

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 781.5+781.42

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-9>

Галина Фёдоровна Завгородняя

ORCID: 0000-0002-8271-7712

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки и композиции

Одесской национальной музыкальной академии

имени А. В. Неждановой

galina.zavgorodnyaya@gmail.com

СЕМАНТИКА ЗВУКА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНСТРУКТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Цель статьи состоит в определении конструктивно-семантических функций звука как центрального элемента музыкального языка, определяющего специфику современного музыкального мышления и стилевых показателей творчества украинских композиторов на рубеже XX–XXI ст. (К. Цепколенко, Ю. Гомельской, А. Козаренко). **Методология исследования** опирается на комплексное использование принципов системного и музыкально-исторического методов, а также метода музыкально-стилевого анализа. Подобный методологический подход к проблеме индивидуально-композиторской трактовки драматургического, композиционного и семантического потенциала звуковой единицы даёт возможность рассмотрения её в широком содержательном контексте. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании указанных функций звука в творческом наследии современных украинских композиторов и рассмотрении их в качестве ведущей стилиевой координаты. Это связано с формированием музыковедческих представлений о системных уровнях музыкального мышления современности и индивидуальных композиторских стилях. **Выводы.** Множественность индивидуально-композиторских принципов формирования звукового

пространства музикальної композиції обнаружує особу роль звука и его функциональну незалежність як особого звена в общих законах композиції того или иного стилевого напрямку. В аспекте жанрово-стилевої психології музикального мислення звук має, а точніше кожен раз отримує свої функціональні (драматургічні, композиційні, семантичні) закономірності, які координують творче мислення композитора. Принцип поєднання технологічної установки композитора на поліфонічні прийоми і імпровізаційного стилю музикального викладу є одним з варіантів музикально-художественної реалізації вказаних функцій звукової одиниці (А. Козаренко); тембрально-висотний параметр звука виконує функцію фактурної організації музикальної ткани, семантику її тембральних компонентів і звуковисотних показувачів (К. Цепколенко); система звукової організації музикального вироблення поєднує в одночасності композиційно-технічні закономірності органу середньовіччя, процесуальності симфонічного мислення, додекафонної техніки і мінімалізму, в результаті вільних горизонтально-вертикальних поєднань звуків формують фактурний рельєф (Ю. Гомельська).

Ключові слова: звук, звукове пространство, музикальне пространство, семантика звука, функції звука, індивідуальний стиль композитора, поліфонічне мислення.

Завгородня Галина Федорівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Семантика звуку в контексті художньо-конструктивної організації музичного простору

Мета статті полягає у визначенні конструктивно-семантичних функцій звуку як центрального елемента музичної мови, що визначає специфіку сучасного музичного мислення і стилевих показувачів творчості українських композиторів на рубежі ХХ–ХХІ ст. (К. Цепколенко, Ю. Гомельської, О. Козаренко). **Методологія дослідження** спирається на комплексне використання принципів системного і музично-історичного методів, а також методу музично-стилевого аналізу. Подібний методологічний підхід до проблеми індивідуально-композиторського трактування драматургічного, композиційного і семантичного потенціалу звукової одиниці надає можливостей розгляду її в широкому змістовному контексті. **Наукова новизна** статті полягає в дослідженні зазначених функцій звуку в творчій спадщині сучасних українських композиторів і розгляду їх як ведучої стилевої координати музичної творчості. Це пов'язано з формуванням музикознавчих уявлень про системні рівні музичного мислення сучасності і індивідуальних композиторських стилів. **Висновки.** Множинність індивідуально-композиторських принципів формування звукового простору музичної композиції виявляє важливу роль звуку та його функціональну незалежність у загальних законах композиції того чи іншого стилевого напрямку. В аспекті

жанрово-стильової психології музичного мислення звук володіє, а точніше кожен раз набуває свої функціональні (драматургічні, композиційні, семантичні) закономірності, які координують творче мислення композитора. Принцип поєднання технологічної установки композитора на поліфонічні прийоми та імпровізаційного стилю музичного викладу є одним із варіантів музично-художньої реалізації зазначених функцій звукової одиниці (О. Козаренко); тембрально-висотний параметр звуку виконує функцію фактурної організації музичної тканини, семантику її тембральних компонентів і звуковистих показників (К. Цепколенко); система звукової організації музичного твору поєднує в одночасності композиційно-технічні закономірності органума середньовіччя, процесуальність симфонічного мислення, додекафонної техніки і мінімалізму, в результаті вільні горизонтально-вертикальні поєднання звуків формують фактурний рельєф музичного простору (Ю. Гомельська).

