

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 781.5+781.42

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-7>

Галина Федорівна Завгородня

ORCID: 0000-0002-8271-7712

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

galina.zavgorodnyaya@gmail.com

ПРОЕКЦІЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ В КОНТЕКСТІ ПОЛІФОНІЧНИХ ЗАКОНОМІРНОСТЕЙ

Мета дослідження — обґрунтувати ідею домінування логіки поліфонічного мислення, що формує закономірності просторово-часових відносин у сучасній музиці. **Методологія дослідження** — комплексне використання принципів системного та історичного методів музично-стильового аналізу. **Наукова новизна** полягає в дослідженні специфіки поліфонічних закономірностей як основного шляху формування музичного мислення, як методологічної форми пізнання художньої логіки стилю музичного твору та конкретного композитора. **Висновки.** Складність та неоднозначність звукового процесу в поліфонії дозволяє охарактеризувати просторово-часові взаємини як результат багаторівневих узагальнень на кожному етапі стильової еволюції. Індивідуально поодинокі проєкції сучасного музичного простору, яка виникає на основі індивідуалізації складових його компонентів, існує на основі поліфонічного базису. Будуючи свій самобутній, неповторний авторський проєкт з різних точок відліку, композитор таким чином стає творцем типової для сучасної музики полістилістики. Творчі пошуки українських композиторів дозволяють якнайповніше дослідити багатомірність і глибину музичного простору з його багатоплановими, складними за структурою контрапунктуючими пластами. Проростання музичного простору формується з діалогу елементів музичної мови, які

постійно знаходяться в подвійному режимі, поєднуючи множинність характеристик та знаходячись при цьому замкненою виразною системою. Така система просторових взаємин стає для композиторів стику XX–XXI століть засобом особливої виразності. Процес підпорядкування структурно-висотних та логіко процесуальних прийомів народження та розгортання музичного простору для кожного композитора цілком самобутній, з характерними закономірностями, вивчення яких дозволяє прослідкувати еволюцію музичного мислення композиторів України.

Ключові слова: звуковий простір, поліфонічне мислення, стиль, семантика звуку, контрапункт, виразний аспект, жанрово-стильова психологія.

Zavgorodnya Halyna Fedorivna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Projection of music space in context of polyphonic regularities

Research objective is to substantiate the idea of the dominance of the logic of polyphonic thinking, which forms the laws of spatio-temporal relations in modern music. Creative searches of Ukrainian composers allow to fully explore the multidimensionality and depth of the musical space with its multi-layered, complex in structure counterpointing layers. The germination of musical space is formed from the dialogue of elements of musical language, which is constantly in a dual mode, combining a plurality of characteristics and being a closed expressive system. Such a system of spatial relationships becomes a means of special expression for composers at the turn of the XX–XXI centuries. **The research methodology** – integrated use of the principles of systematic and historical methods of musical and stylistic analysis. **The scientific novelty** lies in the study of the specifics of polyphonic laws as the main way of forming musical thinking, as a methodological form of knowledge of the artistic logic of the style of a musical work and a particular composer. The process of subordination of structural-height and logical-procedural methods of birth and development of musical space for each composer is quite original, with characteristic patterns, the derivation of which allows us to trace the evolution of musical thinking of Ukrainian composers. **Conclusions.** The complexity and ambiguity of the sound process in polyphony allows us to characterize the spatio-temporal relationships as a result of multilevel generalizations at each stage of stylistic evolution. Individually, a single projection of modern musical space, which arises on the basis of individualization of its constituent components, exists on the ground of a polyphonic basis. Founding his original, unique author's project from different points of view, the composer thus becomes the creator of typical polystylistics of modern music.

Key words: sound space, polyphonic thinking, style, semantics of sound, counterpoint, expressive aspect, genre-style psychology.

