

## СОЦІАЛЬНА ФІЛОСОФІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ ІСТОРІЇ SOCIAL PHILOSOPHY AND PHILOSOPHY OF HISTORY

УДК 008 : 312.421

DOI <https://doi.org/10.26661/hst-2022-12-89-01>

### ПОСТРЕФЛЕКСІЯ МУЗИЧНОГО СИНТЕЗУ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

АННА АРЕФ'ЄВА<sup>1</sup>

**Актуальність теми дослідження.** Стаття присвячена визначенню творчості композиторів, які відрефлектували музично-сценічні досягнення Дягілевських сезонів та створили синтетичні твори як певний рефрен, діалогізуючу тканину музичного синтезу. Глобалізація культури загострила проблему культурного діалогу. Освітній дискурс як персоніфікована форма діалогу культур визначився у сезонах С. Дягілева, як настанова передання креативних настанов творчості. **Постановка проблеми.** Проблема інтерпретації діалогу культур в контексті пострефлексії (це концепт, який допомагає осмислити діалогічну систему синтезу мистецтв в інших реаліях культуротворення, які виходять за рамки дягілевського сценізму) допомагає визначити неперервність традицій культуротворчості. **Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Філософські аспекти визначення музичної пострефлексії в творчості композиторів, які активно працювали зі сценічним втіленням художнього синтезу піднімалися в роботах О. Соколова, К. Мейєр, В. Петрова, В. Холоповой, О. Зінкевич та ін. **Постановка завдання.** Завданням даного дослідження є визначення імпліцитних настанов освітнього дискурсу в музичній культурі ХХ – ХХІ століть. **Виклад основного матеріалу.** Шостакович приховав цей мотив за фактурою гоголівських героїв, які співають дивними голосами. У Станковича герої безпосередньо наслідували традиції сезонів. Їх імпрези є надзвичайно важливим фактором, щоб побачити, як нова генерація композиторів сформувалася в рамках музичного постімпресіонізму, а також неокласици, здійснили свою музичну реальність, яку можна характеризувати як художній синтез. Паралельно існував світ Шенберга, віденської школи, світ першого і другого авангарду, як це зараз описують, то, звичайно, Шнітке був тим стилістом, синтезатором, який міг поєднати і створити свій особливий сплав, а те, що він створив, композитор зазначив як полістилістику. **Висновки.** Шнітке створює свою міфологеми Фауста. Композитор повертає фаустівському міфу його моральний контекст. Більше того, він категорично проти позбавлення людини добра, але вважає, що Гете ідеалізував Фауста, намагається показати його під іншим кутом. Шостакович приховав цей мотив за фактурою гоголівських героїв, які співають дивними голосами. У Станковича герої зовсім не співають, не мають власного голосу – це теж своєрідна пострефлексія на фаустівську тему.

**Ключові слова:** пострефлексія, музичний образ, художній синтез, сценічний простір, композиція.

**Актуальність теми дослідження.** Стаття присвячена визначенню творчості композиторів, які відрефлектували музично-сценічні досягнення Дягілевських сезонів та створили синтетичні твори як певний рефрен, діалогізуючу тканину музичного синтезу. Глобалізація культури загострила проблему культурного діалогу. Освітній дискурс як персоніфікована форма діалогу культур визначився у сезонах С. Дягілева, як настанова передання креативних настанов творчості. **Постановка проблеми.** Проблема інтерпретації діалогу культур в контексті пострефлексії (це концепт, який допомагає осмислити діалогічну систему синтезу мистецтв в інших реаліях

культуротворення, які виходять за рамки дягілевського сценізму) допомагає визначити неперервність традицій культуротворчості. **Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Філософські аспекти визначення музичної пострефлексії в творчості композиторів, які активно працювали зі сценічним втіленням художнього синтезу піднімалися в роботах О. Соколова, К. Мейєр, В. Петрова, В. Холоповой, О. Зінкевич та ін. **Постановка завдання.** Завданням даного дослідження є визначення імпліцитних настанов освітнього дискурсу в музичній культурі ХХ – ХХІ століть.