Ключові слова: звук, звуковий простір, музичний простір, семантика звуку, функції звуку, індивідуальний стиль композитора, поліфонічне мислення.

Zavgorodnyaya Galina Fedorovna, Doctor of Art, Professor at the Department of Music Theory and Composition of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantics of sound in the context of artistic and constructive organization of musical space

The purpose of the article is to determine the constructive-semantic functions of sound as the central element of the musical language, which determines the specifics of modern musical thinking and stylistic indicators of the work of Ukrainian composers at the turn of the XX–XXI centuries. (К. Тsepколенко, Y. Gomelskaya, A. Kozarenko). **The research methodology** is based on the complex use of the principles of systemic and musical-historical methods, as well as the method of musical-style analysis. Such a methodological approach to the problem of the individual composer's interpretation of the dramatic, compositional and semantic potential of a sound unit makes it possible to consider it in a wide meaningful context. **The scientific novelty** of the article lies in the study of the specified functions of sound in the creative heritage of modern Ukrainian composers and their consideration as the leading stylistic coordinate. This is due to the formation of musicological ideas about the systemic levels of contemporary musical thinking and individual composer styles. **Conclusions.** The plurality of individual-composer principles of the formation of the sound space of a musical composition reveals a special role of sound and its functional independence as a special link in the general laws of composition of a particular style direction. In the aspect of genre-style psychology of musical thinking, sound possesses, or rather, each time acquires, its functional (dramatic, compositional, semantic) patterns that coordinate the composer's creative thinking. The principle of combining the composer's technological attitude towards polyphonic techniques and the improvisational style of musical presentation is one of the options for the musical and artistic implementation of the specified functions of the sound unit (A. Kozarenko); the timbre-high-altitude parameter of the

sound performs the function of the texture organization of the musical fabric, the semantics of its timbre components and sound indicators (K. Tsepkoenko); the system of sound organization of a piece of music combines in simultaneity the compositional and technical laws of the organum of the Middle Ages, the processuality of symphonic thinking, dodecaphonic technique and minimalism, as a result, free horizontal-vertical combinations of sounds form a textured relief (Yu. Gomelskaya).

Key words: *sound, sound space, musical space, sound semantics, sound functions, individual composer's style, polyphonic thinking.*

Актуальность темы. Современное музыкознание неизменно обращается к проблеме индивидуальных особенностей композиторского стиля, которые обусловлены свободой творческой интерпретации музыкального языка и композиционных структур, сложившихся в ходе эволюции музыкального искусства. В музыке как «искусстве звуков» фундаментальным значением обладает звук – как автономное явление музыкального языка (структурно-функциональная единица) и как характеристика звучащей фактуры музыкального произведения (звуковое пространство). Современное композиторское мышление стоит на позициях творческого переосмысления функциональной роли звука как основного элемента музыкального языка, что приводит к возникновению совершенно новых представлений о параметрах звукового пространства и его семантических свойствах, как и семантики звука в целом. Соответственно, возникает необходимость исследования данных процессов, отражающих новые возможности музыкально-художественной выразительности звука как основного элемента музыкального искусства.

Цель статьи состоит в определении конструктивно-семантических функций звука как центрального элемента музыкального языка, определяющего специфику современного музыкального мышления и стилевых показателей творчества украинских композиторов на рубеже XX–XXI ст. (К. Цепколенко, Ю. Гомельской, А. Козаренко).

Научная новизна статьи заключается в исследовании указанных функций звука в творческом наследии современных украинских композиторов и рассмотрении их в качестве ведущей стилиевой координаты. Это связано с формированием музыковедческих представлений о системных уровнях музыкального мышления современности и индивидуальных композиторских стилях.