Актуальність теми дослідження. Проростання музичного простору засноване на діалозі чіткої стисненості інформації кожної його звукової молекули та особливої свободи її

розгортання. Так вимальовується спеціальна система загального малюнку з індивідуальною проекцією графіки всіх, формуючих його одиниць. Елементи, що формують музичну мову: звук, ритм, лад, гармонія, мелодійна лінія, фактура та ін. – перебувають у подвійному режимі. Кожен з них має *множинність* характеристик і одночасно – вони *одинична замкнута* виразна система. Це така унікальна система, яка має величезний запас енергії, здатної виражати сенс на будь-якій стадії її народження. Виходячи з цього, дослідження індивідуальних систем композиторів, які будуються на домінуванні логіки поліфонічного мислення, виглядає вкрай актуальним. Внутрішньо багатозарові, складні за структурою пласти розкривають і особливо підкреслюють багатомірність і глибину музичного простору, його особливу напруженість у всій об'ємності його вимірів. Таким чином, система просторових взаємин проявляє себе як *засіб особливої виразності*. Музичний простір на стику ХХ та ХХІ століть можна визначити як епоху своєрідного *контрапункту* авторських позицій, кожна з яких потребує ретельного та особливо детального аналізу.

Мета дослідження – обґрунтувати ідею домінування логіки поліфонічного мислення, що формує закономірності просторово-часових відносин у сучасній музиці.

Наукова новизна полягає у дослідженні специфіки поліфонічних закономірностей як основного шляху формування музичного мислення, як методологічної форми пізнання художньої логіки стилю музичного твору та конкретного композитора.

Виклад основного матеріалу. Історичні паралелі «строгий стиль» та сучасний «поліфонічний Ренесанс» надають неосяжний обсяг технічних прийомів, до яких композитори підходять вибірково. Система обраних ними конструктивних одиниць, функціональна основа їхньої взаємодії є базовою основою проникнення у виразний аспект художніх творів Л. Дичко, В. Сильвестрова, Ю. Іщенко, І. Карабиця, М. Скорика, І. Щербакова, Б. Фроляк.

Прагнучи до розширення та збагачення прийомів музичної виразності, кожен із кола найбільш талановитих, відзначених нами композиторів відкриває свою сторінку розгортання її просторових взаємовідносин. Природний процес підпорядкування структурно-висотних та логіко процесуальних прийомів народження та розгортання музичного простору уособлює

його як *єдиний* процес еволюції музичного мислення, що відрізняється самобутньо неповторними закономірностями у творчій аурі кожного з композиторів України, особливо композиторів нового покоління на рубежі століть.

У такому контрапункті авторських позицій монотипістичною спрямованістю вирізняються творчі позиції **К. Цепколенко**. Центральною віссю у формуванні тематизму грають різноманітні остинатні прийоми – свого роду зауковий стрижень композиції від мотиву до закономірностей драматургії загалом. Кармела Цепколенко ретельно спирається на специфічний відбір конструктивних елементів: багато комбінацій серій, алеаторичні прийоми, опора на інтервал секунди як головного тематичного зерна всієї композиції. Зазначимо особливу функціональну роль прийому канонічної імітації, яка яскраво підкреслює індивідуальність і яскраву самостійність контрапунктичних ліній.

Остинатна вісь у музичній матерії, наприклад симфоній композитора, проявляє себе і на рівні мотивів, і на рівні композиційних і драматургічних принципів. Цікавий в такому аспекті прийом поперемінного розгортання і згортання фактури від одного звуку до його повторення на відстані як в межах однієї частини, так і в циклі в цілому. Наприклад, у *Першій* симфонії К. Цепколенко подібну роль остинатного знаменника, що фокусує всі параметри її фактури, виконує звук *ля* і «*кластерні співзвуччя*», що вбирають у себе *всі* звуки серії. Саме так складається основний орієнтир конструкції матерії цього тематизму і по вертикалі, і по горизонталі (солуючої лінії, лінії-пласту канону в секунду).

