

There are a very grate group of Sarmat monuments with signs of tamga between of attributes of Greek antique sculpture : images of nymphs, ornament, so on. We do not used this group of Sarmat monuments in our article, because it is belonged to another, antique culture. All these monuments were made by Greek sculptors.

As to the Sarmat sculpture heritage, we consider that it was not independent, as the event in their ancient culture. The earlier Sarmat sculpture was under the great influence from the side of Scythian monumental sculpture. But, during the all time of it's existence, Sarmat sculpture is transformed from realistic to abstract out forms of sculpture.

Sarmat sculpture even on the early stages of it development tried to less realism and bigger scheme in it's out forms. The high level of this trend we consider Sarmat "encyclopedia". It is very interesting artifact. "Encyclopedia" consists of a great amount of Sarmat's signs (tamga) on the big four corners stone stele. These monumental artifacts were very popular among Saittat tribes and their culture heritage of I – II cc. A. CH.

So, even from our shot article we must do very simple summit, that Sarmat sculpture is not independent event. On the contrary, it is very dependent event. It is depended from Scythian and antique Greek culture, first of all sculpture. Anthropomorphic stone steles were under strong influence of Scythians. Four corners stone steles or Sarmat burial monuments were made under influence of Greek sculpture. Antique sculptors made them especially for Sarmat.

Sarmat sculpture was very different in it's types, it's images, professional level of sculptors, even stone materials. Usual stones with Sarmat signs we cannot consider as sculpture. Few, very specific monuments, such as stone stele in form of man penis, from Backlin grave do not change the main trend.

The author consider, that the main reason of such situation with Sarmat sculpture is follow: during the period of active development of Sarmat language and first write the general interest of human society was devoted to abstract images. They are characterize language and write, but not sculpture and not fine art. Sculpture and fine art operate usually with concrete images and concrete forms.

That is why Sarmat sculptors preferred abstract out forms and Sarmat society preferred signs.

The author, after the analysis of artifacts of Sarmat sculpture, came to conclusion that this people did not created own independent sculpture heritage. Sarmat sculpture always go after Scythian or antique sculpture. At last sculpture was replaced by system of signs. The main cause of this is the development of early own write.

Key words: sculpture, anthropomorphic, composition, drawing, write, language.

УДК 78.03

Стронько Борислав Юрійович,
кандидат мистецтвознавства

РЕАЛЬНІ Й МОЖЛИВІ ВИМІРИ СМИСЛОВОГО ПРОСТОРУ ФАКТУРИ

Темою статті є заперечення традиційної тези про тривимірність музичної фактури за аналогією з трьома вимірами фізичного простору. Автор наголошує на: умовності терміна "вимір" щодо фактури; на необхідності враховувати реальне розташування/переміщення у просторі джерел звука; на можливості утворення нових "вимірів" фактури за рахунок кількісного впорядкування таких характеристик звучання та прийомів, як тембр, хорус, реверберація, фленджер та ін.

Ключові слова: фактура, виміри, смисловий простір.

Дослідження фактури як просторового чинника у музиці має актуальність як для подальшого розвитку композиторського мислення, так і для виконавців та музикознавців. Адже проблема художнього моделювання буття у мистецтві є постійно затребуваною та підлягає перманентному переосмисленню відповідно до оновлення у музичній практиці та теорії, а також впливу нових наукових концепцій.

"Просторовість" музичної фактури є однією з важливих ланок, що поєднують високу теорію, глибинні закономірності світовідчуття з безпосереднім втіленням музичних задумів у конкретні форми. Адже багатоплановість, різноякісність звучання пластів фактури дедалі більше є предметом піклування композиторів та виконавців. Позірна "перевантаженість" багатьох музичних творів двох останніх століть деталями потребує розкласти їх по різних сенсових, тембрових, колористичних та інших площинах. Але реальна багатовимірність музичного твору дедалі більше входить у протиріччя із традиційними музично-теоретичними уявленнями про кількість просторових вимірів у музиці.