Изложение основного материала. Вхождение в систему музыки как особого вида искусства начинается с осмысления элементарной единицы музыкального языка – звука, который определяет базовую основу самого факта её существования. Такая особая роль звука обусловлена спецификой самого факта его появления и существования на определенном этапе развития человечества. Звук стал музыкальным только на основании длительного творческого процесса, который способствовал его отделению от всех иных окружающих нас звуков. Иными словами, звук возникает как результат того или иного количества колебаний, обеспечивающих его высоту. Следовательно, изначально семантика звука является творческим актом композитора. Каждый звук обладает своим уровнем выразительности (высота, тембр, регистр), своей конструктивной оформленностью (жанр, стиль, профессиональная или народная музыка т.д.), своей спецификой выполнения функциональной нагрузки (полифония, гомофония, джазовая импровизация или литургия) как индивидуально, так и в общем параметре художественного целого, что не свойственно для других видов искусства.

Соответственно, можно отметить, что совокупность отмеченных нами составляющих элементов-систем (звук, ритм, гармония, мелодия, тембр, регистр, фактура и т.д.) формируют систему более высокого порядка, которая основана на множественных взаимоотношениях между первичными элементами-знаками. Музыка, таким образом, представляет собой сложную многоуровневую структуру, обладающую особой семантической глубиной ее информационных зерен. Смысловая заряженность этих информационных зерен образует конструктивно-содержательное единство пространственно-временной структуры, которая насыщена уникальным проявлением авторской воли и принципиально направлена на «расшифровку» и исполнительской интерпретацией, и слушательским восприятием. Возникает ощущение «звукового» спектра отдельно взятого звука, реализация которого происходит на разных уровнях. Следствием этого процесса является изменение звукового континуума пространственно-временных координат, что образует в итоге семантическое поле музыкального текста.

Именно семантическое поле, учитывая временную природу музыкального искусства, обуславливает *направленность*

енергетики звукового пространства. Пульсация напряженности энергетике звуковой материи всего объема фактуры и рождает, и подпитывает, и композиционно обобщает музыкальную мысль. Именно такими образом возникает семантика конкретного музыкального смысла как источника логики развертывания музыкальной драматургии, обеспечивая и подчеркивая психологическую основу жанрово-стилевой самобытности композиторского почерка. В таком контексте музыкальный звук определяет все параметры формирования художественного целого, ибо музыка – искусство звука.

Музыкальный звук – явление эволюционное, своими корнями он глубоко врос в далекие исторические времена и берет начало от первого звука в природе, который стал информационным и духовно-выразительным приемом познания мира, он фокусирует и организует музыкальное пространство, определяя его основные закономерности в аспекте существования и формирования всех элементов музыкального языка как основного способа познания и взаимоотношения со всем окружающим миром. Звук как элемент всеобщей системы конструирования музыкальной ткани находится в специфической системе соподчинения, обладая тем не менее своей системой проекции в данном звуковом пространстве. В таком контексте звук существует в единстве своих возможностей и как точечная мозаика классической системы музыкального языка. Но одновременно звук при множественности своих показателей существует в единстве с другими его составными элементами.

Особая глубина информационного поля звука в музыке на рубеже XX–XXI веков становится специфически параметром как на стадии его зарождения, так и в процессе эволюции, что, естественно, значительно влияет на все элементы музыкального языка: «Вслушивание в звук, ощущение тона как макрокосмоса, – отмечает А. Жарков, – порождает общую тенденцию глобального тембрового синтеза» [3, с. 107].

Центральной осью направленности музыкального мышления XX века выступает самодостаточность звука, которая порождает множественность направлений в полифоническом Ренессансе на рубеже столетий. Такая «полифония» направлений (классика и эстрада, додекафония и фольклор, возрождение этнических культур и техно-музыка) приводит к необходимости поиска исходной «точки отсчета» для оценки множественности направлений современного

музыкального искусства. По мысли А. Самойленко, «семантические функции музыки возникают как жанровые, то есть как обусловленные путями, возможностями вхождения музыкального феномена в реальный жизненный контекст, связанные с согласованием жизненного предназначения и художественного оформления музыкального звучания» [4, с. 88].

В условиях «снятия с пьедестала» основных показателей музыкального языка, таких как лад, тональность, происходит изменение представлений о вертикали и горизонтали. Естественно, вступают в силу иные законы их формирования и структурирования типов фактуры. На особый уровень поднимаются пристальная оценка звука и его конструктивная роль в музыкальном пространстве. На наш взгляд, именно с данных позиций можно проникнуть в систему мышления эпохи, в систему законов формирования музыкального пространства и в специфику индивидуальных особенностей стиля композитора. Как известно, в предыдущие стилевые эпохи постепенно кристаллизовалась структурная ёмкость звука как своеобразной молекулы музыкальной материи.

