

Анастасія КРАВЧЕНКО,

orcid.org/0000-0001-6706-7937

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) *anastasiia.art@gmail.com*

ГЕРМЕНЕВТИКА АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В СЕМІОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мета статті полягає у дослідженні інтелектуально-герменевтичних процедур концептуалізації смислу та способів його виконавського оформлення в мовленнєво-комунікативній «матриці» на матеріалах камерно-інструментальної творчості українських ансамблів кінця XX – початку XXI століть. Застосовано сукупність методів та методологічних підходів культурологічної герменевтики, інтермедіальних та полімодальних студій. У процесі дослідження з'ясовано, що в сучасній камерно-інструментальній практиці ансамблевих колективів України спостерігається тяжіння до універсалізму мистецького самовираження, а саме поліфункціонального розширення виконавського амплуа до горизонтів авторського творення / співтворення шляхом моделювання і презентації власних інтермедіальних проектів. З огляду на процесуальний плин та мультисеміотичність наративу виконавських проектів створюються особливі прецеденти щодо культур-герменевтичного осмислення подібних «макро-композицій». Необхідним стає застосування «змішаної» інтерпретаційної стратегії їх осягнення як єдиного поліхудожнього тексту, що несе певне метафізичне послання. Переваги інтерпретації «змішаного» типу полягають у врахуванні семіологічних та комунікативних особливостей мови, логіки і поетики знаково-смислової репрезентації музичних та екстрамузичних складників цих проектів (цілісних текстів або їх окремих сегментів), що піддаються комбінуванню, аранжуванню і, потрапляючи у неспоріднене стилістичне, стилістичне, мовно-знакове оточення, набувають нових смислових конотацій. Невичерпні ідеї виконавських інтермедіальних проектів українських ансамблів повсякчас отримують новий розвиток у дзеркалі рецептивного бачення і щоразу потребують нового культур-герменевтичного «прочитання» у композиторському, виконавському, слухачькому, науковому та арт-критичному способі сприйняття і осмислення художньо-естетичної інформації.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, ансамблеве виконавство України, виконавська інтерпретація, виконавський інтермедіальний проект, мультисеміотичний наратив, «змішана» герменевтична стратегія.

Anastasia KRAVCHENKO,

orcid.org/0000-0001-6706-7937

Candidate of Art history,

Associate Professor of the Department of

Cultural Studies and Information Communications

of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) *anastasiia.art@gmail.com*

HERMENEUTICS OF ENSEMBLE PERFORMANCE IN THE SEMIOLOGICAL DISCOURSE OF POSTMODERNISM

The aim of the article is to study the intellectual-hermeneutic procedures of conceptualizing the meaning and ways of its performing implementation in a communicative and speech “matrix” based on chamber works of Ukrainian ensembles of the late XX – early XXI centuries. A set of methods and methodological approaches of cultural-hermeneutic, intermedial and multimodal research was applied. In the course of the study, it was found that in modern chamber practice of ensemble collectives of Ukraine there is a tendency towards universalism of artistic expression, a multifunctional expansion of the performing role to the horizons of author's creativity / co-creation through modeling and presentation of their own intermedial projects. Considering the process flow and the multisemiotic narrative of performing projects, special precedents for cultural-hermeneutic understanding of such “macro-compositions” appear. It becomes necessary to use a “mixed” interpretative strategy for understanding them as a single polyartistic text that carries a certain metaphysical message. The advantages of the “mixed” type interpretation are taking into account the semiological and communicative features of the language, logic and poetics of the sign and semantic representation of the musical and extra-musical components of these projects (whole texts or their different segments), which are combined, arranged

and fall into a new style, stylistic, symbolic and language surroundings and acquire new semantic connotations. The inexhaustible ideas of performing intermediate projects by Ukrainian ensembles are constantly being re-developed in the mirror of receptive vision and each time they need a new cultural and hermeneutic "reading" of the composer's, performing, listening, scientific and art-critical way of perceiving and comprehending artistic and aesthetic information.

Key words: chamber ensemble, ensemble performance of Ukraine, performing interpretation, performing intermedial project, multisemiotic narrative, «mixed» hermeneutic strategy.

