

МУЗИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Концептуальність як ознака часу

Анотація: У статті здійснена спроба дослідити основні аспекти концептуалізму. Визначено специфіку його проявів в музичному мистецтві. Проаналізовано варіанти їх втілення у творах сучасних українських композиторів.

Ключові слова: концептуалізм, сучасна музика, композитор, музичний твір, концепт.

Постановка проблеми. У другій половині ХХ століття відбулися важливі зрушення в основі механізмів творчого процесу. Так, у музичному мистецтві цього періоду ідея твору стала головною у визначенні таких параметрів твору, як його структура, склад інструментів, засоби музичної виражальності тощо. Найімовірніше, ці зміни пов'язані з напрямом концептуалізму, який виник у середині ХХ століття. Спробуємо детально розглянути ці взаємозв'язки.

Аналіз досліджень і публікацій. Досліджень, присвячених концептуалізму у сфері музичного мистецтва, вкрай мало. Г. Горбенко у статті «Музичний аспект концептуального мистецтва» виділяє специфічні особливості концептуалізму в музичному мистецтві на прикладі творів І. Юсупової.

Н. Гуляницька у розділі монографії розглядає творчість композиторів спільноти «Московський музичний пост концептуалізм». Ознаками концептуальності І. Юсупової дослідниця вважає орієнтацію композитора на взаємодію мистецтв. В. Мартинова Н. Гуляницька вважає втіленням розуміння теоретиками концептуалізму як «синтезування філософії та власне мистецтва в його новому розумінні» [6, с. 94]. В. Мартинов визначає музику періоду 70-х років терміном *opus posth-музика*. Вона, на його думку, прийшла на зміну композиторській *opus-музиці*, що вже померла.

В українському мистецтвознавстві розкриті лише окремі аспекти цього художнього напрямку. Так, А. Мерхель розглядає процес формування акціонізму в сучасній українській музиці. Стаття К. Станіславської присвячена іншому прояву концептуалізму — перформансу.

Теоретичне обґрунтування концептуалізму як напрямку мистецтва дають К. Бобринська, Дж. Кошут та С. Левітт, а естетика митців московського концептуалізму — предмет статей А. Апресяна і Б. Гройса.

Мета статті: дослідивши основні аспекти концептуалізму, визначити специфіку його проявів у музичному мистецтві, зокрема на прикладі творів сучасних українських композиторів.

Основна частина. Виникнувши в 60-х роках ХХ століття, концептуалізм отримав розвиток насамперед у пластичних мистецтвах і літературі завдяки творчості членів об'єднання «Мистецтво та мова». До нього входили: Т. Аткінсон, Д. Байнбрідж, М. Балдуїн, Х. Харрелл, Дж. Кошут, Л. Вейнер, Р. Берри та Д. Х'юблер. Згодом цей напрям проявився й в інших видах мистецтва. Він продовжує функціонувати в художніх практиках й нині, хоча явища, пов'язані з концептуалізмом після 1960–1970 років, дослідники назвали неоконцептуалізмом чи постконцептуалізмом.

Ключовою ознакою творів цього напрямку є панування ідеї над формою, а також зміщення акценту на проблему функціонування мистецтва. Н. Гуляницька констатує, що «головне в концептуалізмі — саме документальна фіксація концепту, при цьому його реалізація є бажаною, але необов'язковою». А С. Левіт наполягає на рівноправності мов, за допомогою яких митець втілює свій задум: «...при реалізації концепту художник може використати будь-яку форму — від словесного вираження (записаного чи висловленого) до фізичного об'єкту» [10, с. 5].

У музичному мистецтві вищесказане можна проілюструвати твором Дж. Кейджа «Лекція про ніщо» 1949 року. Він являє собою лекцію композитора, яку він скомпонував згідно із законами музичного твору, вибудувавши структуру тексту за допомогою чисел (авторський метод композиції Дж. Кейджа). Організуючим принципом тут виступив квадратний корінь, за законом якого лекцію поділено на п'ять частин, кожна з яких кратна п'яти.