Отже, головною метою даної статті є знаходження перспектив розширення кількості вимірів музичного твору. Для цього були поставлені такі завдання:

- проаналізовано сучасні праці, в яких присутня тематика "музика та простір";
- принципово розрізнено умовно-просторові виміри та реальні просторові виміри розміщення джерел звука;

- показано умовний та історично змінний характер умовно-просторових вимірів простору в музиці;
- намічено реальні перспективи розширення кількості останніх.

Художні можливості фактури засновані на її незвичній онтологічній природі. Для сприйняття музики фактура є немовби матеріально-просторовим утворенням. За Є. Назайкінським, фактура – це "художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, яка диференціює і об'єднує по горизонталі, вертикалі і глибині всю сукупність компонентів" [2, 73]. Аналогія з тривимірним простором тут очевидна. Однак з фізичної точки зору терміни "вертикаль", "горизонталь" дуже умовні. Вони відображають асоціації людей, звиклих до відображення музики у вигляді традиційного нотного тексту. Більш безпосередньо обумовлена життєвим досвідом лише координата "глибини" як віддаленості планів звучання.

Проте як і у фізичному тривимірному просторі, так і в музичній фактурі наш слух розрізняє елементи, координати яких розрізняються за шкалою звуковисотності, за шкалою часу, за шкалою динаміки. Характерно, що різноякісність трьох координат тут не відповідає якійсь єдності трьох просторових координат. Якщо тривимірність фізичного простору навряд чи підлягає зміні, то координати фактури є історично мінливими. Координата вертикалі знадобилася у появі багатоголосся. Горизонталь, в принципі – це часова координата [2, 122]. Те, що вона стала відчуватися і як просторова – це моделююча робота сприйняття, а не початкова даність. Координата глибини також вималюється лише при свідомому оперуванні ступенями близькості – дальності планів звучання.

Огляд публікацій останнього десятиліття підтверджує схильність більшості дослідників, по-перше, спиратись на традиційні аналогії музичного простору з 3-вимірним фізичним простором; по-друге – концентрувати увагу на суто фактурному, колористичному, тембровому наповненні цих координат. Однак при цьому помітні окремі ознаки інтересу щодо реальних просторових умов виконання творів, щодо розширеного розуміння просторового фактору в образній палітрі музичного мистецтва.

Так, І. Довжинець відмічає перцептуальний характер простору в музиці [1, 107], згадуючи, проте, про різні види приміщень, де виконується музика – зал, салон і т.п. [1, 107–108]. А. Рощенко у статті "Просторово-часова модель світу в музиці" вживає поняття "амплітудно-частотний простір" [4, 115] щодо координати вертикалі та тембру. Симптоматичними тут є аналогії між музикою та фізичним світом, що виявляються у застосуванні категорій "маса", "енергія" та ін. Л. Стадницька у статті "Простір і час симфоній Авета Тертерян" розглядає простір і час як образні кореляти музики [4, 142]. Надалі досліджується скоріше художній потенціал простору, ніж його природа. Наприклад, на с. 147 згадується "рождение пространственного поля из одного звука". Т. Афанасенко у ще неопублікованій статті "Просторовість музичної фактури як компонент темброкологориту" зазначає, що у музичній "вертикалі" криється не тільки звуковисотна шкала, а й відчуття більшої чи меншої широти звучання, цілком природне для музиканта із практикою гри на фортепіано.

Ю. Холопов у колективному збірнику "Музично-теоретичні системи" просторову координату глибини включає у контекст розміщення джерел звуку в реальному фізичному просторі [11, 619]:

Огляд сучасних джерел, як правило, виявляє вірність більшості дослідників ідеї аналогії між трьома вимірами фізичного простору та "вертикаллю – горизонталлю – глибиною" у музиці. При цьому усвідомлюється перцептуальний, тобто умовно-психологічний характер аналогії та робляться спроби її розширити – як зазначене розуміння глибини Ю. Холоповим чи вертикалі Т. Афанасенко чи А. Рощенко.

