

МУЗИЧНИЙ ТВІР У СУЧАСНОМУ МЕДІАПРОСТОРИ

УДК 78.06:351.758.1](045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294683>

ЧЕКАН Ю. І.

Чекан Юрій Іванович — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри культури України Українського католицького університету (Львів, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

chekan@ucu.edu.ua

© Чекан Ю. І., 2023

ФІЛАРМОНІЧНИЙ (КОНЦЕРТНИЙ) ЗАЛ ЯК КОМПОНЕНТ ІНФРАСТРУКТУРИ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

Проаналізовано специфіку, характерні особливості та трансформації одного з двох базових компонентів інфраструктури музичного життя — філармонічного (концертного) залу. Філармонічний зал розглянуто у співставленні із залом оперного театру. З'ясовано, що з'явившись на століття пізніше, ніж загальнодоступний оперний театр, у середині XVIII століття, філармонічний зал а) позначив фазу стабілізації Новоевропейської інтонаційної концепції; б) віддзеркалив процеси становлення прогресивних суспільно-мистецьких інститутів громадянського суспільства; с) виявив свою приналежність до підприємств мистецької сфери. Цими чинниками зумовлені його параметричні характеристики на етапі формування (Holywell Music Room, St. Cecilia Room, Hanover Square Room). Водночас у XIX столітті під впливом процесів демократизації та внаслідок розвитку сфери «навколomuзичного бізнесу» філармонічний зал зазнає трансформацій, які призвели до з'ясування граничних параметрів, що зберігають його акустичну специфіку (Crystal Palace, Royal Albert Hall of Arts and Sciences). Ці параметри були втілені в еталонних залах останньої третини XIX століття (Musikverein, новий Gewandhaus, Concertgebouw, Carnegie Hall та Boston Symphony Hall). У XX столітті перед філармонічним залом постають нові виклики внаслідок виходу на ринок масових інтонаційних практик та технологічних новацій (кіно, звукозапис). Це призвело, зокрема, до кардинального збільшення розмірів концертних залів. Водночас прагнення зберегти сам феномен акустичного концерту викликало появу залів нової конфігурації, не традиційної «взуттєвої коробки», а «виноградника» (Берлінська, Паризька та Ельбська філармонії). Відтак, шляхи розвитку концертних залів у наш час характеризуються адаптацією до умов ринку та відбивають дві діаметрально протилежні тенденції: орієнтацію або на підприємства мистецької сфери, або на креативні індустрії.

Ключові слова: філармонічний зал, музичне життя, інфраструктура, інтонаційна практика, жанр, Новоевропейська інтонаційна концепція.

Вступ. Питання інфраструктури музичного життя — нечастий об'єкт уваги в музикознавчих дослідженнях. Це твердження може видатись парадоксальним, адже практично в усіх підручниках з історії музики є розділи, у яких тим чи іншим чином

розглядаються питання концертно-музичного життя¹. А оскільки такі розділи є у підручниках, то повинен існувати і великий корпус наукових текстів, висновки яких реферуються та адаптуються у навчальних виданнях.

Однак ситуація виглядає не настільки однозначною. Так, досліджень музичного життя існує чимало. Проте зазвичай у фокусі уваги науковців знаходяться саме *події* музичного життя — виступи, концерти, гастролі, програми, твори. І практично відсутні у нашій науці дослідження, присвячені музичній інфраструктурі. Тут треба уточнити, що під структурою у даному контексті ми розуміємо традиційні для академічного музикознавства об'єкти наукових штудій: музичне життя як спосіб існування музичної культури, музичну творчість як компоненту духовної складової музичної культури, а головне — музичний твір та його текст як центральний елемент системи. Інфраструктура ж постає як сукупність галузей та видів діяльності, що забезпечують нормальне функціонування структури в цілому.

Втім, наведене визначення характеризує інфраструктуру музичного життя узагальнено; наукове усвідомлення явища передбачає більш деталізований та уважний погляд на цей феномен, з'ясування його будови, складових, компонентів. Одним із таких компонентів є філармонічний (концертний) зал.