Постановка проблеми. На сучасному етапі ансамблево-виконавська творчість як один із різновидів художньої діяльності характеризується значною пластичністю щодо оперативного «реагування» на ті виконавські завдання, які висуваються згідно зі специфічними індивідуально-авторськими або загальновідомими естетико-стильовими настановами як окремих композиторів, так і національних / регіональних музичних шкіл, розмаїтих мистецьких течій, напрямів, епохальних музичних стилів. У ситуації загострення текстологічних, а відповідно, й інтерпретаційних проблем камерно-інструментального виконавства, предметом мистецтвознавчого, семіологічного та культур-герменевтичного аналізу постає висвітлення різноманітних форм артистичної лексики (традиційних, нетрадиційних, мануальних, позамануальних, музичних, екстрамузичних, мультиінструментальних, полімодальних) та визначення специфіки побудови інтерпретаційних моделей як окремих постмодерних композицій, так і цілісних інтермедіальних виконавських проєктів.

Аналіз досліджень. У процесі систематизації та узагальнення результатів наукових праць, що виявляються дотичними до проблематики нашої статті, ми знайшли важливі дослідження з питань музичного виконавства та семантичної інтерпретації (зокрема, В. Москаленка, В. Сумарокової, І. П'ятницької-Позднякової), комунікативістики (О. Берегової), семіологічних і медіальних студій (Н. Кіріллової) та теорії мультимодальності (В. О. Омеляненко, О. М. Ремчукової). Всі разом вони закладають теоретико-методологічний ґрунт для осягнення герменевтики камерно-інструментального виконавства у семіологічному контексті формування нової системи художньо-мистецької комунікації на межі ХХ–ХХІ століть.

Мета статті полягає у дослідженні інтелектуально-герменевтичних процедур концептуалізації смислу та способів його виконавського оформлення в мовленнєво-комунікативній «матриці», що буде здійснене на матеріалах камерно-інструментальної творчості українських ансамблів кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. В естетичному і семіологічному дискурсі постмодернізму, коли надзвичайно інтенсивними стають процеси асиміляції різноманітних мистецьких видів, форм і

принципів моделювання музичних композицій, виникають і нові художньо-виражальні засоби їх виконавського втілення. Еволюція виконавського лексикону є безпосередньою «відповіддю» на ті поліфункціональні артистичні завдання, що пропонують до розв'язання музикантам композитори. Крім того, часто ці завдання мають статус експериментальних, тобто таких, що висуваються вперше. Нерідко виконавцям пропонується відтворити деяку якість акустичного звучання, яка попередньо існувала лише в уяві композитора та в інструментально-музичній практиці не була актуалізована. У ситуації виконавської необхідності доповнення звуко-інтонаційного універсуму стає нагальною потреба винайдення та реалізації ультраспецифічних прийомів, які часто-густо сполучають різні семіотико-комунікативні модули артистичного мовлення – як музичного, так і екстрамузичного.

Отже, з одного боку, внаслідок приєднання до семіотики музичної інформації мовно-знакових рядів неспорідненої видової природи (вербальної, візуальної, кінесичної тощо) постають питання їх практично-виконавського втілення та техніки їх взаємно-ансамблевої полімодальної координації. А з іншого боку, оскільки «для сучасних музичних практик характерним є органічне поєднання різних фрагментів культурних текстів» (П'ятницька-Позднякова: 2016, 45), – висуваються проблеми культур-герменевтичного характеру. Адже «головним конститутивним чинником тексту є його комунікативне призначення» (Берегова: 2009, 69), що напряму пов'язано із виконавською здатністю адекватно інтерпретувати і транслювати художньо-естетичну інформацію, якою насичене авторське повідомлення.

З огляду на це інтерпретації як процесу «виконавського (а потім, і слухачького – А. К.) доосмислення» (Москаленко: 1994, 12) потребує не тільки, власне, музичний складник, але й супутні їй елементи іншовидової природи, якими сповнені сучасні поліхудожні ансамблеві композиції (фрагменти живописних, літературно-поетичних, кінематографічних, фотографічних, театральнотрагедійних текстів, ігрове втілення образів-ролей їх персонажів тощо).