На нашу думку, новим перспективам у розгляді теми "фактура та простір" заважає змішування перцептуального, концептуального та реально-фізичного аспектів просторовості. Тому надалі нами буде враховано та чітко розрізнено реальні фізичні координати джерел звуку з історичною зумовленістю просторових "вимірів" як феноменів сприйняття та розуміння.

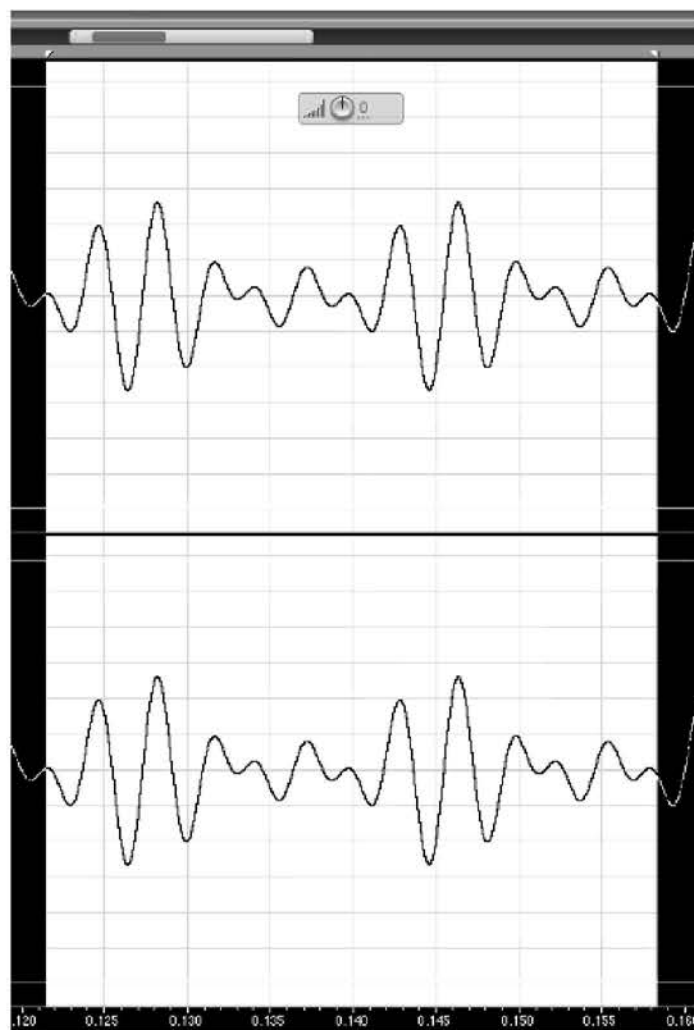
Власне, немає необхідності обмежуватися цими трьома координатами. Адже існує і панорамування – тобто розміщення джерел звуку у реальному просторі. Координати панорамування штучно виключені з просторової моделі фактури. У реальній практиці вони враховуються:

- у розсадці оркестру (наприклад, "італійській" або "американській");
- в оркестровці (фінал симфонії № 6 П. Чайковського), адже розподіл звуків між партіями струнних призводить до особливого ефекту тільки в урахуванні розміщення струнників у різних місцях сцени;
- в антифонах і подібних їм явищах;
- у низці творів сучасної музики, в яких важливим компонентом є розміщення і переміщення джерел звуку;

- у різних режимах відтворення звуку – стерео, квадрофонія, Dolby system і т.д.

Координати панорамування забезпечують здатність розрізняти пласти фактури, ефекти просторової переключки, руху звуку в навколишньому середовищі [твір Д. Куртага "Лігатура"], широти або точкової локальності джерел звучання.