Аналіз останніх досліджень. Як вже було зазначено, спеціальні дослідження інфраструктурних складових музичного життя в музикознавстві скоріше винятки, аніж правило. Зазвичай питання, пов'язані з інфраструктурними компонентами, розглядаються тут побіжно; основна увага фокусується, наприклад, на самому факті вистави/виконання, а локація, у якій ця подія відбулась (конкретний оперний театр чи філармонічний зал), просто згадується. Серед нечисленних винятків — робіт, що сфокусовані саме на питаннях музичної інфраструктури, можна назвати книжку Доротеї Бауман [Baumann, 2011], присвячену характеристиці приміщень різного типу (храмів, оперних театрів та концертних залів), що використовуються чи можуть використовуватись для виконання музики Генделя. Втім, робота Доротеї Бауман орієнтована переважно на локації, що належать минулому; ґрунтовність параметричних характеристик обраних об'єктів тут переважає. Авторка не ставила собі за мету прослідкувати сучасні трансформації приміщень, де виконується музика (зокрема, філармонічних залів), та з'ясувати фактори, що зумовили ці трансформації. Сказане окреслює одне з можливих проблемних полів досліджень інфраструктури музичного життя.

Значно активніше розробляється розглядувана тематична сфера в роботах архітекторів та акустиків, дотичних до музичної проблематики. Насамперед тут необхідно згадати фундаментальне комплексне дослідження Лео Беранека [Beranek, 2004]. Окрему групу становлять роботи, присвячені акустичним параметрам конкретних залів [D'Orazio; Nannini, 2019] чи загальним вимогам до їх будови [Strong, 2010]. При тому, що завдання, які ставлять перед собою архітектори та акустики, зумовлюються проблематикою їхньої сфери знань і стосуються музичних питань лише опосередковано, матеріали, що містяться у роботах такого типу, можуть стати цінним та надійним джерелом для суто музикознавчих штудій. Так, наприклад, ретельні обміри венеційського театру *La Fenice*, здійснені Ламберто Трончін та Анджело Фаріна

¹ Як показовий приклад можна навести фундаментальний навчальний посібник Любові Кияновської «Галицька музична культура XIX–XX століття» [Кияновська, 2007], де підрозділи, присвячені музичному життю, наявні у всіх чотирьох розділах книжки (див. пп. 1.3; 1.6; 2,5; 3.3; 3.5; 4.3.1; 4.3.2; 4.3.3).

до пожежі 1996 року, що повністю зруйнувала історичне приміщення, дають детальне уявлення про особливості цього унікального залу, у якому відбулись прем'єри опер «Ріголетто» та «Травіата» Верді, «Походеньки гульвіси» Стравінського, «Поворот гвинта» Бріттена [Tronchin; Farina, 1997].

Метою статті є розгляд феномену філармонічного (концертного) залу як складової інфраструктури музичного життя — його засадничих відмінностей від залу оперного театру (на етапі формування), шляхів еволюції та факторів, що зумовили трансформації філармонічного (концертного) залу в наш час. Окреслена таким чином мета зумовлює той комплекс локальних **завдань**, вирішення яких дозволить досягти поставленої мети. Це, зокрема, параметричне, морфологічне та функціональне порівняння філармонічного та оперного залів; визначення напрямку та динаміки еволюції розглядуваного об'єкта до моменту стабілізації; історико-культурні чинники, що вплинули на зміну конфігурації та функціонування залу у другій половині ХХ — перших десятиріччях ХХІ століття. **Методи дослідження** зумовлені зазначеними метою та завданнями і включають як квантитативний підхід (для параметричної характеристики розглядуваних об'єктів), так і компаративний та історико-культурний види аналізу.

Результати дослідження. Інфраструктурні утворення, властиві для європейської музики Нового часу, зокрема її професійної письмової складової (опус-музики), можна поділити на базові та допоміжні. До базових відносимо, насамперед, оперний та філармонічний (концертний) зали. Саме вони зумовлюють специфічну просторову організацію музичної комунікації, що, по-перше, відрізняє розглядувану інтонаційну практику від інших, а по-друге, забезпечує її внутрішню цілісність та самототожність. Допоміжними компонентами інфраструктури музичного життя постають різні види навколomuзичного виробництва та послуг (для Новоевропейської письмової професійної традиції це фабрики музичних інструментів, музичні видавництва, театральні-концертні менеджмент, професійні музичні навчальні заклади, музичні товариства тощо).

Таким чином, розглядаючи філармонічний (концертний) зал як одну з базових складових музичного життя Європи доби Нового Часу, можемо зазначити, що з'явившись на століття пізніше оперного театру та адаптувавши його досвід¹, філармонічний зал став наочним виявом трьох принципових моментів історії музики.