В музыке XX столетия звук становится равноправной точкой серии, на этой основе тема осуществляет интонационно свободно развертывающийся сериальный круг, на этой основе возникают автономные голоса, линии, пласты, расслаивающие музыкальную ткань. Таким образом, четко очерчивается темброво-регистровый параметр общего рельефа музыкальной ткани. Иногда возникает интересная разновидность композиции, которая начинается от одного звука и, завершая композицию, к нему же свёртывается. Мы определяем данный звук как опорный или как основной тон, выполняющий функцию своеобразной примы несуществующего тонического трезвучия. И действительно, подобно тонику такой звук выступает точкой отсчета в аспекте пространственных координат музыкального пространства.

К примеру, опорным тоном звуковой материи *Первой камерной симфонии К. Цепколенко «Параллели»* выступает звук «ля». Он и открывает симфонию, и вся лавина звучания свёртывается в нём. Отметим, что данный основной тон «ля» так же является основным звуком, вернее основным тоном в тематическом материале всей симфонии. Вокруг него концентрируется весь музыкальный тематизм контрапунктически развертывающихся линий-пластов, а именно: канона в нисходящую

секунду, кластеров, которые цементируют вертикальные параметры музыкальной ткани симфонии, фокусируя звуки серии в одновременности. При этом можно особо отметить ярко выделяющуюся солирующую линию альты, основанную на линейном разворачивании по горизонтали сериального круга. В таком контексте специально выделена партия фортепиано, которая пронизывает всё звуковое пространство симфонии и по горизонтали, и по вертикали. Партия фортепиано является, таким образом, одним из вариантов развёртывания звуков серии. Пространственная независимость каждой линии и их контрапунктических переплетений подчеркнута интервалом секунды, высвечивающимся по разным графическим параметрам звукового пространства симфонии. Такая пространственная обособленность особо подчеркивается господством принципов *комплементарности*, *разновременности* и *асинхронности*, которые являются основными формообразующими принципами любой полифонической фактуры.

В произведениях другого композитора, *А. Козаренко*, фактуру формирует пласт архаики полифонических приёмов на основе своеобразного прорастания европейской классической полифонии в недра украинской культуры. Особая национальная почвенность языка композитора проявилась в его своеобразном триптихе *«Инвенции для четырех мелодических инструментов»*, в которых ярко выстроена индивидуальная проекция звукового пространства в разных точках его свечения. Подчеркивается равенство всех звуков десятизвучной серии, которые разновременно «струятся» по своим направлениям в общем пространстве, что усилено интервалом тритона и между пластинами, и внутри их. Сочетание чисто полифонического приема бесконечного канона с яркой рельефностью мелодической линии создает эффект «интонационного кластера» всей партитуры.

В целом музыкальное пространство в произведениях *А. Козаренко* организуется постоянно струящимся звуковым потоком, который ограничен рамками канона. Необыкновенное сочетание четкой технологической установки на канон и импровизационной природы высказывания определяет стилевые границы музыкального языка композитора. Чётко сконцентрированная аура отдельного звука погружается в глубину общего звукового пространства. Тембровая окраска каждого звука выполняет свою функциональную нагрузку

в общей звуковой радуге, сохраняя индивидуальность каждой составляющей ее звуковой единицы. Можно на этой основе выделить или подчеркнуть интересную закономерность, а именно: сами по себе элементы музыкального языка – звук, ритм, фактура, динамика, регистр и т.д. – имеют четко очерченные границы своих возможностей, а возникающие на их основе системы взаимоотношений безграничны и в общих стилевых рамках, и в границах индивидуального направления творческих исканий композитора. Иными словами, семантика жанрового пространства дает безграничные возможности комбинирования элементами музыкального языка, но в ограниченном пространстве их сосуществования.