Фактура містить і "непросторові" параметри, наприклад, щільність. Розвиток темброво-кolorистичної сторони музики за останні століття дозволяє передбачати появу шкали тембрової подібності/відмінності як ще однієї потенційно важливої координати фактури (настільки ж умовної в сенсі просторовості, як і звуковисотна, тому й настільки ж можливої). Розрізнення пластів фактури істотно залежить від тембрової інтеграції чи диференціації її складових. Можливості електронного синтезу та обробки музики дозволяють встановлювати поступові градації тембрових змін [5, 10–11], а також вибудовувати і поступово змінювати звучності за ступенем реверберації, Chorus'a та інших ефектів [3, 143–153]. У даний час ці "кандидати у нові виміри" використовуються не настільки системно, як зазначені Назайкинським три координати фактури. Однак не варто було б недооцінювати можливих історичних перспектив музики, обмежуючись лише коментуванням вже досягнутого. Те, що зараз вважається непросторовими характеристиками фактури – щільність, яскравість тембру і т.п., – може згодом усвідомлюватися як нові просторові виміри. Наприклад, вертикаль не одразу стала особливою квазіпросторовою координатою. Обертони звучать вище свого основного тону, проте сприймаються просто як його забарвлення. Те ж, хоча й меншою мірою, можна сказати і про рух паралельними співзвуччями як про свого роду тембровий ефект (наприклад, октавне подвоєння басів сприймається фактично як один голос). Усвідомлення вертикалі як особливої координати, можливо, пов'язано з записом поліфонії: цю координату ввели для розмежування голосів, а пізніше – і пластів фактури. Біологічно це обґрунтовано, тому що відображає реальність різних джерел звука, розташованих у різних місцях фізичного простору. Відносність уявлень про вертикальну координату легко з'ясовується. На відміну від задач з гармонії, в реальній музиці, особливо ансамблевій та оркестровій, голоси, записані вище інших, необов'язково звучать нижче інших. Наприклад, віолончелі можуть грати вище альтів. Труба, яка грає в першій октаві, може сприйматися як інструмент більш високого регістру завдяки найяскравішим верхнім обертонам.



*Коливання, відповідні мажорному тризвуку від ноти
ля малої октави*

Враховуючи умовність застосування просторових понять до фактури, питання про кількість її вимірів можна вважати принципово відкритим. При цьому "горизонталь" залишиться завжди затребуваною, тому що феномен музики неможливий як поза часом, так і поза підсумовуванням моментів часу в пам'яті. Власне, зі строго фізичної точки зору саме горизонтальна координата, тобто час розгортання містить в собі всі інші. Досить адекватним відображенням акустичної сторони горизонталі слугує хвильова форма відображення звуку. Вона – графік коливань, що відбувається з різною частотою, амплітудою і фазами. Другим виміром цього графіка, крім осі часу, є вісь амплітуди коливань. Вона відповідає координаті глибини. Вертикаль фактично криється в різній зоровій щільності звукових хвиль на графіку, що відповідає частоті коливань.

Більше того, будь-яке сприйняття об'єкта в часі синтетичне, тому що безпосередня моментальність невлонима для усвідомлення [7, 45]. Тому сприймати час – значить долати його невлонимість і домішувати до нього просторовий принцип підсумовування явищ в єдиному полі усвідомлення.

Внаслідок цього фактура в нашому сприйнятті вибудовується так: ми витягуємо з потоку подій деякі споріднені явища (наприклад, звуки одного регістру, тембру), подумки об'єднуємо їх в групи, а в цих групах усвідомлюємо кількісні співвідношення за принципами близькості/дальності параметрів, таких, як "раніше-пізніше", "вище-нижче" і т. д. [8, 49]. Недарма поняття "тканина" пов'язане з фактурою: остання немов виткана з одновимірних ниток у щось, що має більше вимірів. На цю особливість фактури особливо ясно вказує приховане двоголосся [9, 160–162]. У суто горизонтальному вимірі перед нами тут – одноголосся. При підключенні смислових зв'язків на відстані помітні дві "пунктирні" лінії на одній площині. Такого ж роду взаємозв'язки – не тільки по сусідству в часі, а й по звуковисотній близькості – є і в гармонічній фігурації.



Інакше кажучи, можливості музичної фактури засновані на багатовимірності смислових зв'язків між елементами подієвого потоку.

