УДК 785 (477) : 316.28 “19-20”

ТЕНДЕНЦІЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ В АСПЕКТІ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Берегова Олена Миколаївна
доктор мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
Інституту культурології
НАМ України

Береговая Елена Николаевна
доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Института культурологии
НАИ Украины

Berehova Olena
Dr. hab. in Art Criticism,
Leading Researcher of the Institute
of Culturology of NAAU

Анотація. *Розглянуто тенденції візуалізації музичного твору на прикладі жанрів світової та української інструментальної музики XX–XXI ст. Виявлено принципи введення додаткових візуальних кодів на різних ланках системи музичної комунікації “Композитор — Музичний твір — Виконавець — Слухач”. Запропоновано класифікацію засобів візуалізації. Доведено, що візуалізація в різноманітних її проявах стала однією з найпомітніших тенденцій в українському сучасному академічному інструментальному мистецтві, а одним із найважливіших виявів цієї тенденції стала візуалізація всіх ланок системи музичної комунікації.*

Ключові слова: *інструментальна академічна музика, музична комунікація, візуалізація.*

Соціокультурні зміни, що відбулися у XX ст. і тривають у наш час, великою мірою спричинені технічним прогресом, який суттєво вплинув на функціонування мистецтва. Важливого значення для художніх процесів сучасності набуває розвиток аудіовізуальних технологій, який зумовив появу нових жанрів, напрямів творчості, а також способів його передання реципієнтам. У сфері академічної музики найбільш відкритою до тенденцій візуалізації є сучасна композиторська творчість.

Взаємодія музики та візуальних мистецтв має тривалу історію. У пошуках способів конкретизації змісту музичного твору з метою посилення емоційного впливу на слухача композитори різних епох намагалися збагатити художні концепції своїх творів засобами візуальних мистецтв. У наш час основним імпульсом, який спонукає сучасних композиторів звертатися до візуальних засобів, є те, що вони надають авторам композицій нові естетичні й технічні можливості, а отже — сприяють оновленню змісту музичного твору. Ця обставина дозволяє розглядати використання різних аспектів візуалізації в сучасній академічній музиці як значне явище художньої практики, що потребує наукового осмислення і систематизації.

Метою цієї статті є виявлення тенденцій візуалізації музичного твору на прикладі різних жанрів світової та української інструментальної музики XX–XXI ст.

Розпочнімо дослідження з виявлення передумов і чинників візуалізації сучасного музичного мистецтва, яке не є можливим без окреслення специфічних комунікативних властивостей му-

© Олена Берегова, 2017

зики як виду мистецтва та визначення її здатності до синтезу з іншими видами мистецтв.

Сьогодні загальновідомою є думка про те, що "в первісному суспільстві тривалий процес поступового "визрівання" музики відбувався всередині практичної діяльності людей і ще не відділеного від неї прадавнього синкретичного мистецтва, яке ховало в собі зародки музики, танцю, поезії та інших видів мистецтва й слугувало завданням комунікації, організації спільних трудових і ритуальних процесів та емоційного впливу на їх учасників з метою виховання духовних якостей, необхідних колективу" [9, *739*]. У прадавньому синкретичному музичному мистецтві поза, жест, рух, малюнок танцю були невіддільні від слова, звуку, інтонації, ритму, отже, в ньому були задіяні два канали передання інформації, злиті воєдино звуковий та візуальний коди. Сутність такого "подвійного кодування" криється не лише в посиленому емоційному впливі давнього мистецтва, а й у наявності в ньому різних типів комунікаційних зв'язків. За М. Каганом, в основі трудової діяльності людей лежить зорове, візуальне сприйняття світу, що пов'язує людину з природою, тобто є каналом зв'язку з навколишнім світом. Слух же пов'язує людину, головним чином, не з природою, а з іншими людьми, тобто є одним із необхідних каналів спілкування із собі подібними [5, *36*].

Отже, на ранніх етапах розвитку соціуму мистецтво було синкретичним, тобто являло собою єдність різних видів мистецтв та інших форм духовного життя. З розвитком людської цивілізації та формуванням художньої культури різні види мистецтв відокремлюються, проте взаємодія між ними не припиняється, а набуває нових, складніших форм.

У контексті нашого дослідження варто зупинитися на питанні типології мистецтв. Як відомо, мистецтва за способом утілення художнього образу поділяються на просторові (статичні) та часові (динамічні). До просторових належать малярство, графіка, скульптура, архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво, художня фотографія, дизайн, до часових — музика, поезія, література. У світовій історії мистецтва виробилися різноманітні синтези всередині кожного із цих типів. Так, архітектура й монументальне мистецтво завжди тяжіли до синтезу, ефектно об'єднуючись у просторово-пластичних ансамблях. Часові види мистецтв (наприклад, музика і поезія) також завжди органічно взаємодіяли між собою, в результаті чого з'явилося різноманіття жанрів вокальної та вокально-сценічної музики (пісня, романс, кантата, ораторія тощо). Окрім так званих чистих типів (просторового і часового) існує мішаний просторово-часовий тип, який репрезентують танець, театр, циркове мистецтво, кінематограф, телебачення, радіо. До просторово-часового типу належать і окремі жанри музичного мистецтва, зокрема, опера, балет тощо.