Особый аспект приобретает семантика звука в контексте художественно-конструктивной организации музыкального пространства в произведениях *Ю. Гомельской*. Композитор создает индивидуальную языковую модель с позиций самобытности жанрово-стилевых закономерностей от интонирования звука до общей композиции. Система звуковой организации сочетает в одновременности традиции органума средневековья, процессуальности симфонического мышления, додекафонной техники и минимализма. Возникает своеобразный тип фактуры, органично соединяющий черты всех известных нам её разновидностей. «Такая специфика структурной иерархии музыкального языка, – подчёркивает М. Арановский, – и предполагает особую выразительную роль мельчайших элементов формы (мотив, фраза), что, естественно, обеспечивает им информационную емкость. Совокупность изначально выразительных ячеек образует определенную пространственно-временную структуру, как специфического приема изложения музыкальной ткани в данном конкретном – полифоническом – параметре её существования» [1, с. 27].

Ю. Гомельская акцентирует пространственный аспект фактуры, и составляющие его элементы (звук, серия, тембр, ритм и т.д.) являются точками отсчета, формируя логику развертывания музыкальной драматургии. Скольжение этих отдельных единиц в диапазоне фактуры напоминает эффект падающих звезд, где полифоническая асимметрия линий очерчивает бесконечность ритмического дыхания в данном замкнуто-разомкнутом звуковом пространстве. Подобное погружение в пространственную перспективу выдвигает пространство как основную конструктивно-смысловую единицу звуковой

материи произведений композитора. Подобный пространственный аспект фактуры, на наш взгляд, аналогичен смене рельефа красок в живописи, что особо подчеркнуто яркостью тембровых соотношений, особому графику расположенных тембровых линий, взаимодействию в них звуковысотных акцентов. Усиливается, таким образом, эффект бесконечности движения в конкретном музыкальном пространстве. «Непрерывность интонационного пространства-времени вместе с акцентированием направления и способностью сжиматься и рассеиваться – образуют основу переживания своеобразных «энергетических волн» и «силовых потоков», составляющих, – по мнению М. Старчеус, – особую сторону выразительности музыкального развёртывания. Различие в рисунках распределения таких волн и потоков нередко становится характерной чертой стиля» [5, с. 158]. Структурирование всех элементов фактуры организует звуковую материю и обеспечивает особую специфику полифонизма всего музыкального пространства. А именно: чисто полифонические приемы – это своеобразная система координат, при этом композитор не стремится как в классической полифонии к постепенному развёртыванию музыкального пространства, не расслаивает пространство на контрапунктические пласты. Мы наблюдаем в произведениях Ю. Гомельской одновременное сочетание полифонии и по горизонтали, и по вертикали в пределах всего объема «звукового мира» произведения. Неожиданные, самые непредсказуемые сочетания звуков в кластерах вписываются в четко выбранный рельеф фактуры. Проекция одного или разных типов фактуры положена в основу процесса формообразования, отмечая, таким образом, основные этапы драматургии.

Выводы. Подводя итог, можно отметить, что множественность аспектов формирования музыкального пространства подчеркивает особую роль звука и его функциональную независимость как особого звена в общих законах композиции того или иного стилевого направления. В аспекте жанрово-стилевой психологии музыкального мышления звук обладает, вернее каждый раз приобретает свои закономерности в аспекте формирования музыкального пространства. «Цель настоящего анализа, – считал Э. Денисов, – в попытке проникнуть хотя бы на время в творческую лабораторию художника и помочь прикоснуться к той тайне, которая лежит в основе всякого подлинно великого произведения искусства» [2, с. 6].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 208 с.
3. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века. Парагматический характер техники композиции. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музикознавство: з XX у XXI століття*. Вип. 7. Київ, 1999. С. 101–108.
4. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
5. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления. *Музыкальная академия*. 2004. № 2. С. 156–163.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Composer [in Russian].
2. Denisov, E. (1986). Contemporary Music and Problems of the Evolution of Composer Technique. Moscow: Soviet composer [in Russian].
3. Zharkov, A. (1999). Some integrative tendencies in art on the eve of the XXI century. The paragmatic nature of the composition technique. *Scientific bulletin NMAU P. I. Tchaikovsky. Music knowledge: from XX to XXI century*. Vol. 7. S. 101-108. Kiev [in Russian].
4. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. Dialogue problem. Odessa: Astroprint [in Russian].
5. Starcheus, M. (2004). On the chronotopes of musical thinking. *Music Academy*. No. 2. S. 156-163. Moscow [in Russian].