

УДК 78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.9>**Ніна Сергіївна Довгаленко**<https://orcid.org/0000-0003-3462-640X>

кандидат мистецтвознавства,

в. о. професора кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

tonred@i.ua

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР В УКРАЇНСЬКІЙ СОНОРИСТИЦІ (МУЗИЧНИЙ АВАНГАРД 1960-Х РОКІВ)

Мета статті. Стаття присвячена виявленню просторових моделей в сонорних композиціях, застосованих у музичних творах українських авторів 1960-х років. Композиційні новації, пов'язані із зміною світоглядних парадигм в другій половині ХХ століття, відбилися в кардинальній зміні лексики і музичного синтаксису, що потребують дослідження. **Методологія** заснована на застосуванні міждисциплінарного, системного та інтонаційного аналізу у дослідженні заявленої проблематики. **Наукова новизна** полягає в намаганні конкретизувати поняття простору і художнього простору в музичній творчості і визначенні в музиці українських авторів композиційних моделей, які відповідають новітнім концепціям світоустрою. В запропонованій проблематиці виявилися суміщеними одночасно три поняття, кожне з яких є системоутворюючим в пов'язаному з ним комплексі проблем – простір, художній простір, сонористика. Додатковий компонент, що не спрощує ситуацію, а навпаки, підсилює складність перетинань і взаємовпливів між означеними парадигмами – це феномен української музики 1960-х років. **Висновки.** Запропонована аспектуалізація дає можливість поглибити уявлення про сутність сонористики як одного з кардинально новітніх способів композиційного мислення, відповідного глибинним змінам у формуванні нового бачення світу сучасним митцем. Зазначено, що багатовимірність, концептуальність, варіативність композиційної логіки становлять якості новітнього художнього мислення. Ущільнення та розрідження музичного простору засобами сонористики формують різні концептуальні конфігурації музичного твору, його різні конфігурації, як-от: сингулярність, розрядження, певний ритм пульсації, усвідомлення звуку як речовини чи субстанції, що може набувати різної значущості в полісонорних засобів – ці якості, як і багато інших, стають проявами нових парадигм музики як способу художнього мислення. “Ландшафти слуху” (Т. Адорно) доповнюються новими “ландшафтами” звукового простору сучасної композиції.

Ключові слова: художній простір музичного твору, сонористика, концептуальність музичної форми, українській музичний авангард 1960-х років.

Dovgalenko Nina, Ph. D. in the History of Arts, acting Professor at the Department of the Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Artistic space in Ukrainian sonoristics (the musical avant-garde of the 1960 s)

The purpose of work. The article is devoted to the detection of spatial models in sonar compositions and means used in the music works of Ukrainian authors of the 1960s. Compositional innovations associated with changing worldview paradigms in the second half of the twentieth century, reflected in a dramatic change in vocabulary and musical syntax in need of research. **The methodology** is based on the application of interdisciplinary, systemic and intonational analyzes in the study of the stated problems. **The scientific novelty** is the attempt to specify the notion of space and artistic space in musical creativity and definition in music of Ukrainian authors of composite models that correspond to the latest concepts of world order. In the proposed problems, three concepts turned out to be combined at once, each of which is systemically important in the complex of problems associated with it – space, art space, sonoristics. An additional component that does not simplify the situation, but, on the contrary, strengthens the complexity of intersections and mutual influences between the designated paradigms, is a phenomenon of Ukrainian music of the 1960s. **Conclusions.** The proposed aspectualization makes it possible to deepen the understanding of the essence of sonoristics as one of the fundamentally newest ways of compositional thinking, corresponding to the profound changes in the formation of a new vision of the world by a contemporary artist. Indicate that the multidimensionality, conceptualism, variability of compositional logic are the qualities of the latest artistic thinking. The compression and thinning of the musical space by means of sonoristics form various conceptual configurations of the musical work, its various configurations such as singularity, detentes, a certain rhythm of pulsations, awareness of sound as a substance or substance, can acquire different meanings in the field of sonic means – these qualities, like many others, become manifestations of new music paradigms as a way of artistic thinking. “Landscapes of hearing” (T. Adorno) are supplemented by new “landscapes” of the sound space of modern composition.

Key words: artistic space of musical work, sonoristics, conceptualisation of musical form, Ukrainian musical avant-garde of 1960 s.

