

УДК 781.983

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-2>**Андрій Ігорович Бондаренко**

ORCID: 0000-0002-6856-991X

*концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
bondareandre@gmail.com*

ДО ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ АКУСТИЧНИХ ПОДІЙ У СУЧАСНІЙ ЕЛЕКТРОННІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ О. НЕСТЕРОВА «КОЛЬОРОВА ФЛЮОГРАФІЯ»)

Мета роботи – дослідити типологію акустичних подій на прикладі композиції Олександра Нестерова «Кольорова флюографія», використовуючи методи спектрального аналізу. Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання – проаналізувати поняття «акустична подія», виявити різні типи акустичних подій у вищезгаданому творі та окреслити їх роль у драматургії твору. **Методологія.** У ході дослідження використано спектральний аналіз музичного твору за допомогою програмного забезпечення. Результати спектрального аналізу були піддані системно-аналітичному та компаративному методам дослідження. **Наукова новизна.** У статті вперше розкривається співвідношення термінів «акустична подія» (Г. Козут) та «звуковий об’єкт» (П. Шеффер) і вперше досліджується творчість композитора Олександра Нестерова. **Висновки.** Введено П. Шеффером поняття «звуковий об’єкт» сутнісно співпадає з поняттям «акустична подія», що його запропонував Г. Козут. Розуміння акустичної події (звукового об’єкта) як основоположного елемента музичної тканини дає змогу детально аналізувати твори електронної музики як сукупність таких подій, що є елементами цілісної системи. У творі О. Нестерова «Кольорова флюографія» виявлено та проаналізовано акустичні події трьох типів – гармонічні тони (переважають), імітації звуків ударних інструментів (що створюють джазові жанрово-стилістичні алюзії) та концентровані високочастотні акустичні події, інтервальна компонента яких не сприймається на слух. Характер взаємодії цих акустичних подій дозволяє вивчити загальну драматургію та форму твору – контрастно-складову 8-частинну з ознаками 4-частинного сонатно-симфонічного циклу. Разом із тим типологія акустичних подій у «Кольоровій флюографії» децю відрізняється від типології, що виявлена Г. Козутом у творі Г. Лахемана «Pression», а також відрізняється від виявленої нами раніше типології у творі А. Загайкевич «Мотус». Таким чином, робимо висновок про те, що різні музичні твори характеризуються різною типологією

акустичних подій, натомість створення єдиної, універсальної типології потребуватиме подальшого накопичення аналітичного матеріалу.

Ключові слова: електронна музика, аналіз музичних творів, акустика, спектральний аналіз.

Andrii Ihorovych Bondarenko, Concertmaster at the Department of Musical Art of the Kyiv National University of Culture and Arts

The problem of acoustic events typology in modern electronic music (on example of O. Nesterov's "Coloured Fluography")

Research objective. The aim of the work is to investigate the typology of acoustic events on the example of Olexandr Nesterov's composition "Coloured Fluography", using the methods of spectral analysis. To achieve this goal, the following tasks are set – to analyze the concept of "acoustic event", to identify different types of acoustic events in the given work and to outline their role in its dramaturgy. **The methodology** of the research is based on the computer spectral analysis of a composition. The results of the spectral analysis were subjected to system-analytical and comparative research methods. **Scientific novelty.** The article reveals the relationship between the terms "acoustic event" (G. Kohut) and "sound object" (P. Schaeffer) and for the first time explores the work of composer Olexandr Nesterov. **Conclusions.** The "sound object" concept introduced by P. Schaeffer essentially coincides with the "acoustic event" concept proposed by G. Kohut. Considering an acoustic event (sound object) as a fundamental element of a musical texture allows preparing a detailed analysis of electronic music works as a set of acoustic events joined into a holistic system. The analysis of O. Nesterov's "Coloured Fluography" reveals three types of acoustic events – harmonic tones (predominant), imitations of percussion sounds (creating jazz genre-stylistic allusions) and concentrated high-frequency acoustic events with an unperceivable by human's ear interval component. The nature of the interaction of these acoustic events allows studying the form of the work in general. It is a contrast-component form consisting of 8 parts with the features of a 4-part sonata-symphonic cycle form. However, the acoustic events typology in "Coloured Fluography" is somewhat different from the typology found by G. Kohut in "Pression" by H. Lachenman, and also differs from the previously discovered typology in "Motus" by A. Zagaykevich. Thus, we conclude that different musical works are characterized by different typologies of acoustic events, while the creation of a single, universal typology will require the further accumulation of analytical material.

