

9. Yarotsinski, C. (1978), Klod Debussy, impressionism i simvolism [Claude Debussy, Impressionism and Symbolism], Moscow, Progress. (in Russian).
10. Francois, Couperin (1933), L'art de touchr le Clavesin [The art of touch Harpsichord], Leipzig, Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf & 5560. (in French).

УДК 786.6: 786.2

Наталія Рябуха

ПРОСТОРОВІСТЬ ЯК ПАРАМЕТР ЗВУКООБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ ВИКОНАВЦЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті досліджено особливості трактування просторовості в динаміці історико-культурних змін з урахуванням ролі виконавця-інтерпретатора, який моделює образ світу крізь призму художньо-акустичної концепції звуку. Розглянуто специфіку творення просторових ефектів через взаємодію внутрішніх (суб'єктивних) та зовнішніх (об'єктивних) компонентів музичного сприйняття суб'єкта творчості. Охарактеризовано детермінанти, що спричинили акцентування на просторових аспектах звукообразу в музичній творчості ХХ ст.

Ключові слова: звукообраз, звукообразне мислення, просторовість, звук, художньо-акустична концепція звуку.

Наталья Рябуха

ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ КАК ПАРАМЕТР ЗВУКООБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье исследовано особенности трактовки пространственности в динамике историко-культурных изменений с учетом роли исполнителя-интерпретатора, который моделирует образ мира сквозь призму художественно-акустической концепции звука. Рассмотрено специфику создания пространственных эффектов через взаимодействие внутренних (субъективных) и внешних (объективных) компонентов музыкального восприятия субъекта творчества. Охарактеризовано детерминанты, повлекшие акцентирование на пространственных аспектах звукообразу в музыкальном творчестве ХХ в.

Ключевые слова: звукообраз, звукообразное мышление, пространственность, звук, художественно-акустическая концепция звука.

Nataliya Riabukha

SPATIALITY AS A PARAMETER OF SOUND-IMAGERY THINKING OF ARTISTS: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS

The article explores the spatial parameters of sound-imagery thinking of artists in the dynamics of historical and cultural change. Revealed the role of artist-interpret, which is simulates the sound image of the world through the prism the art and acoustic concept of instrumental sound.

Revealed semantic parallels between the ideological paradigm, expressing deep meaningful cultural references, and sound-era musical consciousness, which is reflected in the characteristics of the spatial organization of soundscape of music. It found that sound-imagery thinking of musician depends on the vertical, horizontal and deep musical texture coordinates. Each audio object in the course of working on the projection space coordinates is distinguished by location (sound image, register), length (duration), energy (volume), color (tonal color), density (significance) and function in dynamic deployment.

Identified phonological, structural and semantic, genre and style and chronotopic particular embodiment of the concept of spatiality in the sound-image of the world in modernity. It is proved that a concept of spatiality due to the expansion of the boundaries of acoustic perception, which led to a new understanding of the nature of instrumentalism as a way of representation the sound of world-image.

The specificity of creating spatial effects due to the interaction of internal (subjective) and external (objective) components of musical perception of the subject of creativity. Proved that sound-imagery thinking of artist – a cyclic sequence think-psycho-motor operations aimed at reproduction, analysis and adjustment time when creating spatial depth, volume and perspective. On the conceptual level spatial setting enhances sound clearly and semantic verbal unity, plastic and visual thinking artist from the standpoint of life and cultural experiences. Holistic analysis of performing parameters of space due to the unity of acoustic, psychological and artistic preconditions sound image thinking composer and performer, whose algorithm given individual means of constructing a musical.

Key words: *sound image, sound image thinking, spatiality, sound, sound art and sound concept.*

“Відклик озвучує буття образу”

Г. Башляр [3, с. 8].

У сучасній методології мистецтвознавства з'ясовано, що просторовість є не просто атрибутом музичного буття, а й універсальною категорією пізнання музики. Через взаємодію внутрішніх (суб'єктивних) та зовнішніх (об'єктивних) компонентів музичного сприйняття суб'єкт творчості відтворює просторові уявлення про *звуковий образ світу*, що пов'язані з характером звуковідчуття епохи. При цьому, створення просторових звукообразів зумовлюється темброво-колеристичною, жанрово-комунікативною, структурно-семантичною та стильовою специфікою твору. Але є й інша сторона просторово-звукової реалізації, що передбачає врахування виконавського мислення. Отже, зв'язок просторових компонентів музичного сприйняття й озвучення *звукової сутності* музичного твору вказує на необхідність пошуку методології, адекватної законам смислоутворення у виконавському мистецтві (у тому числі у семіотичному дискурсі, що моделює закони мови/мовлення та мислення).