У *Другій* симфонії виділяється остинатна роль «хорального акорду». Таким чином, виникає своєрідна хоральна арка над всією симфонією. Але тут передбачувана арка не така точна як у *Першій* симфонії, вона постає в завершенні симфонії на півтона вище. Зауважимо, що остинатні прийоми є дуже показовим аспектом творчості композиторів ХХ століття. Відродження різноманітних остинатних форм, канонів (мензуральних, багатотемних, ракохідних тощо) відіграє важливу роль у композиції музичної матерії більшості творів, особливо поліфонічного плану. «І функцію вони виконують ту саму, що й у музиці XV–XVI ст. – бути стрижнем багатоголосної фактури, основою «будівлі», від якої, – пише цікавий дослідник контрапункту суворого

письма Н. Симакова, – залежить не тільки конструктивне рішення, а й загальнодраматургічний, образно-емоційний стрій музичного твору» [2, с. 40].

Завершуючи триптих камерних симфоній Третя камерна симфонія, К. Цепколенко репрезентує цікавий зразок графіки малюнку її музичної драматургії. Головним фактором організації багатопланової фактури виступає *полісполучення* всіх конструктивних її елементів: різні варіанти або різні комбінації серій, алеаторичні прийоми, численні канонічні імітації, і особливо слід підкреслити специфічну роль інтервалу секунди, що яскраво підкреслює самостійність контрапунктичних ліній.

У *Третій* симфонії К. Цепколенко яскраво виділяє групу ударних інструментів, виразна характерність яких, графіка регістрово-тембрової вивіреності у просторовому діапазоні симфонії виділяють їх у самостійний, індивідуалізований пласт. Цей пласт розвивається за своїми внутрішніми законами: свобода метро-ритмічного дихання, яскрава «аритмія» пульсуючого фону, колоритна багатшаровість тематичних елементів, з виділенням окремих із них у самостійні лінії. Унікальна роль полісполучення пластів у драматургії одночасного циклу. Роль пластів взаємооборотно змінюється: провідний голос – контрапункт і навпаки.

Темброва і тематична незалежність пластів протягом усієї симфонії зберігається, при цьому – архітектоника вступу пластів має чітку логіку своєї конструкції, що нагадує у загальному рельєфі драматургії симфонії *фугу*. Графіка малюнку спостерігається і в кожному з пластів: поступове завоювання кульмінації та швидке згортання результату, що так типово для логіки розгортання мелодики суворого письма. Особливе розгортання просторових перспектив ми спостерігаємо в *Четвертій* симфонії «Десять перетворень на ніщо». На перший план виступає сюжетна канва з певною персоніфікацією ліній контрапункту.

У *Четвертій* симфонії явно продовжуються традиції театральності «Паралелей», що підкреслює увагу композитора до оперної драматургії. В даному випадку йдеться не лише про самостійність пластів. Ми спостерігаємо специфічну індивідуалізацію як персонажів певної сюжетної канви. У цій симфонії можна відмітити продовження традицій романтичної спрямованості Третьої симфонії, чітку вивіреність тематичних ліній

Другої симфонії, театральність, як ми вже зазначили, «Паралелей». Кожен із 10-ти епізодів симфонії має свою *наскрізну лінію розвитку*, засновану на висвічуванні *пульсуючого простору*, що спирається на поєднанні двох тематичних ліній: «Allegro» та «Rubato andantino».

Контрапунктування у цій симфонії відбувається не по горизонталі, а по вертикалі. «Працює» поліфонічний принцип – «ядро та розгортання». Індивідуалізація просторових зон посилена функціональною роллю третього тематичного елемента – пауз. Паузи беруть участь у процесі становлення музичної драматургії як ще один індивідуалізований персонаж, який підкреслює віхи загального процесу розвитку. «Паузи, що звучать» – яскрава темброва фарба, своєрідна тиша, що звучить. У Четвертій симфонії композитор посилює ефект занурення в простанство по діагоналі, з підкресленням просторово-часових і тембрових аспектів. Композитор поглиблює та розширює простір настільки незвичайною за принципами композицією.