Отже, все частіше у виконавській практиці музикантів-ансамблів зустрічаємо не тільки

«історичний», «авторський», але й так званій «змішаний тип» інтерпретації (Сумарокова: 1999, 123). Він розрахований на художньо-виконавське тлумачення змісту постмодерних творів зі складною лексикою, яка характеризується вигадливим і доволі парадоксальним «міксом» свого і чужого, традиційного та інноваційного, музичного та екстрамузичного, що превалює в загальному знаково-символічному просторі сучасної «медіакультури» (Кіріллова: 2006). До того ж опанування мистецтва «змішаної» інтерпретації сьогодні потребують не тільки окремі авторські твори, що являють собою «змішані тексти» (Омельяненко, Ремчукова: 2018, 67) складної, гетерогенної структурно-сміслової природи, але й цілі мультисеміотичні концертні програми.

Аналізуючи концертно-фестивальну діяльність українських камерно-інструментальних колективів наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть, можемо зазначити про стабільний інтерес виконавців до ансамблевої музики минулих культурно-історичних епох і разом з тим неабияке зацікавлення новою ансамблевою музикою з елементами полістилістики та інтермедіальності. З одного боку, це веде до формування змішаних репертуарних списків, що складаються з авторських опусів різних (іноді полярних) виконавських стилів і течій, а з іншого – впливає на появу суто виконавських концертних програм-проектів, що, по суті, є виявленням режисерських ініціатив учасників камерно-інструментальних ансамблів.

Йдеться, зокрема, про те, що в останні десятиліття в музично-виконавській практиці України спостерігається поява унікального в онтологічному та феноменологічному сенсі явища – виконавських інтермедіальних проектів. Останні є свідченням універсалізму творчого амплуа українських ансамблів, що демонструють гнучкість мистецьких форм індивідуального самовираження – одночасно виконавського (функція відтворення) та авторського (функція творення). У цьому зв'язку виникає питання, що собою являють ці виконавські проекти та за якими концептуальними і структурно-композиційними принципами вони побудовані?

Зазвичай подібні проекти постають на основі певної магістральної ідеї, натомість у конструктивному плані складаються з авторських музичних творів (або їх фрагментів), що можуть піддаватися значній переінтерпретації, колажуванню, мікшуванню, а також доповненню усілякими поліхудожніми «включеннями». Крім того, ці екстрамузичні включення у семіотико-змістовому плані стають не менш значущими елементами

загальної естетики і структури усього проекту. Тому внаслідок збереження домінантної музичної лінії та на тлі перманентної переакцентуації уваги на інші художньо-виражальні модули – вербальні, візуальні (відео, графіка), театральні-кінестичні (жестово-соматична експресія, сценічний рух, акторська техніка), стає очевидним, що подібні програми не можна інтерпретувати та сприймати частинами, блоками. Оскільки з конструктивно-змістового погляду – це єдиний текст, цілісна «макро-композиція» або вистава нового естетичного типу, структурована за принципами динамічних, драматургічних, стилістичних взаємозв'язків і тяжінь між музичними номерами, екстрамузичними «коментарями» та її персонажами / учасниками.

Зазначені вище семіологічні та герменевтичні тенденції сучасного виконавства можна проілюструвати на прикладах з артистичної практики українських ансамблів кінця ХХ – початку ХХІ століть, які повсякчас актуалізують свої режисерські ініціативи у подібний спосіб.

Так, інтермедіальні рефлексії та відповідні їм «змішані» герменевтичні стратегії характерні для творчості “Ensemble Nostris Temporis” (скорочено – “ENT”, художній керівник – Богдан Сегін). Цей ансамбль неодноразово співпрацював з відомими письменниками (Юрій Андрухович, Сергій Жадан, Юрій Іздрик), модельєрами (Ксенія Марченко), іншими діячами культури та скрізь позиціонує себе як колектив, відкритий до інноваційних міждисциплінарних проектів.