Методологічне обґрунтування просторового фактора звукообразного мислення виконавця спирається на відомі у сучасному науковому обігу підходи до вивчення проблеми художнього й, зокрема, музичного простору: *системний* (М. Каган [15], Р. Зобов [12], А. Мостепаненко [12; 27], Г. Панкевич [33]); *феноменологічний* (О. Лосєв [19], Л. Бергер [4], Г. Башляр [3]); *онтологічний* (Г. Орлов [31; 32], В. Медушевський [24], В. Суханцева [40]); *семіотичний* (Ю. Лотман [20], І. Мацієвський [23], Ю. Чекан [46], В. Шуранов [47]); *структурно-семантичний* (Є. Назайкінський [28], В. Бобровський [5], М. Скребкова-Філатова [35], М. Кокжаєв [17], С. Мозгот [26]); *психологічний* (М. Арановський [2], Є. Назайкінський [29], В. Холопова [44], М. Старчеус [39], О. Таганов [41]); *історико-стильовий* (Н. Герасимова-Персидська [7], В. Мартинов [22], К. Мелік-Пашаєв [25], О. Чекан [45], Н. Зубарева [13], Н. Васильєва [6], С. Гоменюк [8], І. Довжинець [9]); *етномузикознавчий* (І. Земцовський [11]). Незважаючи на докладність та великий обсяг проведених досліджень, невизначеною залишається проблема звукообразного мислення виконавця в системі трансформації просторової концепції музики. Розмаїття стилістичних течій, експериментів, синтетичних форм у музичному мистецтві ХХ ст. потребує усвідомлення сутнісних сил як композитора, так і виконавця. Саме завдяки суб'єктивним передумовам (творчій інтуїції, фантазії, темпераменту, продуктивній уяві виконавця) вловлюється і висловлюється “звуковий образ епохи”, що сконцентровано виражає засобами просторової візуалізації уявлення про саму культуру.

Мета статті – обґрунтувати просторовість як параметр звукообразного мислення виконавця в контексті процесів трансформації законів музичної творчості.

Просторові параметри звукообразного мислення виконавця можна умовно поділити на *зовнішні* (первинні) і *внутрішні* (вторинні). До зовнішніх віднесемо наступні.

1. Звукове середовище культурного ландшафту (“звуковий ландшафт” епохи, культури, етносу), що складається з природних, соціокультурних та акустичних факторів

реального фізичного простору навколишнього світу як прототип уявлюваного, ілюзорного quasi-простору.

2. Архітектурно-акустичні характеристики концертного приміщення, в якому відбуваються звукові події з урахуванням певних ревербераційних, тембро-висотно-динамічних нюансів;

3. Просторове розташування (локалізація) “звукових тіл” (музичного інструментарію) або інших джерел звучання;

4. Конструктивні (форма, об’єм корпусу) та органологічні (розташування звуковисотної шкали) особливості музичного інструмента, що зумовлюють специфіку темброутворення, артикуляції, педалізації.

5. Жанрово-комунікативні умови та авторська програмна настанова, що створюють передумови виникнення просторових звукообразів, навіяних сінестезійною (“крос-модальною”) специфікою звуківідчуття.

Внутрішні фактори просторово-звукового моделювання образу світу (створення звукообразної концепції твору) пов’язані з теорією фактури, яка достатньо розроблена в теоретичному музикознавстві такими вченими, як В. Холопова [43], Є. Назайкінський [28], І. Ігнатченко [14], О. Александрова [1], М. Скребкова-Філатова [36], Н. Зубарева [13], Т. Краснікова [18], І. Сніткова [37] та ін. Виходячи з визначення фактури як “тривимірної музично-просторової конфігурації звукової тканини, яка диференціює і об’єднує по вертикалі, горизонталі й глибині всю сукупність компонентів” [28, с. 73], концепт просторовості необхідно розглядати на наступних масштабних рівнях музичного цілого: фонічному, інтонаційно-семантичному і композиційно-драматургічному.

Просторові звукообрази віддзеркалюють “досвід часу” (Г. Орлов), організований композитором і “матеріалізований у звуці” виконавцем, для якого первинними є слухові, дотикальні, зорові відчуття, моторно-рухові реакції, закладені в людині генетично. Під час виконання звукообраз простору формується як структурна єдність звукових об’єктів, що одночасно заряджаються почуттєвою, розумовою і духовною енергією, яка зумовлює рельєфне, художньо-акустичне багатство, гнучкість та жвавість звучання музики.

Звукообразне мислення виконавця залежить від вертикальної, горизонтальної й глибинної координат музичної фактури. Кожний звуковий об’єкт, що у процесі виконання працює на проекцію просторових координат (горизонтальної, глибинної та вертикальної) розрізняється за місцем розташування (звуковисотним, регістровим), протяжністю (тривалістю), енергією (гучністю), забарвленням (темброколеритом), щільністю (вагомістю) та функцією в динаміці розгортання. Значну роль у процесі розгортання звукових образів відіграють темп музичного твору, насиченість музичних подій на “момент часу” (В. Бобровський), складність “фактурного образу” (“фактурного ландшафту”) (Т. Краснікова). Отже, структурна модель звукообразного мислення виконавця вміщує широкий контекст інформаційно-комунікативних рівнів, утворюючи багаторівневу систему опосередкованих зв’язків: від структури музичного звука як “сигнала – знака – концепта” (В. Суханцева) до послідовного розгорнення просторово-зорових та моторно-рухливих відчуттів у конкретному акті виконання/сприйняття.

Внутрішні параметри просторової атрибуції звукообразів, які об’єктивно закладені композитором у тексті і вимагають своєї повноцінної реалізації, обумовлені креативною *роллю виконавця*. У його творчому процесі присутні усі вищезазначені рівні зі своєю “одиницею слухання”: художньо-просторові параметри звуку (маса, об’єм, щільність), інтонаційна драматургія і композиційна структура (як вищий рівень за Є. Назайкінським), обумовлені акустико-психологічними та художньо-жанровими передумовами. У просторовій атрибутивності виконавської мови велике значення має весь арсенал виконавської артикуляції, що увібрав усе різноманіття ігрових прийомів руху.