Існує й інша класифікація видів мистецтв — за формою чуттєвого сприймання. Згідно з нею, розрізняють такі види: *візуальний* (відповідає просторовому або статичному), *аудіальний* (відповідає часовому або динамічному) та *аудіовізуальний* (відповідає просторово-часовому).

Як бачимо, музичне мистецтво, згідно із цими класифікаціями, належить до часового (динамічного, аудіального) типу, а окремі його жанри, зокрема, опера і балет — до мішаного просторово-часового типу (аудіовізуального). Безперечно, візуальний чинник у музичному мистецтві розвивався переважно через синтез музики і театрального мистецтва, який був надзвичайно плідним за всіх часів. Так, наприкінці XVI ст. виник жанр опери як синтез музики і драми, згодом через хореографічні сцени в операх виокремився і постав як самостійний жанр балету. Опера і балет та інші музично-сценічні жанри і сьогодні є найяскравішими виявами візуального начала в музичному мистецтві.

У контексті теми цього дослідження постає запитання: невже інші жанри музичного мистецтва за століття свого існування та розвитку так і не спромоглися вийти за межі "чистого" аудіального типу? Сучасна музична практика засвідчує, що музика, яка є найбільш абстрактним видом мистецтва і має безсумнівні переваги у звуковому відтворенні емоційних станів і настроїв, сьогодні дає багато прикладів пошуку композиторами додаткових художніх засобів для забезпечення більш тісного взаємозв'язку зі слухачем. У більшості випадків композитор знаходить ці засоби у візуальних видах мистецтв, і вони починають виконувати роль додаткових візуальних кодів у системі музичної комунікації.

Спробуємо з'ясувати, як відбувається введення додаткових візуальних кодів на різних ланках системи музичної комунікації: **Композитор — Музичний твір — Виконавець — Слухач**.

Звернімося до виявлення комунікаційних аспектів візуалізації на першій ланці системи музичної комунікації "Композитор". На цьому рівні нас найбільше цікавитимуть не впливи візуальних чинників на композиторів, яких чимало у творчості кожного з них, а специфічне синестезійне (тобто одночасно слухове і зорове) сприйняття ними побутових і мистецьких явищ, здібності як до музичного, так і до образотворчого мистецтва.

В історії світової музики траплялися унікальні випадки музично-кольорової синестезії (або "кольорового слуху") як рідкісної фізіолого-психологічної особливості слуху в окремих композиторів. "Кольоровий слух" — це суб'єктивне уявлення про колір, викликане тими чи іншими звуками, акордами, тональностями, тембрами і, навпаки, звукові уявлення, що виникають при спогляданні різних кольорів і барв природи. Так, здатністю "бачити" звуки в кольорах володіли Микола Римський-Корсаков, Олександр Скрябін, Мікалоюс Чюрльоніс, Олів'є Мессіан та інші композитори. Це дозволяло їм ефективно використовувати "барвистість", "колорит" тих чи тих тональностей, гармоній і поєднань інструментів у оркестрі з метою програмної зображальності. Прикметними рисами стилю М. Римського-Корсакова стали яскрава колористичність музики, майстерність тембрових мікстів і оркестрових барв, зримість музичних образів (особливо помітні в картині сходу сонця у Вступі до опери "Хованщина", нічного неба у Вступі до опери "Ніч перед Різдвом" тощо).

Рідкісна фізіологічна особливість людей із "кольоровим слухом" слугувала своєрідним стимулом для експериментів із синтетичного об'єднання кольору і звуку, які пожвавилися на межі XIX–XX століть. У цьому зв'язку варто пригадати, наприклад, проекти створення світломузики як нового виду мистецтва, здійснювані видатним російським композитором Олександром Скрябіним. Виразно асоціативне мислення Скрябіна привело його до спроби візуалізації власних кольоро-тональних уявлень у симфонічній поемі "Прометей" ("Поема вогню", ор. 60, 1910). Композитор розширив склад учасників великого симфонічного оркестру не лише за рахунок фортепіано, органа та хору, а й уперше в історії музики увів до партитури твору рядок "Luce" ("Світло"). За його задумом, це мала бути кольорова клавіатура, яка являла б собою диск із установленими по колу дванадцятьма кольоровими лампочками з такою ж кількістю вимикачів, з'єднаних дротами. Кольорова клавіатура мала супроводжувати музичний розвиток ефектною зміною кольорових світлових хвиль для освітлення зали. Однак прем'єрне виконання твору 15 березня 1911 р. у Москві оркестром під керуванням Сергія Кусевицького відбулося без світлової партії, тому що технічні можливості пристрою, який Скрябін назвав кольоровою клавіатурою, не дозволяли спроектувати кольорові світлові потоки у великому концертному залі. Наступні покази цього твору зі світловим інструментом також не мали успіху: кольорова клавіатура була технічно недосконалою, тож виконання світлової партії створювало численні проблеми. У 1960–1970-х роках, коли з'явилася можливість подолати технічні недоліки попередніх виконань "Прометея", до цього твору знову виник інтерес. "Прометей" неодноразово виконувався зі світловою партією і навіть у супроводі лазерного шоу, відбулися його численні записи, було знято світломузичний фільм.