Ці зв'язки не тільки встановлюються нашою пам'яттю і мисленням. Вони зумовлені і реальною спорідненістю між подіями одного ряду, і проникністю часу [10, 411].

Ця властивість часу забезпечує зв'язок не тільки між явищами, що безпосередньо перетікають одне у інше, а й між віддаленими подіями одного ряду. У мистецтві нерідко застосовується принцип "кряччих нір", тобто подолання великих дистанцій виходом в інший сенс вимір. Для цього підкреслюється спорідненість несусідніх елементів – наприклад, рими у поезії немовби зближують закінчення рядків, каданси в музиці зближують закінчення речень. Фактура, особливо фігураційна та остінатна, також нерідко виконує роль "нейтралізатора часу" для подій допоміжного типу. Незмінність фактури означає стабільність розпорядку в поведінці голосів. Широта "тимчасового вікна" фактури може бути різною. Це вікно є вужчим у ритмічній фігурації, ширшим – в гармонічній. Іншими словами, широта "часового вікна" залежить від того, наскільки великим є проміжок часу між подією та її поверненням.

Основа "просторовості" фактури – принцип здатності елемента повертатись як фактор його наскрізної присутності. Це пов'язано з нашим буденним досвідом: якщо щось здатне повернутися, то воно не залишилося в минулому назавжди, воно продовжує тривати, навіть якщо тимчасово зникло з поля нашого сприйняття.

У більшості стилів фактура забезпечує цілісність і внутрішню стійкість композиційних побудов і драматургічних фаз. І навпаки – зміни фактури стають яскравим показником подієвих зрушень. Власне, фактура виявилася більш універсальним розмежувачем зон часу, ніж тонально-функціональна гармонія. Якщо гармонія має мало аналогів за межами музичного мислення, то фактура відповідає уявленню про простір і матерію, особливо з урахуванням сучасних наукових теорій.

Високий ступінь умовності просторових аналогій із параметрами фактури дає підстави говорити скоріше про "смисловий простір" фактури, ніж про фізичний. Смисловим простором у даному контексті назвемо той чи інший спосіб кількісного упорядкування явищ за певним рядом ознак. Сми-

словими просторами такого роду є, наприклад, музичні строї і звукоряди, спектр кольорів, таблиця Менделєєва, система координат фізичного простору і багато іншого. У разі необхідності виникають додаткові координати смислового простору. Найбільш стародавні міфологічні уявлення про простір були насичені додатковими сакральними смислами. Символіка просторового верху і низу до цих пір звучить у поняттях "піднесене" та "низьке". Проте розподіл простору за ціннісно значимими зонами обернувся математичною системою координат. Якісне структурування обернулося кількісним. Те ж могло б статися і з іншими параметрами фактури, крім горизонталі, вертикалі і глибини.

Аналіз просторових характеристик фактури дає змогу зробити такі висновки:

– просторові координати фактури – це умовна назва. Вони фактично є шкалами, які кількісно впорядковують ті чи інші якісні характеристики звучання ("вище – нижче", "раніше – пізніше", "віддаленіше – ближче" тощо);

– кількість цих координат не слід вважати історично постійною й рівною трьом, тому що не враховано панорамування (тобто реальні просторові координати звучання), і можливе додавання координат тембрової подібності/відмінності, інших градацій варіювання звучності (хорус, фленджер, реверберація);

– горизонтальна координата фактури є основною щодо решти. Вона є усвідомленою пам'яттю "просторовості" часу, що дозволяє впорядковувати потік вражень по різних шкалах смислового простору музики. Логічною і реально акустичною основою просторовості музичної горизонталі є здатність тих чи інших елементів повертатися в часі як фактор постійної можливості їх наявності, сталості їх буття;

– координати простору фактури створюють невичерпні можливості для різних ступенів розмежування смислових і тимчасових зон музичного твору.