На фонічному рівні звук сприймається як просторово-локалізований об’єкт виконавського сприйняття/мислення. Просторове відчуття звуку залежить від динамічних, тембро-колеристичних, артикуляційних нюансів, пов’язаних із інструментальним утіленням. На інтонаційно-семантичному рівні слухове сприйняття проектує звукообразне уявлення

просторово-рухового типу – образи рухів (ілюзії наближення-видалення, просторова об'ємність та рельєфність слухових відчуттів-рухів). Важливу роль відіграє смислова єдність між фактурною організацією та комунікативною функцією виконавських засобів. Завдяки цьому посилюється фоносемантичне значення кожного знака, навіть паузи. На композиційно-драматургічному рівні формується цілісний погляд – “згорнутий образ цілого” (Є. Назайкінський), в якому присутній світ різноманітних просторових відчуттів, уявлень, образів.

У виконавському процесі просторовість як онтологічний атрибут звукообразного мислення розгортається через певну конфігурацію фактурно-тембрових і артикуляційно-динамічних співвідношень. Багато що залежить від *виконавського слухання* та *бачення* глибинних вимірів, просторових модифікацій гучності, тембру, висоти, тривалості тону, що спираються на живе музично-виконавське мовлення. Враховуючи роль зовнішніх факторів (акустику середовища, фізіологію слуху, інструменталізм), у звуковому просторі музичного твору як у цілісному “звуковому соборі” (Г. Орлов) матеріалізуються *звуко-зорові просторові образи*. У *співтворчій стихії* виконавського часу в процесі спатилізації (за концепцією В. Холопової), тобто переведення слухо-моторних, артикуляційних і часових відчуттів у просторові, звуковий образ постає як смислова модель – *думка-образ*.

Таким чином, просторовий параметр звукообразного мислення виконавця передбачає алгоритм виконавської стратегії (“зсередини – назовні”):

– “*кінетичний простір*” – фактурно-фонічне та інструментальне втілення звукообразного руху, що у процесі розвитку набуває векторної спрямованості відповідно до вертикальних просторових відчуттів (відтворення масштабності, широти охоплення звукового простору, панорамності);

– “*синестетичний простір*” або “*простір спів-відчуття*” – об'ємне бачення світу на рівні глибинної площини в контексті крос-модального звуковідчуття, що відповідає темброколеристичному плану твору та комунікативним умовам звукового середовища (створення ілюзій “відчутного – зримого”, звукової перспективи “близького – далекого”, “минулого – майбутнього”, ефектів відлуння, відгомону);

– “*простір смислу*”, або “*концептуальний простір*” – закріплення типологічно-узагальненої просторової моделі звукового образу світу як феномена рефлектуючої свідомості.

Отже, *звукообразне мислення виконавця* – це циклічна послідовність мисле-психорухових операцій, спрямованих на відтворення, аналіз і коригування звучання під час створення просторової глибини, об'ємності і перспективи. На концептуальному рівні просторовий параметр звучання посилює виразно-смислову єдність вербального, пластичного та візуального мислення виконавця з позиції життєвого і культурного досвіду. Цілісний аналіз виконавських параметрів просторовості обумовлений єдністю акустичних, психологічних і художніх передумов звукообразного мислення композитора і виконавця, алгоритм якого заданий індивідуальними засобами конструювання музичного цілого (смыслеобразу).

Оскільки розвиток музики віддзеркалює глобальні процеси трансформації культурно засвоєних моделей просторового звуковідчуття світу, то стає очевидним закономірний зв'язок виконавського мислення з динамікою історико-культурних змін. Спираючись на дослідження С. Мозгот [26, с. 20], зауважимо, що в історичній ретроспективі розвитку музичного мистецтва склалися наступні *смислові моделі організації звукового простору*: міметична (середньовіччя), герменевтична (Ренесанс), семантична (бароко), гносеологічна (класицизм), символічна (романтизм), синестезійна (імпресіонізм) і семіотична (XX століття). Отже, трансформація параметрів організації часопросторового континууму призводить і до переакцентуації смислових векторів у просторовому відображенні звукового образу світу.

Трактування просторової концепції музики культурно детерміновано, оскільки зумовлено появою нового звукового ідеалу, що відповідає трансформації смислової моделі світу на всіх рівнях мікро- і макропроцесів музичного формотворення. Сфера впливу зовнішнього акустичного простору на внутрішню структуру просторових образів відома з практики антифонного (лат. *antiphona*, від грец. *αντιφωνος* – “той, що звучить у відповідь”)

співу, відомої ще в Стародавній Греції, а також з моменту введення його в християнське богослужіння. Використання прийому поперемінного звучання в багатохорових композиціях, починаючи з епохи Відродження (у творчості А. Вілларта, О. Лассо, А. і Д. Габріелі), свідчить про нові принципи композиційного мислення. Звукообразне мислення виконавців ґрунтувалося на образно-слуховому відтворенні просторових ефектів, залучених з інтонаційно-часової природи звучання слів. З часом на основі звукообразжальних прийомів (ефектів “світла і тіні”, дзвонистості, звукової імітації та наслідування) формується семантика звукової репрезентації аудіовізуальної перцепції просторових образів.

В історико-стильовій еволюції класико-романтичної традиції просторовість оцінюється як змістовний компонент. У процесі семантизації елементів звукового простору, що розпочався із закріпленням у музиці XVII–XVIII ст. риторичної символіки, провідною ознакою звукообразного мислення залишилися принципи зображальної програмності. Характерними ознаками просторовості в музиці бароко стають складність та щільність фактури, яка зумовлена сполученістю голосів у поліфонічній вертикалі. При цьому створення “образу простору” в меншій мірі залежало від волі виконавця, і в більшій – від композиторського мислення. Рельєфність, ясність та вивіреність звукового ідеалу класицизму відповідає просторово замкненій логіці відтворення звукообразів. Поступово завойовуючи звуковий простір, класичний розподіл елементів інструментальної фактури зумовив артикуляційну розчленованість та контраст (динамічний, темповий, тембровий, регістровий) звукових елементів, що позначилися і у виконавській стилістиці.

