

Щириця Д.О.

<https://orcid.org/0000-0001-9784-2201>

Національна музична академія України

імені П. І. Чайковського(Київ, Україна)

dmytro_s@ukr.net

ФЕНОМЕН «ПРОСТОРОВОЇ МУЗИКИ» В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ЕДГАРА ВАРЕЗА

Розглянуто специфіку втілення концепції «просторової музики» Едгара Вареза в його інструментальній творчості та її зв'язок із загальною проблемою просторовості в музиці. Проаналізовано засоби, які використовує Е. Варез для створення музичної просторовості. Окремо приділено увагу значенню звуку та його характеристик, особливо тембру, у створенні параметру глибини як третього виміру музичного простору. Для прикладу подано аналіз фрагменту партитури «Гіперпризми» з точки зору просторових чинників.

Ключові слова: просторовість, «просторова музика», музика ХХ століття, творчість Едгара Вареза, інструментальна музика, техніка композиції, тембр.

Постановка проблеми. Просторовість – один із параметрів музичної композиції, заявлених Едгаром Варезом у своїй творчості, який втілювався у його концепції «просторової музики», про що він неодноразово висловлювався [2], наприклад: «Я завжди задумую свою музику як “просторову”, використовуючи певний порядок та пропорції вибудовування “звукових мас”» [6, 316]. Композитор часто говорить про простір у застосуванні до композиції, про «звукові маси», «об'єми» та «площини», розуміння музики як руху в просторі [2] та намагається втілити ці погляди в інструментальній музиці 20-х років (початку «американського» періоду творчості, коли написані основні його інструментальні твори).

Дослідження цього аспекту творчості Е. Вареза важливе з огляду на те, що концепція «просторової музики» стала однією з основних у його поглядах та вплинула не лише на його власну творчість, але й на розвиток усієї музики ХХ століття, принаймні передбачила його та спрямувала думки багатьох композиторів молодших поколінь. Проблема просторовості в музиці актуальна як загалом, у зв'язку з технікою композиції, композиторським мисленням та музичним сприйняттям, так і у аспекті «просторової музики» Едгара Вареза, адже виявляє особливості його композиторської техніки та тенденції, які проявились у цьому аспекті його творів та пов'язані з напрямками розвитку музики всього наступного ХХ століття. Е. Варез цією концепцією ідейно підготував експерименти зі звуком та розвиток власне «просторової музики», які відбулись у ХХ столітті.

Аналіз актуальних досліджень. Проблема просторовості в музиці викладена у працях достатнього кола музикознавців. Серед них ми спираємось на дослідження М. Арановського [1], який виявляє механізм просторових уявлень людини та його функціонування в музиці, Є. Назайкінського [5], який розглядає цю проблему через музичне сприйняття, роботу В. Холопової [9], яка досліджує просторовий чинник в історичному ракурсі та приділяє увагу музиці ХХ століття, а також викори-

стовуємо думки Ю. Холопова з цього приводу, надруковані у відомій та широко цитованій дослідниками сучасної композиторської творчості статті «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века» [10]. Крім цього залучаються роботи, пов'язані з творчістю Едгара Вареза, адже розглядаються його твори та концепція «просторової музики» [3; 4], та статті І. Тукової, які стосуються актуальної проблематики в музиці досліджуваного періоду [7; 8].

Мета статті полягає у виявленні зв'язку музично-просторових уявлень з концепцією «просторової музики» Едгара Вареза та її втіленням в інструментальних творах композитора, а також у дослідженні особливостей застосування ним просторових факторів у музиці та їх впливі на техніку композиції та способи організації музичного твору.

Виклад основного матеріалу. Відчуття простору в музиці, з одного боку, пов'язане з зоровим фактором, і всі його музичні параметри описуються в поняттях, які застосовують у візуальних мистецтвах. Природа цього процесу зрозуміла з особливостей сприйняття людини, в якому зорова частка є найважливішою, а слух лише доповнює її, допомагаючи отримувати інформацію про те, що перебуває поза полем зору. Ця особливість виявляється і у сприйнятті музики, коли людина намагається візуалізувати почуте за допомогою слуху. Тому зорові асоціації завжди супроводжували музику, зокрема, яскраво і наочно це проявилось у програмній музиці.