По-перше, поява філармонічного залу позначила фазу стабілізації антропоцентричної Новоевропейської інтонаційної концепції, яку характеризує передусім комунікативна ситуація, що розгортається у системі композитор-виконавець-слухач. Жодна інша інтонаційна практика (ані фольклорна, ані менестрельна, ані ритуально-канонічна) такої комунікативної ситуації не передбачає. Іншою важливою ознакою розглядуваної інтонаційної концепції є світська за своєю природою система жанрів (опера — симфонічні жанри — камерні жанри). Визначальною рисою цієї концепції є загальновідомий класико-романтичний стильовий комплекс, що базується на психагогічній мелодиці, провідній ролі тонально-гармонічного мислення та інструменталізмі. Нарешті, неповторно-оригінальна драматургія конкретної композиції, що втілює ідеї властивого європейському типу культури індивідуального харак-

¹ Нагадаємо, що перший загальнодоступний оперний театр — *San Cassiano* — було споруджено у Венеції у 1637 році, а перший концертний/філармонічний зал — *Holywell Music Room* — в Оксфорді у 1748 році.

теру творчості, тенденцій прогресу, новаторства, мистецького відкриття постає завершальною характерною рисою Новоевропейської інтонаційної концепції. Якщо оперний театр та сформований ним мистецький простір забезпечили *формування* цієї концепції, то філармонічний зал позначив фазу її *стабілізації* [Чекан, 2022].

По-друге, поява філармонічного (концертного) залу стала віддзеркаленням процесів становлення прогресивних суспільно-мистецьких інститутів громадянського суспільства (зокрема, філармонічних товариств) [Мазепа, 2017, с. 33–91]. Відомо, що на відміну від оперних театрів, кошти на побудову яких акумулювались за рахунок власників (придворний театр) або ж шляхом продажу права оренди лож (загальнодоступні театри Венеції), перші концертні зали будувались коштом філармонічних товариств, а пізніше — муніципальних бюджетів, що формувались за рахунок податків міщан. Відповідно, структура зали в оперному театрі втілює ідею соціальної стратифікації (ложі, партер, гальорка), тоді як філармонічний (концертний) зал є демократичним за своєю ідеєю; соціальна стратифікація суспільства тут максимально знівельована.

По-третє, поява філармонічних залів в європейських містах стала втіленням та знаком нових тенденцій культури, а саме — формування підприємств мистецької сфери. Зазначимо, що культурно-мистецькі заклади умовно можна поділити на дві групи: підприємства мистецької сфери та підприємства креативних індустрій. Критерієм цього поділу є домінуюча функція, місія, мета: для креативних індустрій це буде одержання прибутку, для підприємств мистецької сфери — створення сенсів [Кольбер, 2004, с. 12–13]. Оперний театр, як правило, прагнув прибутку; філармонічний зал — унікальності мистецького продукту. Відповідно, оперний театр і його зал можна вважати інфраструктурним утворенням, що належить до креативних індустрій, натомість філармонічний (концертний) зал — підприємством мистецької сфери.

Ця засаднича відмінність позначилась на конфігурації та конститутивних рисах перших філармонічних залів — вже згаданого *Holywell Music Room* (Оксфорд) та його наступників — *St. Cecilia Room* (Едінбург) та *Hanover Square Room* (Лондон) (таблиця 1).

Таблиця 1

Зал	Рік побудови	Параметри (м)	Місткість (осіб)
<i>Holywell Music Room</i>	1748	21*10,	400
<i>St. Cecilia Room</i>	1763	23*12	229 (?)
<i>Hanover Square Room</i>	1775	24*9,8	500

У порівнянні із залами перших загальнодоступних оперних театрів Венеції, що стали взірцями для оперних театрів усієї Західної Європи, перші філармонічні зали мали принаймні вдвічі меншу місткість при співмірних розмірах простору, що призначався для публіки. Це зумовлювалось відсутністю у філармонічних залах ярусів сторчово розташованих лож. Наведемо параметричні характеристики згаданих оперних театрів (Таблиця 2).

