

## ПОЛІСТИЛІЗМ ЯК НОВИЙ СПОСІБ УНІВЕРСАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-ФІЛОСОФСЬКОГО ТА МИСТЕЦЬКОГО ДОСВІДУ

**В. Б. Пенюк**

*Національний технічний університет України  
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», Київ, Україна  
[posteidos@yahoo.com](mailto:posteidos@yahoo.com)*

Дана стаття досліджує витоки та принципи полістилістичного методу композиції в музичній сфері та розкриває можливості полістилізму як нового типу універсалізації культурно-філософського та мистецького досвіду.

Метою дослідження є означення та обґрунтування полістилізму в естетичній теорії в контексті сучасної музичної практики.

Приклади полістилістичних творів є в різних областях музичної практики ХХ століття. У середовищі академічних композиторів можна назвати Г. Малера, Ч. Айвза, Л. Андріссена, Б.А. Циммермана, А. Шнітке. Елементи полістилістики наявні в композиторів «третьої течії», які поєднували академічну та джазову сфери (А. Копленд, І. Стравінський), а також в сучасній прибалтійсько-скандинавській музиці: деяких творах Еркі-Свен Тюрора, Д. Сармана та Т. Ріпдала. Сюди можна віднести експерименти різних музикантів з джазового середовища: М. Девіс, К. Джарретт, Г. Генкок, Ч. Корія. Полістилістичні риси притаманні tango Nuevo аргентинського композитора А. П'яццола; шведського колективу «New Tango Orquesta»; аргентинського виконавця Д. Салюці та українського композитора В. Зубицького. Полістилістика проявляється у середовищі «екстремального металу»: рання творчість американського гурту «Супіс» та своєрідна еkleктика шведського гурту «Diablo Swing Orchestra».

Автором за основу дослідження взято арт-практику та теоретичну спадщину композитора А. Шнітке, а також розглянуто структуру та типологію полістилістичного методу. У статті аналізується погляд Ю. Єремєєвої стосовно моностилістичних та полістилістичних тенденцій розвитку музики ХХ ст. на основі етапної класифікації полістилістики К. Штокгаузена. Окрім цього, розглядається типологія Ю. Грібіненко, яка досліджує музичну полістилістику у світлі теорії інтертекстуальності.

Музичний полістилізм за зовнішньою формою та за внутрішнім змістом прагне поєднати найрізноманітніші шари музичного мистецтва, починаючи навіть з самих «вульгарних» та «маргінальних» для академічної культури зразків, і закінчуючи зразками «високої культури», з метою відтворення певних універсалій.

*Ключові слова:* полістилізм; полістилістика; А. Шнітке; сучасна академічна музика; сучасна музика; полістилістична та моностилістична тенденції в музиці; культурні універсалії; категорії естетики.

---

## POLYSTYLISM AS A NEW WAY TO UNIVERSALIZATION OF EXPERIENCE IN CULTURE, PHILOSOPHY AND ART

**V. Penyuk**

*National Technical University of Ukraine  
"Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute", Kyiv, Ukraine  
[posteidos@yahoo.com](mailto:posteidos@yahoo.com)*

The article investigates roots and principles of the polystylistic method of musical composing and opens the possibilities of polystylism as a new type of universalization culture, philosophy and art experience.

The aim of such research is positioning and basing of polystylism in field of contemporary aesthetical explorations in context of a modern musical praxis.

There are examples of polystylistical works in different ways of musical practice of XX century. Among the composers are Gustav Mahler, Charles Ives, Louis Andriessen, Alois Zimmermann and Alfred Schnittke. Some elements of polystylistic are in works of "third stream" composers, who mixed classical and jazz music (Aaron Copland and Igor Stravinsky), and in modern Baltic and Scandinavian composers, such as Erki-Sven Tüür, John Sürman, Terje Rypdal. Famous jazz performers like Miles Davis, Keith Jarrett, Herbie Hancock, Chick Corea are experimenting with different music genres in the polystylistical way. Some kind of polystylistic is immanent for tango Nuevo by Astor Piazzolla, Swedish "New Tango Orquesta" band, Argentinian musician Dino Saluzzi and Ukrainian composer Volodymir Zybickiy. We can find polystylistic, even in extreme metal genre, such as early album of American band "Cynic" or in a provocative eclectic of Swedish band "Diablo Swing Orchestra".