Приміром, згадаємо Концерт-діяство «Порожні п'єдестали» (2018), назва якого походить від однойменної п'єси Максима Коломійця для флейти, кларнету, віолончелі та фортепіано. Остання, перебуваючи в оточенні інших камерних творів сучасних молодих композиторів (Денис Бочаров, Володимир Горлінський, Дмитро Радзевський, Яна Шлябанська), стала у концептуальному плані художньою домінантою усього проекту, який мав на меті у візуально-акустичний спосіб передати образні уявлення про окремі елементи навколишнього культурного ландшафту.

Йдеться про бажання музикантів “ENT” винайти або підібрати такі аналоги звукової матерії, що могли б створити інтермедіальне відображення деяких пластичних об'ємних форм і зональних явищ, які повсякчас оточують людину в її матеріальному світі – скульптури та інших фрагментів просторового рельєфу. Безперечно, віддзеркалення матеріальної реальності у подібних звуко-символічних формах є лише ілюзорною, образно-чуттєвою візією, що, відповідно, під-

креслюється і самою назвою проекту – «Порожні п'єдестали», яка має дещо абсурдистське забарвлення.

Тут варто згадати твердження В. Москаленка про те, що будь-який музичний твір (так само, як і будь-який виконавський проект, за нашим міркуванням) – це «самостійна інтонаційна концепція, яка розкривається в суспільній художній практиці і виявляється як ціле у діалектичному сполученні рухомої інваріантної основи та потенційної безмежності індивідуальних або колективно-усуспільнених її інтерпретацій» (Москаленко: 1994, 9).

Тому, як нам видається, незважаючи на можливість багатоваріантність слухацької інтерпретації концепції проекту, що може виникати у дзеркалі індивідуального бачення і сприйматися як ексцентрична спроба відобразити «ніщо», віднайти у «порожньому місці» якийсь сенс, видати тривіальне за прекрасне, примиритися з банальним тощо, глибинні смислові вісі основного задуму авторів цього проекту перебувають поза межами сатирично-абсурдистських інтенцій. Скоріше, витлумачити цей проект можна як такий, що знаходиться у інтермедіальній площині свого ідейного підґрунтя, з одного боку, та безпосереднього виконавсько-художнього втілення – з іншого.

До того ж не випадково у підзаголовку проекту «Порожні п'єдестали» зазначається, що він є «концерт-дійством», оскільки тут окрім музичних партій є прописаною й екстрамузична «партія». Остання передбачає наявність супроводжуючої театралізованої дії із залученням додаткового реквізиту у виконанні одного з музикантів «ENT», який перебирає на себе акторське амплуа і, оперуючи певними предметами, унаочнює драматургійну лінію всього сценічного дійства за допомогою візуально-кінестичних модусів артистичної техніки.

Як наслідок, за своїм семіотичним і смисловим навантаженням ця позаінструментальна партія стає рівнозначною ансамблевою часткою, що вкупі з інструменталістами утворює сумісне кількісно-органологічне та художньо-естетичне ціле у складі: гобой (Максим Коломієць), кларнет / бас-кларнет (Артем Шестовський), валторна (Сергій Логінов), контрабас (Назарій Стець), фортепіано (Марія Александрова), предмети (Дмитро Радзецький).

Завдяки такому «сплаву» засобів музичної виразності та візуальної експресії ансамбістами моделюються просторові та пластичні враження. Прямуючи за ними, на наше переконання, можна простежити не тільки за мінливо-витонченим балансуванням зображального і виражального та

відчутти статику і динаміку художнього матеріалу неспоріднених видів мистецтв. Але й, крім того, стає можливим досягнути статику й динаміку внутрішньої природи живої та неживої матерії загалом. Оскільки об'єкти і форми останньої лише на перший погляд видаються непорушними (скажімо, скульптура або елементи рельєфу земної поверхні), але насправді є сповненими «живого» руху (приміром, сучасна кінетична скульптура, яка поєднує рухомі та нерухомі елементи своєї конструкції, здатна передавати реальні антистатичні ефекти тощо).