**Виклад основного матеріалу.**

**Мета дослідження** – визначити філософські засади формування музичної пострефлексії як синтетичного сценічного образу у композиторів Росії та України ХХ століття.

Corresponding author:

<sup>1</sup> Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова (Київ, Україна)

E-mail: [anna.arefeva@gmail.com](mailto:anna.arefeva@gmail.com)

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4619-9281>

**Виклад основного матеріалу.** Д. Шостакович в першій своїй опері "Ніс" дуже близько підійшов до того образу, який здійснював Сергій Дягілев. А. Шнітке аналізує концепцію полістилізму, а також його філософське осмислення фаустівського шляху європейської музики і фаустівський образ мислення допомагає осмислити музичну сцену початку і кінця ХХ століття як європейську реальність культуротворення, синтетичну платформу для образного відтворення музичного простору. Є Станкович ставить оперу „Цвіт папоротті”, де немає жодної вокальної партії, що є певним екстремальним рецидивом сценічного синтезу. Ми використовуємо категорії „музичний простір”, „пострефлексія” для того, щоб знайти синтагматику, тобто рознесення в різних національних культурних локусах еквівалентних феноменів, осмислити їх в реаліях тої рефлексії, яка виникає після „Поетики” І. Стравінського, яка формується в рамках хореїчної настанови художнього синтезу М. Равеля, К. Дебюсі, С. Прокоф'єва.

Виникає цікава реальність інтерпретації художньої цілісності твору. Так, якщо горизонталь та вертикаль в музиці розуміються досить метафорично, а інколи неадекватно, то варто намагатись розуміти під горизонталлю не просто кантилену (мелодичність, часовість, відмінювання образних констеляцій), а певний екстенсивний вимір мелодизму. Під вертикаллю частіше всього розуміють поєднання звуків, співзвуччя, акорди, що домінують в творі. Ми будемо бачити вертикаль більш широко – як певну тектоніку. Горизонталь – це екстенсивна метрика виходу у простір, його захоплення, що характерно для всіх глобалізаційних інтенцій культури, а вертикаль – це інтенсивна метрика, духовна інтенсифікація звучної матерії. Вертикаль – це синхронний образ, ми його намагались описати на рівні постімпресіонізму як рефлекс, а горизонталь – діахронний образ часу. Відтак, така синхронія та дихронія синтетичного музичного образу є важливою, щоб зрозуміти зовнішній та внутрішній сценізм музики.

Спробуємо вийти на осмислення вертикалізму, який несе в собі тотальний вимір творчості. Так, образний шлях Шостаковича, його творчість сформувалась в рамках тоталітаризму та вже посттоталітарного виміру музики. Композитор був не вільним в політично-ідеологічному існуванні музичного етосу в рамках спілок, відносин з друзями, владою. Він здійснював певний монтаж атракціонів, вертикаль власне тоталітарного зразка. Сам термін „монтаж атракціонів”

є музичним. Фактично те, що в музиці зветься співзвуччя, акорди, С. Ейзенштейн назвав „атракціонами”, тобто своєрідними екстремальними гештальтами, патернами, структурами. В даному випадку структурами образно-музичними. Для Шостаковича характерні власне кантиленні наспіви, протяжна вокальність, мелодичність, повтори та лейт-мотиви, які варіюються і знаходять слухача в будь-який час його життя.

Тут немає щірого подорожування, тої системи мандрів, які притаманні С. Прокоф'єву. Тут є замкнений світ з вертикалями, розкинутими по обрії земної кулі. Однак, коли їх так багато, то атракціони не витримують перевантаження, заперечуються всіма реаліями музичної синтагматики культури посттоталітаризму. Суть сценізму Шостаковича відкрилася дуже рано. Його першу оперу "Ніс" тлумачать по-різному. Але він сам спостерігав, що в ній немає ніякої сатири, що це зовсім не комічна реальність, хоча всі конфігурації так і намагаються звести подію до легкого комічного жанру.