An author based on art practice and theoretical heritage of composer Alfred Schnittke, and, also research structure and typology of polystylistical method. In this article analyzed theoretical position of Yulia Yermeeva, which described polystylistical and monostylistical musical tendencies of XX century based on Karlheinz Stockhausen's stage classification of polystylistic. Also, this research included Yulia Gribinenko's polystylistic typology, focused on music polystylistic as a part of theory of intertextuality.

Musical polystylism for its outer shape and inner sense is intending to connect different styles of musical art, beginning from "vulgar" and "marginal" cultural examples, to "elite (academic) culture", its goal is to renovate some universals.

*Keywords:* polystylism; polystylistic; A. Schnittke; contemporary music; modern music; polystylistical and monostylistical musical tendencies; cultural universals; aesthetical categories.

---

## ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Проблема теоретичного визначення полістилізму виникла тоді, коли в мистецтві з'явилися твори, які органічно поєднували в собі різноманітні елементи художньої практики попередників і сучасників. Історія мистецтва завжди знала такі твори, а на філософському рівні ще Аристотель вводить категорію «мімезису» (наслідування), і на цьому можна було б зупинитись, але з початку XX століття полістилістичні твори перестають бути чимось одиничним, випадковим, невідрефлексованим і стають усвідомленим творчим методом, світоглядною позицією та, в деяких випадках, навіть ідеологією. В мистецтві (і, в першу чергу, в митців) виникає зовсім нове бачення суті самого художнього твору, застосовуються принципово нові методи та технології для його втілення. В цьому сенсі слід згадати багатьох митців з різних сфер, наприклад: Дж. Джойс, Х. Борхес, А. Гауді, А. Шнітке та інші. Спочатку, в силу різноманітних суб'єктивних та об'єктивно-історичних причин, естетична теорія майже ніяк не відреагувала на «полістилістичний» аспект нових творів. На рівні осмислення такі мистецькі твори або звужуються до поняття «колаж», яке відображує суто технічний прийом і є, в кращому разі, лише «ознакою постмодернізму», або розглядаються в контексті певного традиційного визначення поняття «стиль», наслідком чого стає неминуха констатація еклектичності такого твору, що автоматично знижує його мистецько-естетичну цінність. Але такі підходи не відповідають дійсному стану речей. Такі твори є не лише «повноцінними» з точки зору мистецтва та естетики, але й відкривають новий погляд, який теоретична естетика, на думку автора, здатна виразити через категорію «полістилізм». Дана стаття досліджує витоки та принципи полістилістичного методу композиції в музичній сфері та розкриває можливості полістилізму як нового типу універсалізації культурно-філософського та мистецького досвіду.

## РЕЗУЛЬТАТИ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ ПРОБЛЕМИ

Починаючи з XX століття явища полістилістики в музичному мистецтві можливо спостерігати на різних рівнях. Як на рівні академічного мистецтва, так і на рівні різноманітної розважальної, комерційної, навіть суто аматорської музики можливо виявити художні твори, які, по суті, є усвідомленим або несвідомим прагненням до втілення естетичних принципів полістилізму як здатності творця працювати відразу в кількох художніх системах. Під художньою системою слід розуміти сукупність індивідуальних та концептуальних стильових ознак, які традиційно репрезентують твори мистецтва в культурно-естетичному полі, закріпленому часовими рамками. А, в свою чергу, від реципієнта залежить сприйняття,

зчитування, розпізнання, а також – співпереживання та співучасть у грі, де різні художні системи утворюють чи прагнуть утворити спільний полістилістичний простір художнього музичного твору.