Довгаленко Ніна Сергеевна, кандидат искусствоведения, и. о. профессора кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Художественное пространство в украинской сонористике (музыкальный авангард 1960-х годов)

Цель статьи. Статья посвящена выявлению пространственных моделей в сонорных композициях, воплощенных в музыкальных произведениях украинских авторов 1960-х годов. Композиционные новации, связанные со сменой мировоззренческих парадигм второй половины XX века, отразились в кардинальной смене лексики и музыкального синтаксиса,

которые нуждаются в исследовании. **Методология** основана на применении междисциплинарного, системного интонационного анализов в исследовании заявленной проблематики. **Научная новизна** заключается в конкретизации понятий пространства и художественного пространства в музыкальном творчестве и определении в музыке украинских авторов композиционных моделей, которые корреспондируют с современными «картинами мира». В предложенной проблематике оказались совмещенными сразу три понятия, каждое из которых является системообразующим в связанном с ним комплексе проблем – пространство, художественное пространство, сонористика. Дополнительный компонент, который не упрощает ситуацию, а наоборот, усиливает сложность пересечений и взаимовлияния между обозначенными парадигмами – это феномен украинской музыки 1960-х годов. **Выводы.** Предложенная аспектualизация дает возможность углубить представление о сущности сонористики как одного из кардинально новых способов композиционного мышления, соответствующего глубинным изменениям в формировании нового видения мира современным художником. Отмечается, что многомерность, концептуальность, вариативность композиционной логики представляют собой свойства современного художественного мышления. Сжатие и разрежение музыкального пространства средствами сонористики формируют разные концептуальные конфигурации музыкального произведения, его различные конфигурации, такие как сингулярность, разряжение, определенный ритм пульсаций, осознание звука как вещества или субстанции, которая может приобретать разную значимость в поле сонорных средств – все эти качества, как и многие другие, становятся проявлениями новых парадигм музыки как способа художественного мышления. «Ландшафты слуха» (Т. Адорно) дополняются новыми «ландшафтами» звукового пространства современной композиции.

Ключевые слова: художественное пространство музыкального произведения, сонористика, концептуальность музыкальной формы, украинский музыкальный авангард 1960-х годов.

Актуальність. Знаходження змістовних перетинань між філософією і сучасною композиторською творчістю є проблемою, вирішення якої становить суттєву складність і водночас відкриває широкі можливості в поглибленні розуміння функціонування сучасної музичної композиції та розширенні аналітичного методологічного ґрунту. В цьому сенсі запропонований у цій статті підхід до адаптації поняття «художній простір» щодо недостатньо повно дослідженого матеріалу, яким є український музичний авангард 1960-х років, надає змогу в новому ракурсі побачити новітні тенденції в творчості того часу.

Основний зміст. У запропонованому заголовку виявилися суміщеними одразу три поняття, кожне з яких є системотвірним

у пов'язаному з ним комплексі проблем – простір, художній простір, сонористика. Додатковий компонент, що не спрощує ситуацію, а навпаки, підсилює складність перетинань і взаємовпливів між означеними парадигмами – це феномен української музики 1960-х років, заявлений як матеріал для вивчення, що так само, як і теоретичні складники становить масив недостатньо досліджених явищ з боку їх художньої організації. Таким чином, обрана тематика передбачає накладання і резонування між собою багатьох не прояснених чинників. І тим не менш, така аспектуалізація дає можливість поглибити уявлення про сутність сонористики як одного з кардинально новітніх способів композиційного мислення, відповідного глибинним змінам у формуванні нового бачення світу сучасним митцем. До того ж виникає можливість навіть в обмежених рамках статті проставити певні акценти в проясненні процесів, що протікали в українській музичній творчості під назвою «українській авангард 1960-х».