Подібний прийом бачимо й у творі Л. Беріо «Тема: дарунок Джойсу». У ньому використано аудіозапис голосу співачки Кеті Берберян, яка читала 11-й розділ роману «Улісс» Д. Джойса. Пізніше цей запис був розкладений на окремі слова, склади, фонемні та шуми. В іншому творі композитора «Лик» «... зі звукового Хаосу поступово народжується Образ. Від шумів та непов'язаних фонем, що лунають на фоні "вселенського" гомону, увага переключається на окремі склади та слова, а також безпомилково впізнавані емоційні реакції людини — сміх, стогін, плач, крик... У кінці твору з такими складнощами вибудована змістова цілісність ніби провалюється в гуркітливую безодню» [7, с. 317].

На думку Т. Чередніченко, «якщо музична думка Баха, Моцарта чи будь-якого іншого композитора до ХХ століття спочатку була зрощена на існуючій музичній мові... то нині, в епоху плюралізму звукових мов, музична думка здатна відірватися від сформованої основи, від конкретних законів звукової структури. Музичне мислення розширило власні межі, перестало бути мисленням через ту чи іншу музичну мову» [20, с. 140].

В українській музиці означений принцип роботи з матеріалом яскраво ілюструє С. Зажитько у творі для вокаліста (актора) «За-ЖИТЬ-ко». Композитор використовує своє прізвище як звукову модель, що, починаючи з першої літери, поступово розвивається за принципами музичного тематизму. Розробка матеріалу відбувається за законами інструментальної музики. Митець імітує різні прийоми гри на духових інструментах, а драматургічною кульмінацією стає акцент на слові «жить» (жити), що є своєрідною лінгвістичною грою.

Цікавим з погляду розширення засобів виразності є твір В. Рунчака для двох саксофонів «Тет-а-тет». Змагання музикантів між собою проявляється не лише в музичному матеріалі, а й в їхніх рухах, діях на сцені. У певні моменти вони то повертаються один до одного, то, навпаки, відвертаються. Крім того, у цих рухах вгадуються па вальсу, про який композитор пише у коментарях до твору.

Аналізуючи ідейну основу творів сучасних українських композиторів С. Зажитька, В. Рунчака та С. Ярунського, А. Мерхель висловлює подібну з позицією Т. Чередніченко думку. Зокрема, він зауважує, що «художні рішення музичних (чи «омузичнених») акціоністських творів напряму залежать від комплексу факторів. Насамперед це ідейна (чи в деяких випадках ідеологічна) основа цих творів, яка має ряд супутніх виразних засобів.

А задум автора, його художні та стилістичні установки, в свою чергу, формують ці засоби. У більшості подібних творів композитори-акціоністи акцентують увагу слухача не на музичному матеріалі, а на своєму соціально-критичному жесті. Звуковий матеріал слугує радше додатковим фактором, певним «декором» до основної ідеї» [13, с. 61]. До речі, сам автор статті, А. Мерхель, є прикладом ком-

позитора-концептуаліста, який поєднує композиторську діяльність з дослідницькою та організаторською¹.

Один із засновників концептуалізму Дж. Кошут вважає, що традиційний художньо-історичний дискурс себе вичерпав. Замість нього він пропонує дослідження засобів, за допомогою яких мистецтво набуває культурного значення та свого статусу як мистецтво. На його думку, «бути художником означає замислюватися про природу мистецтва» [1, с. 23].

Ця думка митця знаходить підтвердження у його роботі «Стілець та три стільці» (1965), яка складається зі стільця, фотографії стільця, що висить на стіні, та статті, яка пояснює значення слова «стілець». Таким чином митець акцентує увагу на трьох рівнях сприйняття об'єкту — ідеї твору, об'єкті та зображенні цього об'єкта. Цікаво, що в кожній наступній експозиції цієї роботи стільці та їхні фотографії змінювалися, а словесна частина та схема експонування роботи залишалися незмінними, чим Дж. Кошут ще раз підкреслив домінування ідеї твору над засобами її реалізації.

Схожий прийом ще за 14 років до «Стільців» Дж. Кошута, у 1951 році, використав Дж. Кейдж у творі «Уявний краєвид» для 12 радіоприймачів. Він складається з колажу різних звуків, трансльованих приймачами на момент його виконання. «...Твір має умовно традиційний вигляд. Цифрами в нотах вказано різні динамічні рівні звучання приймачів (від 1 до 20), *crescendo* та *diminuendo*, моменти модуляцій з однієї станції на іншу та переходів з однієї програми в іншу» [8, с. 44]. Проте такі параметри твору, як тривалість, вибір частин та їхня послідовність визначаються виконавцями випадково. Кожне нове виконання має інший звуковий потік. З ідеями Дж. Кошута цей твір пов'язує незмінність ідеї й опису її реалізації та при цьому його неповторність з кожною наступною репрезентацією.