Традицію Скрябіна продовжили інші композитори, навіть ті, які не мали "кольорового слуху". Так, американський композитор Ірл Браун створив "Музику світла" для оркестру, електроніки та освітлювальної установки (1962), у якій під час виконання на сцені відтворювалися промені, колір яких залежав від характеру звучання. А Родіон Щедрін у третій частині "Поеторії" — Концерту для поета в супроводі жіночого голосу (контральто), мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші Андрія Вознесенського (1968) — додав партію світла (Luce) для підсилення емоційного ефекту музики. У такий спосіб він намагався втілити заклик до сучасників та їхньої совісті, нагадування про відповідальність кожного за долю світу.

Іншим специфічним випадком візуалізації на рівні першої ланки музичної комунікації ("Композитор") є поєднання в особі митця талантів композитора і художника.

Однією з найбільш вдалих спроб візуалізації музики через поєднання із засобами образотворчого мистецтва стала творчість видатного литовського композитора і художника Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (1875–1911). Він був представником символізму в живописі і автором картин, присвячених музиці ("Соната сонця", "Морська соната", "Фуги", "Прелюдії" тощо). Також Чюрльоніс створив низку пейзажів у музиці ("Ліс", "Море"), які

стали хронологічно першими зразками жанру симфонічної поеми в литовській музиці.

Хист до малювання мав і видатний український композитор Кирило Стеценко (1882–1922)[1]. Навчаючись у Софійській духовній школі, він одночасно відвідував заняття у відомій рисувальній школі Миколи Мурашка в Києві. "Художня школа М. Мурашка, де композитор опановував живопис, в 80–90-х роках XIX століття переживала період розквіту. Її керівник дбав про всебічне виховання своїх учнів, розвиток їхнього світогляду і художнього смаку. У школі викладались, окрім практичних занять, перспектива, анатомія, загальна історія мистецтв. Проводились виставки" [14]. Проте художником Кирило Стеценко так і не став — перемогла любов до музики. Малярство залишилося для композитора засобом художньої комунікації на рівні особистого спілкування. Як згадувала його дружина Євгенія Антонівна, "вдачею Кирило Григорович був веселий і на всякі штуки здатний. Любив малювати карикатури" [4]. Можна припустити, що художнє обдарування мало опосередкований вплив на композиторську творчість Кирила Стеценка, виявлялося переважно через потяг до музично-сценічних жанрів — опер, драматичних сцен, музики до драматичних вистав, а також через тенденцію театралізації власних хорових творів.

Захоплення малярством своєрідно позначилося на симфонічній творчості британської композиторки українського походження Стефанії Туркевич-Лукіянович (1898–1977). Це була особистість із багатим духовним світом, природно різнобічно обдарована. З молодих років, крім захоплення музикою, вона виявляла "…нахил до малювання і до прикладного мистецтва. Вишивала, гаптувала з вишуканістю і видумкою, вміла також модельно шити" [10, *8*]. Її перший чоловік Роберт Лісовський і старша донька Зоя були визначними художниками. У Симфонієті С. Туркевич-Лукіянович (1956) кожна з трьох частин пов'язана з окремим видом живопису: 1 ч. — "Акварель", 2 ч. — "Графіка", 3 ч. — "Малювання олією". Мисткиня прагне символічно відтворити не так процес малювання, як внутрішні творчі пошуки митця. Музична мова твору не виходить за межі пізньоромантичної стилістики, проте в слухачів можуть виникати асоціації з гармонією Пауля Гіндеміта. Синтез музики та живопису став основою концепції й одного з останніх творів композиторки — "Трьох симфонічних ескізів" (1975). Цей твір демонструє, що за два десятиліття її стиль еволюціонував у бік постімпресіоністичної естетики, що виявилося в економності музично-виражальних засобів, прозорості оркестрового письма, підсиленні сольної ролі інструментів [10].

Цікавою в аспекті синтезу музики та зображальних мистецтв є творчість сучасної української композиторки Лесі Дичко (нар. 1939). Для її творчого мислення характерним є синестезійне (тобто одночасно слухове й зорове) сприйняття мистецьких явищ. Ще замолоду композиторка захопилася образотворчим мистецтвом і архітектурою, прослухала п'ятирічний курс історії мистецтв і курси лекцій відомих викладачів-архітекторів Юрія Асєєва та Миколи Тищенка в Київському художньому інституті (нині — Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури). Ознайомившись із принципами побудови архітектурних споруд, поняттями тоніки, домінанти в архітектурі, мисткиня самотужки провела паралелі з музичним мистецтвом, спроектувала нові знання на музичні форми і навпаки — навчилася уявляти кожну будівлю як музичну форму. В одному з інтерв'ю Леся Дичко зізналася: "Я можу годинами ходити вулицями міст і містечок, роздивлятися будинки. Усі споруди для мене немов живі, кожна — неповторна. Кидаючи погляд на ту чи іншу будівлю, одразу ж бачу її у певній музичній формі — рондо, тричастинній контрастній абощо, а також у ладах — мажорі чи мінорі — й тональностях. І навпаки: будь-який музичний образ можу уявити у вигляді архітектурного об'єкта" [8, *25*]. Своєю творчістю Леся Дичко ніби підтверджує крилатий вислів німецького теоретика мистецтва Фрідріха Вільґельма Йозефа Шеллінґа "Архітектура — це застигла музика". Активізації творчої уяви композиторки сприяє її практичне захоплення живописом. Вона не тільки пише музику, а й створює картини, переважно абстрактні, в яких, за її словами, втілюється її власне "…бачення колірної палітри, різних можливих комбінацій фарб. Подеколи виникають досить незвичайні та дивні образи" [8, *25*]. Про художню вартість її творчих пошуків свідчить той факт, що 2006 р. Леся Дичко стала почесним членом Національної спілки художників України.