З другого боку, звук, за словами В. Холопової, пов'язує людину з предметним світом через вібрації, які передаються їй з метою орієнтування у просторі [9, 157-158]. Але у зв'язку з тим, що музика має свої внутрішні закономірності і не спрямована на передавання безпосередніх властивостей предметів, таких як розмір, розташування у просторі, швидкість руху, як це відбувається за допомогою слуху у звичайному житті (хоча й може тією чи іншою мірою їх включати), вона здатна викликати особливі зорові асоціації, які виходять саме з музичної логіки. При цьому В. Холопова наводить цілий список музичних творів, які мають зорові асоціації та пов'язані з конкретними предметами та явищами [9, 150-155], хоча це саме асоціативний, а не прямий зв'язок. До музики з предметною зоровою асоціативністю, до речі, В. Холопова відносить і конкретну музику [9, 149-150].

Початок розуміння простору в музиці потрібно вести від опредметнення власне звуку в нашому сприйнятті. За словами М. Арановського, ми сприймаємо звук як предмет, у зв'язку з цим наділяємо його просторовими властивостями і тільки тому можемо розуміти його як матеріал для музики, говорити про рух звуків [1, 263]. Перетворення звуку на предмет у нашій свідомості відбувається внаслідок утворення слухових уявлень, які «не є пасивними копіями реальних звукових явищ, але виступають як результат їх перетворення на вищих рівнях сприйняття» [1, 263]. Він зауважує відсутність повної відповідності слухових уявлень акустичному звуку: «Формування слухових уявлень залежить, звичайно, від об'єктивних властивостей звуку, але не меншою мірою і від інтермодальних зв'язків (в числі яких головна роль належить звукопросторовим)» [1, 263].

У результаті відбувається те, що В. Холопова називає спатіалізацією, виділяючи в ній роль ритму в його широкому розумінні, очевидно маючи на увазі коливальну (вібраційну) природу звуку: «Людський мозок в процесі філогенезу виробив здатність до кодування слухових сигналів в просторових одиницях, і явище опросторовлення ритмічних імпульсів отримало назву спатіалізації. Спатіалізація, таким чином, є найістотнішим феноменом музичної форми, який дозволяє підклю-

чити до сприйняття музичного твору найбагатший досвід усвідомлення зорових образів та зорово-просторової естетики» [9, 166].

М. Арановський прослідковує перетворення акустичних звуків у просторові уявлення і описує цей досить складний процес так: «Знання джерела звуку дозволяє нам ідентифікувати звук та його джерело. Властивості останнього ніби переходять (у нашому сприйнятті) в звук, втілюються в ньому. Властивості матеріалу предмета, його маси, просторового положення і зв'язку з іншими предметами «стають» властивостями звуку. Звідси – сприйняття звуку як «речі» [1, 256]. Звук-«предмет» в нашій свідомості вже є результатом просторового сприйняття, формування просторових уявлень, а таке перетворення звуку, за словами М. Арановського, «створює психологічні передумови його використання як матеріалу, який піддається комбінуванню, з'єднанню, структуруванню, подібно до того, як це відбувається з мозаїкою» [1, 258]. Таким чином, утворення просторових уявлень є необхідним для оперування звуком в ролі елемента музики. Для прикладу М. Арановський наводить поняття лінії в музиці: «... таке добре знайоме музикантам просторове уявлення, як лінія, є не метафорою, але реальним фактом перцептивно-слухового досвіду. Виникнення образу лінії відбувається на рівні сприйняття будь-якого звуку, який змінюється, тобто на домозичній, досемантичній стадії. Отже, лінійні уявлення – зовсім не прерогатива музики. Вони формуються на ґрунті загальних закономірностей сприйняття звукових явищ, але знаходять у музиці нове життя, виступаючи однією з найважливіших передумов музично-архітектонічного мислення» [1, 264]. Отже, просторовість у музиці лежить передовсім у психологічній площині, вона пов'язана з сприйняттям звуку як предмета. На цьому побудоване музичне мислення та сприйняття.