Саме в 60-ті роки в радянській творчості відбулася революція в композиційному мисленні, що вилася із намагань молодих на той час композиторів самотужки засвоїти і застосувати на практиці доступні для них інноваційні техніки¹. І хоча на поверхні академічного музичного плину домінували «правильні» твори, виплекані соцреалістичною ідеологією, в глибині формувалися нові якісні процеси, що повною мірою визначили магістральні напрями творчості наступних десятиріч і надали українській музиці гідне місце в розмаїтті європейської музичної творчості. Зміна парадигм музичного мислення, як і революційні зміни в сфері живопису, архітектури (зародження постмодерну), кіномистецтва, дизайну, становили основу найзначніших тенденцій в розвиткові музичного мистецтва. Своєрідним маркером цих змін стала дискусія між апологетами «старого» та «нового», що відбулася в 1966 році на Пленумі Спілки композиторів СРСР, пізніше названого «додекафонним» [4]. Протилежність поглядів на композиційну техніку, висловлених в дискусії, виявили не просто зміни в технологіях композиції, що були природними в низці

¹ Займався лікбезом» – так пізніше визначив цей час А.Г. Шнітке, маючи на увазі створені в ці роки Музику для фортепіано і камерного оркестру (1964), Перший квартет (1966), Сонату для скрипки і камерного оркестру (1967), Quasi una sonata для скрипки і камерного оркестру (1968) [15, с. 46].

еволюційних перетворень, а зробили наявними кардинальну переоцінку самої сутності композиційного мислення: розуміння його як інструменту дослідження світу. Ю.В. Келдиш, один з найвпливовіших вчених того часу, дорікав дванадцятитоновій техніці «в руйнуванні інтонаційної логіки і, в кінцевому рахунку, в знищенні музики як мистецтва і перетворенні її на набір сонорних комплексів. В цьому основний порок додекафонії. *І це вже не техніка, це естетика*» (курсив наш) [4, с. 111]. Певним чином Ю. Келдиш був правий: технічні засоби у вигляді новітніх засобів фактурного і гармонійного оформлення, що домінували у всіх різновидах авангарду того часу, стали проявами якісно іншої естетики, що своєю чергою віддзеркалювала картину світу, затверджену в другій половині ХХ століття. Революція в авангардному художньому мисленні здійснювалася у двох напрямках – змінювався об'єкт, який мистецтво було призначене моделювати, і змінювався той спектр засобів, якими воно мало оперувати. В цьому сенсі застосування таких парадигм, як простір в його художньому відбитті, спонуканої ним майже метафоричної в своїй невизначеності «глибини», сонористики і шлейфа, пов'язаних з такими поняттями розгалуженої проблематики, складало відбиття тих сутнісних змін, що зароджувалися і набували ваги як генеральні вектори в сучасній творчості.

Фундаментальною дефініцією за своєю значущістю і масштабністю залишається *простір*. Він є таким проявом фізичного світу, на який активним чином необхідно реагувати будь-якій живій істоті. Звідси випливає найпростіше розуміння простору як умови об'єктного та суб'єктного існування. Простір – це в самому прямому сенсі «уречевлене» буття різних векторних напрямів, необхідність встановлення межі території, усвідомлення напрямку і цілі руху, виникнення напруги подолання і досягання цілі і, як наслідок, здійснення дії. Освоєння простору потребує не тільки фізичного, але й інтелектуального та емоційного зусиль. Необхідність руху й енергії проявляється не тільки в доланні простору, але й в його усвідомленні. «Простір кличе до дії» [3, с. 33]. Але, як це не дивно, в новітній літературі можна зустріти вислови щодо неправильності надання простору категоріального статусу, на відміну від невіддільно пов'язаного з ним часу. Це повертає до початку, давно-грецького контексту, в якому простору як самодостатній дефініції не надавалося значення.

Замість нього функціонував топос, тобто місце-простір. У Аристотеля він здавався «...чимось великим і важко вловимим» [цит. по: 14, с. 105]. «Місце» уособлювало сенс простору, становило точку фокусування, в якій збігалися всі значущі для людини того часу смисли. Антропоморфний аспект мав переважне значення в усвідомленні простору. Особливе значення місця (топосу, локусу) надавало конкретної значущості матеріальному світу, робило його осмисленим і упорядкованим. Сприйняття простору в топологічному сенсі прямо впливало на таке само матеріалістичне розуміння часу і руху. Мабуть, в давно-грецькому сенсі треба сприймати рядки видатного поета минулого століття Г. Айги, що були покладені в основу «Лісової музики» В. Сильвестровим: «*Что за места в лесу! Поэт их Бог*».