Опера "Ніс" – це своєрідний ремейк. Ремейк в тому сенсі, що Шостакович звертається до твору Гоголя як до літературно-сценічної реальності. Ніс як автономна частина соціального тіла починає фігурувати як персонаж вже в тоталітарному просторі. Gesamtkunstwerk Шостаковича не міг, однак, здійснитися поза ідеологічним імперативом.

Складність переходу людини-оркестру, людини, сповненої могутніх синтетичних інтенцій, у простір гротескного сценізму важко переоцінити. Опера формувалась в складних обставинах. Шостакович – молодий аспірант вирішив дати відповідь навколишньому середовищу. Він розумів, що коли ніс, частина тіла, починає жити більшим життям, більшим, ніж тіло, формується диспозиція – тіло-частина. Якщо тіло – це весь соціум, світ, культура, то частина – це окремий гвинтик, окрема, будемо говорити, деталь величезного механізму, яка стає більш активною і владно прагматичною. Виникає контрпозиція, диспозитив, за М. Фуко, перевернутий образ тотальності.

Імпліцитно утворюється той драматизм, який презентується як певний мультсценізм – життя на одній сцені нескінченної кількості сцен – персонажів драми. Звідси так багато дійових осіб, багато інструментів тощо. Найбільш важливо те, що опера носить інструментальний характер. Інструментів занадто багато а також багато

акторів цієї сцени, цієї опери, які фактично відповідають інструментам за своєю фактурою, тембром звучання. Такий паралелізм образних конотацій, поетика паралельності інструментів, акторів, дії, подій утворює образний плеоназм – риторичну фігуру подвоєння сутностей сценічного дійства. Недарма паралельно існують дві кімнати. Взагалі паралельні світи як частини тіла створюють надлишково гротескно реальність. Втім, коли частина стає більшою за тіло, стає більшою системою, виникають ті проблеми, які і можливі, і неможливі в тоталітарному або посттоталітарному суспільстві.

Тому така складна доля спіткала оперу. Її поставили, було шістнадцять показів, потім заборонили, а потім знов через декілька десятиліть дозволили сценічні паралелі „Я” митця і влади. Зараз опера іде в реаліях авангардного контексту доби, який, однак, стає постмодерним трансавангардом. Авангард 30-х років вже загублений. В Маріїнському театрі опера набуває барочних рис. Афроамериканський режисер, який ставив оперу у Франції, використовував комп'ютерні технології. Зараз опера існує власне у цій постановці в Метрополітен-Опера. Адже і тут вона позбавилась авангардно-метафізичного витоку, який існував в часи її створення.

Світ опери „Ніс” є паралельним сценізму балетів Дягілева. Якщо Дягілев уходить з життя у 1929 році, то опера була написана в 1928 році. Існує дотичність хронологічності часу, що теж свідчить про паралельність образних спонук. Якщо порівнювати "Сталевий скок" С. Прокоф'єва і оперу "Ніс", то у них дуже багато схожого: карнавальність, кантиленність, достатньо складна драматична режисура. Так, хор в Ісакієвському соборі – це авангардний, якщо не постмодерний артефакт. Сценічний синтез формується як пострефлексія – після однієї вистави виникає інша, паралельна. Важко сказати, наскільки Шостакович був обізнаний в сценічному просторі сезонів Дягілева, наскільки він на нього орієнтувався, про це ніхто не говорить. Але важливо осмислити, як відбувається сценографія музики, тобто картинне уявлення музичного образу як синтетичного простору в опері після досвіду антрепризи С. Дягілева.