Така опора на психологію тембру, на глибину ракурсу висвічує простір, підкреслює його розчленованість від окремих осередків до епізодів. Загальний рух музичної матерії як би покривається лінією єдиного осмислення всієї канви оповіді немов зсередини, і зі сторони. *Множинність*, подібно до мозаїки, конструктивних складових частин та *єдність* поліфонічного розгортання музичного простору дає підставу визначити симфонію як «симфонію-роздум». Головним персонажем «роздуму», можна припустити, є сам автор. Сама назва симфонії «Десять перетворень на ніщо» виводить на перший план відчуття «кінцевості та нескінченності буття» в абсолютну реальність їхньої діалектичної єдності.

Процес поглиблення та розширення уявлень про музичний простір заснований на взаємооборотному, взаємопов'язаному русі всіх планів музичної тканини, процесі, що спрямований на розширення своєрідності прийомів музичної виразності. Принципи підпорядкування та взаємозв'язку логіко-процесуального розгортання простору є вершиною логічного єдиного напрямку еволюції музичного мислення. Індивідуально поодинокі проекції сучасного музичного простору існують на основі поліфонічного базису. Вона виникає на основі особливої індивідуалізації складових його компонентів: звук, серія, тембр, ритм тощо. З різних точок

відліку цих компонентів композитор будує свій авторський проект як *неповторно самотній*. Саме таким чином виникає така типова для сучасної музики *полістилістика*. У творчості кожного композитора ми стикаємося з вільним вибором проекції музичного простору.

Просторовість звукової матерії розширюється до нескінченності, виникаючи і народжуючись від звуку, що є центром музичного всесвіту. Діалог між звуками висвічує по діагоналі глибину звукового простору. Багатомірність закономірностей музичного звуку самого по собі заповнює своєю напруженістю всі верстви фактури. Для музики, як тимчасового виду мистецтва, показовим, типовим законом є рух від *одиноці до цілого чи навпаки*. Іншими словами – *смысловий центр* музичного простору – це факт *становлення та розвитку, факт нескінченності руху як основа музичної драматургії, що існувала в часі. Народження музичного твору – це процес*, укладений у генетиці самого звуку, бо він існує лише тоді, коли звучить.

Особливий аспект розкриває семантика звуку творів Юлії Гомельської, забезпечуючи своєрідну виразність художньо-конструктивної організації музичного простору її творів, на відміну від невеликих п'єс до масштабних полотен. Прийоми звукової організації музичної матерії Ю. Гомельської складають систему, що поєднує водночасно традиції органу середньовіччя, процесуальності симфонічного мислення, додекафонної техніки та мінімалізму. Тип фактури, таким чином, відрізняється особливою своєрідністю, поєднуючи в собі риси всіх відомих нам її різновидів. «Така специфіка музичної мови, – підкреслює М. Арановський, – і передбачає особливу виразну роль найдрібніших елементів форми (мотив, фраза), що, природно, забезпечує їм інформаційну ємність. Сукупність спочатку виразних осередків утворює просторово-часову структуру як специфічний прийом викладу музичної тканини в даному конкретному – поліфонічному – параметрі її існування» [1, с. 27].

Композитор прагне підкреслити просторовий аспект музичної тканини та складові його елементи (звук, серія, тембр, ритм тощо), що виявляють себе як своєрідні «точки відліку», що відзначають, підкреслюють *етапи* драматургії. Композитор, таким чином, окреслює поліфонічною асиметрією ліній, *нескінченність* ритмічного дихання в даному замкнуто-розімкнутому звуковому просторі. Очевидно,

композитор, поринаючи в просторову перспективу, висуває простір як головну конструктивно-смыслову одиницю звукової матерії твору.