Осмислення музичного простору в епоху романтизму бере початок з інших життєвих позицій і культурного досвіду, що приводить до розширення ролі позамузичних асоціативних уявлень та звернення до прийомів і жанрів різних видів мистецтв. З народженням концепції романтичного двосвіття та ствердженням ідеї безмежності, нескінченності та багатомірної глибини звукового відчуття світу крізь призму особистісного “я” усвідомлюється феномен звуку, що символізує метафізичну природу просторового слухання. Звукообразне мислення виконавця ґрунтується на темброво-колеристичному відтворенні найтонших відтінків музичного тону, майстерно підбираючи динамічні, агогічні, артикуляційні прийоми та використання обертоново-просторової педалізації. Разом з тим, багатосаровість і різноплановість фактури, які зумовлюють яскраву зримість і рельєфність музичної образності, розширюють художньо-акустичні межі просторового світосприйняття.

Творчість К. Дебюссі стала рубіжним моментом для музики XX ст., оскільки намітилися шляхи докорінного оновлення принципів звукообразного моделювання світу людини, спираючись на технічні засоби XIX ст. Однією із найважливіших тенденцій стало розширення функції звуку як “молекули музичного смислу” (Н. Корихалова), автономного елемента звукового континууму, що привело до посилення його темброво-колеристичних, артикуляційних і просторових параметрів. Сміслова переакцентуація у концептуальному просторі музичного твору та усвідомлення обмеженості принципів звукообразного мислення романтизму зумовили необхідність пошуку нового звукового ідеалу, який позначився у художній концепції звуку та трактуванні звукового образу фортепіано. У розумінні К. Дебюссі фортепіанний звук і простір діють як *символи вічних ідей*, оскільки поновлюються їх первинні властивості – метафізичність, звукоспоглядальність, зануреність у глибинну стихію звучання, символічність світобачення. Це, у певній мірі, збігається з релігійно-філософськими ідеями давньосхідних цивілізацій стосовно звуку-абсолюту як філософської категорії, трактування законів організації простору і часу, онтологічної сутності Всесвіту. Отже, саме К. Дебюссі був одним із перших композиторів, для якого звуковий облік твору мав не тільки естетичне значення, але і слугував метою розширення меж звукообразного уявлення і мислення, що дає поштовх до якісного переходу до нового просторового відчуття звуку.

Іншими причинами, що спонукали акцентування на просторових аспектах звукообразу в музичній творчості XX ст., були:

1) нова культурна реальність, яка розширює “акустичну територію” художньої (звуко-музичної) свідомості суб’єкта творчості, зумовлює дегуманізацію, мікроструктуралізм і багатозначність інтегрованого погляду на світ;

2) синестетична парадигма звукообразного мислення, що відобразила посилення значення візуального начала в музиці (В. Холопова) і мистецтві в цілому, виявила множинність обліків звуку;

3) психологічні передумови предметно-просторових уявлень (М. Арановський), пов'язані з прагненням “бачити світ в іншому світлі” (Г. Орлов), які виявили нові можливості писати і говорити по-новому у неklasичних типах звукового простору: “руховий” (О. Скрябін, А. Веберн), “дотиковий” (К. Дебюссі, А. Шенберг), сонорний, електроакустичний, цифровий;

4) нові параметри музичної мови, які сприяли створенню звукової перспективи тембральними, звуковисотними, артикуляційними засобами, що посилити увагу до звуку як до самостійного феномена.

Зі збільшенням ролі виконавця як співтворця все більш включаються детермінанти звукообразного мислення, закладені автором у просторових ефектах, які створюються індивідуальними прийомами (особливостями інструментального тембро-образу, виконавської інтонації), а також розширенням музично-звукового середовища побутування (виконанням у великому концертному залі, на відкритому повітрі і в камерному приміщенні). Поєднання умов зовнішнього звукового середовища з глибинними процесами звукообразного мислення (з урахуванням філософсько-світоглядних і естетичних настанов) визначили формування романтичного звукового ідеалу, чуттєве переживання якого взаємопов'язано з простором символу.

З підвищенням автономної значущості звуку як акустичного, психологічного та художнього феномена в контексті синестетичної парадигми аklасичного мистецтва збільшується роль фонічних засобів музичної мови. Це зумовлює вектор новаторських шукань композиторів наступних поколінь, звукообразне мислення яких передбачає просторовість як онтологічний параметр мистецтва Новітнього часу.

Сутнісні закономірності формування просторових уявлень пов'язані з принципами універсального еволюціонізму і синергетики, що привело до об'єднання гуманітарної та природознавчої культур. Теорія багатовимірного просторово-часового континууму є результатом довгого шляху осмислення – від геометричних побудов античності до “геометризації фізичної картини світу” [10, с. 23]. Згідно природничо-наукової теорії, просторово-часовий континуум культури обумовлений взаємопереходом трьох історичних етапів у контексті динаміки трансформаційних процесів: класичний (до 1900-х рр.), аklасичний (1900–1960-і рр.) і постаklасичний (після 1960–1970-х рр.).