Подовження усвідомлення простору відбулося у великому Ніщо Ньютона, названого «абсолютним простором», що не тільки заповнювався формами (матеріальними просторовими об'єктами) і був не просто з'єднувальною тканиною, що перемежала його згущення у речах, а ніс у собі самодостатню і самозамкнену нескінченність. Простір у філософії Нового часу був фундаментальною основою і причиною руху, дії, формування подій, що сприяли цивілізаційному освоєнню світу. Розуміння трьохвимірності простору засновувало ідею порядку, осмисленого і загальноприйнятого, сприяло поширенню науковості і раціональності і сформувало ньютонівську космологію. «Динаміка стає предметом геометрії» [11, с. 18]. Відбиття порядку світоустрою посередництвом дотримання трьох вимірних координат у процесі створення його художньої моделі поширювало ідею порядку як системотвірну і на усі види мистецтва. Час – рух – простір стали фундаментальними дефініціями естетики Просвітництва, на основі яких були зведені колосальні досягнення музичного класицизму.

Історія осмислення простору в його геометрично-фізичному сенсі супроводжувалася висуненням безлічі характеристик і параметрів, серед яких найбільш розповсюдженими були положення (розміщення) об'єкту з його шістьма векторами. Похідними від *простір* і *місце* стали протяжність, відстань (від однокореневих *стати*, *стояти*), розташування, збігання, місцевість, розміщення, зіставленість речей тощо, тобто певні обставини, що робили можливими їх збирання до купи чи трансформації в процесі системних чи несистемних взаємо-

дій. Подальше поширення наведеної низки означень додадуть варіанти уявлень про перебування (буття) будь-якої речі в матеріальному та ідеальному світах, тобто у просторі. Квінтесенцією стало висловлення Хайдеггера, що повертає до історичного початку осмислення простору: «Існування є просторивим» [14].

Простір в сучасній філософії осмислюється в багатьох вимірах. У викладенні фізика-космолога «природа простору-часу не зовсім така, якою вона нам “видається”, і в розумінні її ми поки не досягнули ясності» [11, с. 16]. Коло замкнулося, ми повернулися до «великого та невимірного», яким відчували простір давні греки. Але на історичному просуванні по цьому «колу» відбувалася численна кількість відкриттів, що змістовно збагатили, наситили і диференціювали поняття, трансформували його в одну з фундаментальних дефініцій у художній творчості і висунули нове значення – *художній простір*.

Прийнято пов'язувати відкриття цієї тематики з працею Освальда Шпенглера «Закат Європи» (1918–1922), де вперше з'явилися поняття «художній простір» і «глибина художнього твору», які стали загальноживаними і поширеними як вдалі метафори. «Спосіб протяжності», притаманний різним історичним періодам, Шпенглер називав «прасимволом культури». Саме спосіб оперування простором заґрунтував не тільки художню творчість, але й становив основу науки, етики, естетики. Але знову ж таки, за висловом автора, «художній простір», як і простір, «не допускає понятійного розкриття». Тобто розкриття можливі і необхідні, але не мають під собою наукового підґрунтя і спираються на інтуїтивні особистісні і нескінченно варіативні інтерпретації².

Більшість розробок у сфері структуралізації і теоретичного засвоєння художнього простору, що невинно накопичуються з часом, припадають на зображальне мистецтво (теорія перспективи, наприклад) і літературу (поезію) як основи для колосального масиву найґрунтовніших досліджень, бо моделювання фізичного трьохвимірного простору-об'єму і руху, що сприймаються почуттями, їх імітація через взаємодії речей та ідей, регульованими безпосереднім життєвим досвідом, становлять природу цих мистецтв. І не тільки в класичний

² «Те, що я називаю глибиною, або не означає нічого, або означає мою причетність Буттю без обмежень, і передусім простору поза будь-якою точкою зору» [8, с. 39].

період. Адже «художній простір» став поштовхом для виникнення ідей і розробок щодо міфології і психології простору, його концептуалізації і спатіалізації. Прикладом можуть слугувати простір порядку, простір знання, простір уявлення, просторові граматики, визначення сучасності як «часу простору» в епістемології Фуко, незчисленні «простори культури» тощо.