На рівні музичного твору простір зазвичай поділяють на параметри, які відповідають звичайній тривимірності. Крім цього В. Холопова виділяє три масштабні рівні сприйняття музичного твору: гармонічний (звуквисотний), ритмічний («динамічний параметр музичного твору» [9, 163]) та архітектонічний. Два з них (звуквисотний та архітектонічний), на її переконання, пов'язані з просторовим параметром у двох вираженнях – вертикалі (перший) та горизонталі (останній). Третім параметром музикознавці називають глибину. В. Холопова вважає, що вона пов'язана з фактурою або «музичною тканиною» [9, 164].

Треба сказати, що, на нашу думку, класичний звуковий простір можна характеризувати як переважно двовимірний (вертикаль – горизонталь). Це дві координати, які впливають у ньому на утворення цілого, лише вони принципово важливі. Фактура і динаміка не створюють тут повноцінної третьої координати – глибини, в тому сенсі, що принципово не впливають на логіку музичних подій. Звісно, коли ми розглядаємо оркестрову музику, то за рахунок тембрової взаємодії цей фактор дає певні «глибинні» уявлення, проте ними можна до певної міри знехтувати, що проявляється в можливості перекладень для фортепіано та версій для інших складів виконавців, які не змінюють основних засобів виразності, визначальних для твору та його ідентичності. Це твердження можна частково поставити під сумнів лише відносно симфонічної музики з окремою важливою роллю тембрової драматургії, адже, все-таки роль тембру з часом поступово посилювалась і вже у ХІХ столітті стає помітною.

Є. Назайкінський визначає глибину, як «відмінності голосів за динамікою і тембром, а в оркестровій музиці і багатоплановість розташування груп інструментів» [5, 97]. Як нам здається, тут варто розмежувати просторові уявлення в контексті музичного сприйняття як такого і реально-акустичне просторове слухове сприйняття, яке походить від функції орієнтування людини у просторі. До прикладу,

В. Холопова розділяє «фізико-акустичний» та «змістово-психологічний плани організації музики» [9, 159], фактично окреслюючи те, що пов'язане зі звуком як акустичним феноменом та звуком у винятково музичному сенсі. Але відзначимо, що Є. Назайкінський, розглядаючи глибинний параметр, звертає увагу передовсім на динаміку і тембр, хоча в іншому місці пише і про фактуру [5, 127]. Якщо вже говорити про фактуру як «глибинну» координату, то передовсім має йти мова про фактуру оркестрову, а вона безпосередньо пов'язана з тембровою і динамічною диференціацією (або треба розглядати «оркестровість» фактури моноінструментальної). Адже фактура дає можливість сприймати звукову тканину «в глибину» якраз за рахунок темброво-артикуляційних та динамічних (амплітудних, тобто за рівнем гучності) відмінностей між її пластами і компонентами, хоча й ритмічна сторона відіграє деяку роль (зокрема, її виділяє В. Холопова).

Актуальною для сучасної музики нам видається думка Ю. Холопова. Він пов'язує третій вимір – «глибинну структуру» – з сонорикою [10], основи якої, на наш погляд, заклав Е. Варез. Принаймні він є однією з вагомих фігур, яка своєю увагою до звуку проклала шлях до того, що пізніше стали називати сонорикою і сонорною музикою. Він почав рухатися у своїх пошуках в межах цієї, сонорної парадигми. Суть цього підходу полягає передовсім у виокремленні та посиленні ролі тембру. У Е. Вареза він взаємодіє з артикуляцією та динамікою, а в деяких місцях його значення зростає настільки, що навіть підпорядковує собі звуковисотність або замінює її конструктивну роль у побудові музичної тканини. Для прикладу можна навести перші 17 тактів «Гіперпризми», де звуковисотність зводиться до одного звуку *cis*, і лише фоново, на другому плані, внизу у бас-тромбона з'являється *d*. Це доповнюється великою кількістю шумових ударних інструментів, які додають тільки тембр і ритм. Серед них також є сирена, яка має висоту звуку, але вона не фіксована, постійно змінюється, що перетворює її передовсім у тембровий інструмент, «параболічні та гіперболічні траєкторії звуку», як про них говорив сам Е. Варез [2, 14].