Наголошуючи на просторовому аспекті зміною тембрових фарб, створюючи особливий рельєф такою зміною тембрового звучання, Ю. Гомельська підкреслює, вимальовує графік розташування тембрових ліній та взаємодії в них звуковисотних акцентів. Таким чином, композитор посилює ефект нескінченності руху в конкретному музичному просторі. Цікаво описує такі явища М. Старчеус. «Неперервність інтонаційного простору-часу разом з акцентуванням напрямку та здатністю стискатися та розсіюватися – утворюють основу переживання своєрідних «енергетичних хвиль» та «силових потоків», що становлять, – на думку М. Старчеус, – особливий бік виразності музичного розгортання. Відмінність у малюнках розподілу таких хвиль і потоків часто стає характерною рисою стилю» [3, с. 158].

Організація звукової матерії всієї фактури, з урахуванням структурування всіх її елементів, забезпечує специфіку та особливості поліфонізації всього музичного простору. При цьому чисто поліфонічні прийоми виступають системою координат. Але композитор не прагне, як у класичній поліфонії, до поступового розгортання музичного простору (подібно до простору фуги), пласти не розшаровують простір. У творах Ю. Гомельської ми спостерігаємо одночасне поєднання поліфонії і по горизонталі, і по вертикалі в межах всього обсягу звукового світу твору. Найнесподіваніші, непередбачувані поєднання звуків у кластерах логічно вписуються в чітко вибраний рельєф фактури.

Логіка проростання пластів та особливості взаємовідносини між ними підпорядковані у творах Ю. Гомельської принципу *єдиного розгортання* у кожному з них та комплементарної асинхронності між ними, утворюючи тим самим неповторно унікальний авторський проект. Саме з таким незалежним, *вільним* вибором композиції музичного простору ми стикаємось в одному із найяскравіших творів композитора – у концерті для тромбону та перкусії «**Тріумф адреналіну**». Композитор прагне до оновлення музичного простору жанру концерту. Партія тромбону відрізняється вільною імпровізаційністю, композитор використовує у ній всі можливі градації тембру інструменту та найскладніші нетипові

прийоми виконання. Розростання та розгортання динаміки, її особлива яскравість та нетипова специфіка звукового нюансування поєднуються з найбагатшою палітрою численних тембрів ударних інструментів. Таким чином, виникають два незалежні звукові пласти, самостійність яких окреслена і темброво, і ритмічно, і *просторово*.

Кожен із тембрових пластів перебуває у руслі принципу єдиного розгортання, незалежно розподіляючи акценти, нюансування, динаміку метроритмічної канви. Але головним централізуючим центром виступає, подібно до поліфонічної фактури, комплементарність. Їхня реєстрова, ритмічна, темброва незалежність перебуває у взаємодоповнюючих відносинах як складові елементи єдиного потоку музичного руху. Але, на відміну від поліфонічних тем, музичний простір Концерту розгорнуто до нескінченності звукового простору, і таке розгортання тематичного матеріалу відрізняється об'єктивністю, образно емоційна сфера знаходиться в особливій атмосфері духовного світу поза особистісними, поза суб'єктивними переживаннями.

Напрошується безпосередня аналогія з образами середньовічного багатоголосся «строного стилю». Композитор ніби звертається до тих цінностей, які існують у логіці законів самої природи, в об'єктивності самого факту її існування поза особистістю, природи як особливої частини об'єктивної світобудови. Концерт асоціюється з «омузикованою» картиною світу Космосу і всього Всесвіту, який був, є і буде «на віки» поза нашим «миттевим» його особистісним усвідомленням. Поліфонічну ідею самостійності ліній-пластів композитор втілює у вільно-імпровізаційній манері, настільки типовій для сучасної музики. Таке поєднання звукового конструктивізму та алеаторної свободи його втілення «впливають» з тих джазових витоків, які стали характерною константою сучасного музичного мислення.