У цьому сенсі можна нагадати, що з плином часу межа між дефініціями, якими оперують точні науки і мистецтвознавство, все більше нівелюється. І якщо вийти за межі метафоричності великих філософів минулого століття, чії визначення простору були наведені вище, то найбільш відповідним категоріальній узагальненості буде, на наш погляд, формулювання видатного математика О.Д. Александрова: «Простір є безліч паралельних рядів подій» [1, с. 36]. А як «подія» розуміється кожна точка просторово-часового континууму, тобто щось таке, «що зображується як точка в просторі, існування якої в часі обмежено, проте, одним моментом» [11, с. 18]. У такому визначенні акцент проставлений не на звичних ознаках просторових координат, а на сутнісних моментах – подіях та їх взаємовідносинах, що не тільки дає уявлення про особливості просторових конфігурацій, але й включає в себе чинник часу, бо «подія» уречевлюється і в часовому протіканні. «Подія», відіграючи роль елемента системи, не має визначених характеристик і залишається умовним носієм як матеріального, так і ідеального змісту.

Із визначенням видатного математика кореспондують визначення видатних гуманітаріїв. Художній простір, як і міфопоетичний, «завжди заповнений і завжди уречевлений. Поза речей він не існує» [13, с. 234; 7, с. 280 тощо]. Речі задають межі простору та «організують його структурно, що надає йому певну значущість» [13, с. 239]. Фактично, такі висловлення є переформулюваннями хайдеггерівського. І далі: «структура простору тексту стає моделлю структури простору всесвіту, а внутрішня синтагматика елементів всередині тексту – мовою просторового моделювання» [7, с. 266]. Із просторових колізій внаслідок певним чином розміщених «подій» формуються сюжет і драматургія. Їх розташування в різних шарах протікання форми створюють художньо неповторну модель всесвіту, що усвідомлено чи інтуїтивно, але достеменно відтворює розуміння і сприйняття цієї моделі митцем.

Окрему проблематику в межах загальної «художньо-просторової» теми утворює її функціонування в музиці і, відповідно, в музикознавстві. І тут виникає цілий комплекс питань, визначальним з яких є питання, наскільки взагалі правомірним є застосування «простору» і в особливому за своїми законами функціонування «простору художнього» у відношенні до музики і музикознавства. «*Це так природно – відстані і час... Це так природно – музика і час*» (Ліна Костенко). Не названими як «природні» залишилися «відстані і музика». Слова видатної поетеси якнайкраще відповідають суті справи. Звісно, найбільш активними засобами музичного мистецтва, які призначені імітувати просторові ефекти в плинному і тому часовому розгортанні музичного твору, долати його лінійну часову природу, є фактура (в її широкому розумінні включно з діапазонами, гармонійною вертикаллю та інструментовкою), динаміка і форма. Саме вони мають відтворювати ефекти далекого і ближнього, головного і фонового, рух у різновекторних напрямках, загальну динамічну конфігурацію форми тощо. Фундаментальні праці Ю. Тюліна, Ю. Холопова, М. Скребкової-Філатової, Є. Назайкінського і багатьох інших надали багатий методологічний і фактологічний ґрунт для дослідження різних способів *створення ілюзії* просторового об'єму в часовій звуковій тканині співвідносно стилевим і жанровим обставинам. Їх метою було моделювання трьох вимірностей, відповідних загальноприйнятим фізичним координатам матеріального світу, запровадженням наукою та естетикою Нового часу. В музиці до кінця Х–Х століття образ простору мав переважно «ньютонівські» значення: швидкість як уособлення енергії, символічність направленості руху (висхідна направленість – це додання тяжіння і тому потребує значної енергії, зворотна направленість моделює пасивне вичерпання), ефекти гальмування як подолання інерції руху і таке інше. «Ландшафтне» розташування кульмінації в точці «золотого перетину», «динамічний профіль» тощо є термінами, що широко застосовуються в практиці аналізу форми. Колосальна розгалужена музикознавча література, в якій досліджуються засоби для створення звукової моделі акустичних локалізацій, історичні та стилеві модифікації цих моделей, спрямована на відкриття і дослідження тих композиційних засобів, що мають за мету долати, як і застосування прийомів побудови перспективи в живопису,

об'єктивні обмеження, притаманні матеріалам цих мистецтв. Плідна і розвинена традиція класичного музикознавства спирається на трьохвимірність простору, лінійність розгортання музичного твору та на моделювання якостей фізичного світу в світі звукових конструкцій. Але кардинальні зміни в уявленнях про просторово-часову організацію спонукали кардинальні зміни в засобах відтворення об'єктивного звукового світу в музичній творчості.