Співзвуччя, яке з'являється у кінці побудови, виконує функцію «нагромадження» тембрів і звучностей. Воно складається з неповторюваних звуків у всієї духової групи *tutti* та має колористично-тембровий ефект – всі інструменти грають різні звуки, що дозволяє чути їх тембри і окремо, і як комплекс. Потрібно додати, що духові добре поєднуються за тембрами і дають можливість сприймати співзвуччя як темброве ціле. Поява цього акорду відбувається після тривалої концентрації на одному звуку *cis*, про що вже було сказано вище. Його фонізм побудований на дисонантних інтервалах, що виключає його сприйняття у межах тональної системи. Тобто сприйняття слухача спрямоване передовсім на тембр і звучання як таке, інші чинники, звичні для тональної та тематичної музики, не задіяні або редуковані до мінімального значення. При цьому треба зауважити, що загалом партитура «Гіперпризми» у своєму складі має лише духові та ударні інструменти. Можна вважати їх двома рівноцінними частинами партитури, адже група ударних за чисельністю не поступається духовим.

Також треба звернути увагу на детальну диференціацію динамічних відтінків, які не тільки постійно змінюються у партії одного інструменту, але і відрізняються у різних інструментів одночасно. Тобто за гучністю партії інструментів увесь час то виходять на перший план, то відходять на другий, третій і далі, залежно від їх кількості та динамічних нюансів у інших партіях. Також відбувається артикуляційна диференціація, яка, звісно, не досягає тієї деталізації, яка можлива у сучасній музиці, але композитор приділяє їй багато уваги. Таким чином, партитура створює враження

постійних змін, динамічно-тембрового «дихання». Це і дає привід говорити про параметр глибини, який виникає внаслідок цього та починає відігравати важливу, а подекуди і провідну роль.

Все вищесказане стосувалося організації засобів музичної виразності, які пов'язані з безпосереднім сприйняттям музики, її звуковою сутністю. Окремо дослідники звертають увагу на архітектонічний рівень організації музичного твору або рівень музичної форми, де також діють просторові чинники. Зокрема, М. Арановський вважає, що на відміну від початкової стадії формування просторових уявлень на рівні звуку, тут утворюються складніші елементи, які й дозволяють організувати музичну форму. Причиною таких процесів є необхідність структурування: «Функція музичної форми як засобу просторово-матеріальної об'єктивації музичного твору безпосередньо витікає з властивості “руху звуків”. Цей рух, який зникає в часі, потребував створення систем, які б сприяли його закріпленню в сприйнятті та пам'яті. Такі системи отримали своє вираження в нормах та стереотипах структурування, якими наскрізь пронизане все музичне мислення» [1, 268]. Як приклад такого формування просторових уявлень М. Арановський наводить принцип повтору, який «має багато просторових аналогій, особливо в архітектурі» [1, 269], зокрема він пише про репризу: «репризне повторення вносить в музику чисто просторовий момент – симетрію. Вже саме собою повернення до того, що сталося, в корені суперечить незворотності часу. В музиці, таким чином, здійснюється те, чого не може бути в реальному часі, адже повтор як повернення може бути тільки просторовим. Отже, музика моделює в часі властивості просторових відношень» [1, 269].

Є. Назайкінський вважає, що архітектонічні співвідношення «опираються на своєрідне “переведення” часових уявлень в просторові та мають відношення до відомої в музичній психології проблеми симультанного образу твору – тобто образу, даного ніби в одночасності» [5, 95]. Адже композитор майже ніколи не мислить лише лінійно у процесі створення, навпаки він може компоувати твір саме завдяки уявленням про частини твору як окремі об'єкти, які можна уявити одномоментно. З цим пов'язане також явище, коли автор починає писати твір не спочатку, але уявляє собі місце та значення фрагменту, над яким працює, у цілому, а також у процесі роботи може змінювати послідовність розміщення таких структурних елементів у творі. Не випадковою тут є часто вживана аналогія з архітектурою. У цьому проявляється мислення архітектонічними об'єктами.