Іншим знаковим прикладом концептуалізму в музиці є г'еса того ж Дж. Кейджа «4'33"», що становить собою 4 хвилини і 33 секунди тиші. За задумом композитора, його може «виконати» як один піаніст, так і цілий оркестр. Джерелом звуків — скрипу, кашлю, шепоту та інших шумів — є публіка. Таким чином глядач автоматично стає дійовою особою, що свідчить про належність цього твору до жанру гепенінгу. До речі, слово «гепенінг» композитор зазначив і на афіші першого виконання цього опусу (саме тоді цей термін був уперше використаний стосовно музичного твору).

На думку Б. Гройса, концептуалізм став реакцією на втрату індивідуальним автором монополії на створення мистецького продукту: «Сучасний художник, тобто художник-постконцептуаліст, перестав бути кустарним виробником текстів та зображень, якими були митець і письменник у доконцептуалістську епоху. Сучасний художник — це радше споживач, аналітик і критик зображених текстів, що їх виробляє сучасна культура. І ця роль сучасного художника в найближчий історичний час навряд чи може змінитися» [5].

Над функцією автора розмірковують й інші дослідники. Наприклад, А. Апресян вважає, що «художник-концептуаліст нерідко є і критиком, і теоретиком того мистецтва, автором якого він є» [2, с. 7]. А К. Бобринська називає концептуалізм напрямом, «який об'єднує процес творчості й процес дослідження» [3].

Підтвердження вищезазначеного бачимо в сучасній композиторській творчості. «Нова музика прагне до авторефлексії; інтелектуалізація та філософізація композиторської праці знаходить вихід у вербальному аспекті діяльності композитора, наділеного “геном літературності” (за визначенням Мартинова)» [19, с. 113]. Водночас важливо розмежовувати авторефлексію композитора «як інструмент теоретико-естетичної самоінтерпретації» [19].

¹ А. Мерхель є співзасновником ансамблю Sed Contra Ensemble та організатором низки концертів сучасної музики в Україні.

На думку К. Чепеленко, «Авторське [слово] про музику є універсальним ключем до розуміння композиторської індивідуальності, що презентує первинну інформацію, почерпнуту безпосередньо з творчої лабораторії» [19, с. 114]. З іншого боку, очевидно, що виникнення авторських коментарів спричинене ускладненням мови як для виконавців, так і для слухачів.

У коментарях композитор часто означає ідею твору задля глибшого його розуміння виконавцем та слухачем. В інших випадках митець подає у передмові до партитури авторські коментарі, обумовлені використанням нових виразових засобів, використанням нестандартної нотації, нових прийомів гри, введенням певних дій музикантів під час виконання твору тощо. Подібні коментарі передують «Кабіні для восьми» К. Цепколенко та твору «Привіт М. К., трьохСучасна сонаРнаN'орма для фортепіано» В. Рунчака. Композитори розшифровують ідеї своїх творів та подають інструкцію для виконавців щодо сценічної дії, яка є важливою складовою реалізації творчого задуму.

Для композитора І. Юсупової важлива назва твору, яка відображає «його концептуально знакову основу». Аналізуючи її творчість, Н. Гуляницька наголошує, що «музика як мистецтво бере своє: вона піддається оцінці з погляду класичної естетики, будучи в той самий час нонкласичною, такою, що потребує свого музично-семіотичного коду» [6, с. 91]. Сама ж композитор заявляє, що вважає себе концептуалістом, адже для неї вирішальною є не мова, а контекст. Композиторка вважає, що концептуалізм — «...це не традиція, а властивість обдарованості. Є автори-структуралісти, а є концептуалісти». На її думку, автором-концептуалістом «опановує якась одна ідея, настільки сильна, що підпорядковує собі і його самого, і все навкруги. І засоби її втілення найнеймовірніші. Автор ні на що не спирається, він просто дає цьому хід і все» [6, с. 90]. Так, І. Сніткова вважає, що в сучасній композиторській творчості реалізація концептуальних ідей «...трансцендує сенс за межі музики, і завдяки метамузичним кодам шукає мотивацію творчості зовні, породжуючи музику контексту, музику підтексту, музику посттексту. У низці випадків він прямо демонструє те, що можна назвати повною перемогою змісту над формою, тріумфом ідеї над музикою» [16, с. 168]. Дозволимо собі не погодитися з останньою тезою дослідниці, оскільки, на нашу думку, зміст не перемагає форму, а визначає її, унаслідок чого відбувається відхід від традиційних форм у бік їхньої індивідуалізації. У подібних творах назва більше не визначає жанрову належність твору, як це було до ХХ століття, а є його змістовним кодом, у якому закладено основний драматургічно-формотворчий потенціал музичної композиції.