Література

1. Довжинець І. Г. Пленер в музиці (на прикладі аналізу фортепіанної сюїти "Гуцульські акварелі" І. Шамо) / І. Довжинець // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 22, Кн. 8. – С. 106–119.
2. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции : научное издание / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с. : с нот., илл.
3. Петелин Р. Музыкальный компьютер. Секреты мастерства : пособие / Р. Петелин, Ю. Петелин. – СПб. : БХВ – Петербург; Арлит, 2001. – 608 с. : илл.
4. Рощенко А. Пространственно-временная модель мира в музыке / А. Рощенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 108–120.
5. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции : монография / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с. : нот., схем.
6. Стадницкая Л. Пространство и время симфоний Авета Тертеряна / Л. Стадницкая // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 143–149.
7. Стронько Б. Ю. Музичний твір як інтерпретація властивостей часу / Б. Ю. Стронько // Київське музикознавство. – К., 1999. – Вип. 17. – С. 47–57.
8. Стронько Б. Ю. О некоторых временных аспектах взаимосвязей между событиями в музыке / Б. Ю. Стронько // Музичне мистецтво: традиції, досягнення, перспективи : зб. статей. – Донецьк : [б. в.], 1998. – С. 44–48.
9. Титова Т. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия / Т. О. Титова // Восприятие музыки : сб. статей. – М. : Музыка, 1980. – С. 156–166.
10. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления / М. Хайдеггер ; сост., пер. и вступ. статья, коммент. и указатели В. В. Биbihина. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
11. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов [и др.] ; [ред.: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова (отв. ред.)] ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М. : Композитор, 2006. – 631 с. : ил., ноты, табл.;
12. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм : учебное пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с. : ил.

References

1. Dovzhynets I. G. Plener v muzytsi (na prykladi analizu fortepiannoi syuity "Gutsulski akvareli" I. Shamo) / I. Dovzhynets // Naukoviy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovskogo. – K., 2002. – Vyp. 22, Kn. 8. – S. 106–119.
2. Nazaykinskiy E. V. Logika muzyikalnoy kompozitsii : nauchnoe izdanie / E. V. Nazaykinskiy. – M. : Muzyika, 1982. – 319 s. : s not., ill.
3. Petelin R. Muzyikalnyi kompyuter. Sekretyi masterstva : posobie / R. Petelin, Yu. Petelin. – SPb. : BHV – Peterburg; Arlit, 2001. – 608 s. : ill.
4. Roschenko A. Prostranstvenno-vremennaya model mira v muzyike / A. Roschenko // Naukoviy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovskogo. – K., 2003. – Vyp. 25. – S. 108–120.
5. Skrebkova-Filatova M. S. Faktura v muzyike: Hudozhestvennyie vozmozhnosti. Struktura. Funktsii : monografiya / M. S. Skrebkova-Filatova. – M. : Muzyika, 1985. – 285 s. : not., shem.

6. Stadnitskaya L. Prostranstvo i vremya simfoniya Aveta Terteryana / L. Stadnitskaya / Naukoviy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovskogo. – K., 2003. – Vyp. 25. – S. 143–149.
7. Stronko B. Yu. Muzychniy tvir yak interpretatsiya vlastyvostey chasu / B. Yu. Stronko // Kyivske muzykoznavstvo. – K., 1999. – Vyp. 17. – S.47–57.
8. Stronko B. Yu. O nekotorykh vremennykh aspektakh vzaimosvyazey mezhdub sobyitiyami v muzyke / B. Yu. Stronko // Muzichne mistetstvo: traditsiyi, dosyagnennya, perspektivi : zb. statey. – Donetsk : [b. v.], 1998. – S.44–48.
9. Titova T. O prostranstvenno-vremennoy modeli vospriyatiya odnogolosiya i mnogogolosiya / T. O. Titova // Vospriyatie muzyki : sb. statey. – M. : Muzyka, 1980. – S. 156–166.
10. Haydegger M. Vremya i byitie. Stati i vyistupleniya / M. Haydegger ; sost., per. i vstup. statya, komment. i ukazateli V. V. Bibihina. – M. : Respublika, 1993. – 447s.
11. Holopov Yu. Muzyikalno-teoreticheskie sistemy : uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakultetov muzykalnykh vuzov / Yu. Holopov [i dr.] ; [red.: T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova (otv. red.)] ; Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. – M. : Kompozitor, 2006. – 631 s. : il., notyi, tabl.;
12. Holopova V. N. Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm : uchebnoe posobie / V. N. Holopova. – SPb. : Lan, 2002. – 368 s. : il.