Полістилізм у академічній музиці найбільш чітко і послідовно виявляється у музичній та теоретичній спадщині російського композитора Альфреда Шнітке (1934-1998). З сімдесятих років ХХ століття А. Шнітке активно застосовує у композиції метод *полістилістики*. З розробкою методу, з опрацюванням прийомів та з набутим досвідом, полістилістика в нього виходить на новий рівень та переростає у концепцію, яку, на думку автора статті, можливо висвітлити саме через *полістилізм* як естетичну категорію. Слід зазначити, що в музикознавстві використовується лише термін *полістилістика*. Недоліком цього терміну, з точки зору автора статті, є обмеженість, тобто виключно описовість техніки композиції, що не дозволяє бачити ще й філософське забарвлення. І хоча сам А. Шнітке у своїй статті «Полістилістичні тенденції сучасної музики» [10] теоретично визначає та обґрунтовує саме *полістилістику*, визначаючи її більше як технологічний арсенал професійного композитора-академіста, але його музична творчість, епістолярна та теоретична спадщина – дають підставу вести мову саме про полістилізм як дещо більш загальне. Полістилізм не лише дає суто технічну можливість в межах одного твору вільно оперувати будь-якими стилями, що історично склались, він дозволяє розглядати специфічним чином історію мистецтва у конкретному екзистенційному моменті, прагне творчо *відтворити* «тут-і-зараз» відчуття пульсу багатоманітності через схоплену статичну формотворчу єдність, поєднати різні (іноді, на перший погляд, навіть протилежні чи принципово несумісні) прояви буття людини та світу у своєрідну мистецьку сферу, що є недосяжним іншими шляхами, та зняти таким чином певні риси світобудови, які обмежуються суто моностілістичним поглядом.

Формальними ознаками полістилізму можна назвати: *цитатність*, яка є дієвою формою «наслідування» мистецького досвіду попередників (інтертекстовий пласт може бути як доступним так і замаскованим для безпосереднього сприйняття), *іронія*, як з приводу використаного матеріалу, так і з власного до нього ставлення, а також *цільність* твору за умов його штучності. Також особливе значення має принцип *гри* зі стилями. Цей принцип є організуючим музичний твір у внутрішню єдність, на цьому принципі базується не тільки логіка написання твору, але й логіка його сприйняття реципієнтом.

Згідно з класифікацією А. Шнітке, що наведена в статті «Полістилістичні тенденції сучасної музики» [10], цитатність здатна реалізовуватись як через пряме *цитування*, так і через *псевдоцитування* та *принцип алюзії*. Цитування – це пряме запозичення з іншого нотного тексту мелодичного або гармонічного фрагменту. Псевдоцитатою є фрагмент, який імітує цитування чужого твору, але формально не співпадає з оригіналом за певними параметрами. Створюється своєрідний ефект «нагадування». Принцип алюзії проявляється у натяках та «невиконаних обіцянках» на грані цитати, але не переступаючи цю грань (слід зазначити, що чітких теоретичних критеріїв розрізнення А. Шнітке не наводить, посилаючись на те, що простіше це ілюструвати конкретними прикладами з композиторських практик). Крім безпосереднього цитування А. Шнітке окремо виділяє також техніку адаптації. *Техніка адаптації* – це переказ чужого нотного тексту особистою музичною мовою (аналогічно сучасним адаптаціям античних сюжетів в літературі) або ж вільний розвиток чужого матеріалу у власній манері. Сюди ж відноситься, як зазначає А. Шнітке, цитування не фрагментів, але техніки чужого стилю, наприклад, відтворення форми, ритміки, фактури музики XVII-XVIII століття та більш ранніх періодів, що наявні у неокласиків (І. Стравінський, Д. Шостакович, К. Пендерецький, К. Орф), або прийомів хорової поліфонії XIV-XVI століття (ізоритміка, антифоновість), що застосовуються в серіальній та постсеріальній музиці.

У радянські часи полістилістику не визнавали серйозним художнім методом, хоча прийоми полістилістики вже активно використовували як різноманітні зарубіжні композитори, так і композитори на території СРСР (наприклад, Д. Шостакович). В офіційному радянському музикознавстві існування полістилістики часто замовчувалось, або пояснювалось як новомодне музичне захоплення, яке прийшло з Заходу та належить «буржуазному мистецтву». Ілюстрацією незацікавленості до теоретичного осмислення та своєрідного ставлення до явищ полістилістики може стати приклад з роботи 1986 року, яка присвячена сучасним (тобто тогочасним) закордонним композиторам. В цій докладній роботі присутнє тільки одне маленьке речення, де згадується полістилістика: «У західній музиці ХХ сторіччя простежуються тенденції до закономірної полістилістики, до злиття окремих рис різних напрямків, різних систем засобів виразності у певні комплексні утворення на основі тяжіння до реалістичної виразності» [1, 32].