Зазначене сповна реалізувалось у творчості сучасних українських композиторів. Характерною особливістю творів А. Загайкевич є програмність. Назва пов'язана з концепцією твору, яка вибудовується вже «на передкомпозиційному рівні та визначає загальні композиційні, просторові, темброві завдання» [14, с. 119]. У творчому доробку композиторки вагоме місце посідає електронна музика. Також знаковими в контексті нашого дослідження проявів концептуальності в музичному мистецтві є твори, в яких, окрім електронної музики, залучено візуальну складову. Такими є «Cosi Fan Tutte» — електронна музика до аудіовізуальної інсталяції, відео (2000), «Пори року на Майдані» — електронна музика до аудіовізуальної інсталяції (2004) та «SUD/EST» — електроакустичний аудіовізуальний перформанс для змінного складу виконавців (2009).

У творі Л. Сидоренко «Білий янгол» для сопрано та магнітної плівки об'єднано музику, поезію (вірш І. Калинця «Білий янгол») та живопис (картина С. Далі «Медитативна троянда»). Завдяки динамічній інсталяції (проекція зображення живописних картин, що плавно рухаються по стінах зали) та електро-акустичному синтезу композиторка досягла ефекту повного занурення глядача у створену атмосферу для точнішого розуміння концепції твору.

К. Цепколенко, керуючись авторським методом, спершу складає детально розроблений «сценарій» твору. Суть цього методу композиторка виклала в теоретичній праці [18]. Наприклад, у творі «Кабіна для восьми» композиторка чітко вибудовує загальну драматургію твору, посилаючись на філософські символи та фабули. У цьому випадку — це ідея «відкритості» та «закритості» простору. До того ж саме тлумачення простору сприймається слухачем як багатопаровий феномен, насичений глибокими інтертекстуальними відсилками.

Унаслідок зміни правил функціонування мистецького твору змінюється і його сприйняття. Очевидною є проблема складності розуміння сучасного, зокрема концептуального, мистецтва. Так, К. Бобринська вважає, що «концептуальні твори викликають певний дискомфорт у глядачів не стільки через незвичний або дратівливий зовнішній образ, скільки через інші правила їх сприйняття, що порушують вкорінену звичку спілкування з мистецтвом». Тобто концептуальне мистецтво потребує від реципієнта певних інтелектуальних зусиль, а не пасивного спостереження. «У момент сприйняття концептуального твору слухач включається у своєрідну семантичну гру, ніби розгадуючи інтелектуальну загадку концептуального мистецтва» [4, с. 57].

Саме так грає з глядачем В. Рунчак у творі «Привіт М. К., трьохСучасна сонатаНорма для фортепіано» — через ефект несподіванки та алюзії до літературних та музичних першоджерел, що їх композитор закодував у назвах частин (I частина: лірична пісня «Післяобідній відпочинок комара»; II частина: відкрита форма — «Смерть їжачка»; III частина: варіації — повтор II частини «на біс» кілька разів). Ефект несподіванки забезпечує виконавський прийом — гра щипком по високій струні (це і є II частина твору) після напруженого характеру досить тривалої I частини всупереч її назві.