Key words: electronic music, analysis of musical works, acoustics, spectral analysis.

Бондаренко Андрей Игоревич, концертмейстер кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств

К проблеме типологии акустических событий в современной электронной музыке (на примере «Цветной флюографии» О. Нестерова)

Цель исследования. Целью работы является исследование типологии акустических событий на примере композиции Александра Нестерова

«Цветная флюография» с использованием методов спектрального анализа. Для достижения этой цели ставятся следующие задачи – проанализировать понятие «акустическое событие», выделить разные типы акустических событий в вышеприведенном произведении и обозначить их роль в драматургии произведения. **Методология исследования** основана на компьютерном спектральном анализе музыкального произведения. Результаты спектрального анализа подверглись системно-аналитическому и сравнительному исследованию. **Научная новизна.** В статье раскрывается взаимосвязь терминов «акустическое событие» (Г. Когут) и «звуковой объект» (П. Шеффер) и впервые исследуется творчество композитора Александра Несторова. **Выводы.** Представленная П. Шеффером концепция «звуковой объект» по существу совпадает с концепцией «акустическое событие», предложенной Г. Когутом. Рассмотрение акустического события (звукового объекта) как фундаментального элемента музыкальной ткани позволяет детально анализировать произведения электронной музыки как совокупности акустических событий, объединенных в целостную систему. Анализ произведения О. Несторова «Цветная флюография» выявляет три типа акустических событий – гармонические тона (преобладающие), имитации звуков ударных инструментов (создающие жанровостилистические аллюзии джаза) и концентрированные высокочастотные акустические события, интервальная составляющая которых не воспринимается человеческим ухом. Характер взаимодействия этих акустических событий позволяет изучить форму произведения в целом. Это контрастно-компонентная форма, состоящая из 8 частей с чертами 4-частного сонатно-симфонического цикла.

Однако типология акустических событий в «Цветной флюографии» несколько отличается от типологии, найденной Г. Когутом в композиции Х. Лахенмана “Pression”, а также отличается от ранее выявленной нами типологии в «Мотусе» А. Загайкевича. Таким образом, можно сделать вывод, что разные музыкальные произведения характеризуются разными типологиями акустических событий, а создание единой универсальной типологии потребует дальнейшего накопления аналитического материала.

Ключевые слова: электронная музыка, анализ музыкальных произведений, акустика, спектральный анализ.

Актуальність теми дослідження. Електронна музика, як окремих і порівняно молодий напрям музичного мистецтва, здобуває все більшу популярність і, відповідно, викликає все більший інтерес дослідників музичного мистецтва. Основна трудність досліджень електронної музики полягає у недостатній розробленості методів дослідження її звукового матеріалу, який не фіксується і не може бути зафіксований у вигляді нотного запису. Ключем до аналізу таких творів є введення

поняття «звукові об'єкти» (термін П. Шеффера) або «акустичні події» (термін Г. Когута), проте характер і типологія таких «об'єктів» («подій»), як і саме визначення поняття «акустична подія», все ще потребує уточнень.

Актуальною виглядає і завдання аналізу електронної музики українських авторів та критичне осмислення процесів, що відбуваються у цій сфері творчості.

Мета дослідження – дослідити типологію акустичних подій на прикладі композиції Олександра Нестерова «Кольорова флюографія», використовуючи методи спектрального аналізу. Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання – проаналізувати поняття «акустична подія», виявити різні типи акустичних подій у вищезгаданому творі та окреслити їх роль у драматургії твору.

Наукова новизна – у статті вперше розкривається співвідношення термінів «акустична подія» (Г. Когут) та «звуковий об'єкт» (П. Шеффер) і вперше досліджується творчість композитора Олександра Нестерова.