Звернімося тепер до виявлення аспектів візуалізації на рівні другої ланки системи музичної комунікації ("Музичний твір"). Навіть поверховий огляд історії розвитку жанрів інструментальної

академічної музики дає численні підтвердження думки про те, що й у найбільш абстрактних із них композитори шукали шляхи візуалізації музичних образів, зокрема, через застосування літературно-поетичної програмності. Програмність у інструментальній музиці демонструє феномен синтезу мистецтв, за якого поєднання музики з іншими часовими (аудіальними) видами мистецтв — поезією, літературою — може слугувати конкретизації, опредмечуванню музичних образів, викликати яскраві візуальні асоціації у слухачів.

Вважається, що зародки програмної музики існували вже в Давній Греції. Програмність подекуди траплялася й у інструментальній музиці епохи Бароко. Так, до найвідоміших програмних творів цієї доби належать клавесинні мініатюри Ф. Куперена і Ж.-Ф. Рамо, цикл інструментальних концертів "Пори року" Антоніо Вівальді та "Капричіо на від'їзд улюбленого брата" Йоганна Себастьяна Баха. В епоху класицизму знаходимо приклади візуалізації інструментального жанру через програмність у творчості Йозефа Гайдна ("Прощальна" симфонія[2]), Вольфґанга Амадея Моцарта (симфонія №41 "Юпітер", "Серенада-ноктюрн" і "Маленька нічна музика" для камерного оркестру тощо), Людвіґа ван Бетховена (симфонічні увертюри "Егмонт", "Коріолан", Шоста "Пасторальна" симфонія, фортепіанні сонати "Місячна" №14, "Пасторальна" №15, "Аврора" №21, "Апасіоната" №23 тощо).

Справжнім розквітом програмної інструментальної музики, яка дала потужний поштовх розвиткові процесів візуалізації музичного мистецтва, стала епоха романтизму. Композитори-романтики виголосили тезу оновлення музики через її єднання з поезією. Програмність, яка виражалася у виписаній самим композитором назві, стислому вербальному змісті твору — розгорнутому чи автобіографічному, з персонами, подіями тощо, — спричинилася до виникнення таких засобів музичної зображальності, як "картинність", "пейзажність", "ілюстративність". Практично необмежені можливості у втіленні пейзажних картин природи, літературних сюжетів конкретно-описового або зображального характеру, історичних подій та образів історичних особистостей давали започатковані композиторами-романтиками нові жанри симфонічної музики — поеми, картини, фантазії, сюїти, легенди, ескізи. Ідеї романтиків творчо переосмислювали на національному ґрунті представники різних музичних культур, плідними виявилися вони і в мистецтві музичного імпресіонізму. Візуальний чинник відігравав значну роль у симфонічній творчості Ф. Ліста, Г. Берліоза, Р. Штрауса, Я. Сібеліуса, Б. Сметани, К. Сен-Санса, К. Дебюссі, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Скрябіна, О. Глазунова, А. Лядова, С. Рахманінова та ін.

В українській камерно-інструментальній та симфонічній музиці програмність розвивалася у творчості таких композиторів, як Микола Лисенко, Яків Степовий, Федір Якименко, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Микола Колесса, Віктор Косенко, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Андрій Штогаренко та ін.

Крім оригінальних авторських програм і сюжетів художньої літератури, в програмній симфонічній та інструментальній музиці XIX–XX століть знайшли відображення також образи живописних полотен, зразків скульптури та архітектури. Поборник програмної музики Ференц Ліст створив фортепіанні п'єси "Заручини" за картиною Рафаеля і "Мислитель" за скульптурою Мікеланджело, симфонічні поеми "Битва гунів" за фрескою Вільгельма фон Каульбаха та "Від колиски до могили" за малюнком Міхая Зічі, а також низку інших творів, навіяних враженнями від шедеврів образотворчого мистецтва. Модест Мусоргський створив свої славнозвісні "Картинки з виставки" після відвідин виставки робіт художника-архітектора Віктора Гартмана. "Острів радості" Клода Дебюссі став відгуком на картину Антуана Ватто "Острів Цитери", а фортепіанні прелюдії Дебюссі "Дельфійські танцівниці" та "Канопа" покликані до життя спогляданням давньогрецького барельєфа та єгипетської вази. Музичним утіленням пам'яток образотворчого мистецтва стали симфонічні поеми "Острів мертвих" Сергія Рахманінова, "Станіслав і Анна Осьвенцими" Мечислава Карловича, "Римські фонтани" та "Триптих Боттічеллі" Отторіно Респігі. Ізенгеймський олтар[3] — шедевр німецького живопису, який належить Матіасу Грюневальду — останньому визначному художнику північної готики, надихнув німецького композитора Пауля Гіндеміта на створення симфонії "Художник Матісс" та однойменної опери. Художні твори Гойї викликали до життя 2 цикли фортепіанних п'єс "Гойєски" Енріке Гранадоса, на основі яких згодом було написано балет. За мотивами малюнків Вільяма Хоґар-

та було створено оперу "Пригоди гульвіси" Ігоря Стравінського. Симфонічну картину "Запорожці" Рейнгольда Глієра створено за картиною Іллі Рєпіна "Запорожці пишуть листа турецькому султанові", а балет "Мідний вершник" цього ж композитора на сюжет поеми Олександра Пушкіна певною мірою музично відобразив знаменитий пам'ятник Петру І у Петербурзі, створений скульптором Етьєном Морісом Фальконе. Перелік можна продовжувати.