Таблиця 2

Театр	Рік побудови	Кількість ярусів/лож	Місткість
<i>San Cassiano</i>	1636	5/154	950
<i>SS Giovanni e Paolo</i>	1654	5/145	850
<i>San Salvatore</i>	1660	5/145	1000

Окрім розмірів, відмінними є конфігурація залів, особливості будови сцени та наявність сценічного устаткування. Зали оперних театрів мали U-подібну форму (з варіантами «кінська підкова», «ліроподібна», «зрізаний овал»), тоді як філармонічні зали були або заокруглені з боку сцени (*Holywell Music Room*), або мали форму овалу (*St. Cecilia Room*) чи прямокутника (*Hanover Square Room*). Обладнання сцени театрів заслуговує на окреме дослідження; тут же зазначимо, що жодних конструктивних складових театральної сцени (ар'єрсцена, бокові кишені, трюм, колосники, завіса) чи її обладнання (декорації, періакти, куліси, система кареток та жердин) сцени філармонічних залів не мали.

З'явившись у середині XVIII століття, філармонічний (концертний) зал досить стрімко розвивався й еволюціонував, експериментував та видозмінювався. Одна з тенденцій, що прослідковується достатньо чітко упродовж перших трьох чвертей XIX сторіччя — прагнення збільшити розміри та ємність залів. Ця тенденція синхронізується з аналогічною у царині залів оперних театрів. Процес активізувався у другій половині XIX сторіччя; його можна пояснити загальним прагненням до демократизації, що була зумовлена революційними перетвореннями, характерними для того часу. У суспільстві змінюється провідна соціокультурна страта: місце аристократії заступає буржуазія зі своїми естетичними вимогами, ідеалами та прагненнями. Демократизація проковує збільшення аудиторії як оперних театрів, так і філармонічних залів за рахунок посполитої частини суспільства, яка і стає «колективним меценатом» професійного музичного мистецтва письмової традиції¹. Для підтвердження сказаного наведемо параметричні характеристики кількох знакових оперних театрів Західної Європи (Таблиця 3)².

Таблиця 3

Місто/Назва театру	Рік побудови	Довжина залу (м)	Ширина залу (м)	Місткість (осіб)
Лондон <i>Covent Garden</i>	1858	23,05	18,9	2180
Париж <i>Opera Garnier</i>	1875	25,6	20,0	2156
Дрезден <i>Semper Opera II</i>	1878	20,25	17,25	2000

Для філармонічно-концертних залів показовими прикладами виявлення цієї тенденції є концертні зали, споруджені у середині XIX сторіччя в Лондоні — *Crystal Palace* (1850–1851; 1854) та *Royal Albert Hall of Arts and Sciences* (1871).

Crystal Palace було споруджено для Всесвітньої виставки 1851 року під керівництвом Джозефа Пакстона (1803–1865) — підприємця, який будував теплиці. Від-

¹ Принагідно зазначимо, що зв'язок із соціальним інститутом є засадничою характеристикою професійної європейської музичної культури письмової традиції. Різні епохи висувають на перший план різні соціальні інститути, що виконують роль мецената: для Середньовіччя ним є церква, для Нового Часу — придворно-аристократичне середовище, держава, соціально відповідальний бізнес, громадянське суспільство.

² Джерело інформації: Dorothea Baumann. *Music and space: a systematic and historical investigation into the impact of architectural acoustic*. Bern : Peter Lang, 2011. P. 172. Довжина залу наводиться від завіси до задньої балюстради зали; ширина — між передніми частинами бокових лож.

повідно, комплекс було зібрано з листового скла та чавунних перемичок. Після завершення виставки споруду було демонтовано та перенесено з Гайд-Парку у передмістя Лондона. Концертний зал, що входив до складу комплексу, проектував Готфрід Земпер (1803–1879) — автор Королівської опери у Дрездені та Бургтеатру у Відні¹. Зал *Crystal Palace* було розраховано на 4000 слухачів; при цьому його акустичні характеристики не витримували критики.

Royal Albert Hall of Arts and Sciences (1871) — інший приклад тенденції збільшення концертних залів у XIX столітті. Його місткість (при розмірах приміщення 80*70 м) первинно становила 10000 осіб (на першому концерті були присутні 7000 осіб; зараз місткість залу зменшено до 5544 осіб). В акустичному відношенні *Albert Hall* дуже важкий; для демпферування резонансу та відлуння у 1969 році тут були змонтовані спеціальні звукопоглинаючі панелі під стелею.