Альфред Шнітке теж ніс ту ж вертикаль в музиці, яка в нього набула сценічно-геральдичної фабули, адже не була так гостро зазначена в контексті ставлення до влади. Вже змінився час. Саме і Є. Станкович при всіх негараздах із запе-

реченням його твору був вже людиною іншого соціального простору, більш розкутого, спонукаючого до творчості. Шнітке структурував свою творчість більш у камерному режимі. Проте, камерність не була ретроспективною сценою, але стала ретроспекцією культурного європейського простору. Шнітке закінчує консерваторію в 1958 році, Станкович – у 1970-му. Десятиліття, однак, мало про що говорять, спільність творчих інтенцій поєднує цих авторів в одне пострефлексивне коло сценічного простору музики ХХ століття.

Ми недарма взяли цих авторів, щоб показати, як поєдналися початок і кінець століття в одній системі пострефлексії, яка сформувалася як діалог з музичними образами Дягілевських сезонів, з музичними концепціями, сценічними інсталяціями, з музичними домінантами синтезу мистецтв, які мали свій початок власне в сезонах Дягілева, зокрема в музиці Стравінського, Равеля, Дебюсі, Прокоф'єва та ін. Якщо говорити, що паралельно існував світ Шенберга, віденської школи, світ першого і другого авангарду, як це зараз описують, то, звичайно, Шнітке був тим стилістом, синтезатором, який міг поєднати і створити свій особливий сплав, а те, що він створив, композитор зазначив як полістилістику.

Надамо цитату з його доповіді, яка була зачитана на одному з наукових зібрань. Стаття не друкувалась багато років. Фактично її можна назвати одним з маніфестів музичного нонконформізму, але потім ця доповідь стала широко відомою і набула харизматичного, концептуального значення для осмислення сценізму та синтетизму в музиці, що виникли в другій половині ХХ століття.

Шнітке пише: «Полістилістику часто розуміють як певну механічну взаємодію різних способів вираження, прийомів промови, творчих манер і ін. Мені здається, що це далеко не завжди є так. Часто у творчості композитора відбувається певна взаємодія центрального, основного, особистісно-пофарбованого стильового витоку і, так би мовити, периферійних стильових напрямків, виблисків та відтінків зовнішнього світу. Сплав зовнішнього з внутрішнім (зрозуміло, що чітку лінію між ними провести не можна) і утворює ту складну субстанцію, котру інколи легко називають полістилістикою. Сам термін, мені здається, не відображує всіх тонкощів процесу створення музики. Поясню: в будь-якому разі необхідно вміти розрізнати головне і другорядне; воно (це

саме poli), буває раптом визначене таким чином, що формується і організовується зовсім, не презентуючи випадкового хаотичного переплетення певних чужих стильових ліній» (7, с. 110).

Алюзії, натякання є не просто перенесення з одного простору в інший, але у своєрідній, як пише Шнітке, гібриди, тобто ті конструкції, які є гетерохронічними, поєднують різночасові конструкції, елементи є гетеротопічними, тобто поєднують простір різних систем, різних елементів.

„Елементи полістилістики існували в європейській музиці здавна, – відмічає А. Шнітке, – не лише відкрито, в пародіях і пастиччо, фантазіях, варіаціях, але і в надрах моностилістичних жанрів (хоча б образні контрасти музичного театру або концепційно-драматичного симфонізму), адже ступінь свідомого використання полістилістики не виходило за рамки „варіацій” на тему того чи іншого „наслідування, тому або іншому”. Разом з тим прорив до полістилістики обумовлений властивій розвитку європейської музики тенденцію до розширення музичного простору (одноголосся – багатоголосся – поліфонія – гармонія – гомофонія – змішані типи фактур – мажорно-мінорний лад – модуляція в інші тональності – багатотемні форми – хроматизація мажоромінора – атоналізм – політоналізм – „алеаторика” – „сонористика” і тому подібне” (7, с. 148).

