних мініатюр «Тріада» і «Вальс миттевостей» для струнного оркестру й фортепіано В. Сильвестрова.

Вплив звукообразної специфіки музики ХХ ст. (особливо К. Дебюссі, О. Скрябіна, А. Шенберга, М. Равеля, Б. Бартока, І. Стравінського, П. Хіндемита, Д. Шостаковича) на розвиток музичної творчості останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. наразі дуже відчувається.

У творчості А. Шенберга, І. Стравінського, Б. Бартока вперше спостерігаємо нове відчуття концентрації музичного матеріалу на атональній основі, функціональне розуміння тембру та інтеграція звукової тканини. Цікавими є регістрові рішення — «мікрорегістровка», теситурна модуляція, імітація різноманітних тембрів. Склалася «нова ієрархія формоутворюючих факторів» — важлива роль ритму в І. Стравінського, нові ідеї оркестрової фактури.

Приклади використання ударних інструментів як самостійної групи траплялися набагато раніше, ніж у музиці постмодернізму. Так, у Симфоніях № 14 та 15 Д. Шостаковича, композитора-неокласика, ударні широко використовуються в різноманітних ансамблях, навіть мають розгорнуте соло, що завершує цикл. На це звертає увагу Е. Денисов з приводу Симфонії № 4: «тут наявні й освіжаюче звучне, нове за тембром використання групи трьох ударних, нові елементи оркестрової фактури, великі відстані між оркестровими голосами, прозорість оркестрування, що дозволяє сприймати дрібні деталі» [2, с. 89].

Зважаючи на досвід композиторів нововіденської школи (А. Шенберга, А. Веберна), загальнокомпозиційним принципом організації звукового простору сучасних музичних творів є прагнення до уніфікації музичного матеріалу як методу, тобто єдності горизонталі й вертикалі на основі трансформації інтонаційних та ритмічних структур. Інший — принцип безперервного розгортання музики на основі побудови музичної композиції з одного інтонаційно-ритмічного ядра. На перший погляд, «полегшений» метод сучасної композиції не є проявом елементарності задуму, а навпаки — ознакою високорозвиненого конструктивного мислення композитора. Отже, у сучасній музиці очевидна масштабність музичного мислення як принципу, не пов'язаного з жанровими умовами.

Масштабність звукообразу та відповідної до нього композиції не завжди відповідає масштабності та перспективності музичного мислення композитора. За концепцією Б. Яворського, масштабність — риса творчого мислення композитора, яка ґрунтується на психологічності переживань, що характерно, наприклад, для О. Бородіна, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Скрябіна, С. Рахманінова та ін. У цих композиторів з масштабним типом мислення навіть у малих творах подається «не настрій,

а уявлення про переживання». Їх малі форми — це «уламки величезних психологічних глиб» [10, с.182].

Результат інтенсифікації композиторського мислення проявився ще наприкінці XIX — початку XX ст. в музичних течіях імпресіонізму та експресіонізму. Відбувся процес збагачення додатковими стилістичними елементами, пов'язаними з пошуками нової виразності, такими як: деталізована образність, тонка передача почуттів (К. Дебюссі, М. Равель); підвищена експресивність із широкою шкалою емоційної виразності (О. Скрябін, Г. Малер); гіпертрофія суб'єктивної сфери; підвищення ладо-гармонічної барвистості фактури.

Унаслідок згаданих тенденцій здійснюється камернізація як зовні (малий інструментальний склад, лаконічні форми), так і всередині музичних композицій. Так, «камернізація зсередини», на думку О. Зінькевич, проявилася, наприклад, у П'ятій симфонії В. Сильвестрова — це «ювелірна робота з тематизмом, висвітлення мікродеталей, мікронуансування й нанизування динамічних мікрохвиль з наростаннями та спадами» [4, с. 59]. Камернізація як принцип сучасного формоутворення відобразилась у змінах та градаціях психологічних станів, що зумовило неконфліктну (психологічну) драматургію, а відсутність сюжетно-подієвого руху створила ефект просторовості, одночасності часопросторової структуро-композиційної організації звукового матеріалу.

Звукообразна специфіка сучасної музики пов'язана зі зміною ставлення композиторів до художньо-акустичної специфіки багатьох інструментів, що віддзеркалює світовідчуття особистості та зумовлює принципи використання його виражально-акустичних можливостей, виконавських прийомів та засобів. Так формується нова звукова модель інструмента — звукообраз, що розкиває принцип мислення композитора, власне звуковідчуття інструмента.

Переосмислення стильової специфіки та звукообразної характеристики інструментів відзначились у творчості композиторів середини XX ст. саме у фортепіанній музиці. Як зазначив Л. Гаккель, додекафонну техніку вперше застосував А. Шенберг саме у фортепіанних творах, таких як «П'ять п'єс», ор. 23, Сюїта, ор. 25, 37. У музиці створився стильовий синтез — конгломерат класичних і романтичних манер піанізму (бахівської, бетховенської, листівської), де неокласичні рішення поєднуються з прийомами ілюзорно-педального й концертного викладу [1, с. 16].