Такі експерименти з розмірами філармонічних залів наочно продемонстрували, що, по-перше, неконтрольоване збільшення простору для слухачів призводить до не виправданого погіршення акустичних характеристик залу, втрати розбірливості звуку. Досвід довів, що максимальна кількість слухачів, прийнятна для залу з «живим звуком», — 2200–2700 осіб. По-друге, збільшення фізичного простору філармонічного залу вимагає суттєвого збільшення виконавського складу, що економічно не вигідно. При зростанні числа оркестрантів понад 300 осіб досягається динамічна межа оркестру — співвідношення між *ppp* та *fff*. Подальше збільшення кількості музикантів є недоцільним, оскільки не дає якісних змін звучання при тому, що вимагає непропорційно великих бюджетних витрат.

В останній третині XIX сторіччя склались стійкі конститутивні параметри філармонічних залів. Вони, зокрема, втілені у еталонних залах того часу — Віденському *Musikverein*, Лейпцигському новому *Gewandhaus*, Амстердамському *Concertgebouw*, Нью-Йоркському *Carnegie Hall* та Бостонському *Symphony Hall*.

Серед загальноновизнаних домінуючих характеристик цих залів зазначимо чіткі квантитативні параметри, що враховували динамічну межу оркестру та економічні чинники (Таблиця 4), двозальну структуру комплексу, яка віддзеркалювала особливості репертуарних процесів (великий зал — переважно «висока класика», малий — орієнтований на камерні та «експериментальні» жанри).

Таблиця 4

Зал	Рік побудови	Місткість (в.з.)	Місткість (м.з.)
<i>Musikverein</i>	1870	1744	600 та 380
<i>Gewandhaus</i>	1884	1360	460
<i>Concertgebouw</i>	1888	2037	478
<i>Carnegie Hall</i>	1891	2790	599
<i>Symphony Hall</i>	1900	2625	

Головними факторами, що вплинули на значне поширення філармонічних залів у XIX столітті, вважаємо процес професіоналізації музичного мистецтва та розвиток «навколomuзичного бізнесу». Говорячи про професіоналізацію, нагадаємо про появу міських симфонічних оркестрів, консерваторій нового типу, зміни у складі філармонічних товариств.

¹ Відомо, що проект земперівської опери у Дрездені був використаний як модель для проекту будівлі Одеської опери (1882).

Будучи підприємством мистецької сфери, філармонічний (концертний) зал формує відмінний від оперного залу жанровий канон, провокуючи дещо відмінні професійні вимоги до зовні схожих і близьких за параметрами виконавських колективів, зокрема, симфонічних оркестрів. Так, відмінності охоплюють і *композиційну будову цілого* (фрагментарно-номерний, потенційно відкритий принцип як домінуючий в опері, та наскрізно-процесуальний, самодостатній і замкнений — у симфонічному жанрі), і *схильність до лексичних та фонічних новацій* (менша в опері, більша в симфонії), і *виконавську функцію* (акомпанемент солістам чи самостійна творча одиниця), і *локацію* (оркестрова яма та відкрита сцена) тощо.

Певний час один і той самий оркестр міг суміщати виступи в оперному театрі та підготовку симфонічних програм. Але поступово час вимагав тоншої спеціалізації. Тож у країнах Європи та Америки саме упродовж ХІХ століття виникають самостійні філармонічні міські оркестри — або відділяючись від оперних театрів в автономну творчу одиницю, або коштом філармонічних товариств, муніципалітетів чи меценатів. Це Гамбурзький (1828), Паризький (1828), Віденський (1842), Нью-Йоркський (філармонічний, 1842), Будапештський (1853), Нью-Йоркський (симфонічний, 1878), Бостонський (1881), Берлінський (1882), Амстердамський (1888), Чиказький (1891), Цинциннатський (1893), Лондонський (1904), Клівлендський (1918) оркестри¹. В Україні часів Української Держави за ініціативи гетьмана Скоропадського виникає Державний симфонічний оркестр імені М. В. Лисенка (1918) [Чекан, 2018, с. 4–16]. Збільшення кількості оркестрів сформувало потребу у великій кількості музикантів-професіоналів. Це викликало необхідність появи консерваторій нового типу — не сиротинців, як це було у попередні часи в Неаполі та інших містах Італії, а спеціалізованих навчальних закладів. Суттєві зміни відбуваються і у складі філармонічних товариств, де питома частка професійних членів невпинно зростає.

Нарешті, «навколумузичний бізнес» — це характерний для ХІХ століття бурхливий розвиток нотовидавничої справи, поява численних фабрик з виготовлення музичних інструментів, помітне пожвавлення гастрольної діяльності, виникнення інституту концертного менеджменту та створення низки періодичних музично-критичних видань. Усі зазначені чинники створювали передумови до широкого поширення філармонічних залів.