Тобто ідеться про свідому еkleктику, яка стає гіпереклектикою, більше того принцип еkleктизму як поліморфізм, стає космоморфізмом, тобто в побудові одного вже не можна розшукати вертикальну засаду. Виникає „діагональ” в музиці. Втім, цей образ діагоналі імпліцитно втілює метафору К. Мельнікова в архітектурі – „діагональ, що танцює”. Це чудовий приклад для осмислення хорейчного виміру сучасної полістилістики. Полістилістика і є діагональ, що танцює. Діагональ, яка розсувається в ритмічних, метричних констеляціях, конструкціях, можна ще краще сказати, – інсталяціях, які мають чітко пластичний, візуальний образ. Це образ танку, а танок, на відміну від танцю, – це вже сакральна система витанцювання сенсу, образу, абсолюту, духу. Проте, цей образ не має душі, він бездушний. Чому? Тому, що він механістичний по суті, ціннісні вектори його розмиті, діалектичні, доповнюючі тенденції до повернення єдиної органічної форми виявляють еkleктику засвоюєння новітнього музичного простору.

Фактично рефлексія – це проблема фаустівського питання, питання добра і зла поза межами

етики землі і хліба, в рамках етики мистецтва, коли людина вільна, коли всі максими універсальні і не можна урівняти добро і зло. Але фаустівський комплекс не дає спокою нікому, піддає сумніву всі твори, інструменталізації голосів і сценічних подій, запитує, наскільки цей простір можливий і актуальний, потрібний в сьогодні. Так, відкривається перспектива пострефлексії над тотальним сценізмом, де сцена музики в цілому розуміється суто комунікативно. Розпочаток цієї рефлексії надав Дягілев і його сезона, вона виходить в контекст фаустівської теми, починаючи від Гуссерля і закінчуючи Шнітке.

Шнітке в одному з інтерв'ю писав, що бувають такі теми, якими займаєшся все життя і боїшся, що так і не встигнеш їх закінчити. Фауст – це його головна тема і незадовго до закінчення останньої опери “История доктора Иоганна Фауста», – опера в 3 актах з прологом епілогом, лібретто Йорга Моргенера и Альфреда Шнітке по «Народной книге» Йоганна Шписа. Музыка однойменной кантаты вошла в 3-ий акт. Премьера 22 июня 1995 года в Гамбургском оперном театре», – він цю оперу здійснив як певний акорд або фінал його філософських роздумів.

Композитор називає Фауста головною темою свого життя, і це дозволяє говорити, що цей персонаж був більшим для нього, ніж актор його оперних інсталяцій. Фактично думка про Фауста і особливо після прочитання його легенди про Фауста у творчості композитора, спонукала до надзвичайно гострих алітерацій на цю тему. Отже, життя видуманого і вимріяного композитора А. Люверкюна – Фауста теперішнього часу – стає у Томаса Манна своєрідною моделлю художника-митця ХХ століття, який звертається до фаустівського міфу в момент національної катастрофи Німеччини, нацистського самознищення нації, коли моральний пік проблеми або відпадає або загострюється. Після Голокосту, після всіх концтаборів і цивілізованої фабрики знищення людей, Андріан Люверкюн втрачає головну якість людського ества – любити і бути любимим. Він гине, втрачає все і в тому числі творчість. Таким чином, ми розуміємо, що ця тема не могла бути актуальною для сезонів Дягілева, але у Шнітке вона була ініційована цим полісценізмом дягілевського типу, який перетворюється у полістилістику як маркер втрати совісті, розуму, надії і майбутнього.

Є. Станкович написав всього одну оперу, в якій немає вокальних партій.

Композитор вважає, що ця робота виникла випадковою в його житті. «Це було пов'язано з тим, що хор Верьовки, який в ті часи (40 років тому) був одним із виїзних і популярних колективів у світі, зокрема у РСРС. До мене звернувся Анатолій Авдієвський. Я вже тоді був автором третьої симфонії “Я стверджуюсь”. Йому це, очевидно, підійшло і він сказав мені, що французька фірма запропонувала хору Верьовки гастролі на п'ять років, але вони не хочуть вже номери, хотіли б якогось народного дійства. У хорі Верьовки був як танцювальний, так і співочий колектив, грудний спів, який є тільки в Україні. Такого співу немає в жодній країні світу, можете мені повірити, бо я знаю, що я говорю. Я дав згоду і почав вивчати фольклор, дуже ретельно цим займався. Мені допомагали в інституті ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Микола Максимович Гордійчук та інші діставали записи. Навіть назву фольк-опера я підкінець придумав, тому що треба було якось назвати.