Інший приклад – Велика Музична Енциклопедія (6 томів) 1978 року, в якій можна знайти визначення полістилістики (в інших радянських філософських, музичних, естетичних, мистецтвознавчих чи енциклопедичних словниках цей термін автору не зустрічався). Це визначення звучить наступним чином: «**Полістилістика** – термін, який виник нещодавно у радянській музикознавчій літературі, але який не отримав загального визнання, так як він не достатньо чітко віддзеркалює сутність тих явищ у музиці, до яких його зазвичай відносять. Під визначенням полістилістики розуміють навмисне поєднання різних стилістичних явищ в одному творі, стилістична різноманітність виникає внаслідок застосування певних технічних прийомів (один з окремих випадків – колаж). Однак, подібний засіб може застосовуватися для досягнення певної художньої мети у творах, які належать різним стилістичним напрямкам – в залежності від ознак композитора» [6, 355]. У визначеннях фіксується лише поєднання в одному творі різноманітних стилістичних ознак (обмежуючи цими ознаками композитора), але цим полістилістика не вичерпується. У 80-ті та 90-ті роки ситуація різко змінюється та інтерес до теми набуває нових форм. Влучною спробою теоретично осмислити полістилістику є вже вищезгадана стаття А. Шнітке [10]. Крім того, слід згадати музикознавчі розвідки В. Холопової [8], Т. Чередниченко [9] та багатьох інших дослідників.

У зв'язку з цим, варто окреслити погляд Ю. Єремєєвої на історичний розвиток музики у ХХ столітті, який репрезентовано у статті «Оригінальність у структурі понятійно-категоріального апарату культурного модерну (на матеріалі сучасної музики)». Спираючись на твори різних композиторів, вона виділяє у історичному розвитку музики ХХ століття дві тенденції: *моностилістичну* та *полістилістичну*, які виникають майже одночасно на противагу романтичній концепції. За Єремєєвою, *моностилістична* тенденція характеризується тенденцією до створення оригінальних авторських технік, які призводять до виникнення атональної музики (точніше, до додекафонії А. Шенберга), а пізніше до серіалізму (А. Веберн, А. Берг). «Названу лінію нової музики можна охарактеризувати як *моностилістичну*, оскільки такими є внутрішні критерії твору (стилістична гомогенність), або конкретного авторського письма. Протягом кількох десятиліть створюється стерильне середовище серійної мови, герметичне для традиційних елементів письма, своєрідне “музичне есперанто” (мова серіалізму – її пізніший інваріант). Зусилля, якого потребує така мова від слухача (а тим паче від митця), звісно не передбачає широку аудиторію» [5, 196]. Іншою тенденцією є *полістилістична*, яка веде свій початок з етапу неокласики, найвизначнішою фігурою якого є композитор – майстер іронії та стилізації, – Ігор Стравінський. «Її [тобто тенденції до полістилістики – П.В.] стильова концепція (приховано опозиційна до мови минулої епохи) також замислювалась у кодах модерної оригінальності, але на рівні композиційної техніки це досягалось не за рахунок уникнення елементів письма, тією чи іншою мірою пов'язаних з традицією. Розвиток концепції полістилістів дає декілька варіантів художнього втілення» [5, 197]. Розглядаючи ці варіанти, Єремєєва дотримується класифікації полістилістики, яка розроблена сучасним німецьким композитором і музикознавцем К. Штокгаузенем. Він, згідно з Єремєєвою, у свою чергу, виділяє три етапи в хронологічному та концептуальному сенсах. Першим є етап *стилізації*, для якого характерна «реставрація», тобто обережне оновлення старовинних стилів, а також елементи гри, трюку, бурлеску, коли старовинний твір перевтілюється у нову форму за допомогою нової техніки композиції, нового аранжування. Серед представників називаються І. Стравінський, М. Равель, К. Орф. Другий етап – етап *колажу*, в якому присутній «естетичний шок від зіткнення стилістично різноманітних елементів. У межах цієї естетики діє принцип грубої композиції, де «монтажні шви» між цитатою та авторським матеріалом залишаються навмисно оголеними, створюючи ефект стилістичного парадоксу» [5, 198]. Композитори, яких К. Штокгаузен відносить до цього етапу: Ч. Айвз, Л. Беріо, М. Кагель, А. Шнітке. Третій етап К. Штокгаузен називає *симбіотичним*, де, на відміну від другого етапу, пов'язаного з колажем – матеріал повинен забезпечити злітність різноманітного та відсутність «швів». До цього призводить або стихійне природно-органічне поєднання стилів або особлива композиторська техніка схрещення різноманітних принципів письма і стилів, в результаті чого виникає «нова гомогенність, складові елементи якої стають невідокремлюваними» [5, 198]. До цього призводить ситуація крос-культурних взаємодій і тотальна еkleктика. Композиторами третього типу К. Штокгаузен називає себе, О. Мессіана і частково Д. Лігетті.