Звукообраз фортепіано позначився й у 20-ті рр., коли відчутним був вплив ударно-безпедального джазового стилю з танцювальним тяжінням. Виокремилися такі «родові риси» піаністичного стилю молодих французьких композиторів «групи Шести», як «схематизація фактури, мала маса звучання, артикуляція нон-легато, «від-

чуття короткозвучного інструмента» (Л. Гаккель) з переважанням репетиційно-мартелятного техніцизму.

Л. Гаккель у монографії «Фортепіанна музика ХХ ст.» здійснив типологізацію етапів розвитку фортепіанного мислення ХХ ст.

I етап (1894 — 1914) — «пізньоромантичний піанізм», у якому фундаментальними стають ідеї ілюзорності, тембральності фортепіанного звучання. Завдяки К. Дебюссі, М. Равелю, О. Скреябіну фортепіанна творчість повертає собі значення найважливішої галузі. Наприкінці ХІХ ст. музична культура орієнтувалася на монументальні жанри, синтетичні форми (опера, симфонія з хором), «великий піаністичний апарат», і це, у свою чергу, мало певні соціально-психологічні фактори [1, с. 18].

II етап (повоєнні роки) — інструмент набуває «нового звучного образу», що базується на ідеї ударного, короткозвучного фортепіано в рамках стилю неокласицизму та джазової музики (І. Стравінський). Провідним жанром стає мініатюра або одночасні композиції, циклічні форми.

III етап (30-40 рр.) — синтез, «діалектичний зв'язок реально-безпедальної та ілюзорно-педальної манер», що породжує «гібридні типи піанізму» [1, с. 19]. Розмаїтість жанрів свідчить про активізацію соціальної функції фортепіанної творчості. Завдяки цьому розширюються смислові, експресивні, зображальні можливості фортепіано, що, у свою чергу, сприяє концепційності творчості, відображенню в ній масштабних колізій життя.

Нове відчуття звукової матерії також зумовлене стилістикою імпресіонізму. У К. Дебюссі звукообрази, як і живописні, народжені спонтанно, миттєво, навіть стихійно, ескізно, тому в його музиці відчуються просторість, легкість і «акварельність» форми. Як вважає Е. Денисов, відчуття кольору та світла у «Морі», «Ноктюрнах» чи «Іграх» К. Дебюссі «майже зримає», як «вільний і невимушений рух звукових потоків», «набагато ближчий до безпосереднього відчуття живої природи» [2, с. 111]. Це зумовлено продуманим і ретельним ставленням композитора до всіх, навіть найдрібніших деталей. Розвиток тематизму фактурного типу здійснюється за принципом «музичного монтажу» (Е. Денисов). Мотивна праця К. Дебюссі вражає вільним квазі-імпровізаційним варіюванням інтерваліки на основі ладово-гармонічного комплексу, що відчувається вже в музиці А. Веберна («пермутації серії та її чарунок»), що проектується як на горизонталь, так і на вертикаль фактури). Для стилю К. Дебюссі, за визначенням Л. Гаккеля, характерні «фонічний принцип» письма, «ілюзія тембрів», «поліфонія гармонічних шарів» — «гармонічних тіл».

У творчості сучасного українського композитора В. Сильвестрова відчувається вплив «фонічного принципу письма» К. Дебюссі, який у його фортепіанних зразках проявляється у:

- фонічному ефекті щільності й просторовості фактури — розосередженні у фактурному просторі звукових шарів з різною масою звучання;
- поліфункціональності та полімодальності — автономності та різнобарвності гармонічних сполучень, що утворюють «ілюзію тембрів» (незмішаних звукових потоків, різних джерел звучання);
- полігармонічному мисленні, багатозвучності фактури;
- акцентуванні уваги на щільності звукової тканини й просторовості розміщення звучностей; при цьому роль мелодико-гармонічної опори виконують акустично підкреслені окремі тони, звукові структури;
- тембральному відчутті фактури, стисненні звукової композиції в просторі, зведенні автономних висотних шарів в акустичне ціле.

Функція педалі у творах В. Сильвестрова, як і К. Дебюссі — архітектонічна, формоутворююча. Завдяки педалі підтримується цілісність багатопшарової, полігармонічної фактури.