Зараз у Львові опера іде і називається – феєрія. Це, дійсно, не є опера у чистому вигляді, аналогів немає, тому що немає арій. Є певні сцени-символи, як правильно сказав Євген Лисик, який був дуже відомим на той час художником. Він й приймав участь у постановці. Відтак, кожна сцена має бути сценою-символом, дійство все має бути зіткане в єдине ціле. Відразу ж скажу, що дуже багато часу (рік) хор Верьовки не мав гастролей, був спеціально знятий з гастролей. А коли мав бути концерт, то в день концерту опера була знята в «Україні», тому що було багато різних розмов, якихось, легенд... З події зробили зовсім не мистецьку, а політичну акцію. Подія переросла в політичну площину. Велися різні розслідування, навіть засідав ЦК КПУ. От така дурниця виникла. Оперу просто зняли з репертуару», – говорить Є. Станковия у інтерв'ю з П. Походзеєм (4, с. 1–2).

Втім у Львові відбулося вже двадцять прем'єр. Є. Станкович стверджує: «В Дніпропетровську опера йде теж, але як варіант. Там теж гарний колектив, дуже талановитий диригент і балетмейстер. Адже вони сильно досить переробили подію під своє бачення. У Львові теж все перероблено, але сценічно. Зовсім інші символи у Вовкуна,

сучасні, але музика від першої і до останньої ноти залишилася такою, якою була. Постановка ближче до авангардної, сучасної.

Скажу чесно, – не чекав. Завдяки Вовкуну, який, доречі, давно хотів ставити оперу, я навіть цього і не знав. Сіренко теж давно хотів. Вовкун зробив сучасну трактовку, мені подобається. Хочу зробити наголос, що спрва, однак, не в мені. Фольклор (я несу відповідальність), має елементи, яким біля двох тисяч років. Фольклор вижив, не дивлячись на війни, на викорінення, на усілякі голодомори – вижив саме як український фольклор. Так, в Росії ви не знайдете народну пісню. Там всі пісні – авторські. «Ах ви сени, мої сени» – це авторська пісня, «Во поле береза стояла» – це не народна пісня. Це документально підтверджено. А в нашому фольклорі є такі мелодії, яким біля двох тисяч років. Якщо автентичний мелос витримав таке, то витримає і інше. Унікальний грудний спів, викладення мелодики, особливо у центральній Україні. Чому? Тому що західна Україна (моя) більш обмежена через угорський, словацький, польський впливи. Я колись казав, якщо ви хочете ідентифікувати народ, вивчить фольклор. Це – єдине, де все збереглося від «а» до «я». Фольклор існував ще до княгині Ольги. Я цим займався багато років, дивився і вивчав історичні дані, тому що на пустому місці не можна писати» (4, с. 5).

#### **Висновки**

Шнітке створює свою міфологему Фауста. Композитор повертає фаустівському міфу його моральний контекст. Більше того, він категорично проти позбавлення людини добра, але вважає, що Гете ідеалізував Фауста, намагається показати його під іншим кутом. Фауст – це дзеркало, яке відображує все, що створюється в людському світі, особливо в світі двох століть. Композитор побачив фаустівський міф постфактум, як пострефлексією вимученого, віджившого свій час ХХ століття. Його опера говорить про трагедію європейської культури, про трагедію митця. Шостакович приховав цей мотив за фактурою гоголівських героїв, які співають дивними голосами. У Станковича герої зовсім не співають, не мають власного голоса – це теж своєрідна пострефлексія на фаустівську тему.