У зв'язку зі сказаним актуальною видається думка композитора-концептуаліста, музикознавця В. Мартинова. «Що в принципі відрізняє мистецтво минулого від актуального мистецтва? Мистецтво минулого текстоцентричне, і не важливо, який у його основі лежить текст: музичний, літературний чи живописний. Раніше текст був єдиним генератором змістів. У другій половині XX століття відбувся концептуальний поворот: на перший план вийшов контекст. Тому зараз не важлива мова, яка була основним питанням мистецтва у першій половині XX століття, сьгодні головне — ситуація, у якій живе твір» [11]. З іншого боку, композитор та дослідник вводить своє визначення сучасної (після 1970 р.) музики — *opus posth*-музика. Згідно з ідеями В. Мартинова, це «музика, що виникла в результаті усвідомленого вираження факту смерті *opus*-музики» [12, с. 17]. Природу *opus posth*-музики, на думку дослідника, точно описує В. Сильвестров: «Написання музики в наші дні — це гальванізація трупа». В. Мартинов ілюструє цю позицію твором «Тихі пісні» композитора, що його він вважає одним з найбільш ранніх проявів *opus posth*-музики. На переконання Мартинова, цей твір «є послідовністю симулякрів, але симулякрів особливого роду — симулякрів усвідомлених, які в силу цієї усвідомленості перетворилися на факти справжнього мистецтва» [12, с. 17].

Н. Гуляницька вважає, що «...багато композиторів не пишуть творів поза концептуальним задумом, хоча й не декларують прихильність до “заповідей” напряму або течії» [6, с. 89]. До подібних композиторів дослідниця, зокрема, відносить В. Сильвестрова. У пізній період творчості композитор часто включає до своїх опусів численні тематичні елементи з різних епох та стилів. Сам він нібито уникає стилізації, яка зазвичай у творчому акті митця відбувається свідомо й навіть навмисно. Композитор говорить про це так: «Потрібно просто погодитися з тим, що є музична мова. ...У неї слід зануритися. А згодом без усякої мети просто вільно творити відповідно до свого смаку» [15, с. 287]. Ці погляди В. Сильвестров реалізував у доробку пізнього

періоду, зокрема в «Посвяті Перселлу». Композитор рефлексує стосовно цього твору, зазначаючи, що, «коли це буде вільне звернення до мови, інакше кажучи, коли ти будеш перебувати в музиці, а не просто стилізувати (якщо вийде, звичайно), то ти будеш говорити Перселлові про те, що ти про нього думаєш. Зазвичай там будуть присутні його інтонації. Але не через те, що ти його вивчав, а нині намагаєшся якось його одягнути. Просто ми часто зустрічаємося» [15, с. 289].

Висновки. Проведений аналіз демонструє прагнення сучасних композиторів віднайти нові засоби виразності для втілення кардинально інших ідей та концепцій. Цікаво, що ще до виникнення концептуалізму в інших видах мистецтва, у 40–50-х роках, ключові ознаки цього напряму проявилися у творчості Дж. Кейджа. Саме йому належать перші експерименти з природою звуку, використанням в ролі його джерела побутових предметів. У такий спосіб він намагався зрозуміти природу музики і звуку загалом. Він вважав, що звук — це вібрація. А оскільки вібрає все в навколишньому просторі, то всі звуки автоматично можна вважати музичними. Своєю п'єсою «4'33"» композитор заклав основи для принципово нового вектору розвитку функціонування моделі композитор — виконавець — слухач.

Одним з ключових проявів концептуалізму в музичному мистецтві є метод алеаторики. Він може бути реалізований як у процесі композиції, коли певні складові твору визначаються автором випадково, так і під час виконання, коли музикантам дається свобода вибору ключових параметрів твору, таких як послідовність частин і тривалість. Сучасні українські композитори часто залишають у творі цілі фрагменти для імпровізації, визначаючи лише загальні умови для цього. Подібна тенденція до зростання моменту «випадковості» є свідченням зміщення акценту композитора з музичного матеріалу, зокрема техніки та методу композиції, на ідею твору. Цей концепт часто потребує виходу за рамки однієї семіотичної системи. Так, у кінці ХХ — на початку ХХІ ст. композитори часто долучають до своїх творів елементи суміжних видів мистецтва. А це вказує на більш широкі інтереси та іншу роль самого автора, який у контексті сучасного мистецтва нерідко є міждисциплінарною особистістю.