В українській музиці ХХ ст. також є приклади втілення вражень від шедеврів образотворчого мистецтва. Це, зокрема, фортепіанна сюїта Ігоря Шамо "Картини російських живописців" (1959), "Симфонічні фрески" Леоніда Грабовського за мотивами серії картин художника Бориса Пророкова "Це не повинно повторитися" (1961). Останній — твір гострої антивоєнної спрямованості, в якому віддзеркалилися ідеї найтрагічніших моментів людської історії, безглуздя війни, фізичної й духовної смерті людини, драматична експресія образів тривоги, страждання, скорботи, руїни, матері з мертвою дитиною тощо. У 7 програмних частинах (Авторська передмова, Тривога, Наліт, У руїнах, Мати, Хіросіма, Прокляття катам), об'єднаних інтонаційно-смисловою аркою, переважають скорботний колорит і викривально-публіцистичний пафос. Для драматургії твору типовим є контрастне зіставлення картин та їх своєрідний розвиток на зразок розробки. У "Симфонічних фресках" наявні ознаки різних жанрів: сюїти, дивертисменту, сонатно-симфонічного циклу, симфонічної поеми. В інтонаційній драматургії твору протиставлені образи високої духовності (лірико-трагедійне начало, тема авторського монологу) та негативні образи зла, бездуховності (ускладнена або дисонантна вертикаль, темброві міксти, глісандо струнних, механістичний марш тощо). В аспекті стильового погляду твір продовжує традиції конфліктно-драматичного симфонізму Бориса Лятошинського в поєднанні з неоромантичною тенденцією європейського симфонізму.

Заслуговує на увагу в контексті теми цієї статті творчість українського композитора Миколи Полоза (нар. 1936). Із восьми його симфоній П'ята має програмний підзаголовок "Океан" (1976). Композитор, який завжди захоплювався вивченням філософських понять життя, вічності, Всесвіту, нескінченності, часу, простору тощо, пропонує слухачеві уявити неосяжну безодню Всесвіту з незліченними зірками, що відображуються у безмежному дзеркалі океану. За авторським задумом, до музики підключається відеоряд: вимикається світло і ледь помітно починає відтворюватися гігантська панорама космосу з усе новими і новими сузір'ями, серед яких є наша Галактика. З наближенням до неї впізнається Земля, яка через певний час віддаляється знову. Твір побудовано на звуконаслідувальних ефектах плескоту хвиль океану, в яких, ніби в місячному сяйві, виблискує планета Земля. Отже, відеоряд як додатковий засіб візуалізації музики спрямовано на підсилення сприйняття твору слухачем і є неодмінною складовою концепції симфонії.

Таким чином, одним із напрямів візуалізації музики з погляду естетичних аспектів є організація взаємодії зображення з музикою відповідно до програми твору або анотованих композитором образних асоціацій.

Розмірковуючи про аспекти візуалізації на рівні другої ланки системи музичної комунікації ("Музичний твір") не можемо обійти увагою таке оригінальне явище, як візуалізація нотного тексту твору. Музична нотація сама по собі є специфічною системою фіксації музичного твору за допомогою письмових знаків. Поява класичної п'ятилінійної тактової нотації підсумувала тривалу багатовікову еволюцію музичної нотації в Європі. Цей вид нотації до сьогодні вважається нормативним у сфері академічної музики. Проте в другій половині ХХ ст. у творчості окремих композиторів означилася тенденція використання особливих, часто — унікальних способів нотного запису для фіксації специфічних ефектів звучання, зокрема, таких, як вібрація, мікроінтервали, звукові маси, "дестабілізація" звуковисотності тощо.

Музична графіка має аналоги в словесно-поетичному мистецтві. Ще в давніх східних цивілізаціях зображення окремих літер набуло самостійного естетичного значення, втілившись, зокрема, в мистецтві каліграфії. Ю. Лотман зауважив, що в поезії ХХ ст. через функціональне послаблення ритмічного, інтонаційного, фонетичного рівнів значно зростає роль елементів графічного рівня [7, *70–71*]. Це явище оформилося в оригінальну тенденцію в поезії ХХ ст. (В. Маяковський, В. Хлєбніков, М. Семенко та ін.), яка продовжує розвиватися і в новому ХХІ ст. Досліджуючи ставлення українських поетів до графічної структури вірша, В. Корольова доходить висновку, що "в сучасних укра-

їнських поезіях, у яких текст давно перестав бути самодостатнім, значну роль відіграє їхнє графічне оформлення… Завдяки графічній структурі відбувається постійний процес актуалізації тексту, конденсації в словесних знаках кількох значень" [6]. Серед найбільш уживаних засобів поетичної графіки дослідниця вважає відсутність у текстах знаків пунктуації та великих літер або навпаки — надмірне використання пунктуаційних засобів, написання великої літери в середині слова, написання слів разом або через дефіс, використання пробілів і розривів усередині однієї лексеми, зміна шрифтів (виділення курсивом, жирним тощо), уведення в поетичний текст знаків інших семіотичних систем, підкреслення й закреслення частини тексту. Ці та інші засоби використовуються сучасними українськими поетами з метою актуалізації тексту, варіативності прочитання, посилення емоційного забарвлення авторського висловлення.