Слід зауважити, що в центрі уваги вищенаведеного концептуального поділу на моностилістичну та полістилістичну тенденції лежить саме академічна музика. Тому досить специфічною виглядає така призма описовості суті історичності музичного процесу. До того ж окремого дослідження для підтвердження чи заперечення вищезгаданих тенденцій також вимагає аналіз процесів, що виходять далеко за межі академізму. Але, навіть в академічній

музиці, в рамках етапів, означених К. Штокхаузеном, виникають певні ускладнення, тому дуже суттєвим є зауваження самої Єремєєвої стосовно монотипістичної та політипістичної тенденцій: «Розвиток описаних нами художніх тенденцій не мав характеру змагання. Це лише фрагмент картини чинних у мистецтві різноспрямованих сил. Обидві технічні ідеї в числі багатьох інших є складовими музичного «словника» епохи і активом сучасної професійної композиції; вони можуть використовуватись одночасно навіть у межах одного твору» [5, 198-199].

Через дослідження політипістики таких композиторів, як Г. Уствольська, В. Сильвестров, Б. Тищенко, Ю. Гомельська та ін., одеська музикознавець та дослідниця Ю. Грібіненко у своєму дисертаційному дослідженні «Музична політипістика у світлі теорії інтертекстуальності» [4] виводить наступну типологію політипістичного методу, розглядаючи його через досить специфічне поняття композиторської поетики.

Першим типом дослідниця виділяє **монологічну** політипістику. Як зазначає авторка, у такому типі політипістики важливими є індивідуальні музично-виразні засоби, які обирає композитор. Збагачення музичної мови твору відбувається через створення композитором нових, невідомих раніше прийомів або через відновлення старих – але таких, що самотністю художнього відкриття затіняє зв'язки із традицією. Важливим моментом є перемога індивідуального стилю, який починає домінувати, над політипістикою. Тобто політипістика застосовується лише як набір суто технічних композиційних прийомів та методів побудови музичного матеріалу. Прикладом такого типу вважається творчість Г. Уствольської.

Другий тип – **відцентрова** політипістика. «Політипістичний діалог» у музиці композитора відбувається не лише як діалог «свого-чужого», але і як «зустріч» старого й нового, тобто вже відомого, навіть традиційного, з несподіваним, індивідуалізованим у смислових значеннях та композиційно-стилістичній організації музичних образів. Однак нове, тобто власна інтонація автора, винайдена композитором шляхом складної взаємодії жанрових і стильових «знаків» музики, виявляє себе як відновлення музичної пам'яті. Тобто відбувається повторення-поновлення тих музичних ідей, без яких неможливо уявити собі ціннісний комплекс музичної культури. Наприклад, музична мова В. Сильвестрова [3, 94] апелює у своєрідний спосіб до романтичної традиції та звертається до цінностей, які були відкинуті або нівельовані авангардом і поставангардом та знецінені профанацією, що специфічним чином трансформується в умовну площину неоромантизму.

По-третє, це **доцентрова** політипістика, яка: «[...] підсилює внутрішнє напруження образу, дозволяє фокусувати увагу на провідній авторській інтонації, що забезпечує подібність різних стильових модифікацій, пов'язана із драматизацією та стискуванням форми» [4, 8]. Прикладом такого типу вважається творчість Ю. Гомельської.

З цих трьох типів авторка виводить три тенденції, що на її думку характерні для сучасної композиторської творчості. Перша тенденція виявляє здатність політипістики до стильового синтезу й тяжіє до монотипістичності, хоча і містить в собі політипістичний компонент. Виходячи з цієї позиції, можна виділити стільки видів політипістики, скільки є індивідуальних композиторських стилів, з огляду на тяжіння композиторського стилю до автономності.

Друга тенденція апелює до специфіки композиторської поетики, що включає у себе специфічну соціальну та культурну місію композитора в етичній площині. Через політипістику відбувається осмислення етичного стану сучасної культури, а також самої людини. Політипістика дозволяє розгорнути широку панораму музичної культурної практики та вибудувати у ній різні смислові протиставлення асоціативним шляхом – шляхом стильових алюзій та цитат.