Виклад основного матеріалу. Основою положеною роботою у сфері досліджень звукового матеріалу електронної музики вважається робота П'єра Шеффера «Трактат про музичні об'єкти», де вводиться поняття «звуковий об'єкт» (*objet sonore*), що визначається як «одиниця, еквівалентна одиниці дихання чи артикуляції, одиниця гри на музичному інструменті; <...> акустичний акт та інтенція слухання» [5]. Докладне пояснення поняття «звуковий об'єкт» дає Майкл Шіон: «Поняття звукового об'єкта стосується будь-якого звукового феномена або події, що сприймається як цілісна сутність і може бути почута під час цілеспрямованого прослуховування, незалежно від походження чи змісту. Звуковий об'єкт співвідноситься саме з цілеспрямованим прослуховуванням: він не існує сам по собі, але в контексті цілісного задуму. Це звукова одиниця, що сприймається в її матеріалі, особливій фактурі, власних якостях та вимірах сприйняття. З іншого боку, сприйняття цієї цілісності зберігає ідентичність під час різних прослуховувань, така організована цілісність може бути зіставлена з поняттям «гештальт» у психології» [6, с. 32].

П. Шеффер здійснив також спробу створення «каталогу звукових об'єктів» (*Solfège de l'objet sonore*) та їх типологізацію, основними критеріями якої стає «маса» звуку (*masse*) і тривалість (*durée*). Під «масою» П. Шеффер фактично розу-

міє спектральні характеристики звуку: розрізняються звуки визначеної та невизначеної звуковисотності, а також постійність чи змінність (динамічність) цих характеристик. Залежно від характеру поєднання цих характеристик П. Шеффер виділяє «добре збалансовані» звукові об'єкти – найбільш прийнятні для використання в музиці, а також «занадто тривіальні» і «занадто ексцентричні» для музичної практики.

В українському музикознавстві питання типології акустичних подій, а також сам термін «акустична подія» був введений музикознавцем Геннадієм Когутом. Г. Когут визначив «акустичну подію» як «будь-яке акустичне явище, яке відображається в нашій свідомості згідно з критеріями цілісності, а також відзначається наявністю нових зв'язків з іншими елементами системи» [2, с. 60].

Цікаво зазначити, що Г. Когут вводить термін «акустична подія» без прив'язки до електронної музики. Навпаки, дослідник бере прикладом твір Г. Лахенманна “*Pression*” для віолончелі соло, який відрізняється використанням різноманітних нетрадиційних прийомів гри на цьому інструменті. У ході дослідження Г. Когут виділяє 7 типів акустичних подій: 1) суцільні шуми; 2) гармонічні спектри; 3) негармонічні спектри; 4) промодульовані іншими сигналами спектри; 5) фільтровані спектри; 6) імпульсні сигнали; 7) комбіновані з вищезазначених [2, с. 61].

У своїй роботі Г. Когут не посилається ані на П. Шеффера, ані на його послідовників, що спонукає нас співвіднести результати досліджень згаданих авторів самостійно. Аналіз згаданих робіт дає змогу зробити висновок про те, що поняття “*objet sonore*” П. Шеффера і «акустична подія» Г. Когута є по своїй суті тотожними. Принаймні в обох випадках ідеться про певний базовий елемент (Г. Когут використовує метафору «акустичний квант»), що лежить в основі музичної цілісності і може бути розпізнаний під час слухового аналізу.

Звичайно, виникає питання: якому терміну в такому разі надати перевагу в українському музикознавстві – «звуковий об'єкт» чи «акустична подія»? Прикметникова частина цих термінів виглядає синонімічною, втім етимологія слова «акустичний» (від грецького *ακουστικός* – «чутний»), на наш погляд, дуже вдало підкреслює той факт, що акустичні події насамперед доступні на чуттєвому (слуховому) рівні, що відзначали як П. Шеффер, так і Г. Когут. Натомість іменни-

кова частина термінів дещо відрізняється контекстуально: якщо поняття «об'єкт» має скоріше просторовий контекст, то «подія» – часовий. Оскільки музика є саме часовим мистецтвом, то і звучання тих чи інших складників музичного твору завжди характеризуються часом початку і закінчення. У цьому відношенні термін «подія» видається нам більш вдалим. Хоча, з іншого боку, представлення музичного твору у вигляді спектрограми здійснюється у двовимірному просторі, в якому ті чи інші події виглядають саме як геометричні об'єкти (або сукупності таких об'єктів), ця обставина, ймовірно, сприяє популярності терміна «звуковий об'єкт». У будь-якому разі надалі ми розглядатимемо терміни «звуковий об'єкт» і «акустична подія» як синонімічні.