Музична графічна нотація, або музична графіка — це оригінальний напрям у сучасній музиці, який об'єднує в собі різні види мистецтва — музику, живопис, графіку, мистецтво малих скульптурних форм. Графічна нотація виникла і поширилася у музиці в середині XX ст. і стала однією зі сфер новаторства композиторів. Американський композитор Ірл Браун став одним із перших композиторів, у творчості якого ще на початку 50-х років XX ст. уперше з'явилося явище графічної нотації. Цей напрям свідчить про особливе тяжіння сучасних композиторів до синтезу мистецтв, підкресленої візуалізації звукових образів. Власну графічну нотацію розробляли такі композитори, як Мауріціо Кагель, Лучано Беріо, Мортон Фельдман, Джон Кейдж, Кшиштоф Пендерецький, Яніс Ксенакіс, Дьордь Лігеті, Ірл Браун, Карлхайнц Штокгаузен, Едісон Денисов, Софія Губайдуліна, Віктор Суслін і багато інших. Зокрема, Ірл Браун (1926–2002) прийшов до графічної нотації під впливом авангардного живопису в період його формування як композитора. Композитор-новатор намагався знайти точки перетину між абстрактним експресіонізмом у живопису та атональністю у музиці. Звідси — тісний взаємозв'язок музично-звукового та візуально-графічного першоджерел у його творах. Своєрідним художньо-естетичним маніфестом Ірла Брауна стали його інструментальні твори: цикл "Фоліо" (1954) для різних інструментів та "Чотири системи" (1954) для фортепіано.

Нот у звичному розумінні у цих партитурах немає. Як пише дослідниця творчості Брауна Марина Переверзєва, "цикл "Фоліо" складається з 12 п'єс, записаних на окремих аркушах. Замість нотних голівок виписані горизонтальні лінії різної довжини, які вказують приблизну тривалість звучання. Часом ноти зображені без 5-лінійного нотного стану, ключів і динамічних відтінків. У передмові до партитури автор обумовлює часові рамки тієї чи іншої нотної системи (як правило, приблизно 15 секунд), але в межах цього часу звуки можуть виникнути й зникнути у будь-який момент. Музикант інтуїтивно визначає тривалість звучання нот стосовно одна одної, а координація партій залежить від вибору виконавцями довжини нот. Тому музична тканина твору стає живою й гнучкою, здатною змінитися будь-якої хвилини" [11].

Не менш цікавою є графічна партитура фортепіанного твору "Чотири системи". Вона "поділена на чотири рівні частини і містить прямокутники різної довжини і товщини, які намальовані чорнилом у межах клавіатури фортепіано. Нотні системи обмежуються суцільними горизонтальними лініями, які символізують межі фортепіанної клавіатури, а знаки, які знаходяться між ними, вказують на відносну висоту і тривалість: чим вищий знак — тим вищий звук, чим довша смуга — тим довшою є тривалість. Для збільшення кількості можливих інтерпретацій композитор дозволяє читати партитуру в будь-який спосіб: справа наліво, зліва направо, згори униз і знизу вгору" [11].

Творцем унікальної альтернативної графічної системи нотації став ще один сучасний американський композитор Джордж Крам (нар. 1927). Його партитури є оригінальними, вони наділені специфічним символічним сенсом, тому їх важко сплутати з партитурами інших композиторів. Крам по-особливому ставиться до процесу написання та інтерпретації музики, який трактує як своєрідне видовище. До основних рис стилю композитора відносять театральність і символічність. Театральність для Крама — це, передусім, гра тембрами інструментів, тому провідними в його творчості стають жанри інструментальної музики. Символічність є зовнішньою ознакою партитур Крама. Як вважає Ю. Горбунова, "різноманітні символи, графічні зображення, словесні пояснення, вкраплені у контекст партитури, складають її візуальну компоненту.., створюючи унікальний візуальний

образ" [3]. Композитор обирає багатозначні "вічні" символи — хрест, квадрат, коло, спіраль, око тощо. Сам композитор зізнавався, що він прагне відтворити зміст своїх ідей у партитурі, наближаючи візуальне оформлення до змісту, який закладено у творі. Так, однією з провідних стала для композитора тема космосу. Вона втілилася не лише у назвах і змісті багатьох творів, а й у яскравих графічних партитурах, які в окремих випадках навіть відображують структури галактичних сузір'їв.

Наприклад, у творі "Луна" Крам об'єднує послідовність нотних знаків у кола, квадрати, поєднання двох кіл, які візуально утворюють знак нескінченності. У композиції "Зірка-дитина" (1977) використано малі та великі кола, які символізують космічні тіла — зірки і планети. У багатьох п'єсах суперциклу "Макрокосмос", який створювався упродовж 1972–1979 років, також представлено символьну і графічну нотацію у вигляді хреста ("Розп'яття"), кола, двох кіл, спіралі, ока тощо (див. рис. 1.).