Стронько Б. Ю. Реальные и возможные измерения смыслового пространства фактуры

Темой статьи является отрицание традиционного тезиса о трехмерности музыкальной фактуры по аналогии с тремя измерениями физического пространства. Автор отмечает: условность термина "измерение" по отношению к фактуре; необходимость учитывать реальное расположение/перемещение в пространстве источников звука; возможность образования новых "измерений" фактуры за счет количественного упорядочения таких характеристик звучания и приемов, как тембр, хорус, реверберация, фленжер и др.

Ключевые слова: фактура, измерения, смысловое пространство.

Stronko B. Actual and potential measurements of musical texture semantic space

Artistic significance of musical texture is based on its unusual ontological gist. For the perception of music the texture is as if material and spatial form. By E. Nazaykinsky, texture is a "three-dimensional art efficient Music and spatial configuration of sound tissue, which differentiates and integrates horizontal, vertical and depth of the entire set of components" [1, 73]. However, from a physical point of view the terms "vertical", "horizontal" are very relative. They reflect the association of people who are used to introduce with music by traditional musical graphic.

Similar to the physical three-dimensional space, in the musical texture our ears distinguish elements, whose coordinates differ in pitch scale, time scale and volume scale. So, these three coordinates are not responding to qualitative unity of the three spatial coordinates. Coordinates of music texture are historically changeable. Vertical coordinate springs with the appearance of polyphony. Horizontal, basically – a temporal coordinate, not spatial initially [1, 122]. Coordinate of "sound depth" emerges only when a musician is wittingly operating with degrees of closeness/distance of sound range plans.

Actually, no need to be limited by these three coordinates. There is a panning – i.e. placement of sound sources in real space. Coordinates of panning are artificially excluded from the texture spatial model. In actual practice, however, they included:

- in the orchestra dispositions;
- in the orchestration;
- in the antiphons and similar methods ;
- in a number of contemporary music compositions, which important component are placement and movement of sound sources ;
- in different playback modes (stereo, quadraphonic sound, Dolby Digital, etc.).

Music texture contains non-spatial parameters, such as density. Development of coloristic in music over the last century permits to predict the emergence of timbre similarities/differences scale as another potentially important texture coordinate. Distinguishing texture layers depends strongly on timbre integration or differentiation of its components. The possibilities of electronic music allows to set gradual changes of timbre [3, 10–11], as well as gradual change degree of reverberation, chorus and other effects [2, 143–153]. Such non-spatial texture characteristics – density, brightness, chorus, etc. – can then be realized as new spatial dimensions.

The vertical did not promptly become a special quasi-spatial coordinate. Overtone sounds above its fundamental tone, but it is treated simply as timbre component. The same, although in a lesser degree, can be said about the parallel interval and chord motion. Realization of vertical coordinate became possible due to the score recording of polyphony: this coordinate helps to distinguish voices and layers of texture. Relativity of vertical coordinate conception can be easily revealed: orchestral and ensemble, voices, written above the other, may sounding below.

The horizontal coordinate remain always in demand because it is impossible phenomenon of music as timeless and beyond summation points in time in memory.

Music texture in our perception is built so: we take out of the flow of events some related phenomena, mentally combine them in groups, and these groups understand quantitative relationships on the principles of proximity/distance parameters such as "before-after", "above-below", etc. [5, 49].