На думку М. Арановського, всі можливості структурної роботи та організації музичної форми пов'язані з процесом просторового мислення в музиці: «Композитор мислить не окремими звуками, а структурами (тема, протискладення, контрапункт, голос, каданс, мотив, партія, розробка, серія, інверсія і т. д. і т. п.). Елемент щезає в структурі певного цілого. Форма конструюється не з окремих звуків, а з структурних деталей. Їх відношення, розташування в цілому, геометризована схема музичної форми – все це продукти переведення часових процесів на мову просторових уявлень» [1, 270]. Е. Варез також спирається на такі уявлення: «У моїх творах можна знайти замість строгого старовинного контрапункту рух звукових планів і мас, які варіюються за рівнем гучності та щільністю. Коли ці звуки зіштовхуються, виникає їх взаємопроникнення або відштовхування <...> Тут ті ж прийоми, що і в класичному контрапункті, але замість окремих нот рухаються організовані із звуків протилежні маси» [3, 41]. В застосуванні до інструментальних творів Е. Вареза цей опис можна розуміти як сонористичне за типом використання звучання, в якому темброво-динамічні характеристики переважають звуковисотні, у

даному разі горизонтальні, з якими пов'язане поняття лінії в поліфонії. В результаті логіка мислення будується за подібним до поліфонічного принципом, але зміщується фокус уваги, який переводиться на «глибину».

Таким чином, просторові уявлення є не чимось випадковим або результатом креативної діяльності окремих композиторів, а передумовою і необхідною частиною музичного мислення загалом, і структурно-композиційного зокрема. Останнє набуває особливої ваги під час написання твору композитором. Здатністю до такого структурного мислення були наділені усі видатні композитори, а ХХ століття відрізняється лише відходом від загальних стереотипів і створенням індивідуальних, авторських систем композиції, які, як видно з вищесказаного, також є реалізацією просторових уявлень в музиці.

Просторовість також пов'язують із писемною традицією. Зокрема, М. Арановський відзначає її роль у формотворенні: «Просторове сприйняття форми є, на наш погляд, одним з побічних наслідків розвитку композиторської техніки в музиці письмової традиції. Чим більше зростало ставлення до форми як до конструкції, тим більше росла товща структурних стереотипів, тим більше посилювалась роль просторових уявлень» [1, 270]. Тобто зоровий ряд, який виникає з процесу записування, з партитури, посилює просторовий фактор і зв'язує його з безпосереднім візуальним вираженням. Саме цим, можливо, пояснюється хвиля експериментів у сфері нотації, які посилювались із збільшенням технічних пошуків, розширенням способів «конструювання» музики. Адже графічне відображення твору – це його двовимірна (на папері) модель, яка передає таким чином принаймні частину уявлень композитора, напрямком його думки в даному розрізі.

Наукові результати. Отже, конструктивне мислення в музиці базується на просторових уявленнях і означає також мислення звуками як предметами (у «просторовій музиці» – «об'єктами», за термінологією Е. Вареза). Просторовість мислення може проявлятися в специфічній, підкресленій конструктивності організації музичного твору, як це відбувалося у багатьох композиторів ХХ століття. Підхід Е. Вареза характерний тим, що він привертає увагу до просторових властивостей окремих звуків (початкового етапу просторовості, про який пише М. Арановський) – «елементарних частин» музичної тканини, музичної мови і намагається сформувати з них свої, нові структури різного рівня. Саме в них він і бачить «просторові об'єкти». Зменшення усвідомлених просторових структур до єдиного звуку робить його самостійним і самоцінним у контексті формотворення і, відповідно, посилює значення його характеристик, таких як тембр, характер звуковидобування (артикуляція), інтенсивність, адже від них тепер більшою мірою залежить побудова цілого.

Втілюючи свою концепцію «просторової музики», Е. Варез змінює класичну парадигму – композитор додає реальнішу, повноціннішу глибину у вигляді параметру інтенсивності та підкреслення тембрової сторони. Звук, який «оживає» за рахунок поєднання детальної динаміки, поєднаної з тембром та артикуляцією, створює відчуття глибини. А у зв'язку з тим, що музична просторовість у даному разі – це лише уявлення, спосіб сприйняття звучання та відповідний спосіб мислення композитора (про це було зазначено вище), можна сказати, що Е. Варез нарешті посправжньому відкриває цей третій вимір у музиці, чого, до речі, не зробили в рамках деяких інших, передових на той час систем, таких як додекафонія, базована переважно на традиційних лінійності та вертикалі. Саме тому його твори викликають ті асоціації, про які говорив сам композитор – відчуття руху звукових тіл. Е. Варез прийшов до цього, зокрема, і через відкритість до звукових пошуків,