У зв'язку із широким розповсюдженням у XX ст. музичних комп'ютерних технологій та появою різноманітних жанрів електронної музики композитори дедалі частіше звертаються до використання у своїй творчості спеціально розроблених комп'ютерних програм і засобів "…для формування єдиної концепції музичного твору, оперування візуальними символами музичних структур, які дають змогу узгодити механізми музики й графіки… Доцільним є застосування у творчому процесі прийому конвертації в музичну форму графічних зображень і цілих композиційних схем. Нотографічні технології спрощують і прискорюють створення стандартної нотної партитури" [1, *184*]. Серед сучасних українських композиторів, які використовують комп'ютер для написання партитур, — Л. Ко-

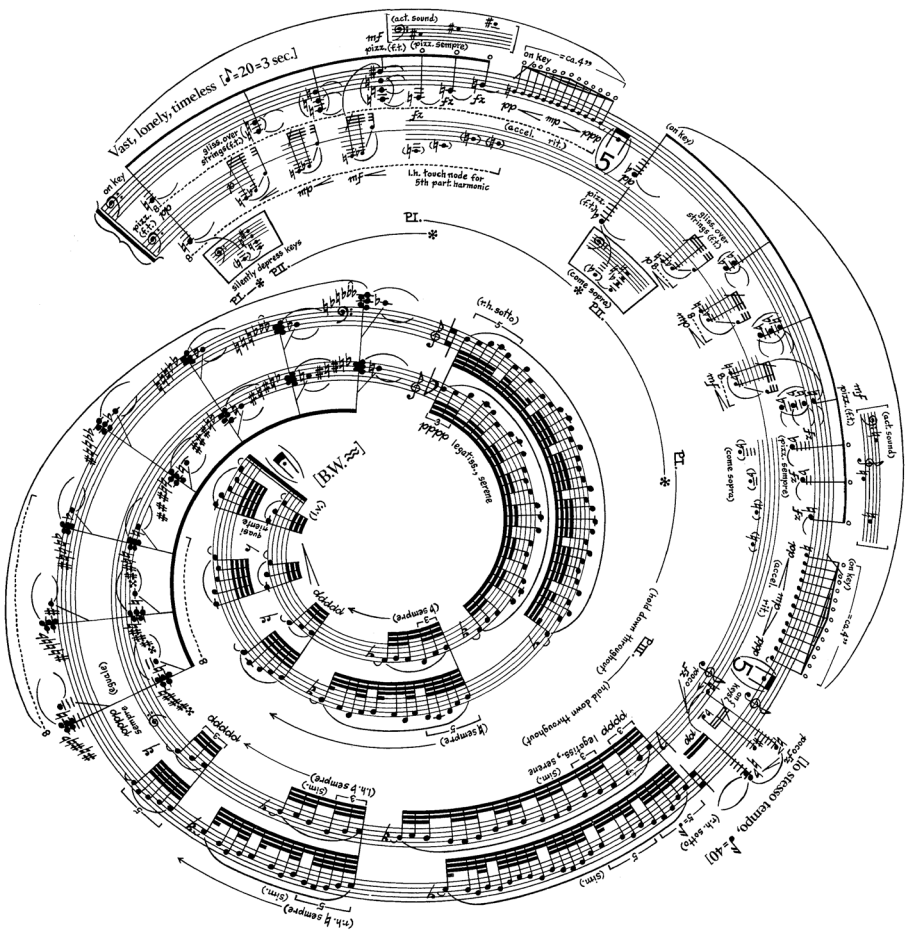

Рис. 1. Джордж Крам. Спіральна Галактика

Класифікація засобів візуалізації в українській і світовій інструментальній музиці

Ланка музичної комунікації	Передумови і засоби візуалізації
Композитор	Синестезія (“кольоровий слух” у композиторів) Композитори-художники
Музичний твір	Літературно-поетична програмність Утілення образів живописних полотен, скульптури, архітектури Програмність у поєднанні з відеорядом Візуалізація нотного тексту твору (музична графіка) Використання музично-інформаційних комп’ютерних технологій
Виконавець	Інструментальний театр Пошук нових способів гри на музичних інструментах Візуалізація виконавського жесту Зміна традиційного концертного одягу Наділення музикантів невластивими їм функціями Зняття умовних кордонів між сценою та глядацькою залою
Слухач	Перегляд традиційного розташування музикантів на сцені та слухачів у залі Активна участь слухача в музичному дійстві

лодуб, В. Годзяцький, А. Гайденко, О. Щетинський, О. Гугель, І. Гайденко, О. Грінберг, С. Пилютиков, А. Загайкевич, Л. Юріна та ін.

У цій статті не можемо хоча б побіжно не згадати про тенденції візуалізації ланок “Виконавець” і “Слухач” в сучасному інструментальному виконавстві. До кардинальних змін, які сталися упродовж XX і нового XXI століття, належать пошук нових способів гри на музичних інструментах, розвиток так званого інструментального театру, переосмислення композиторами ролі виконавців і слухачів у процесі музичної комунікації. Новації в розумінні композиторами сфери інструментальної музики полягають у додаванні елементів театралізації, а саме: у зміні традиційного концертного одягу, перевдяганнях на сцені, залученні різноманітного реквізиту, знятті умовного кордону між сценою і залом, наділенні музикантів-виконавців невластивими їм функціями тощо. Окремою сферою новаторства в сучасній інструментальній музиці є розширення меж виконавської жестикуляції. Сучасні композитори змушують виконавців грати буквально всіма частинами тіла. Виконавський жест став смислоутворювальним, почав відображати нові музичні контексти, “…набув рис театральності, опуклості, значущості. У виконавця нової музики вибудовується певний сценарій жестів на кожний конкретний твір. Виконавський жест опрацьовується так само, як і музичний текст твору” [12, *31*].