Продовжуючи дослідження Г. Когути, ми здійснили спробу аналізу акустичних подій у творі «Мотус» А. Загайкевич і виявили таку типологію акустичних подій у цьому творі: 1) шумоподібні звуки; 2) структуровані звукові масиви; 3) сконцентровані звукові об'єкти; 4) мультифонічні тони; 5) музичні (гармонічні) тони; 6) звуки з рухомими спектрами; 7) групи короткотривалих звукових об'єктів («пуантилістика») [1, с. 24–26].

Нижче ми представимо для аналізу твір Олександр Нестерова «Кольорова флюографія». Вибір цього твору пов'язаний з такими обставинами: цей твір є одним із перших творів українських авторів у жанрі електронної музики (не враховуючи творів В. Годзяцького у стилі «конкретної музики», які можна віднести до електронної лише умовно); крім того, творчість О. Нестерова досі лишається недослідженою у музикознавчій літературі, що, на наш погляд, є несправедливим для масштабу дарування цього музиканта.

Олександр Нестеров починав музичну кар'єру як джазовий музикант у джазових групах «Кросворд» (Донецька філармонія, 1983–1985) та «Відеоджаз» (Костромська філармонія, 1986–1989) [4, с. 83]. За спогадами А. Загайкевич, творчість О. Нестерова відрізняло «надзвичайно виразне чуттєве інтонування, абсолютно несподівані тембри, якась виключно академічна якість музики, при цьому майже «дитяча» міміка «відкриття» та переживання кожного звуку – «спів» обличчям, очима... і при цьому – бас-гітара!» [3]. Із середини 1990-х Олександр Нестеров усе більше займається сольними проектами, пише звукові доріжки для кіно та театру.

У цей час О. Нестеров захоплюється імпровізаційною музикою авангардного напрямку, а серед музичного інструментарію О. Нестерова з'являється MIDI-гітара, за допомогою якої і був записаний трек «Кольорова флюографія» (1991). Цей трек увійшов до альбому «Клаустрофобія», що був виданий 10 роками пізніше одночасно з іншими альбомами, такими як «Дзеркало», «Динамічні MIDIтації» та «Опромінені звуки». Аналіз цих альбомів заслуговує на окреме дослідження, натомість «Кольорова флюографія» була вибрана нами для аналізу з огляду на «суто електронний» характер цього твору – запис акустичних інструментів або вокалу в цьому творі не використовується.

Проведений нами аналіз твору дає змогу виділити такі види акустичних подій:

1) Музичні тони, що характеризуються гармонічними спектрами і, відповідно, визначеною звуковисотністю. Цей тип акустичних подій є переважаючим у творі і виступає у кількох умовних різновидах: (1а) тони з більш теплими тембрами, амплітудно-частотна характеристика (АЧХ) яких має максимум частот на 1–2 кГц, вище цієї величини – переходить на спад; (1б) тони з більш яскравим тембром, АЧХ яких має високу щільність на висотах 4–6 кГц, що суб'єктивно сприймається як домішок шуму – ці тони можуть виступати як одноголосно, так і утворювати акордові комплекси; (1в) «глибокі», м'які тони, АЧХ яких має максимум нижче 1 кГц, після чого переходить на спад; (1г) тони з різким тембром, що досягається насиченими обертонами, ці тони нерідко мають змінну висоту, утворюючи ефект «гліссандо».

2) Сконцентровані звукові об'єкти, спектр яких зосереджено на висоті 5–8 кГц і тривалістю від 0,2 с до 2 с.