зацікавленість, в тому числі, шумовими експериментами, тим, що потім назвали конкретною музикою. Такий підхід привернув увагу до таких звукових параметрів як атака, зміна амплітуди коливань, темброві характеристики та ін., що, в результаті, призвело до усвідомлення інтенсивності як окремого параметру музичної тканини і концентрування сприйняття передовсім на тембрі як одному з найхарактерніших властивостей окремого звуку або звучання в одномоментності. І таке концентрування дозволило сприймати вертикаль або співзвуччя у тембровій ролі. Саме це перебудувало систему засобів виразності та у перспективі призвело до появи сонористики та електроакустичної музики як таких, які зосереджені на тембрі, дозволяють конструювати його та використовують його як провідну характеристику звуку, що лежить в основі системи композиції.

І. Тукова описує зміну ставлення до звуку як поступовий процес, який починається ще у ХІХ столітті та пов'язаний з «трансформацією класичної тональної системи та, як наслідок, із поступовою емансипацією фонізму (що значно пізніше приведе до сонористики)» [7, 74]. Але тільки початок ХХ століття стає ніби катализатором перетворень у цій сфері, а Е. Варез стає одним з перших, хто починає їх втілювати у своїй творчості. При цьому остаточний поворот до «звукової» музики, «музики нового звуку», як її називає Ю. Холопов [10], відбудеться ще пізніше – у другій половині століття, який виражається у створенні «сонорного простору», за І. Туковою [8].

Композитор у своїх висловлюваннях претендував на розширення простору навіть до чотиривимірного. «В музиці є три виміри: горизонталь, вертикаль та динамічне наростання і спад. Я додам четвертий – звукову проекцію; відчуття, що звук залишає нас, без надії на повернення у відображеному вигляді, подібне до того, яке викликають промені світла, що віддаляються від потужного прожектора. Для слуху, як і для ока, це відчуття проекції, виходу в простір» – говорив Е. Варез у 1936 році у зв'язку з можливістю нових звуків та інструментів (передбачення електронної музики) [4, 162]. Проте це передбачало певні технічні можливості. У 1958 році Е. Варез здійснив свій електронний проект під назвою «Електронна поема», в якому зміг додати експерименти з акустикою за допомогою технічних засобів. Можливо, поєднання суто музичних просторових уявлень з акустичними і мало здійснити ефект чотиривимірності.

Висновки. Таким чином, просторовість в інструментальних творах Е. Вареза – це також наслідок предметного сприйняття та мислення відповідними образами, в яких підкреслюється та виокремлюється просторова сторона. Просторові уявлення, які існували і до того, адже без них неможливим було б написання та сприйняття музики, підвищені композитором у ранг структуротворчо та композиційно важливих, які як конструктивний, та навіть естетичний, чинник впливають на процес компонування (створення) та сприймання музичного твору. Можемо говорити, що тут новаційність і креативність проявляється у зміщенні акцентів у підходах до композиції – те, що було на периферії уваги композитора та слухача виходить на перший план. Мається на увазі особлива увага до темброво-артикуляційної та динамічної сторони композиції. Але треба звернути увагу на те, що просторовість у музиці, яку ми розглядаємо, і яка є одним із структурних параметрів у інструментальних творах Е. Вареза, – передовсім не акустична властивість звуку, а результат його перетворення, побудований на слухових уявленнях, які початково виникають як необхідність для створення та сприйняття музики загалом. Акустично просторові засоби залишались майже недосяжними для нього в інструментальних