У динаміці історико-культурних змін роль просторового параметра в звукообразному мисленні композитора і виконавця відбилася не тільки на рівні сприйняття і фіксації в різних типах фактури звукової картини світу, але і в цілому – на комунікативних процесах музичної творчості. Трансформація звукового простору, усвідомленого як філософська та музично-стильова універсалія, свідчить про зміни в світовідчутті, світогляді особистості в різні епохи, як в індивідуальній, так і в колективній художній свідомості. Очевидним є те, що в кожному історичному періоді формується своя “просторово-часова концепція культури” [9, с. 15], в контексті якої освоюється механізм хронотопічних особливостей.

В електронній музиці просторовими ефектами створюється “ілюзія метаморфності” [2, с. 334], завдяки чому важливими стають створення “рухомого звуку” [8] і його просторових метаморфоз. Формується просторова модель звуку – звук-сфера, оскільки для композитора важливими стають внутрішня структура звуку (обертони, форманти, спектр). У “тривимірній моделі музичної світобудови” [3] з урахуванням просторово-акустичних та комунікативно-когнітивних зв'язків виявляється новий рівень відношення між звучним і незвучним, реальним і перцептуальним, предметним і метафізичним. У просторовій перцепції звукообразів визначальними факторами стають “внутрішньозонні” характеристики звучання, завдяки яким створюється реальне відчуття рельєфності, форми, величини та локалізації.

У ХХ ст. просторовість стає парадигмою композиторського мислення, яка зумовлює аспекти композиційного (ширше – творчого) процесу. Збільшення значення колористики, тембральності, сонористики, експериментальний вектор і авангардні техніки письма свідчать про нові принципи роботи композиторів і виконавців з просторово-акустичними параметрами

звуку. Різноманітні експерименти зі звуком проводилися з метою виявити взаємозв'язок між його внутрішніми і зовнішніми якостями.

Якщо до зовнішніх властивостей, як відомо, слід відносити природні якості звуку (сила і тривалість звучання, висота, тембр), то до внутрішніх, на думку І. Тукової, належать ті, які формують особливості перших і вимагають специфічних знань у сфері музичної акустики (обертони, форманти, спектр) [11, с. 76]. В результаті відбору і організації (висотної, просторової і тимчасової координат) звукового матеріалу до середини ХХ ст. виробилися певні принципи трактування звуку.

Прагнення композиторів зробити прорив у новий просторовий вимір звукового світу більш характерно для електронно-акустичної музики. Однак для досягнення просторових ефектів в акустичній музиці також використовуються електронні прийоми (генерація і відбір звуковисотного, ритмічних, тембрових, частотна модуляція, фільтрація, звуковий спектр), які дозволили композиторам управляти внутрішньою структурою музичного звуку і тим самим оволоділи його внутрішнім мікросвітом. Експериментування над звуковисотними і тембральними характеристиками звучання приводять до можливості “створювати звук”, а також візуально-акустичні просторові образи.

Сучасні комп'ютерні технології (MIDI-секвенсери, віртуальні синтезатори) дозволяють композиторам візуалізувати звукообразні ідеї у вигляді символів, організованих у графічні фрагменти, які наочно передають звукову ауру простору через теситурну, темброву і фактурну організацію музики (графічну партитуру, сонограму або спектрограму). В результаті можна говорити про трансформацію атомарної концепції звуку в сферичну (зональну). Так, звук-атом як точка-центр просторово локалізується не тільки у фізичному просторі (за допомогою стереофонічної системи відтворення), але і у вигляді звукокомплексів з об'ємною (сферичною) структурою, зафіксованою у вигляді графічного символу віртуальної партитури.

Торкаючись глибинних властивостей свідомості і підсвідомості, музика фокусує в одиничному звуці здатність згортання простору в єдину “точку-центр” (концепт). Відмовляючись від колишніх методів і усвідомлюючи суттєві зміни в структурі художньої свідомості, змінюється і логосний принцип звукообразного мислення – від предметної просторовості до метафізичної, умоглядної. Фоноцентричний вектор музичної свідомості вимагає індивідуальності і пізнаваності авторської концепції звуку.

Зміни в даній сфері призводять до трансформування парадигми звукообразного мислення. Сучасний композитор, якого більше не обмежують міметичні властивості програмної музики, пов'язані з естетичними поняттями дійсності, мімезису, вираження, відображення, більшою мірою мислить іншими категоріями – текст, структура, знак, звукообраз. Предметом його діяльності стає не сама мова, а її “внутрішнє звучання”, конотація смислів. Це впливає і на модифікацію музичного простору – розширення, багатовимірність, в якій кожен звук несе в собі “атомарну силу енергетичного заряду” [3].

Вплив просторового параметра на звукообразне мислення виконавця обумовлено пошуком композиторів нових вимірів у музиці: не тільки чуттєво відчутних, а й метафізично усвідомлюваних. Увага переноситься зі звукового процесу в “надзвуковий” рівень формування звукообразних уявлень, завдяки яким звучання стає не тільки чутним, але і видимим – “звукозоровим”.