Багатство тембрового звучання тромбону забезпечується «об'єктивними» прийомами виконавчої інтерпретації, а саме: використання аплікатури допоміжних позицій, застосування сурдин з різними фарбами, використання при грі мундштуків із різними чашками тощо. Виконавець виступає *співавтором, який створює свою версію тексту як основу виконавської драматургії*. Подібна свобода інтерпретації композиторського задуму потребує та передбачає високий професіоналізм

виконавської майстерності. Виконавець, використовуючи все різноманіття барвистої палітри звучання інструменту, проникає в найдрібніші деталі розгортання музичного простору з чіткою фіксацією часу в чітко окреслених межах художнього образу, що народжується «ніби на очах».

Особливий аспект просторових відносин спостерігається у творах В. Сильвестрова, його можна визначити як «*входження до зони звуку*». Звук проростає у всій багатомірності його закономірностей, він сам собою замкнута напружена система, здатна висвітлити по діагоналі всю масштабність звукового простору. Світ звуку у його творах уподібнюється до неосяжного космічного простору, бо до кожного звуку композитор відноситься як до центру всесвіту. Саме в аспекті озвучування музичного матеріалу з позиції «філософської» моделі звуку, озвучування всього звукового простору як процесу народження звукової матерії ми розглядаємо **Кантату В. Сильвестрова для сопрано та камерного оркестру на вірші Ф. Тютчева та О. Блока (1973 р.)**

Із перших тактів ми потрапляємо в ауру звукової космічної даліни, в якій просторовість розширюється до безкінечності. Окремі звуки вступають у своєрідний діалог з усією багатомірністю своїх закономірностей. Зона звуку – в постійному русі, а саме: її розширення та звуження, використання прийомів артикуляції, агогіки, глісандювання, включення та виключення звукового колориту, вібрації, постійна зміна тембрових та регістрових відтінків, ефект паузування, взаємозанурення та взаємовідокремлення звуків як основних смислових одиниць даного простору. На багатовимірній природі звуку виникає вся звукова панорама кантати. Розгортання фактури дивовижно вібрує виразними фарбами звуку, споконвічно природного матеріалу для музики як виду мистецтва.

«Мереживо» гетерофонної фактури висвічує традиції народного багатоголосся, але «співає» сучасною музичною мовою, єдиним кореневим елементом якого є *звук*. Звук постає у всій множинності прояву своїх *природних* граней. Складна багатомірна партитура звукової матерії кантати вимальовує яскравий своєрідний пласт – лінія сопрано. Лінія сопрано органічно вписується в загальну звукову канву як один із віртуозних *інструментів*. Партію сопрано відрізняє яскрава свобода інтонаційного проростання, розчленованість мелодійних

осередків, індивідуалізованість кожної інтонації, що спирається на розгортання серіального кола. Партія сопрано дуже складна, вона вимагає від виконавця вміння чути на відстані тяжіння окремих тематичних зерен.

Яскравість кульмінаційних точок даної соліруючої лінії підкреслена великою кількістю стрибків на тритони, збільшені та зменшені інтервали, паузи, що постійно звучать. Лапідарне підкреслення окремих звуків, велика кількість фермат, *accelerando*, *ritenuto*, *rubato*, широкий спектр динамічних відтінків від *mf* до *ppp* — саме таким чином композитор прагне особливо виділити яскравість кульмінаційних зон.

Таке вільне наповнення музичного простору самостійними «елементами» засноване на висвічуванні закономірностей строгого письма, заснованого на тенденції до неповторності, до єдиного розгортання, лапідарної значущості кожного елемента лінії, поступового ритмічного та інтонаційного збагачення, нерегулярності ритмічного малюнка його чіткої окресленості. Інакше висловлюючись, імпровізаційна свобода висловлювання поєднується з жорстко регламентованими рамками звукового простору. Подібно до архітектури або живопису всі смислові одиниці є «даністю», вони не змінюються, а *переміщуються* в рамках кола своїх можливостей.