3) Об'єкти без визначеної висоти звуку, що імітують звуки традиційних ударних (барабани, тарілки, в'єтнамський ударний інструмент).

Гармонічні тони у творі грають основну формотворчу функцію, вони звучать практично постійно, і теоретично можуть бути представлені у вигляді звичного нотного запису. Детальний аналіз показує, що ці тони, як правило, не є статичними об'єктами, натомість постійно змінюють свої тембро-динамічні характеристики.

Як правило, тони з більш м'якими тембрами (1а) мають чітко окреслену фазу атаки, що супроводжується інтенсивними високочастотними компонентами тривалістю

від 0,4 с до 0,9 с (добре видимі на спектрограмі у разі використання FFT до 1024) і фазою затухання, що характеризується більш інтенсивним затуханням високих частот ніж низьких. Така форма звукових сигналів, як правило, програмується на синтезаторах за допомогою обвідних амплітуди та частоти зрізу фільтру (т.зв. *ADSR-envelope*), і є властивою багатьом природним звукам, що характеризуються імпульсом і наступним самовільним затуханням.

Натомість окремі тони із суб'єктивно більш яскравим тембром (1б) мають протилежну динаміку – вони «роздуваються» у часі, що на спектрограмі відображається збільшенням інтенсивності горизонтальних спектральних ліній, що відповідають 2-му та вищим обертонам. Подібний ефект є рідкісним для природного середовища, і лише частково може досягатися на духових та струнно-смічкових музичних інструментах у разі гри *crescendo*. Під час сприйняття такі тони контрастують з тонами попередніх типів, що і використовується композитором як драматургічний чинник.

Більш видовжені тони (1в) також об'єднані у складні акордові комплекси, справляють враження звукових масивів, що «переливаються». Ці комплекси, як правило, мають більш консонантну структуру, проте так само їх послідовність уникає ладо-тональної функційної системи. Вивчення спектрограми дає можливість розкрити сутність ефекту «переливання» – компоненти таких акордових комплексів являють собою горизонтальні лінії змінної інтенсивності, тобто окремі частотні компоненти, зберігаючи незмінною частотну характеристику, варіюють характеристику амплітудну. Такі ефекти можуть бути запрограмовані такими ефектами, як фейзер (*phaser*) або фленжер (*flanger*), проте вони є вкрай рідкісними для природного середовища (лише віддаленими аналогіями можна вважати звуки, що виникають у разі переміщення великих мас води, наприклад на морі). Отже, суб'єктивно такого роду звуки сприяють враженню фантастичності і великого, неосяжного простору.

«Сконцентровані тони» (2) є найбільш специфічними подіями, яким немає аналогу в інструментальній музиці. На збільшеній спектрограмі ці тони виглядають як декілька рівновіддалених паралельних горизонтальних ліній на частотах вище 5 кГц, а частотний аналіз показує, що ці об'єкти можна представити як чвертьтонові кластери обсягом у велику терцію

у п'ятій октаві. Оскільки в п'ятій октаві вухо людини втрачає здатність розрізняти інтервальну компоненту, ці кластери сприймаються радше як звуки без визначеної звуковисотності, хоча з точки зору теорії звуковисотності цих комплексів піддається визначенню. Такого роду акустичні події, на наш погляд, потребують більш детального, окремого дослідження.

Нарешті, звуки, що імітують звучання оркестрових ударних інструментів – тарілок і барабанів (3а), або в'їдчаймс (3б), виконують цілком чітку драматургічну функцію – вони спричиняють до жанрової алузії на більш «легку» музику джазового походження, або алузію передзвонів.

Тепер розглянемо згадані типи акустичних подій у контексті формоутворення. «Кольорова флюографія» має загальну тривалість 9 хвилин 25 секунд. Форму цього твору можна визначити як контрастно-складову, яку можна умовно представити у 8 розділах.