творах. Наприклад, за словами самого композитора, «Інтеграл» були написані для «просторової проєкції», можливостей для якої на той час не було [3, 28]. І лише пізніше – в «Електронній поемі» (1957-1958), Е. Варез досягає акустично просторового ефекту за допомогою великої кількості динаміків, які рухались та мали різну локалізацію. Тому в інструментальному та електронному варіантах варезівська ідея просторової музики реалізована у різний спосіб – відповідно, за допомогою використання просторових уявлень слухача у першому та реальних акустичних засобів у другому. Підтвердження наших висновків можна знайти і у словах самого Е. Вареза. Адже він у лекції 1959 року, тобто вже після створення «Електронної поеми», також визнавав, що його ранній досвід втілення концепції «просторової музики» – це лише «слухова ілюзія, але ще не істинна правда» [2, 14]. І саме в «Електронній поемі», за його словами, він вперше почув, як його музика «дійсно проєктується в простір» [2, 16]. Іншими словами, Е. Варез міг із самого початку прагнути реального акустично-просторового звучання, але не мав відповідних засобів (і в лекції 1936 р. він про це говорить [2, 7-8]). Проте, з другого боку, припускаємо, що його уявлення «просторової музики» змінювалось, у тому числі й під впливом розвитку технічних можливостей. Тому рання «просторова музика» Е. Вареза і пов'язана з фактурою та тембром, а також параметром інтенсивності та виходить передовсім із впливу на уяву слухача, використовує його музично-просторові уявлення, а пізній (електронна) – з можливостями звукової техніки та безпосереднім сприйняттям звуку в штучно створених акустичних умовах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления / сост. и ред. М. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 252-271.
2. Варез Э. Освобождение звука // Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. Кюгерян, В. Ценова; пер. с англ. А. Маклыгиной. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 7-17.
3. Куницкая Р. Французские композиторы XX века : очерки. Москва : Советский композитор, 1990. 208 с.
4. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
5. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
6. Сигида С. Музыкальная культура США конца XVIII – первой половины XX века. Становление национальной идентичности : очерки. Москва : Издательство «Композитор», 2012. 504 с.
7. Тукова І. Трактовка звука як фактора формування техніки музичної композиції. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. № 1 (10). С. 72-79.
8. Тукова І. О сонорном пространстве. Київське музикознавство. Київ, 2011. Вип. 37. с. 64-88.
9. Холопова В. Музыка как вид искусства : учебное пособие. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2000. 320 с.
10. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата звернення 18.01.2018).

REFERENCES:

1. Aranovskiy, M. (1974), "About Psychological Preconditions of Object-spatial Auditory Representations", in: Aranovskiy M., ed., Problemy muzykal'nogo myshleniya [Problems of Musical Thinking], Muzyka, Moscow, pp. 252-271 [in Russian].
2. Varèse, E. (2009), "The Liberation of Sound". Translated by A. Maklygina. In: Kyugeryan T., Tsenova V., ed., Kompozitoryi o sovremennoy kompozitsii [Composers about contemporary composition], Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», Moscow, pp. 7-71 [in Russian].
3. Kunitskaya, R. (1990), French Composers of the Twentieth Century : Essays, Sovetskiy kompozitor, Moscow, 208 p. [in Russian].
4. Manulkina, O. (2010), From Ives to Adams: American Music of the Twentieth Century, Izdatelstvo Ivana Limbaha, Saint Petersburg, 784 p. [in Russian].
5. Nazaykinskiy, E. (1972), About the Psychology of Musical Perception, Muzyka, Moscow, 384 p. [in Russian].
6. Sigida, S. (2012), Musical Culture of the United States of the Late XVIII - First Half of the Twentieth Century. Formation of National Identity. Essays, Kompozitor, Moscow, 504 p. [in Russian].
7. Tukova, I. (2011), "The Treatment of Sound as a Factor in the Formation of Musical Composition Techniques", Chasopys Nacional'noji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chajkovskijogho [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], vol. 1(10), pp. 72-79 [in Ukrainian].
8. Tukova, I. (2011), "About Sonorous Space", Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology], vol. 37, pp. 64-88 [in Russian].
9. Holopova, V. (2000), Music as an Art Form, Izdatelstvo «Lan», Saint Petersburg, 320 p. [in Russian].
10. Holopov, Yu. (2003) New paradigms of musical aesthetics of the twentieth century, available at: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (accessed 18 January 2018) [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.01.2018 р.

DMYTRO SHCHYRYTSIA

<https://orcid.org/0000-0001-9784-2201>
National Music Academy of Ukraine
named after P.I. Tchaikovsky
dmytro_s@ukr.net

The phenomenon of "spatial music" in the instrumental works of Edgard Varèse

Relevance of the study. Edgard Varèse's creativity is important in the context of the development of the twentieth century music. His creative concept of "spatial music" influenced many composers of the second half of the twentieth century and the development of electronic music in particular. However, it remains little investigated in the composer's instrumental works. The main objective of the study is to demonstrate ways of embodying the concept of "spatial music" by Edgard Varèse in his instrumental works and to identify their connection with the general regularities of spatial perception and thinking in music.