Являючись онтологічним параметром звукообразного мислення, просторовість обумовлюється взаємозв'язком між пізнанням об'єктивності фізичного простору через предметність світу і його суб'єктивною репрезентацією творчої “версії” в динаміці інтонаційного розгортання звукообразів. У музичному мистецтві ХХ ст. відбувається тотальне включення генетичних і структурно-функціональних параметрів реального простору у внутрішню структуру організації звукового матеріалу. Експериментальний пошук композиторів був спрямований на розкриття “внутрішнього життя” музичного звуку, яке проявлялося на акустичному мікрорівні музичної композиції, а також привів до розростання його просторових якостей (маси, об'єму і щільності). В результаті стає можливим зануритися в нескінченний простір звукового космосу, опанувати його мікроструктуру. У зв'язку з розширенням фізико-акустичної моделі звуку, а також зі збільшенням ролі його просторових

якостей атомарне-процесуальне (звук-атом і звук-процес) трактування звуку трансформуються у концептуально-феноменологічне (звук-концепт). Саме розуміння звуку не як матеріалу, а як концепту, що вміщує безліч смислових граней звукового образу світу, стає стійкою парадигмою ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова Е. Фактура как проявление отношений рельефа и фона (на материале фортепианной музыки австро-немецкого романтизма) : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / Е. Александрова. – Ленинград, 1988. – 26 с.
2. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 252–272.
3. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства [пер. с франц.] / Г. Башляр. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
4. Бергер Л. Пространственный образ мира в структуре художественного стиля : автореф. дисс. ... канд. философ. наук / Л. Бергер. – М. : Институт философии РАН, 1994. – 19 с.
5. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / В. Бобровский. – Вып 1. – М. : Музыка, 1989. – 268 с.
6. Васильева Н. Типовые музыкальные формы и логос времени-пространства : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / Н. Васильева. – Саратов, 1996. – 21 с.
7. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / [сост. Л. Дыс]. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 54–64.
8. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 – Муз. мист. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 18 с.
9. Довжинець І. Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. – Муз. мист. / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 18 с.
10. Драгулян В. Метаморфозы музыкального пространства: от А. Н. Скрябина до... / В. Драгулян // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Вип. 24. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво НТМТ, 2009. – С. 330–341.
11. Земцовский И. И. Хронотопы музыкального фольклора: опыт типологии / И. И. Земцовский // Пространство и время в искусстве / ЛГИТМиК [отв. ред. О. Притыкина]. – Л., 1988. – С. 93–100.
12. Зобов Р. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. Зобов, А. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. – Л. : Искусство, 1974. – С. 11–25.
13. Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / Н. Зубарева. – Ленинград, 1990. – 22 с.
14. Игнатченко Г. О динамических процессах в музыкальной фактуре : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02 / ИМФЭ им. М. Т. Рильского АН Укр. – К., 1984. – 25 с.
15. Каган М. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сборник статей. – Л. : Искусство, 1974. – С. 26–39.
16. Кокжаев М. Необычное в обычном. Признаки зарождения новых технологий в парадоксах музыки ХХ века / М. Кокжаев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kokzhayev-unordinar.html
17. Кокжаев М. Топология музыкального пространства / М. Кокжаев. – М. : Композитор, 2004. – 88 с.

18. Красникова Т. Фактура в музыке XX века : автореф. дисс. докт. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / Т. Красникова. – М., 2009. – 55 с.
19. Лосев А. Музыка как предмет логики / А. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 405–602.
20. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики / Ю. Лотман // Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – СПб. : Искусство, 1998. – С. 224–446.
21. Манафова М. Тембр и темброколорит в современной музыке / М. Манафова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?textid=2735&level1=main&level2=articles>
22. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сб. ст. – Л. : Искусство, 1974. – С. 238–246.
23. Мацеевский И. Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике / И. Мацеевский // Выбор и сочетание. Открытая форма: сб. ст. к 75-летию Ю. Г. Кона. – Петрозаводск; СПб. : Изд-во Музфонда, 1995. – С. 77–81.
24. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
25. Мелик-Пашаев К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции / К. Мелик-Пашаев // Проблемы музыкальной науки. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 467–479.
26. Мозгот С. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси : автореф. дисс. ... канд. иск-я : 17.00.02. – Муз. иск-во / С. Мозгот. – Саратов, 2006. – 23 с.
27. Мостепаненко А. Пространство и время в макро-, мега- и микромире / А. Мостепаненко. – М. : Наука, 1974. – 234 с.
28. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
29. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
30. Омельченко В. Движущийся звук как основа композиционной техники [Текст] / В. Омельченко // С. Рахманинов: на переломе столетий. – Харьков : СПДФО Носань В. А., 2007. – Вып. 4. – С. 98–103.
31. Орлов Г. Время и пространство в музыке / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 1. – С. 358–394.
32. Орлов Г. Дерево музыки / Г. Орлов. – 2-е изд., испр. – СПб. : Композитор, 2005. – 440 с.
33. Панкевич Г. Проблема анализа пространственно-временной организации музыки / Г. Панкевич // Музыкальное искусство и наука. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 124–145.
34. Притыкина О. Музыкальное время: понятие и явление / О. Притыкина // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988. – С. 67–92.
35. Скребкова-Филатова М. О художественных возможностях музыкального пространства / М. Скребкова-Филатова // Пространство и время в музыке. – М. : Музыка, 1992. – С. 208–223.
36. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции / М. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
37. Сниткова И. Звуковой материал современной музыки и некоторые аспекты теории фактуры / И. Сниткова // Фактура в системе музыкально-выразительных средств: Межвуз. сб. [под ред. И. В. Ефимовой]. – Изд-во Краснояр. ун-та, 1991. – С. 3–23.
38. Стародубцев В. Концепции современного естествознания : учеб. пособие / В. Стародубцев. – Томский политех. ун-т. – 2-е изд., доп. – Томск, 2002. – 184 с.
39. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления / М. Старчеус // Музыкальная академия. – 2004. – № 4. – С. 230–238.
40. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В. Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.