Розділ I (0:00–0:44) побудований на антифоні музичних тонів (1а) і сконцентрованих високочастотних подій (2). Музичні тони об'єднуються в акорди переважно дисонантної, атональної структури. Акорди слідуєть послідовностями з декількох елементів (їх кількість і склад постійно варіюється), останній з яких затримується. Такі послідовності слід розглядати як музичні фрази. Ритмічна організація не виявляє чіткої періодичності, проте слідування фраз з інтервалом 1–2 секунди дозволяє відчувати пульсацію. Така організація музичного матеріалу загалом властива напряму фрі-джаз (*free jazz*).

Розділ II (0:44–1:35) побудований на антифоні музичних акордових послідовностей (1а та 1б) і одноголосної лінії (1г), кількість акустичних подій на одиницю часу зростає, що сприймається як динамізація музичної тканини. Розділ має плавний перехід до наступного розділу (1:20–1:35).

Розділ III (1:35–2:10) є свого роду «кадансуванням» попереднього матеріалу – 8 повторюваних ідентичних акордів зі щільним високочастотним спектром (з інтервалом, що поступово зменшується від 3,2 секунди до 3 секунд) накладаються на видовжений акорд. Розділ закінчується нетемперованим інтервалом: E-50cent – gis², або розширену терцію через 3 октави. На жаль, наявний інструментарій не дозволяє визначити, наскільки нетемперована інтерваліка є властивою для цього твору загалом, проте звук E-50cent застосовується і в другому розділі твору. Застосування нетемперованої

акордики дозволяє проводити певні паралелі з творчістю композиторів-спектралістів (Ж. Грізе, Т. Мюрай та ін.).

Розділ IV (2:10–3:19) переважно побудований на тонах з яскравим тембром (16) і порівняно з першими розділами є менш динамічним (акустичних подій на одиницю часу менше).

Розділ V (3:19–5:30) побудований на взаємодії трьох пластів – подовжених акордів, окремих акустичних подій, що вступають у пуантилістичній манері, і включенні звуків ударних інструментів (3), що створюють альянз джазу. Альянз підсилюється періодичною ритмікою – ударні виконують ритмічні фігури, які можна записати як послідовність з чотирьох тактів у розмірі s тривалістю 1,1 секунди кожний (це відповідає темпу швидкого вальсу, $q \approx 160$), розділених розширеним п'ятим тактом тривалістю 1,5 с (імовірно, в нотному письмі цей такт був би записаний так само на s , але з позначенням фермати або цезури). Вікна між чотиритактовими послідовностями виконують функцію своєрідного жанрово-стилістичного запобіжника, утримуючи музичну тканину від стилістичної модуляції у джазове поле, або жанрової – у танцювальне. На 5:00 ударні інструменти припиняють звучати, розділ має плавний перехід до наступного розділу (5:10–5:30).

Розділ VI (5:30–8:10) контрастний до попереднього, побудований на подовжених акордах у низькому регістрі (1в), починаючи з 6:20 супроводжується високочастотними звуками з невизначеною висотою, що нагадують віндчаймс, шелестіння листя або передзвони (36). Якщо попередній розділ створював альянз джазу, то цей – альянз хоралу.

Розділ VII (8:10–9:25) – це кода, в якій динамічно чергуються акустичні події всіх типів, що траплялись раніше. Твір закінчується дисонантним акордом $a-f^1-cis^2-gis^2$, який в образному відношенні скоріше ставить знак питання, ніж крапку.

Якщо взяти до уваги певну спорідненість I, II і IV розділів, а третій, з огляду на невелику кількість акустичних подій, не розглядати як окремих, тоді форму всього твору можна інтерпретувати як таку, що має ознаки чотиричастинного симфонічного циклу – з розгорнутою першою частиною (0:00–3:19), жанрово-характерною другою (3:19–5:30), повільною третьою (5:30–8:10) і коротким фіналом (8:10–9:25), що ототожнює матеріал попередніх трьох.

Висновки. Введене П. Шеффером поняття «звуковий об'єкт» сутнісно співпадає з поняттям «акустична подія», що

його запропонував Г. Когут. Розуміння акустичної події (звукового об'єкта) як основоположного елемента музичної тканини дає змогу детально аналізувати твори електронної музики як сукупність таких подій, що є елементами цілісної системи.