Кардинальні зрушення культури у ХХ, а особливо ХХІ столітті зумовили деформацію самої структури філармонічного залу. Більше того, знайдені у ХІХ столітті розміри та пропорції залів порушуються. Зокрема, для збільшення ємності приміщень у філармонічних залах з'являються консольні балкони — як у кінотеатрах. Консольні балкони створюють можливість «продублювати» слухачьку частину концертного зала на «поверх» (чи кілька поверхів) вище.

Чинниками цього процесу виступають, насамперед, вихід на музичний ринок неакадемічних інтонаційних практик та динамічний розвиток кіно і звукозапису.

Коротко зупинимось на цих факторах.

Перше — вихід на музичний ринок неакадемічних інтонаційних практик. Ці практики (легкожанрова естрада, джаз, поп- та рок-музика) — належать до сфери креативної індустрії. «Третій пласт» тривалий час не потребував власної інфраструктури, використовуючи існуючі локації. Соціокультурні зміни ХХ століття, насампе-

¹ Чи не першим симфонічним оркестром, що випередив час і був заснований муніципалітетом, а не представниками дворянства, є, як відомо, Гевандхауз-оркестр (1780).

ред, домінування рекреаційних, гедоністичних функцій мистецтва, зумовлених запитом величезної «демократичної» слухацької аудиторії, що на порядки більша за філармонічну, трансформували мистецький ринок. Оскільки змінилися творчі пріоритети — замість створення нових сенсів ними тепер є задоволення потреб масового клієнта з максимальною вигодою для себе — то і перед інфраструктурою музичного життя постали нові виклики. Концерти виконавців «третього пласта» проводяться на стадіонах, будуються величезні кіноконцертні зали, а відтак нові філармонічні зали також відчувають тиск ринку — і змінюються, набуваючи рис, притаманних інфраструктурі креативної індустрії. Особливо наочно це видно по залах-трансформерах: так, Нью-Йоркський *Radio Sity Music Hall* (1932) розрахований на 5933 осіб, а Токійський міжнародний форум (1997) має зал на 5012 місць¹.

Збільшення у таких залах відстані від виконавця до глядача/слухача призводить до втрати характерного для філармонічних концертів персонального контакту митця з аудиторією. В масових інтонаційних практиках ця проблема вирішується за рахунок екранів, на які проектуються крупні плани виконавців, збільшення авансцени виносними язиками-подіумами та широкого використання звукопідсилювальної апаратури.

Останнє було б неможливим без другого згаданого фактору — бурхливого розвитку індустрії кіно та звукозапису, які за природою своєю також є не так підприємствами мистецької сфери, як креативними індустріями. Тут яскраво видно генетичний зв'язок цих форм сучасної культури не з давньогрецьким театром, а з римськими стадіонами.

Чи пручається мистецька сфера? Чи бачимо ми свідчення та ознаки спротиву в «інфраструктурному» вимірі? Ризикнемо стверджувати: так. З одного боку, філармонічні зали зберігають традиційну форму «взуттєвої коробки» та масштаби, властиві для акустичних залів. Так, великий зал Барселонського *Auditorium and Music Centre* (1999) розрахований на 2340 слухачів, а малий — на 700; Римський *Parco della musica auditoria* (2002) включає три зали, що трансформуються (на 2800, 1200 та 700 місць), Філадельфійський *Kimmel Center for the performing arts* (2001) має великий зал на 2500 слухачів та малий на 650, *Casa da Musica* в Порту (2005) — великий (на 1200 осіб) та малий (на 350 осіб) зали².

Але поруч з такою формою філармонічних залів у світі зараз культивується і так звана форма «виноградника».

Прагнучи зберегти шарм акустичного концерту та враховуючи те, що звукові хвилі поширюються у всіх напрямках, а граничною для ефективної аудіальної комунікації без застосування звукопідсилювальної апаратури є відстань не більше 30 метрів³, архітектори звернулись до принципу побудови цирку — з ареною посередині та амфітеатровими площинами для публіки, що зусібіч оточують сцену. Звук розпо-

¹ Перший рівень залу має 3025 місць (за необхідності розташувати оркестр простір можна трансформувати і тоді він зможе вмістити 2926 слухачів), другий (консольний балкон) — 1987 місць.