Нове розуміння природи просторовості по-різному відбилося в серійності, алеаториці, електронній музиці. Новації Штокгаузена щодо «нової просторовості», що були втіленими в різних модифікаціях «просторових» інтерпретацій, відкриття алгоритмізації музичної композиції математичними методами в роботах Ксенакіса тощо можна умовно назвати «зовнішнім» чи «ілюстративним» способом нової інтерпретації простору в звуковому творі. Такий підхід відрізнявся намаганням митців побудувати простір як головний об'єкт композиційного моделювання неординарними акустичними засобами. Простір постає не як невіддільний складник у системі так само значущих і нерозривних між собою часу і матерії, в нашому контексті – матерії звукової, а головним і найбільш активним «героєм» концептуального задуму. Це особливий випадок застосування парадигми простору як засобу авторського мислення, що вимагає окремого вивчення. Так само закономірності оперування простором як активним чинником драматургії і форми в серійності і алеаториці складають окремий комплекс питань, що потребують розв'язання. Розрідженість, «позапросторовість» (тобто «поза рухливість») пуантилістичних опусів, класичними серед яких залишаються вебернівські твори, вперше висунули атрибуцію статички як надзвичайного стану руху. В алеаторних композиціях нові тенденції в розумінні тематизму і завершеності форми потягнули за собою і нове сприйняття простору. Так само важливу роль відіграв і зворотній напрям – усвідомлення сутності простору в парадигмах чотиривимірності, кардинальні переформатування в розумінні картини світу унеможливили незмінність класичних просторових моделей. Класична система «простір – рух – час» через переосмислення всіх складових чинників поступилася новим значенням фундаментальних парадигм музичного мислення.

Сонорика, як і низка споріднених визначень³, в аспекті порушеної нами проблематики займає особливе місце. Таку техніку завдяки її просторовій багатовимірності можна назвати «музикою простору». Не «музикою із застосуванням просторових ефектів», що відкарбувалися як багатий на знахідки спектр колористичних засобів для долання лінійності, а принципово інший тип композиторського мислення, сформований новим розумінням світоустрою. Трансформація простору як такого у простір художній, тобто «переклад» на мову міфопоетичних і семантичних значень, в новітніх умовах потребували нової лексики і нового композиційного структурування. Найповнішою мірою такі умови висловлення були прийнятими сонористикою, становлення і розквіт якої відбувся в середині минулого століття. Потужний масив композиторських і аналітичних напрацювань в сфері застосування тембрових, гармонійних, динамічних, агогічних ефектів у створенні нових звукових об'єктів пов'язаний здебільшого із практичними проявами сонористики в музичних текстах. В аспекті загальних світоглядних, філософських і новітніх наукових настанов, що безпосередньо пов'язані із трансформацією ідей в музичний твір, треба визначити декілька найбільш значущих:

– переосмислення дихотомії рух-статика в бік визнання самодостатності функціонування статичності як особливої форми буття звукової матерії. Відтворюється Демокрітове Ніщо. Врівноважене завмирання в заданому фактурному, тематичному, динамічному тощо станах, незмінність в повторюванні експонованих елементів, що заміщує будь-який інтонаційний розвиток – це показники, що мають за мету створити образ статичної замкненості, «зависання», подолання яких і подальший поступ драматургії можливі за рахунок втручання зовнішніх сил та порушенням статичної рівноваги. Протяжність таких творів (чи епізодів) залежить винятково від комунікативних обставин. А як «зовнішній чинник» виступають переважно інтонаційно (в широкому розумінні цього терміну) контрастні утворення. Класичними прикладами можуть слугувати епізоди в Першому струнному квартеті В. Сильвестрова (ц. 4), перші три частини в Маленькій камерній музиці № 2 Л. Грабовського (Арпеджіо, Розряди, Хорал); Гомеоморфії Л. Грабовського тощо;