Разом із зазначеним вище прикладом подвійних медіальних кореляцій, які здебільшого презентують своєрідні музичні рефлексії на теми, образи, витвори інших видів мистецтв (музика-скульптура, музика-живопис та інші), варто вказати на наявність у творчому доробку українських ансамблів мультискладових, з семіотичного погляду, проектів. Залежно від свого концептуально-стилістичного «навантаження» вони передбачають не тільки деталізовану розробку, узгодження всіх мовних компонентів та вичерпно точне дотримання визначеного сценарію, але й нерідко спонукають ансамблів до опанування мистецтва акторського перевтілення задля дії від імені певного літературного персонажу.

У цьому зв'язку не можемо оминати увагою авторський мультимедійний проект «Duo Violoncellissimo» (Ольга Веселіна, Вадим Ларчіков), яким ансамбісти завершували свій 20-й ювілейний творчий сезон (Одеса, 27 травня 2015 р.). Йдеться про проект «Час збирати скарби: містерії Кліо та Евтерпи», що позиціонувався музикантами як «арт-симбіоз музики, слова та збройового мистецтва» і був реалізований у стінах Кафедрального лютеранського собору Святого Павла в рамках серії «Вечори камерної музики у Кірсі».

Одразу виникає питання, яке ж художньо-концептуальне підґрунтя може складати основу подібного арт-симбіозу і до чого тут зброя? Яким чином вона взагалі потрапляє у високодуховне «оточення» музичного та храмового простору? Щодо відповіді на це питання, тут слухачам стає за підмоги есе художнього керівника ансамблю, який унаочнює творчі інтенції дуету та розкриває їх основну мету – «виявити несподіваний ефект мета-резонансу духовної та матеріальної культур» (Ларчіков: 2015).

Як відомо, первісними історичними праобразами групи духових та струнних інструментів (у тому числі різновидів: струнно-смичкових, струнно-щипкових та струнних ударно-клавішних) стали тятива з мисливського луку та роги і

кістки впольованих звірів, що «відкрили» світу свою здатність звучати. Надалі, з розвитком матеріально-духовної культури людства, зброя, так само як і музичні інструменти, значно еволюціонувала, до того ж не тільки в аспекті технологічно-функціонального вдосконалення. Істотно змінився й характер сприйняття їх первинного призначення і сфери застосування, адже особливо рідкісні, старовинні (зокрема, коштовно-декоровані) екземпляри стали визнаватися як високохудожні мистецькі витвори, цінний національно-історичний скарб, а отже, предмет наукового вивчення, музейного експонування та захопленого милування поціновувачів. Поряд з цим, якщо згадати відомому приказку про те, що слово іноді буває гостріше за зброю і може завдавати не менш болючі удари, стає очевидним, що у мистецтві майстерного володіння зброєю та словом також можна віднайти спільне метафізичне підґрунтя.

Саме тому прокладена “Duo Violoncellissimo” надзвичайно витончена інтермедіальна паралель між музичним, словесним та збройовим мистецтвом виявляється цікавою інтелектуально-концептуальною знахідкою або, навіть, для деякого загадкою, що провокує допитливу аудиторію на філософські роздуми.

Водночас проект «Час збирати скарби: містерії Клію та Евтерпи» захоплює не тільки своїм оригінальним синопсисом, але й тими семіотико-виражальними ресурсами, що були залучені дуєтом у його художньо-виконавській реалізації. Зокрема, щодо зовнішнього оформлення семіотичного простору мистецької комунікації варто зазначити, що однією з важливих ланок у побудові загальної художньо-естетичної цілісності цього проекту виступила саме зброя. Задля цього в лютеранській кірсі була спеціально розгорнута експозиція зразків авторської зброї з колекції Віталія Шлайфера – засновника Музею історії зброї (м. Запоріжжя), який став ніби «віртуальним» співавтором проекту і не тільки в означеній іпостасі.