## Список використаних джерел

- Brown M. Prokofiev's War and Peace: A Chronicle. *The Musical Quarterly Oxford* : Oxford University Press, 1977. Vol. 63 (3). 297–326.
- Водолеєва Н. В. Стильові особливості музичної архітектури у творах Сергія Прокоф'єва. Дисертація на здобуття канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ. 2020. 191 с.
- Зинькевич Е. С. *Mundus musicalae*. Тексты и контексты. Киев : ТОВ «Задруга», 2007. 616 с.
- Карпийченко-Піук Ю. (2020). Polystylistics: problems of definition and terminology (Полістилістика: проблеми визначення та термінології). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 2. С. 192–197.
- Кушнірук О. (2021) Євген Санкович: «Для мене немає нічого вищого за митця, який з нічого творить чудо». URL: <http://slovoprosvity.org/2021/12/20/yevhen-stankovych-dlia-mene-nemaie-nichoho-vyshchoho-za-myttisia-iakyy-z-nichoho-tvoryt-chudo/>
- Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время / Перевод Е. Гуляевой. Schoslakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 559 с.
- Петров, В. О. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. 188 с.
- Походзей Є. Інтерв'ю з Євгеном Станковичем. Травень 2019 рік. Архів Є. Походзея.
- Соколов. А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва : Центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.
- Солунська О. Моцарт і Шнітке: кожному часу – свій геній. URL: <http://mus.art.co.ua/motsart-i-shnitke-kozhnomu-chasu-sviy-heni/>
- Солунська О. Музичні діалоги Бориса Лятошинського і Дмитра Шостаковича. URL: <http://mus.art.co.ua/muzichni-dialohy-borysa-lyatoshynskoho-dmytra-shostakovycha/>
- Солунська О. Фолк-опера «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича: український прорив у Львові. URL: <https://mus.art.co.ua/folk-opera-koly-tsvite-paporot-evhena-stankovycha-ukrajinskyj-proryv-u-lvovi/>
- Холопова В. Шнітке Альфред Гарриевич. *Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* / под ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. С. 499–501.
- Шнітке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. *Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века* : Учеб. Пособие для вузов. Москва : Владос, 2004. С. 146 – 150.

## References

- Brown, M. (1977). Prokofiev's War and Peace: A Chronicle. *The Musical Quarterly Oxford* : Oxford University Press. Vol. 63 (3). 297–326.
- Vodoleeva, N. V. (2020). Stylistic features of musical architecture in the works of Sergei Prokofiev. Dissertation for obtaining a candidate. art studies Specialty 17.00.03. Musical art. Kyiv
- Zynkevych, E. S. (2007). *Mundus musicalae*. Texts and contexts. Kyiv: TOV "Zadruga".
- Karpiyenko-Pliuk, Y. (2020). Polystylistics: problems of definition and terminology (Polystylistyka: problemy vyznachennya ta terminolohiyi). *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts: Science. magazine*. 2020. № 2. p. 192–197.
- Kushniruk O. (2021) Yevhen Sankovich: "For me, there is nothing higher than an artist who creates a miracle out of nothing. URL: <http://slovoprosvity.org/2021/12/20/yevhen-stankovych-dlia-mene-nemaie-nichoho-vyshchoho-za-myttisia-iakyy-z-nichoho-tvoryt-chudo/>
- Meyer K. (1998). Shostakovich: Life. Creativity Time / Translation by E. Gulyaeva. Schoslakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. St. Petersburg: Composer: Kompozytor.
- Petrov, V. O. (2007). Shostakovich's work against the background of the historical realities of the 20th century. Astrakhan: Publishing house OGOU DPO AIPKP.
- Pokhodzey Y. (2019). Interview with Evgen Stankovich. Traven 2019 rec. Archive E. Pokhodzeya.
- Sokolov. A. S. (2004). Introduction to the musical composition of the twentieth century. Moscow: VLADOS.
- Solunska O. Mozart and Schnittke: the skin hour is their genius. URL: <http://mus.art.co.ua/motsart-i-shnitke-kozhnomu-chasu-sviy-heni/>
- Solunska O. Musical dialogues of Boris Lyatoshinsky and Dmitri Shostakovich. URL: <http://mus.art.co.ua/muzichni-dialohy-borysa-lyatoshynskoho-dmytra-shostakovycha/>
- Soluns'ka, O. (2017). Folk-opera "Koli tsvite paporot" by Evhena Stankovicha: URL: <https://mus.art.co.ua/folk-opera-koly-tsvite-paporot-evhena-stankovycha-ukrajinskyj-proryv-u-lvovi/>
- Kholopova V. (2003). Schnittke Alfred Garrievich. *Lexicon of non-classics. Artistic and aesthetic culture of the twentieth century* / ed. V.V. Bychkova. Moscow: ROSSPEN, ROSSPEN. 499–501.
- Schnittke A. (2003). Polystylistic tendencies in contemporary music. Sokolov A. S. Introduction to the musical composition of the twentieth century: Proc. Allowance for universities. Moscow: Vlados.p. 146 – 150.