³ Автор терміну «сонористика» [згідно з 12, с. 382] є Ю. Хомінський

– застосування щільної та надщільної багатосарової сонорної фактури, що створюють образ космологічної сингулярності. Класичними прикладами можуть слугувати початки Четвертої та П'ятої симфоній Сильвестрова. Такі тематичні згущення несуть у собі надзвичайну енергію. Вона утворюється за рахунок акумуляції всього потенціалу музичної динаміки, фактури (діапазону, тембрів) та сонорної гармонії. Вибуховий характер атематичного (в традиційному розумінні) матеріалу стає точкою відліку і поштовхом для розгортання неповторної звукової концепції. В П'ятій симфонії початкова кульмінація залишається найвищою драматургічною верхівкою твору. Таким чином, колосальна композиція своїм динамічним профілем уподібнена найбільш розповсюдженій моделі виникнення всесвіту – первісний вибух, народження матерії, її розсіювання. В Четвертій симфонії Сильвестрова драматургічна конфігурація дещо складніша, але такою самою залишається функція початку, що відіграє визначальну роль в динаміці твору. Цікаво, що сонорний кластер складається з нашарування елементів, що мають лексичне і семантичне значення основ гармонійного мислення – це тризвуки, «першоелементи» музичної мови, надані в найбільш розповсюджених варіантах. Їх сплав в первинно нерозчленовану єдність має глибоке метафоричне навантаження, бо символізує собою «доісторичну» якість звукової матерії, в надрах якої в недиференційованому вигляді знаходилися найбільш потенційно суттєві елементи музичного буття. Драматургії вичленовування семантично структурованого та змістовно значущих елементів (мінорних тризвуків) з первинної «неорганізованої» звукової матерії (дванадцяти-тонової серії) підкорена логіка розгортання в Другій сонаті Сильвестрова. Співвідношення абстрактного (атонального) та акустично сталого (тризвуків) відбувається в обох векторах – по горизонталі та по вертикалі. Вибудовується складний звуковий світ, сформований на нових засадах функціонування. В Другій симфонії Сильвестрова за таким самим принципом, але за інакшим втіленням, широкий спектр неспіврядних акустичних засобів створюють складно організований звуковий організм. Звуковий матеріал трансформується із конкретного, звуковисотно, темброво та динамічно визначеного в сонорні варіанти у вигляді плям, пульсацій тощо. Створюється певний «сюжет», коли визначений звук як елемент дискурсу перетворюється на мета-звук з майже космічним навантаженням.

Схожим за концепцією розгортання є і абсолютно іншій за стилістикою твір – «Музика №2» Алемдара Караманова⁴. Так само, як і в творах Сильвестрова, основою драматургії першої частини став початковий кластер – комплекс, складений з гостродисонансних секунд, який має розлогу форму у вигляді «вибухового» розгортання у максимально широкому діапазоні. Первинні секундові елементи помножені більш широким варіативним спектром секундових комбінацій. Звуковий простір насичується не за рахунок інтонаційної розробки, тобто не суто музичними засобами втілення руху як такого, а створюється моделюванням процесів буття матеріального світу. Логіці розширення і ущільнення звукової матерії підкорена і логіка тембрової організації, корельована безпосередньо з інтонаційною. Таким чином, в композиційному мисленні абсолютно різних за естетикою і стилістикою авторів можна спостерігати суттєву зміну традиційно укорінених смислових парадигм композиторського мислення. Драматургія творів у вигляді розподілу подій у художньому просторі організована відповідно до космологічних уявлень. Початковий сонорний комплекс дає поштовх для подальших трансформацій звукового матеріалу;

– зміни в розумінні геометрії простору. За відомим виразом Онеггера «сама музика – геометрія, що рухається в часі» [10, с. 145]. Але імітація тривимірного об'єму поступилася новітнім концепціям, в основі яких знаходяться нелінійні утворення, і актуальними стали пошук і наближення до відбиття в звукових категоріях багатовимірності простору, розуміння і відчуття його варіативної природи. Стиснення та розширення сонорного матеріалу відіграє роль замітника тематичного контрастування і дієвого засобу структурування форми. Однією з найбільш поширених формул сонорної плинності є поступове додавання чи віднімання інтонаційно споріднених ліній і в результаті цього ущільнення чи, навпаки, розрідження сонорної плями чи потоку. Як неординарний приклад, в якому застосованими є обидва прийоми, можна назвати «Розряди» з Камерної музики № 2 Грабовського. Нашарування голосів струнних знизу до гори, в яких інтонаційно витриманою залишається тема-серія, відбувається в метричному подрібненні і тому – в прискоренні. В підсумку виникає ефект не тільки фізичного розширення звукового простору та його ущільнення,

⁴ Детально про це в [5].