Methodology of research: the method of musicological analysis for the study of Edgard Varèse's work, methods of deduction and induction, generalization, analogy, historical approach.

Main results and conclusions of the study. The implementation of the concept of "spatial music" by Edgard Varèse is based on the expansion of timbre in combination with the detailing and variety of musical dynamics. It corresponds to the depth parameter in music. Varèse makes it possible to perceive a separate sound or concord as an independent unit that exists separately in the musical space and can be a constructive element of the whole. It can be called the development or expansion of subject musical representations, which underlie perception of music and musical thinking in general. Musical-spatial representations, which in the classical approach were limited to the domination of the vertical and horizontal, composer changes due to a significant increase in the role of depth. This way of creating space in music differs from the acoustic, which Varèse could only realize in the electronic composition of 1958 at the expense of the corresponding technical means, appeared later than written his main instrumental works.

The significance of the results is to fill the "white spot" in studies related to a significant figure in the music of the twentieth century by composer Edgard Varèse. It is also important to deepen scientific ideas about musical space and the concept of "spatial music" owing to the application of theoretical developments of various authors to the material of the composer's work of the beginning of the last century. This enables the new level to understand the processes of change that have taken place on the verge of centuries and have led to a radical update of musical expression and composition techniques over the next few decades.

Key words: spatiality, "spatial music", music of the twentieth century, creativity of Edgard Varèse, instrumental music, composition technique, timbre.

Щирица Д.А.

<https://orcid.org/0000-0001-9784-2201>

Национальная музыкальная академия Украины
имени П.И. Чайковского (Киев, Украина);
dmytro_s@ukr.net

Феномен «пространственной музыки» в инструментальном творчестве Эдгара Вареза

Актуальность исследования. Творчество Эдгара Вареза является важным в контексте развития музыки XX века. Его творческая концепция «пространственной музыки» повлияла на многих композиторов второй половины XX века и на развитие электронной музыки в частности. Вместе с тем, она остается мало исследованной в инструментальных произведениях композитора. Цель исследования – продемонстрировать способы воплощения концепции «пространственной музыки» Эдгаром Варезом в его инструментальных произведениях и выявить их связь с общими закономерностями пространственного восприятия и мышления в музыке. Методы исследования: применен метод музыковедческого анализа для исследования произведения Э. Вареза, методы дедукции и индукции, обобщения, аналогии, исторический подход.

Главные результаты и выводы исследования. Реализация концепции «пространственной музыки» Эдгара Вареза базируется на расширении тембровых средств в сочетании с детализацией и разнообразием музыкальной динамики. Это соответствует параметру глубины в музыке. Варез делает возможным восприятие отдельного звука или созвучия в качестве самостоятельной единицы, отдельно существующей в музыкальном пространстве и способной быть конструктивным элементом целого. Это можно назвать развитием или расширением предметных музыкальных представлений, лежащих в основе восприятия музыки и музыкального мышления в целом. Музыкально-пространственные представления, которые в классическом подходе ограничивались доминированием вертикали и горизонтали, композитор меняет за счет значительного увеличения роли «глубины». Этот способ создания пространства в музыке отличается от акустического, который Варез смог реализовать только в электронной композиции 1958 года за счет соответствующих технических средств, появившихся позже, чем написаны основные его инструментальные произведения.

Значимость результатов заключается в заполнении «белого пятна» в исследованиях, связанных с весомой фигурой в музыке XX века, композитором Эдгаром Варезом. Также важным является углубление научных представлений о музыкальном пространстве и концепции «пространственной музыки» вследствие применения теоретических исследований различных авторов к материалу творчества композитора начала прошлого века. Это дает возможность на новом уровне понять процессы изменений, которые происходили на рубеже веков и привели к радикальному обновлению средств музыкальной выразительности и техники композиции в течение следующих нескольких десятилетий.

Ключевые слова: пространственность, «пространственная музыка», музыка XX века, творчество Эдгара Вареза, инструментальная музыка, техника композиции, тембр.