**AREFIEVA, ANNA** – Candidate of Philosophical Sciences, PhD student of the Department of Ethics and Aesthetics of the National Pedagogical University named after M.P. Dragomanova (Kyiv, Ukraine)

E-mail: [anna.arefieva@i.ua](mailto:anna.arefieva@i.ua)

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4619-9281>

## POST-REFLECTION OF MUSICAL SYNTHESIS IN THE CREATIVITY OF COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

### Abstract

Formulation of the problem. The relevance is emphasized by addressing the work of composers of the second half of the 20th century, who not only adapted the experience of the synthesis of the arts of the beginning of the century, but carried out a kind of remake – actualized the philosophical and worldview problems of scenism in music as a certain paraphrase of the motives and images of the modern and avant-garde space of the Diaghilev seasons in Paris, in particular, the musical synthesis of I. Stravinsky, S. Prokofiev, K. Debussy, M. Ravel, and others. The purpose of the article is to determine the author's post-reflection concepts of composers – the founders of postmodern synthesis in music in the context of the synthesis of arts. The research methodology is determined by comparative and systematic approaches, which enables a comparative analysis of the artistic thinking of composers of the modern and postmodern era. The novelty of the article. Post-reflection is a concept that helps to understand the dialogic system of musical syntheses in the space of artistic culture of the 20th century. D. Shostakovich, A. Shnitke, E. Stankovich – are composers of a different generation, however, they directly followed the tradition of synthesis of arts of the beginning of the century. Their events are an extremely important factor to see how the new generation of composers, having assimilated the experience of the New Vienna School, the experience formed in the framework of musical post-impressionism, as well as neoclassicism, realized their musical reality, which can be characterized as an artistic synthesis. Conclusions. Schnittke creates his Faust mythologeme. The composer returns the Faustian myth to its moral context. Shostakovich hid this motif behind the texture of Gogol's heroes who sing in strange voices. Stankovich's heroes do not sing at all, do not have their own voice – this is also a kind of post-reflection on the Faustian theme. The authenticity of postmodern synthesis in the space of post-communist culture cannot be reconstructed without the experience of the leading composers of the time, each of whom carried out his reflexive synthesis on the problems of good and evil, beauty and ugliness.

**Key words:** post-reflection, musical image, artistic synthesis, stage space, composition.

© The Author(s) 2022

This is an open access article under  
the Creative Commons CC BY license

Received date 15.06.2022

Accepted date 01.07.2022

Published date 15.07.2022

**How to cite:** Ареф'єва Анна. Пострефлексія музичного синтезу в творчості композиторів другої половини ХХ століття. Humanities studies: Collection of Scientific Papers / Ed.V. Voronkova. Zaporozhzhia: Publishing house "Helvetica", 2022. 12 (89). P. 9–15.

doi: <https://doi.org/10.26661/hst-2022-12-89-01>