але й зміни відчуття часу. Зворотній процес розсіювання розгортається в протилежному напрямку внаслідок почергового вилучення з сонорного потоку нижніх голосів, і в результаті створюється ефект розчинення. Дія почалася в нижньому регістрі, розвивалася через прискорення та ущільнення і закінчилася у верхньому діапазоні розсіюванням. Цикл буття звукового образу замкнувся. Звісно, логіка компонування в такого роду композиціях ґрунтується на засадах не інтонаційних, а концептуальних. У їх основі переважно є образи космосу, океану, неосяжності простору, варіативність їх відбиттів тощо.

У підсумках до висловлених спостережень ми можемо зазначити, що багатовимірність, концептуальність, варіативність композиційної логіки становлять якості новітнього художнього мислення. Щільність та розрідженість простору музичного твору, його різні конфігурації, такі як сингулярність, розрядження, певний ритм пульсацій, усвідомлення звуку як речовини чи субстанції, що може набувати різної значущості в полі сонорних засобів, – всі ці якості, як і багато інших, стають проявами нових парадигм музики як способу художнього мислення. «Ландшафти слуху» (за виразом Т. Адорно) доповнюються новими «ландшафтами» звукового простору сучасної композиції.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Александров А. О философском содержании теории относительности. *Эйнштейн и философские проблемы физики XX века*. Москва : Наука, 1979. 566 с.
2. Ахундов М. Концепции пространства и времени: Итоги, эволюция, перспективы. Москва : Наука, 1982. 224 с.
3. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Москва : РОССПЭН, 2004. 376 с.
4. Власова Е. Из истории советской музыки: «додекафонный» пленум ССК СССР 1966 года. *Научный вестник МГК имени П.И. Чайковского*. 2014, №2. С. 106–121.
5. Довгаленко Н. Алемдар Караманов: в пошуках пізнаваності. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Вип. 14. С. 136–148.
6. Зенкин К. Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства. *Научный вестник Московской консерватории*. 2018. №1 (32). С. 34–53.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : Искусство. 1970. 384 с.
8. Мерло-Понти М. Око и дух. Москва : Искусство. 1992. 63 с.
9. Никитина И. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.04: Москва, 2003. 286 с.

10. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Москва : Музыка, 1985. 145 с.
11. Пенроуз Р. Структура пространства-времени. Москва : Мир, 1972. 184 с.
12. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
13. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва, 1983. С. 227–284.
14. Хайдеггер М. Искусство и пространство. *Самосознание культуры и искусства XX века*. Москва : Университетская книга. 2000. С. 105–109.
15. Шнитке. А. Беседы, выступления, статьи. Москва : РИК Культура. 1994. 305 с.

REFERENCES

1. Alexandrov, A. (1979) On the philosophical content of the theory of relativity. Einstein and the philosophical problems of twentieth-century physics. Moscow : Science [in Russian].
2. Akhundov, M. (1982) Concepts of space and time: Results, evolution, perspectives. Moscow : Science [in Russian].
3. Bashlar, G. (2004) Favorites: The Poetics of Space. Moscow : ROSSPEN [in Russian].
4. Vlasova, E. (2014) From the History of Soviet Music: “Dodecaphone” Plenum of the USSR USSR 1966. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky MC. No. 2. S. 106–121 [in Russian].
5. Dovgalenko, N. (2015) Ukrainian contemporary music. Portraits and landscapes. Odessa : Print-South [in Ukrainian]
6. Zenkin, K. (2018) Stravinsky in the context of the historical paradigm shift in musical art. *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*. No. 1 (32), S. 34–53 [in Russian].
7. Lotman, Y. (1970) Structure of the artistic text. Moscow : Art [in Russian].
8. Merlot-Ponty, M. (1992) Eye and Spirit. Moscow : Art [in Russian].
9. Nikitina, I. (2003) Artistic space as a subject of philosophical and aesthetic analysis. dis. ... dr. philos. sciences: 09.00.04: Moscow [in Russian].
10. Onegger, A. (1985) On musical art. Moscow : Music [in Russian].
11. Penrose, R. (1972) The structure of space-time. Moscow : Mir [in Russian].
12. The theory of modern composition (2005) Moscow : Music [in Russian].
13. Toporov, V. (1983) Space and text. Text: semantics and structure. Moscow. P. 227–284 [in Russian].
14. Heidegger, M. (2000) Art and space. Self-awareness of the culture and art of the XX century. Moscow : University book. P. 105–109 [in Russian].
15. Schmitke, A. (1994) Conversations, speeches, articles. Moscow : RIC Culture [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.07.2019