Як ми знаємо, В. Шлайфер залишив відбиток в новітній історії України як багатосторонньо обдарована постать. Його спадщина охопила не тільки сферу виставкової діяльності, колекціонування та наукового дослідження історії зброї (від доби середнього палеоліту до XX століття), але й включає художньо-літературний доробок. Таким чином, фрагменти монологів персонажів з його повісті «Амазонки на Хортиці» (2012) та роману «Час збирати скарби» (2012) стали за основу вербально-літературної «партитури» проекту, яка вмотивувала необхідність персонажного мислення і тим самим перетворила музикантів на

дійових осіб – «Намісника Клію», музи історії (або «Хранителя») та «Свідка». Дані образи-персонажі, за задумом “Duo Violoncellissimo” вступали в уявну «містеріальну філософську дуель» (Ларчіков: 2015) з виконуваними музичними творами.

До слова останні були ретельно підібрані та тематично резонували з загальною семантикою цього проекту. Серед них такі сучасні композиції для віолончельного дуєту, як: «Шабля» Йоанни Степальської-Спікс (назва твору мовою оригіналу – “Säbel”, 2001), «Ступиця колеса» Анни Ерікссон (“Navkapsel”, 2007), «Минуле. Теперішнє. Вічне» Мерзіє Халітової (2013). Разом з тим ряд інших номерів барокової (Джон Хінгстон) і класичної музики (Йозеф Гайдн), у тому числі й камерно-вокальної у виконанні запрошеного дитячого дуєту, забезпечували історико-стильове розгортання «стріли часу» у зворотному напрямку: від сучасності до музичної давнини, що створювало контрастно-діалогічні позачасові вісі.

За такого інтермедіального способу формування сумісної програмно-естетичної та художньо-семіотичної «конструкції» цього проекту слухачі і глядачі мимовільно поринали в атмосферу своєрідної подорожі культурно-історичними епохами – від сьогодення аж до міфологічних часів Клію та Евтерпи. Ба більше, завдяки продуманій концепції проекту, вдалому зовнішньо-естетичному оформленню та філігранній полімодальній техніці виконання артистам “Duo Violoncellissimo” вдалося не тільки занурили аудиторію у вир мерехтливого калейдоскопу змінюючих одне одного явищ, подій, технік, видів мистецтв, творів, імен, масок-образів, міфічних персонажів. Але найголовніше – акцентувати не на формально-історичному, а на тому глибинно-сутнісному зв'язку артефактів світової матеріальної та нематеріальної культур – зброї, музики, художньої літератури, ігрового мистецтва, що проявляється у спільному потенціалі дії їх семантичних функцій – загострювати увагу, актуалізувати внутрішні задуми, оголювати проблемні, вразливі зони, завдавати ударів, перебувати на вістрі атаки тощо.

У зв'язку із цим вважаємо, що гранична насиченість подібних виконавських проектів різновидовими мультисенсорними пластами мистецької творчості впливає на формування тих нових і перспективних поліхудожніх, полікодових та полісемантичних структур, які утворюють діалогічно-комунікативний синтетичний, інтермедіальний простір мистецької реальності сьогодення та потребують адекватного культур-герменевтичного прочитання. Оскільки «тільки осмислений текст

стає фактом культури» (Кіріллова: 2006, 59), тобто «фактом, що відбувся» (Москаленко: 1994, 2).

Висновки. У підсумку зазначимо, що на межі ХХ–ХХІ століть в камерно-інструментальній практиці українських ансамблевих колективів спостерігаємо появу тенденції поліфункціонального розширення умовно «вторинного» виконавського амплуа до горизонтів авторського творення / співтворення шляхом моделювання і презентації власних інтермедіальних проєктів. Тяжіння українських виконавців-ансамблістів до універсалізму мистецького самовираження створює особливі прецеденти щодо культур-герменевтичного осмислення подібних «макро-композицій». Відбувається ускладнення семіотико-комунікативних та інтерпретаційних процедур трансляції і «здобуття» сенсу артистичного висловлювання.

З огляду на процесуальний плин та мультисеміотичність наративу виконавських проєктів стає очевидною необхідність застосування «змішаної»

інтерпретаційної стратегії їх осягнення як єдиного поліхудожнього тексту, що несе певне метафізичне послання. Переваги останньої полягають у врахуванні семіологічних особливостей мови, логіки і поетики знаково-сислової репрезентації музичних та екстрамузичних складників цих проєктів (цілісних текстів або їх окремих сегментів), що піддаються довільному комбінуванню, аранжуванню і, потрапляючи у неспоріднене стилістичне, мовно-знакове оточення, набувають нових смислових конотацій.