Література

1. Arthur R. Rose. Four Interviews // Arts Magazine. 1969. Vol. 43. No. 4. P. 23.
2. Апресян А. Р. Эстетика Московского концептуализма: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Москва, 2001.
3. Бобринская Е. А. Концептуализм / Серия: «Новое искусство XX века». Москва: Галарт, 1994. 216 с. URL: <http://conceptualism.letov.ru/Bobrinskaya-conceptualism.pdf> (дата обращения: 28.11.2017).
4. Горбенко А. А. Музыкальный аспект концептуального искусства // Артикульт: Научный электронный журнал. 2016. № 22 (июнь-сент.). С. 55–60.
5. Гройс Б. Московский концептуализм: 25 лет спустя. URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1563> (дата обращения: 25.08.2017).
6. Гуляницкая Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). Москва: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
7. История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. Москва: Музыка, 2007. 576 с.
8. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.
9. Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 545–563.
10. Левитт С. Параграфы о концептуальном искусстве // Moscow art magazine. 2008. № 69 (ноябрь). С. 1–6.
11. Логунова И. «Сама реальность превратилась в продукт потребления»: Композитор Владимир Мартынов о закате homo sapiens и актуальном искусстве. URL: [255](http://www.pro-</div><div data-bbox=)

file.ru/obsch/item/88710-sama-realnost-prevratilas-v-produkt-potrebleniya (дата обращения: 28.11.2017).

12. Мартынов В. И. Зона posth, или Рождение новой реальности. Москва: Классика-XXI, 2005. 288 с.

13. Мерхель А. Акционизм и его разновидности в контексте украинской музыкальной культуры рубежа XX–XXI веков // Сучасна музика в сучасному світі: зб. наук. праць. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. Вип. 4. С. 54–63.

14. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. Киев: Феникс, 2010. 208 с.

15. Сильвестров В. В. Дочекатися музики: Лекції-бесіди: За матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим. Київ: Дух і літера, 2011. 375 с.

16. Сниткова И. И. Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. трудов по материалам конф. 24–26 сентября 2002. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 158–168.

17. Станіславська К. І. Перформанс — мистецько-видовищна форма постмодернізму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2010. №. 4. С. 96–100.

18. Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції): Навч.-метод. посіб. / Одеська. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2008. 118 с.

19. Чепеленко К.О. Авторефлексия как интенция композиторского музыковедения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 1 (21). С. 112–117.

20. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. Москва: Музыка, 1989. 223 с.

References

1. Arthur R. Rose. Four Interviews // Arts Magazine. 1969. Vol. 43. No. 4. P. 23.
2. Apresyan A. R. Estetika Moskovskogo kontseptualizma: dis. ... kand. filos. nauk: 09.00.04 [Aesthetics of Moscow conceptualism: Candidate's thesis]. Moskva, 2001.
3. Bobrinskaya E. A. Kontseptualizm [Conceptualism] / Seriya: «Novoe iskusstvo XX veka» [New art of the 20th century series]. Moskva: Galart, 1994. 216 s. URL: <http://conceptualism.letov.ru/Bobrinskaya-conceptualism.pdf> (last accessed: 28.11.2017).
4. Gorbenko A. A. Muzyikalnyiy aspekt kontseptualnogo iskusstva [Musical aspect of conceptual art] // Artikult: Nauchnyiy elektronnyiy zhurnal [Art & cult: Electronic scientific journal]. 2016. No. 22 (iyun-sent.). S. 55–60.
5. Groys B. Moskovskiy kontseptualizm: 25 let spustya [Moscow conceptual art: 25 years later]. URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1563> (last accessed: 25.08.2017).
6. Gulyanitskaya N. S. Muzyikalnaya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika) [Musical composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)]. Moskva: Yazyki slavyanskoy kulturyi, 2014. 368 s.
7. Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek: uchebnoe posobie / Sost. i obsch. red. N. A. Gavrilovoy [History of foreign music: 20th century: A guidebook / N. Gavrilova, ed.]. Moskva: Muzyika, 2007. 576 s.
8. Kompozitoryi o sovremennoy kompozitsii: Hrestomatiya / Sost. T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova [Composers on contemporary composition / T. Kyuregyan, V. Tsenova, eds.]. Moskva: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. 356 s.
9. Koshut Dzh. Iskusstvo posle filosofii [Art after philosophy] // Iskusstvoznanie [Art studies]. 2001. # 1. S. 545–563.
10. Levitt S. Paragrafyi o kontseptualnom iskusstve [Paragraphs on conceptual art] // Moscow art magazine. 2008. # 69 (noyabr). S. 1–6.
11. Logunova I. «Sama realnost prevratilas v produkt potrebleniya»: Kompozitor Vladimir Martynov o zakate gomo sapiens i aktualnom iskusstve [«The very reality turned into a consumption pro-

duct»: Composer Vladimir Martynov on decline of homo sapience and actual art]. URL: <http://www.profile.ru/obsch/item/88710-sama-realnost-prevratilas-v-produkt-potrebleniya> (last accessed: 28.11.2017).