² Після побудови *Boston Simfony Hall*, у якому акустичні параметри залу були розраховані на етапі проектування, ця практика стала загальноприйнятною.

³ «Область, яку можна ефективно охопити незброєним вухом <...> досить обмежена. До двадцяти футів [шість метрів. — Ю. Ч.] вухо дуже ефективне. Приблизно на ста футах [тридцять метрів. — Ю. Ч.], <...> голосове спілкування можливе <...>. За цією дистанцією слухові сигнали, якими працює людина, починають швидко руйнуватися» [Hall, 1966. P. 42].

всюджується в усі боки, і це дає змогу формувати новий концертний простір — акустичний, теплий, живий — не векторно, а радіально. При цьому місткість залу залишається великою, що відповідає вимогам жорстокого ринку. Прикладами таких залів є, зокрема, зали Берлінської філармонії (1963, 2440 місць), Паризької філармонії (2015, 2400 місць), Ельбської філармонії (2017, 2100 місць).

Висновки. Отже, з'явившись на століття пізніше загальнодоступних оперних театрів, філармонічний зал позначив етап стабілізації Новоєвропейської інтонаційної концепції. Належачи до підприємств мистецької сфери, він зазнав впливу процесів демократизації, зумовлених революційними рухами XIX століття. Експерименти зі збільшенням розмірів зали призвели до висновку про ті параметричні обмеження, що зумовлюються антропоцентричним характером Новоєвропейської культури. В останній третині XIX сторіччя сформувався комплекс вимог до філармонічного залу, що були втілені у залах Відня, Лейпцига, Амстердама, Нью-Йорка та Бостона. У XX–XXI століттях, внаслідок експансії неакадемічних інтонаційних практик та появи звукопідсилювальної апаратури, філармонічний зал зазнав суттєвих трансформацій — зокрема, кардинального збільшення розмірів. Водночас прагнення зберегти сам феномен акустичного концерту викликало появу залів нової конфігурації, не традиційної «взуттєвої коробки», а «виноградника». Відтак, шляхи розвитку концертних залів у наш час характеризуються адаптацією до умов ринку та відбивають дві діаметрально протилежні тенденції: орієнтацію або на підприємства мистецької сфери, або на креативні індустрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст.: Навч. посібник. Чернівці : Книги — XXI, 2007. 424 с.
2. Кольбер Франсуа, Нантель Жан, Білодо Сюзан, Річ Дж, Деніс. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / пер. з англ. Святослава Яринича. Львів : Кальварія, 2004. 240 с.
3. Мазепа Т. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX — початку XX століть на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів : Растр –7, 2017. 472 с.
4. Чекан Ю. Два типи мелосу в історії європейської музики. *Актуальні питання мистецької освіти*. Спів : навч. посібник. Дніпро : ЛІРА, 2022. С. 10–18.
5. Чекан Ю. Національний симфонічний: 100 років служіння Музиці. Київ : Музична Україна, 2018. 88 с.
6. Baumann D. Music and space: a systematic and historical investigation into the impact of architectural acoustic. Bern : Peter Lang, 2011. 417 pp.
7. Beranek L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture. [2nd ed.] N.Y. : Springer, 2004. 661 pp.
8. D’Orazio, Dario; Nannini, Sofia. Towards Italian Opera Houses: A Review of Acoustic Design in Pre-Sabine Scholars. *Acoustics*. 2019. № 1. P. 252–280.
9. Hall E. The Hidden Dimension. N.Y. : Doubleday, 1966. 217 p.
10. Strong Ju. (Ed.). Theatre buildings: a design guide. London & New York : Routledge Taylor & Francis Group, 2010. 294 p.
11. Tronchin A., Farina A. Acoustic of the former teatro “La Fenice” in Venice. *Journal of the Audio Engineering Society*. 1997. Vol. 45. № 12. P. 1051–1062.