41. Таганов О. Особливості психологічного сприйняття звукового простору музичних творів : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. – Муз. мист. / О. Таганов. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – 19 с.
42. Тукова І. Трактовка звуку як фактора формування техніки музичної композиції / І. Тукова // Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2011. – № 1 (10). – С. 72–79.
43. Холопова В. Н. Фактура: Очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
44. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: уч. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
45. Чекан О. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01. – Теорія та історія культури / О. Чекан. – НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – 17 с.
46. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монограф. / Ю. Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
47. Шуранов В. О предметно-чувственном и символическом пространстве музыки / В. Шуранов // Смысловые структуры в музыкальном тексте [отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова]. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1998. – Вып. 150. – С. 6–21.

REFERENCES

1. Aleksandrova, E. (1988), “Texture as a manifestation of relations of relief and background (for example of piano music Austrian-Germany romanticism)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 “musical art”, Leningrad, 26 p. (in Russian).
2. Aranovskij, M. (1974), On the psychological premises subject-dimensional representations of hearing. Problemy muzykal'nogo myshlenija [Problems of musical thinking], Moscow, Music, pp. 252–272. (in Russian).
3. Bashljar, G. (2004), Izbrannoe: Poetika prostranstva [Favourites: The poetics of space]. Moscow, Publ.ROSSPEN. (in Russian).
4. Berger, L. (1994), “The spatial image of the world in the structure of the artistic style”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Philosophy), Moscow, Publ. Institute of Philosophy RAN, 19 p. (in Russian).
5. Bobrovskij, V. (1989), Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshlenija [The themes as a factor of musical thought], Moscow, Muzyka, iss. 1. (in Russian).
6. Vasil'eva, N. (1996), “Typical forms of music and logo space-time”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 “musical art”, Saratov, 21 p. (in Russian).
7. Gerasimova-Persidskaja, N. (1989), An outlet to the new principles of spatial and temporal organization of music at turning era. Muzykal'noe myshlenie: sushhnost', kategorii, aspekty issledovanija [Musical thinking: the nature, categories, aspects of research]. Kiev, Musical Ukraine, pp. 54–64. (in Russian).
8. Gomenjuk, S. (2006), “The musical chronotop, objects and phenomena. Typology of time and spatial organization in the form of avant-garde music”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Kiev, National Music Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky, 18 p. (in Ukrainian).
9. Dovzhinec', I. (2006), “Reproduction plein air effects in piano music”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Odessa, State Academy of Music named A. V. Nezhdanova, 18 p. (in Ukrainian).
10. Draguljan, V. (2009), Metamorphoses of musical space: from Scriabin to ..., Problemi vzajemodiji mistectva, pedagogiki ta teoriji i praktiky osvity [Problems of art, pedagogy and education theory and practice]. Proceedings of the Kharkov State Institute of Arts named I. P. Kotlyarevskiy, Publ. NTMT, issue 24, pp. 330–341. (in Ukrainian).
11. Zemcovskij, I. (1988), Chronotope of folk music: Experience the typology, Prostranstvo i vremja v iskusstve [Space and time are in art], Leningrad, LGITMiK, pp. 93–100. (in Russian).
12. Zobov, R, Mostepanenko, A. (1974), About typology of spatial and temporal relations in the sphere of art]. Ritm, prostrantvo i vremja v literature i iskusstve [Rhythm, space and time in art and literature]. Leningrsd, Iskusstvo, pp.11–25. (in Russian).

13. Zubareva, N. (1990), "Texture as a form of implementation of space-time representations (of the genesis and historical evolution of musical chronotopes)", Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 "musical art", Leningrad, 22 p. (in Russian).
14. Ignatchenko, G. (1984), "Dynamical processes in the musical texture", Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 "musical art", Kiev, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named M.T. Rylskiy, Academy of Science of Ukraine, 25 p. (in Russian).
15. Kagan, M. (1974), Space and time in art as an aesthetic problem science, Ritm, prostrantvo i vremja v literature i iskusstve [Rhythm, space and time in art and literature]. Leningrsd, Iskusstvo, pp.26–39. (in Russian).
16. Kokzhaev, M. (2004), Neobychnoe v obychnom. Priznaki zarozhdenija novyh tehnologij v paradoksah muzyki XX veka [Unusual in the usual. Signs of the emergence of new technologies in the paradoxes of music of the XX century]. Available at: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kokzhayev-unordinar.html (accessed 15 February 2015). (in Russian).
17. Kokzhaev, M. (2004), Topologija muzykal'nogo prostranstva [The topology of musical space], Moscow, Kompozitor, 88 p. (in Russian).
18. Krasnikova, T. (2009), "The texture of the music of the twentieth century" Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 "musical art", Moscow, 55 p. (in Russian).
19. Losev, A. (1995), Muzyka kak predmet logiki [Music as a matter of logic]. Forma. Stil'. Vyrasenie [Form. Style. Expression.], Moscow, Publ. Mysl, pp. 405–602. (in Russian).
20. Lotman, Ju. (1998), On the problem of spatial semiotics. Struktura hudozhestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki [The structure of the literary text. The semiotics of film and cinema aesthetics issues]. Sankt-Petersburg, Iskusstvo, pp. 224–446. (in Russian).
21. Manafova, M. (2007), Tembr i tembrolorit v sovremennoj muzyke [The timbre and tonal color in modern music]. Available at: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tguwww.woa/wa/Main?textid=2735&level1=main&level2=articles> (accessed 15 February 2015). (in Russian).
22. Martynov, V. (1974), Time and space as factors musical shaping. Ritm, prostrantvo i vremja v literature i iskusstve [Rhythm, space and time in art and literature]. Leningrsd, Iskusstvo, pp. 238–246. (in Russian).
23. Macievskij, I. (1995), Perceptual space in the musical architectonics. Vybor i sochetanie. Otkrytaja forma [Selection and combination. Open form], Petrozavodsk; Sankt-Petersburg, Publ. Muzfond, pp. 77–81. (in Russian).
24. Medushevskij, V. (1976), O zakonomernostjah i sredstvah hudozhestvennogo vozdejstvija muzyki [On regularities and means of artistic influence of music], Moscow, Music. (in Russian).
25. Melik-Pashaev, K. (1975), Space and time are in music and their refraction in the French tradition. Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science], Moscow, Issue 3, pp. 467–479. (in Russian).
26. Mozgot, S. (2006), "Musical space in the works of Claude Debussy", Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 "musical art", Saratov, 23 p. (in Russian).
27. Mostepanenko, A. (1974), Prostrantvo i vremja v makro-, mega- i mikromire [Space and time in macro-, mega- and micro-world], Moscow, Nauka. (in Russian).
28. Nazajkinskij, E. (1982), Logika muzykal'noj kompozicii [The logic of music composition]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
29. Nazajkinskij, E. (1972), O psihologii muzykal'nogo vosprijatija [On the psychology of music perception], Moscow, Muzyka. (in Russian).
30. Omel'chenko, V. (2007), Basis for moving sound of compositional technique. S. Rahmaninov: na perelome stoletij [Rachmaninov: at the turn of the centuries], Kharkiv, Publ. SPDFO V. Nosan', issue 4, pp. 98–103. (in Russian).
31. Orlov, G. (1972), Time and space music. Problemy muzykal'noj nauki [Problems of musical science], Moscow, Muzyka, issue 1, pp. 358–394. (in Russian).
32. Orlov, G. (2005), Drevo muziky [The Tree of music], Sankt-Petersburg, Kompozitor. (in Russian).