12. Martynov V. I. Zona posth, ili Rozhdenie novoy realnosti [The posth zone, or Birth of new reality]. Moskva: Klassika-XXI, 2005. 288 s.

13. Merhel A. Aktsionizm i ego raznovidnosti v kontekste ukrainskoy muzyikalnoy kulturyi ru-bezha XX–XXI vekov [Actionism and its varieties within Ukrainian musical culture of the turn of the 21st century] // Suchasna muzika v suchasnomu svIti: zb. nauk. prats [Contemporary music in contemporary world: Collected research papers]. Zhitomir: Vid-vo ZhDU Im. I. Franka, 2015. Vip. 4. S. 54–63.

14. Rakunova I. N. Novyie kompozitorskie tehnologii: Tvorchestvo Ally Zagaykevich [New composer's techniques: Art of Alla Zahaykevych]. Kiev: Feniks, 2010. 208 s.

15. Syl'vestrov V. V. Dochekatysya muzyky: Lektsiyi-besidy: Za materialamy zustrichey, orhanizovanykh S. Pilyutykovym [To wait until the music: Lectures-conversations: Proceedings of the meetings, organized by S. Pilutikov]. Kyiv: Dukh i litera, 2011. 375 s.

16. Snitkova I. I. Muzyka idey i ideya muzyki v russkom muzyikalnom kontseptualizme [Music of ideas and idea of music in Russian musical conceptualism] // Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashee: Sb. trudov po materialam konf. 24–26 sentyabrya 2002 [Musical studies to the beginning of the century: the past and the present: Proceedings of the conference, September 24–26th, 2002]. Moskva: RAM im. Gnesinyih, 2002. S. 158–168.

17. Stanislavs'ka K. I. Performans — mystets'ko-vydovyshchna forma postmodernizmu [Performance as a artistically prectacular form of the postmodernism] // Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]. Kyiv: Milenium, 2010. #. 4. S. 96–100.

18. Tsepkolenko K. Formuvannya osobystosti studenta-kompozytora (osnovni pryntsypy metodyky navchannya v klasi z kompozytsiyi): Navch.-metod. posib. [Forming a personality of a student-composer (main principles of the teaching method in a composition class)] / Odes'ka. derzh. muz. akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa: Druk, 2008. 118 s.

19. Chepelenko K.O. Avtorefleksiya kak intentsiya kompozitorskogo muzykovedeniya [Autoreflection as an intention of composer's music studies] // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiya i iskusstvovedenie [Herald of the Tomsk State University. Studies of culture and art]. 2016. # 1 (21). S. 112–117.

20. Cherednichenko T. V. Tendentsii sovremennoy zapadnoy muzyikalnoy estetiki. K analizu metodologicheskikh paradoksov nauki o muzyke [Trends of contemporary western musical aesthetics. On the analysis of methodological paradoxes of the music science]. Moskva: Muzyka, 1989. 223 s.

Асматі Александровна Чибалашвілі

Музыка второй половины XX — начала XXI ст. Концептуальность как атрибут времени

В статье осуществлена попытка исследовать основные аспекты концептуализма. Определена специфика его проявлений в музыкальном искусстве. Проанализированы варианты его воплощения в произведениях современных украинских композиторов.

Ключевые слова: концептуализм, современная музыка, композитор, музыкальное произведение, концепт.

Asmati Chibalashvili

Music of the second half of the 20th — beginning of the 21st century. Conceptuality as a sign of time

The article attempts to investigate the key aspects of conceptualism. The specifics of its performance in musical art are determined. The variants of their implementation in the compositions of contemporary Ukrainian composers are analyzed.

Keywords: conceptualism, modern music, composer, musical composition, concept.