REFERENCES

1. Kyianovska, L. (2007). *Halytska Muzychna Kultura XIX — XX st. [Galician musical culture of the 19th and 20th centuries]*. Chernivtsi: Knyhy — XXI, 424 s. [in Ukrainian].
2. Kolber, F., Nantel, Z., Bilodo, S., Rich, D. (2004). *Marketynh u sferi kultury ta mystetstv. [Marketing in the field of culture and arts]*. Lviv, Kalvariia, 240 s. [in Ukrainian].
3. Mazepa, T. (2017). *Sotsiokulturnyi fenomen yevropeiskykh muzychnykh tovarystv XIX — pochatku XX stolit na prykladi Halytskoho Muzychnoho Tovarystva [The socio-cultural phenomenon of European musical societies of the 19th and early 20th centuries on the example of the Galician Musical Society]*. Lviv: Rastr –7, 472 s. [in Ukrainian].
4. Chekan, Yu. (2022). Dva typy melosu v istorii yevropeiskoi muzyky [Two types of melos in the history of European music]. In: *Aktualni pytannia mystetskoï osvity. Spiv. [Current issues of art education. Singing]*. Dnipro, LIRA, S. 10–18. [in Ukrainian].
5. Chekan, Yu. (2018). *Natsionalnyi symfonichni: 100 roktiv sluzhinnia Muzytsi [National Symphony: 10.0 years of service to Music]*. Kyiv, Muzychna Ukraina, 88 s. [in Ukrainian].
6. Baumann, D. (2011). *Music and space: a systematic and historical investigation into the impact of architectural acoustic*. Bern : Peter Lang. 417 p. [in English].
7. Beranek L. (2004). *Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture*. [2nd ed.] N.Y., Springer. 661 p. [in English].
8. D’Orazio, Dario; Nannini, Sofia. (2019). Towards Italian Opera Houses: A Review of Acoustic Design in Pre-Sabine Scholars. In: *Acoustics*. 2019. № 1. P. 252–280. [in English].
9. Hall, Edward. (1966). *The Hidden Dimension*. N.Y.: Doubleday. 217 p. [in English].
10. Strong, Judith (Ed.). (2010). *Theatre buildings: a design guide*. London & New York : Routledge Taylor & Francis Group. 294 p. [in English].
11. Tronchin, Alberto; Farina, Angelo. (1997). Acoustic of the former teatro “La Fenice” in Venice. In: *Journal of the Audio Engineering Society*. 1997. Vol. 45. № 12. P. 1051–1062. [in English].

YURI CHEKAN

Chekan, Yurii — Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor Cultural Studies Department, Ukrainian Catholic University (Lviv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

chekan@ucu.edu.ua

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294683>

**PHILHARMONIC (CONCERT) HALL
AS A COMPONENT OF THE INFRASTRUCTURE OF MUSICAL LIFE**

Relevance of the study. The study of the infrastructure of musical life is a very important part of modern historical musicology. In this essay, I summarized information about philharmonic (concert) halls. These locations are the basic components of the musical life infrastructure.

The purpose of the study. The main goal of the research is to reveal the fundamental differences between the philharmonic hall and the opera house (at the stage of its formation), the ways of evolution and the factors that led to the transformation of the philharmonic (concert) hall in our

time. The goal defined in this way determines a set of local tasks, the solution of which will allow it to be achieved. This is, in particular, a parametric, morphological and functional comparison of the philharmonic and opera halls; determination of the direction and dynamics of the object's evolution until the moment of stabilization; historical and cultural factors that influenced the change in the configuration and functioning of the hall in the second half of the 20th - the first decades of the 21st century. **Research methods** are determined by the set goal and tasks and include both a quantitative approach (for parametric characterization of objects) and comparative and historical-cultural types of analysis.

The results and conclusions. Appearing a century later than publicly accessible opera houses, a philharmonic became a stage of stabilization of the new European intonation concept. Belonging to the enterprises of the artistic sphere, it was influenced by the processes of democratization caused by the revolutionary movements of the 19th century. Experiments with increasing the size of the hall made it possible to draw a conclusion about the parametric limitations caused by the anthropocentrism of the new European culture. In the last third of the 19th century, a set of requirements for the philharmonic was formed, which were embodied in the halls of Vienna, Leipzig, Amsterdam, New York and Boston. In the 20th-21st centuries, due to the spread of non-academic intonation practices and the appearance of sound-amplifying equipment, a philharmonic hall underwent significant transformations, in particular, a sharp increase in size. At the same time, the desire to preserve the very phenomenon of an acoustic concert caused the appearance of halls of a new configuration, not a traditional "shoe box", but a "vineyard". Therefore, the ways of development of concert halls in our time are characterized by adaptation to market conditions and reflect two diametrically opposite trends: orientation either to enterprises in the artistic sphere or to creative industries.

Keywords: philharmonic hall, musical life, infrastructure, intonation practice, genre, New European intonation concept.