33. Pankevich, G. (1978), The problem of analysis of spatio-temporal organization of music]. Muzykal'noe iskusstvo i nauka [Musical Art and Science], Moscow, Muzyka, issue 3, pp. 124–145. (in Russian).
34. Pritykina, O. (1988), Musical time: concept and phenomenon. Prostranstvo i vremja v iskusstve [Space and time are in art], Leningrad, pp. 67–92. (in Russian).
35. Skrebkova-Filatova, M. (1992), O hudozhestvennyh vozmozhnostjakh muzykal'nogo prostranstva [On the artistic possibilities of musical space]. Prostranstvo i vremja v muzyke [Space and time are in music]. Moscow, Muzyka, pp. 208–223.
36. Skrebkova-Filatova, M. (1985), Faktura v muzyke: hudozhestvennye vozmozhnosti, struktura, funkcii [The texture of the music: the artistic possibilities of the structure, function], Moscow, Muzyka. (in Russian).
37. Snitkova, I. (1991), The sound of modern music material and some aspects of the theory of the invoice. Faktura v sisteme muzykal'no-vyrazitel'nyh sredstv [Texture in the musical means of expression], Intercollege. Sat. ed. I. Efimova, Krasnojarsk, pp. 3–23. (in Russian).
38. Starodubcev, V. (2002), Konceptii sovremennogo estestvoznanija [Concepts of modern science]. Tomsk. (in Russian).
39. Starcheus, M. (2004), About Chronotope musical thinking. Muzykal'naja akademija [Academy of Music], no. 4, pp. 230–238. (in Russian).
40. Suhanceva, V. (2000), Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoj – k filosofii muzyki [Music as a man's world. From the idea of the universe – to the philosophy of music]. Kiev, Fakt. (in Russian).
41. Taganov, O. (2006), “Features of psychological perception of sound space music”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 “musical art”, Kiev, National Music Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky, 19 p. (in Ukrainian)
42. Tukova, I. (2011), Interpretation as a factor in the formation of sound technology musical composition. Chasopis nacional'noji muzichnoji akademiji Ukrajinny im .P. I. Chajkovs'kogo [Journal of National Music Academy of Ukraine named P.Tchaikovsky], no. 1 (10), pp. 72–79. (in Ukrainian)
43. Holopova, V. (1979), Faktura [Facture], Moscow, Muzyka. (in Russian).
44. Holopova, V. (2000), Muzyka kak vid iskusstva. [Music as an art form]. Sankt-Petersburg, Lan'. (in Russian).
45. Chekan, O. (1999), “Artistic musical work space: genesis and functioning”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.02 “musical art”, Kiev, National Music Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky, 17 p. (in Ukrainian).
46. Chekan, Ju. (2009), Intonacijnij obraz svitu [Intonational world image]. Kiev, Logos, 227 p. (in Ukrainian).
47. Shuranov, V. (1998), About object-sensory and symbolic space music. Smyslovye struktury v muzykal'nom tekste [Semantic structure of the musical text], Moscow, Publ. RAM im. Gnesinyh, issue 150, pp. 6–21. (in Russian).

УДК 316.72: [7.072.2:94 (477) “19”]

Ірина Мазур

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ У КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ ТА ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ У 20-Х – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджено діяльність музикознавчих студій у контексті соціокультурних процесів, які відбувалися на теренах Правобережної та Лівобережної України у 20-х – першій половині 30-х років ХХ століття. Розглянуто та окреслено специфіку музичних інституцій, визначено основні напрямки їх діяльності, з'ясовано характерні особливості розгортання