Третя тенденція визначається через потребу сучасних авторів до здійснення радикальної ревізії старих та створення принципово нових форм. Як зазначає Ю. Грібіненко, «[...] нове стильове трактування традиційних жанрових форм (прелюдії, сонати, симфонії і т.д.) приводить до їхньої повної деструкції – до явища перекомпонування. Подібне жанрове перекомпонування може розглядатися як одна з провідних тенденцій музики другої половини ХХ сторіччя» [4, 9].

Музичний політипізм за зовнішньою формою та за внутрішнім змістом прагне поєднати найрізноманітніші шари музичного мистецтва, починаючи навіть з самих «вульгарних» та «маргінальних» для академічної культури зразків і закінчуючи зразками «високої культури», з метою відтворення певних універсалій. Розподіл музичних стилів та жанрів є для політипізму досить умовним, хоча політипізм цією особливістю не вичерпується. Музичний твір не повинен бути перенасиченим «вінегретом», або «смітником, де іноді можна знайти діаманти», а все ж таки несе у собі певну ієрархію культурних цінностей, прагне не до

стирання різниці між цінностями, а до відтворення *співіснування* різних цінностей у єдиному контексті всезагальності, тобто буття світу зі всіма його вадами та принадами переноситься у буття твору. В цьому є і певний етичний пафос, і естетична цінність, які характеризують особливий спосіб мислення [7].

З цього приводу буде доречною цитата з бесід з А. Шнітке: «Протягом кількох років я відчував внутрішню потребу писати музику для театру та кіно. Спочатку це мені приносило задоволення, потім почало гнітити, нарешті я зрозумів: завдання мого життя – подолати розрив між "Е" і "U" ["Е" – від *Ernst*, серйозна музика; "U" – від *Unter halting*, розважальна музика – П.В.], навіть якщо при цьому зламаю собі шию. Мені уявляється утопія єдиного стилю, де фрагменти Е та U будуть не жартівливими краплями, а елементами розмаїтої музичної реальності: елементами, які у своєму вираженні реальні, хоча ними можливо й маніпулювати – буде це джаз, поп, рок або серія (бо й авангардистське мистецтво стало товаром). Для художника є тільки одна можливість відійти від маніпулювання – піднятися в своїх індивідуальних прагненнях над матеріальними табу, якими маніпулюють ззовні та отримати право на особисте, вільне від сектантських забобонів відображення музичної ситуації» [2, 243].

Яскраві приклади полістилістичних творів можна знайти зовсім в різних областях музичної художньої практики ХХ століття. Наприклад, в середовищі академічних композиторів можна назвати такі яскраві постаті, як Г. Малер, Ч. Айвз, Л. Андріссен, Б. А. Циммерман, А. Шнітке та ще багато інших, в кого полістилістика є усвідомленим композиторським методом. Певні елементи полістилістики також можна розглядати і в композиторів та музикантів так званої «третьої течії» (за терміном Г. Шуллера), які прагнули органічно поєднати академічну та джазову сфери (та, іноді, й іншу музику «неакадемічного походження») – це, наприклад, А. Копленд, І. Стравінський, Л. Бернстайн та інші. Сюди можна віднести експерименти різних «неакадемічних» музикантів (як правило, – з джазового середовища), а саме, – композиторів та виконавців, що прагнули до органічного музичного сплаву (*fusion*), який поєднував в собі як «легке», так і «серйозне» музичне навантаження. До них можна віднести М. Девіса (*Miles Davis*), К. Джарретта (*Keith Jarrett*), Г. Генкока (*Herbie Hancock*), Ч. Коріа (*Chick Corea*) та ін.. Слід згадати також своєрідну сучасну прибалтійсько-скандинавську музику: наприклад, деякі твори Еркі-Свен Тюрюра (*Erki-Sven Tüür*), Д. Сармана (*John Sürman*) та Т. Ріпдала (*Terje Rypdal*). Полістилістичні риси притаманні так званому *tango Nuevo*, що започаткував аргентинський композитор А. П'яццола (*Astor Piazzola*). Серед яскравих представників, що працюють в цьому напрямку, можна назвати, наприклад, шведський колектив «*New Tango Orquesta*», аргентинського виконавця Діно Салюці (*Dino Saluzzi*) та українського композитора В. Зубицького. Іноді полістилістика доволі неочікувано виринає навіть у досить консервативному та певним чином маргінальному середовищі «екстремального металу». Прикладом може стати самобутня рання творчість американського гурту «*Cynic*» та своєрідна еkleктика шведського гурту «*Diablo Swing Orchestra*». І незважаючи на те, що полістилістика саме як специфічний композиторський метод організації музичного простору, який обґрунтовує А. Шнітке, в строгому сенсі, далеко не завжди застосовується у вищезгаданих випадках – на рівні естетичної свідомості є підстави бачити спільний контекст, який можна позначити як полістилістичний.