У творі О. Нестерова «Кольорова флюографія» виявлено та проаналізовано акустичні події трьох типів – гармонічні тони (переважають), імітації звуків ударних інструментів (що створюють джазові жанрово-стилістичні альянзи) та концентровані високочастотні акустичні події, інтервальна компонента яких не сприймається на слух. Характер взаємодії цих акустичних подій дозволяє вивчити загальну драматургію та форму твору – контрастно-складову 8-частинну з ознаками 4-частинного сонатно-симфонічного циклу.

Разом із тим типологія акустичних подій у «Кольоровій флюографії» дещо відрізняється від типології, що виявлена Г. Когутом у творі Г. Лахенмана “Pression”, а також відрізняється від виявленої нами раніше типології у творі А. Загайкевич «Мотус». Таким чином, робимо висновок про те, що різні музичні твори характеризуються різною типологією акустичних подій, натомість створення єдиної, універсальної типології потребуватиме подальшого накопичення аналітичного матеріалу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондаренко А. Виявлення і аналіз акустичних подій в електронній музиці (на прикладі «Мотус» А. Загайкевич). *Питання культурології*. 2015. Вип. 31. С. 22–28.
2. Когут Г. Акустичні феномени як події. *Наук. записки Терноп. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мист-во*. Тернопіль, 2003. Вип. 1 (10). С. 60–67.
3. Орел А. Олександр Нестеров. URL: <https://vpered.wordpress.com/2012/01/05/orel-nesterov/>.
4. Українська енциклопедія джазу. / Упор. В.С. Симоненко. Київ : Центрмузінформ, 2004. 231 с. : іл.
5. Schaeffer Pierre. *Treatise on musical objects : an essay across disciplines*. / North Christine, Dack John. Oakland, California. 2017. 162 p.
6. Chion Michel. *Guide des objets sonores. Préface de Pierre Schaeffer*. Paris : INA-GRM, Buchet-Chastel, 1983, 187 p.

REFERENCES

1. Bondarenko, A.I. (2015). Detection and analysis of acoustic events in electronic music (on the example of “Motus” by A. Zagaykevich). *Pytannia kulturolohii* 31, 22–28 [in Ukrainian].

2. Kohut, H. (2003). Acoustic phenomena as events. *Nauk. zapysky Ternop. ped. un-tu im. V. Hnatuka: Seriya: Myst-vo*. Ternopil'. Vol. I (10) [in Ukrainian].
3. Orel, A. Oleksandr Nesterov. Retrieved from: <https://vpered.wordpress.com/2012/01/05/orel-nesterov/> [in Ukrainian].
4. Ukraine jazz encyclopedia (2004). Kyiv, 231 p. [in Ukrainian].
5. Schaeffer, Pierre (2017). Treatise on musical objects : an essay across disciplines. / North Christine, Dack John. Oakland, California.
6. Chion, Michel (1983). Guide des objets sonores. Préface de Pierre Schaeffer. Paris: INA-GRM, Buchet-Chastel, 187 p.

УДК 781.971

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-3>

Костянтин Валерійович Крепак

ORCID: 0000-0003-0192-2915

викладач музично-теоретичних дисциплін

Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
k.v.krepak@gmail.com

УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В ХУДОЖНЬОМУ ВІДОБРАЖЕННІ ІСТОРИЧНОЇ ПОДІЄВОСТІ

Мета роботи – обґрунтування феномена універсальності історичної подієвості у творчості українських композиторів ХХІ ст., а також дослідження багатогранності музичного мислення сучасних українських композиторів художнього епохального відображення у своїх композиторських прикладах. **Методологія дослідження** спирається на вивчення музичних творів сучасних українських композиторів та їх художнє мислення у відображенні історичної подієвості. **Методологічною основою** дослідження є комплексний аналіз композиторського стилю, який відображається в історичній подієвості із залученням контексту композиторської творчості сучасних митців ХХІ століття та суджень видатних діячів культурно-мистецької методології. Аналізуючи проблеми історичної подієвості як художнього явища, зокрема композиторської творчості (В. Антонюка, Є. Станковича, Т. Оскоменко–Парулави, К. Крепака, В. Степурко, А. Сташевського, С. Зажитько, І. Щербакова