Полігармонічне, політемброве й фонічне мислення К. Дебюссі утворювало плідне підґрунтя для подальшого розхитування стабільності музичної форми, що відбилося безпосередньо в самих нотних текстах. У композиторській творчості останньої третини ХХ ст. відтворення звукообразу — процес іноді непередбачуваний, оскільки виникають мобільні компоненти музичної форми, що утворюють «ефект несподіваності» (*stabil — instabil*). Відчутним є вплив алеаторики як методу композиції та техніки письма. До мобільних елементів належать:

- мобільні звукові структури, у яких звуковисотні параметри виписані в тексті дрібними тривалостями із зазначенням їх ритмічної організації («Імпровізації II» П. Булеза);
- мобільність ритму й темпова автономність груп інструментів в оркестрових партитурах (кантата «Сонце інків», IV частина Е. Денисова);
- вільна перебудова послідовності звукових структур, їх повторення та перекомпонування.

Усе це відображено в «техніці груп» К. Штокхаузена, «техніці віконця» А. Пуссера. Ці техніки асоціюються з мозаїкою — «реалізатор розміщує обмежену кількість заздалегідь обумовлених автором елементів, які складається в ціле згідно з бажанням виконавця (та з урахуванням доданих «правил гри»)» [2, с. 130]. Експерименталізм Дж. Кейджа та його послідовників змусив виконавця замислитися не лише над звуковими та ритмічними структурами, а й над самою природою звукової матерії. Усе відповідало театру абсурду, мінімалізму та принципу «суміщення несумісного».

Отже, нові тенденції постмодернізму в музиці, що певною мірою відображають семантико-аксіологічний зв'язок з авангардним мистецтвом, створюють нові умови для реалізації звукообразних ідей сучасними композиторами відповідно до поставангардній естетики. Звукообразна концепція сучасних творів складається таким чином, що звук та його звуковисотні, ритмічні й гармонічні параметри стають мобільними в музичному просторі, і вже параметри часу стають не настільки важливими, оскільки набувають сенсу просторовості («опросторовування часу»). Цей процес виражений у структурі музичного твору й у самому способі фіксації — графічному, що має назву «музична графіка». Концепція дуалізму, яка набула певного значення в епоху романтизму, трансформується на рівні формоутворюючих елементів звукообразної концепції (взаємодія *stabil — instabil*). Мобільність звукових структур створює можливості для звукообразної трансформації та різноманітних звукових ефектів у багатоелементній фактурі, чого складно досягти в стабільних формах.

Таким чином, звукообразна концепція музики постмодернізму відображає особливості сучасного композиторського мислення, такі як полістилістика, фрагментарність, дезінтеграція часопросторових координат, інтертекстуальність і перетинання різноманітних знакових контекстів в одному творі. Усе це сприяє множинності смислів в інтерпретації звукообразів, відкритості до «нового» та переосмислення «минулого» досвіду як музичними, так і немусичними засобами й методами. У музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. на тлі плюралізму постмодерністської культурної парадигми зростає значущість концепційності композиторської творчості, що відбивається, врешті-решт, у звукообразній специфіці й авторських коментаріях, які надають ключ до розуміння нової поетики звукосмислу.

Наразі проблема звукообразної специфіки сучасної музики в ситуації постмодернізму залишається відкритою. Завдання статті полягало у висвітленні семантико-аксіологічних основ постмодерністської парадигми, що відбиває новітні тенденції сучасної композиторської творчості. Такий підхід до проблеми відкриває шляхи для подальшого дослідження звукообразної специфіки сучасної музики на прикладі творчості європейських та українських композиторів, художнє мислення яких віддзеркалює нове розуміння музично-виражальних засобів і прийомів звуковідтворення.

Список літератури

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. — Л. : Сов. композитор, 1990 — 286 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. — М. : Сов. композитор, 1986. — 208 с.

3. Дубинец Е. Знаки звуков: о современной музыкальной нотации / Е. Дубинец ; Москов. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — К. : Гаммаюн, 1999. — 314 с.
4. Зинькевич Е. Лирическая симфония: вопросы типологии (на материале творчества украинских композиторов / Е. Зинькевич // Київське музикознавство : зб. ст.; упоряд. С. Тишко, І. Коханік. — К. : Вид-ня Київ. держ. вищого муз. училища ім. М. Глієра, 1998. — Вип. 1. — С. 57 — 76.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 368 с.
6. Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації: монографія / О. В. Кравченко. — Х. : ХДАК, 2011. — 288 с.
7. Сниткова И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры: сб. ст. — Вып. 120. — М.: ГМПИ, 1992. — С. 8 — 31.
8. Холопова В. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Холопова, Ю. Холопов. — М. : Сов. композитор, 1984. — 319 с.
9. Чигарева Е. Свет далекой истины / Е. Чигарева // Сов. музыка — 1991. — № 12. — С. 17 — 23.
10. Яворский Б. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825 — 1915) / Б. Яворский // Яворский Б. Избранные труды. — Т. 2, ч. 1. — М. : Сов. композитор, 1987. — С. 41 — 77.

Надійшла до редакції 20.04.2012 р.