So, musical texture based on the multidimensionality of semantic relationships between elements of flowing events. These relationships exist not only in our memory and thinking. They are caused by the real relationship between a series of events

and by time coherence [7, 411]. This feature provides time communication not only between events that directly flow from one to another, but also between distant events a row. Music texture, especially in figurations and ostinati often serves as a "neutralizer of time" for secondary events. The spread of "time window" depends on how big is the period of time between the event and its return.

The basis of "spatiality" of texture is the principle of ability to return the item as a factor in its continuous presence. In most musical styles texture ensures the integrity and internal stability of structures of composition phases of musical dramaturgy.

Conclusions:

- Spatial coordinates of texture is a conventional name. They actually have scales that quantitatively regulate certain qualitative characteristics of sound ("above – below", etc.);

- Number of coordinates should not be considered historically constant and equal to three, so that does not include panning (i.e. real spatial coordinates) and some new coordinates could be added – timbre similarities/differences of other nuances of varying sonority (chorus, flanger, reverb);

- Coordinates space textures create infinite possibilities for different degrees of separation of semantic and temporal areas of music.

Key words: texture, dimensions, semantic space.

УДК 78.083 + 786.24 (786.26)

Щербакова Ольга Костянтинівна,
кандидат мистецтвознавства

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ: ПИТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ

У статті розкрито жанрову специфіку фортепіанного дуету як багатозначного комплексу, який включає особливості композиційного змісту, умов виконання, просторового розташування учасників за інструментом, виконавських засобів, особливостей комунікації. Проведено аналіз проблем у сфері термінології для різних фортепіанно-ансамблевих складів. Пропонується ввести у практику єдину термінологічну систему. Результати дослідження допомагають на прикладі індивідуальних характеристик основних типів фортепіанного дуету виявити чинники, які сприяють подальшому розвитку жанру з урахуванням їх функціональної самостійності та семантичної різноманітності.

Ключові слова: фортепіанний дует, клавірний дует, двоклавірний дует, жанр, фортепіанний ансамбль, термінологічна система.

На сучасному етапі жанр фортепіанного дуету займає гідне місце серед камерно-інструментальних ансамблів на концертних майданчиках різних країн. Розширюється семантична різноманітність музичних композицій для фортепіанного дуету, провадиться постійний пошук композиторами нових виражальних засобів. Тривала історія існування даного жанру (більше чотирьох століть), яка відобразилась у композиторській і виконавській практиці, не може не порушувати питання перед дослідниками щодо низки проблем. Одним з найважливіших питань є усвідомлення жанрової специфіки двох його основних типів – фортепіанного дуету за одним інструментом та фортепіанного дуету за двома інструментами.

Маючи різноманітні дефініції жанру, як багатозначне поняття, враховує: склад виконавців (В. Зейдль); умови виконання (Т. Чередниченко, О. Царьова, О. Сохор); структуру комунікації та засоби виконання (Є. Назайкінський, І. Польська); фізичні характеристики простору; соціальні функції (Л. Мазель, В. Цуккерман) та ін.

Принципова відмінність двох основних типів фортепіанного дуету проглядається і на рівні їх соціального буття, і в орієнтації композитора на певний круг змісту музичних композицій, і на психологічну взаємодію партнерів по дуету. Водночас розвиток кожного з цих видів ансамблю невіддільний від композиторської та виконавської творчості.

Процес професіоналізації, який спостерігається у жанрі фортепіанного дуету, починаючи з другої половини ХХ сторіччя, та закріплюється сучасною виконавською практикою, дедалі більше висвітлює проблему, пов'язану з конкретизацією характеристик двох типів фортепіанного дуету, а також з їх термінологічною ідентифікацією. Розгляд у статті саме цих питань зумовлений відсутністю єдиного термінологічного словника. Це, безсумнівно, допоможе сучасним композиторам точніше визначитись з вибором ансамблевого складу для втілення своїх творчих ідей, а виконавцям - повніше використовувати можливості, закладені в обраному дуетному типі. Тому метою статті є з'ясування жанрової специфіки двох основних типів фортепіанного дуету як неоднакових систем взаємовідношень двох піаністів.