Логіка розгортання музичного матеріалу кантати — це *опис*; присутній і визначає закономірності викладу та руху у часі фактор *просторовості*. Конструктивною константою виступає сам собою *звук*, його природна системність: ритм, тембр, висота, способи звуковидобування, час озвучування, особливості його існування у музичному просторі. Просторово-часові параметри існування звуку формують індивідуальність його «фактури», специфіку його існування у загальному обсязі музичної тканини. Саме таким чином підтверджується думка К. Хоруженко про те, що розподіл мистецтв на просторові та тимчасові *умовний*. Ці категорії в мистецтві не існують одна без одної, вони взаємозумовлені та взаємооборотні [4, с. 400].

Музичний матеріал кантати органічно поєднує сучасні прийоми організації музичної мови. У його основі — прийоми типу серіальності, пуантелізму, різних ненормативних штрихів у поєднанні з принципами гетерофонного мислення. Сплетене зі звуків мереживо фактури тягнеться до нескінченності, спираючись на виразність *звільненого* від усіх «кордонів» (ладу, тональності, мелодійної лінії, пласту тощо) *звуку*.

Будучи *єдиною основою* музичної матерії кантати, звук проєктується у пошуках вільного вилучення всіх його природних можливостей до особливої *виразності*. Подібне розщеплення музичного атома-звуку дає незвичайний політ імпровізаційності та технічного вивільнення кожного обороту, кожного осередку *настільки нескінченного простору*.

Композитор, очевидно, сприймає поетичний текст Ф. Тютчева та О. Блока як певну даність символічного порядку, і процес прочитання та проживання цієї інтонаційно-сміслові сутності протікає у відповідному символічному ключі: «У мене ж із повної темряви – я коли пишу, спочатку не знаю, який буде розмір, де сильна і слабка частки, тобто з атмосфери досконалої неясності, нерозчленованості виникає світло розуміння. Тоді з'являється текст... І це диво посилає нас до біблійного образу» [5, с. 100].

Висновки. Просторово-часові взаємини через складність та неоднозначність звукового процесу в поліфонії можуть бути охарактеризовані як результат багаторівневих узагальнень на кожному етапі стильової еволюції. Це простежується у творах К. Цепколенко, Ю. Гомельської та В. Сильвестрова. Творчі позиції К. Цепколенко вирізняються моностилістичною спрямованістю, що відображається у набутті різноманітними остинатними прийомами центрального місця у формуванні тематизму творів. Така остинатна вісь у музичній матерії проявляє себе і на рівні мотивів, і на рівні композиційних і драматургічних принципів.

До системи звукової організації музичної матерії Ю. Гомельської відносяться в одночасності традиції органу середньовіччя, процесуальності симфонічного мислення, додекафонної техніки та мінімалізм, що проявляється в типах фактури.

Просторові відносини набувають особливого аспекту у творах В. Сильвестрова, в яких звук проростає у всій багатомірності його закономірностей. У композитора звук – сама собою замкнута напружена система, що здатна висвітлити по діагоналі всю масштабність звукового простору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.

2. Симакова Н. Контрапункт строгого стиля и фуга. Москва : Композитор, 2002. Вип. 1. 525 с.
3. Старчеус М. Про хронотопы музыкального мышления. *Музыкальная академия*. 2004. № 2. С. 156–163.
4. Хоруженко К. Культурология. Энциклопедический словарь. Ростов н/Д : Феникс, 1997. 640 с.
5. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма : монография. Киев, 2004. 364 с.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Composer [in Russian].
2. Symakova, N. (2002). Counterpoint of strict style and fugue]. Moscow: Composer [in Russian].
3. Starcheus, M. (2004). On the chronotope of musical thinking. *Academy of Music*. № 2 [in Russian].
4. Khoruzhenko, K. (1997). Culturology. Encyclopedic dictionary. Rostov on / D: Phoenix [in Russian].
5. Silvestrov, V. (2004). Music is the singing of the world about itself... Secret conversations and views from the side. Conversations, articles, letters]. Kyiv [in Russian].