## ВИСНОВКИ

Отже, полістилізм як естетична категорія розкриває здатність композиторської полістилістичної техніки до нового типу універсалізації культурно-філософського та мистецького досвіду через специфічну взаємодію композиторських практик з естетичними теоріями. Міцно вплетений етичний компонент дозволяє вибудовувати нові ціннісні орієнтири в добу мультикультуралізму та виходити за рамки вже традиційно складених постмодерністських кліше, що безпосередньо підтверджує музична практика ХХ століття та сьогодення.

---

---

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Л.Н. Зарубежная музыка XX века. / Л.Н. Алексеева, В.Ю. Григорьев – М.: Знание, 1986. – 192 с.
2. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК "Культура", 1994. – 304 с.
3. Валентин Сильвестров. Дочекатися музики: Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. – К.: Дух і Літера, 2011. – 376 с.

4. Грібіненко Ю.О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ю.О. Грібіненко / Одес. держ. муз. акад. ім. А.В.Нежданової. – О., 2006. – 18 с.
5. Єремєєва Ю.А. Оригінальність у структурі понятійно-категоріального апарату культурного модерну (на матеріалі сучасної музики) / Ю.А. Єремєєва // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Випуски IV-V: /зб. наук. праць/: у 2-х частинах. Частина I. – К., 2000. – С. 192-204.
6. Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973-1982. – (Энциклопедии. Словари. Справочники). Т. 4 (1978). Окунев-Симович. – 976 стб., илл.
7. Пенюк В.Б. Полістилізм у контексті загальних визначень модернізму/постмодернізму / В.Б. Пенюк // Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. Сер. Філософія. – 2004. – Вип.68-69. – С.78-81.
8. Холопова В.Н. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. / В.Н. Холопова, Е.И. Чigareva – М., 1990. – 350 с.
9. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т.В. Чередниченко. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с., илл.
10. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. / А. Шнитке. // Музыка в СССР. – 1988. – Апрель-июнь. – С. 22-24.

## REFERENCES

1. Alekseeva, L.N., Grigoriev V.Y. (1986). *Foreign music of the twentieth century*. Moscow: Znanie (In Russian).
2. *Conversations with Alfred Schnittke*. (1994). Moscow: RIC "Culture" (In Russian).
3. Silvestrov, Valentin. (2011). *Waiting for music. Lectures. Discussions. Based on the materials of the meetings, organized by Sergiy Plyutikovich*. Kyiv: Duh i Litera (In Ukrainian).
4. Gribinenko, I.A. (2006). *Musical polystylistics in light of the theory intertextuality*. Manuscript. The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of art-criticism on a speciality 17.00.03 Musical art. Odessa State A.V. Nezhdanova Music Academy, Odessa.
5. Yeremeyeva, J.A. (2000). Originality in the structures of the conceptual-categorical apparatus of cultural modernity (on the material of contemporary music) *Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*. Journal IV-V: Part I. Kyiv. 192-204.
6. *The Encyclopedia of Music* [in 6 vol.]. Vol. 4: Okunev-Simovich. (1978). Moscow: Soviet Encyclopedia: Soviet composer, 1973-1982. (Encyclopedias, Dictionaries, Reference books).
7. Penyuk, V.B. (2004). Polystylism in the context of general definitions of modernism/postmodernism. *Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. Philosophy. Politology*. Issue 68-69. Kyiv. 78-81.
8. Kholopova, V.N., Chigareva, E.I. (1990). *Alfred Schnittke. Essay about life and creativity*. Moscow.
9. Cherednichenko, T.V. (2002). *Musical Reserve. The 70th. Problems. Portraits. Cases*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
10. Schnittke, A. (1988). Polystylistic tendencies in modern music. *Music in the USSR*, April-June, 22-24.