Отже, невичерпні ідеї виконавських інтермедіальних проєктів українських ансамблістів повсякчас отримують новий розвиток у дзеркалі рецептивного бачення і, відповідно, щоразу потребують нового культур-герменевтичного «прочитання» у композиторському, виконавському, слухацькому, науковому та арткритичному способі сприйняття і осмислення художньо-естетичної інформації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Роль тексту в комунікаційних процесах: між дискурсом та інтерпретацією. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в ХХІ столітті : монографія. Київ : Інститут культурології АМУ, 2009. С. 67–78.
2. К 20-летию творческой деятельности Дуэта «Виолончеллиссимо». «Музыкальная карта»: академическая музыка, АНО «Информационный музыкальный центр», 27 мая 2015 г. URL: <https://muzkarta.info/novost/k-20-letiyu-tvorcheskoy-deyatelnosti-dueta> (дата звернення: 13.02.2018).
3. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд. ; перераб. и доп. Москва : Академический Проект, 2006. 448 с.
4. Москаленко В. Г. Теоретичний і методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: 17.00.02. Київ, 1994. 27 с.
5. Омеляненко В. А., Ремчукова Е. Н. Поликодовые тексты в аспекте теории мультимодальности. *Коммуникативные исследования. Тем. выпуск: Поликодовый текст: дискурсивные практики и проблема метаязыка.* 2018. № 3(17). С. 66–78. DOI 10.25513/2413-6182.2018.3.66-78
6. П'ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* Вип. 30. Київ : Мілленіум, 2016. С. 43–52.
7. Сумарокова В. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. *Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Вип. 3. Київ, 1999. С. 117–126.

REFERENCES

1. Berehova O. M. Rol' tekstu v komunikatsiynykh protsesakh: mizh dyskursom ta interpretatsiyeyu [The role of the text in communication processes: between discourse and interpretation]. Culture and communication: cultural discourses in Ukraine in the 21st century. Kiev: Institute of Cultural Studies, 2009. pp. 67–78 [in Ukrainian].
2. К 20-letiyu tvorcheskoy deyatelnosti Dueta “Violonchellissimo” [On the 20th anniversary of the creative work of the Duet “Violoncellissimo”]. “Musical map”: academic music, ANO “Information Music Center”. (May 27, 2015). Retrieved from: <https://muzkarta.info/novost/k-20-letiyu-tvorcheskoy-deyatelnosti-dueta> [in Russian].
3. Kirillova N. Mediakul'tura: ot moderna k postmodernu. [Mediaculture: from modern to postmodern]. Moscow: Academic Project, 2006. 448 p. [in Russian].
4. Moskalenko V. G. Teoretichnyy i metodichnyy aspekty muzychnoy interpretatsiyi [Theoretical and methodical aspects of musical interpretation]. Extended abstract of doctor's thesis : 17.00.02. Kyiv: NMAU, 1994. 27 p. [in Ukrainian].
5. Omelyanenko V.A., Remchukova E.N. Polikodovyye teksty v aspekte teorii mul'timodal'nosti [Multicode texts in the aspect of multimodality theory]. Communicative research. Issue: Multicode Text: Discursive Practices and the Problem of Metalanguage. 2018. Vol. 3(17), pp. 66–78. DOI 10.25513/2413-6182.2018.3.66-78 [in Russian].
6. Pyatnitska-Pozdnyakova I. S. Deyaki aspekty semantichnoho analizu muzychnoho tekstu [Some aspects of the semantic analysis of a musical text]. Notes of Art Criticism. Kyiv : Millennium, 2016. Vol. 30, pp. 43–52 [in Ukrainian].
7. Sumarokova V. Vykonavs'ka tradytsiya yak chastyna khudozhnoyi interpretatsiyi muzychnoho tvoruv [Performing tradition as a part of artistic interpretation of a musical work]. Musical Performance: Scientific Bulletin of NMAU named by P. Tchaikovsky, 1999. Vol. 3, pp. 117–126 [in Ukrainian].