Найбільш радикальними новаторами цього напрямку серед українських композиторів є Сергій Зажитько, Кармелла Цепколенко, Іван Небесний, Володимир Рунчак. Так, С. Зажитько в композиції під назвою “?” змусив музикантів виходити із залу через загальний вихід і знову повертатися на сцену, а диригент в одному з моментів виконання твору повинен був високо підстрибувати, ще й насвистуючи при цьому. У п’єсі К. Цепколенко “Після нічиєї” музиканти з’явилися на сцені у формі футболістів одеського “Чорноморця” [2, *23*]. Композиція В. Рунчака “Homo ludens XI, або Кілька конкурсних SMS-ок” для фагота соло (2013) складається з 14 різнохарактерних частин, які є імітацією відсилання такої ж кількості SMS-ок членам журі, екзаменаційної комісії або слухачам концерту, а в останній частині твору автор пропонує виконавцеві дістати з кишені мобільний телефон, виконати перед публікою певний розмовний текст і на власний розсуд зімітувати отримання відповіді від адресатів SMS-ок. При цьому в партитурі зазначається, що виконання розмовного тексту та елементів інструментального театру у фіналі є обов’язковою умовою.

Оскільки тема інструментального театру в сучасній українській музиці є новим, оригінальним і малодослідженим явищем, вважаємо за доцільне присвятити їй окрему розвідку.

Отже, можемо стверджувати, що в музиці, яка є

найбільш абстрактним видом мистецтва і має безсумнівні переваги у звуковому відтворенні емоційних станів і настроїв, сьогодні є відчутною потреба у введенні додаткових засобів — візуальних комунікаційних кодів — для забезпечення більш тісного взаємозв'язку зі слухачем. Візуалізація в різноманітних її проявах стала однією з найпомітніших тенденцій в українському сучасному академічному інструментальному мистецтві, а одним із найважливіших виявів цієї тенденції стала візуалізація всіх ланок системи музичної комунікації.

Запропонована класифікація засобів візуалізації в українській і світовій інструментальній музиці не є вичерпною, вона може поповнюватися усе новими різновидами з появою кожного нового твору. Це дає можливість зробити ***висновок***, що інструментальна музика на сучасному етапі розвитку перебуває на стадії переходу від "чистого" часового (аудіального) типу до просторово-часового (аудіовізуального). Застосування аудіовізуальних засобів створює умови для домінування видовищного чинника над музичним у художньому сприйнятті слухачів. Водночас тенденції візуалізації в сучасній інструментальній музиці викликають безсумнівний інтерес і заслуговують на всебічне дослідження і творче використання.

Примітки:

1. Його батько Григорій Михайлович Стеценко був малярем-самоуком у с. Квітки Канівського повіту Київської губернії (нині — Корсунь-Шевченківський район Черкаської області), розписував сільські храми, малював ікони, писав портрети заможних селян. Кирило Стеценко успадкував від батька здібності художника.
2 У фіналі симфонії оркестранти гасили свічки на пюпітрах, а потім уставали і йшли зі сцени. У такий спосіб композитор хотів нагадати князеві Естергазі, у якого служив, що настав час надати йому відпустку.
3. У наш час зберігається в музеї Унтерлінден на території домініканського монастиря в ельзаському місті Кольмарі у Франції.

Література / References:

1. *Білозуб Л. М.* Музичні комп'ютерні технології у творчості сучасних українських композиторів / Л. М. Білозуб // Вісник Запорізького національного університету. — 2014. — №1(22). — С. 181–187.
2. *Вавшко Ірина*. Срібний Фест у золотій оправі: ювілейна мозаїка / І. Вавшко // Музика. — 2014. — №6. — С. 18–23.
3. *Горбунова Юлия.* О стиле Джорджа Крама. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.21israel-music.com/Crumb.htm
4. *Жежера Віталій.* Композитор Кирило Стеценко заробляв на прожиття священиком. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://m.gaseta.ua/articles/history-journal/_kompositor-kirilo-stecenko-zaroblyav-na-prozhittya-svyaschenokom/437393
5. *Каган М.* Музыка в мире искусств / М. Каган. — СПб: "Ut", 1996. — 232 с.
6. *Корольова В. В.* Сучасна поетична графіка. [Електронний ресурс]. — Доступно за адресою: http://ukrmova.com.ua/zmist-zhurnalu/vipusk-13/suchasna-poetichna-grafika/
7. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман. — Л.: Просвещение, 1972. — 272 с.
8. *Луніна А.* "Творець своїм мистецтвом повинен нести добро" / А. Луніна // Музика. — 2004. — №6. — С. 24–29.
9. Музыка // Музыкальная энциклопедия / гл.ред.Ю. В. Келдыш. — М., 1976. — Т.3. — С. 739.
10. *Павлишин С.* Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович / Стефанія Павлишин. — Львів: Бак, 2004. — 160 с.
11. *Переверзева Марина.* Эрл Браун: между музыкой и графикой. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.21israel-music.com/Erl_Brown.htm
12. Перепелиця Олександр. Жестикуляція піаніста як засіб виконавської

1. *Bilozub L.* M. Muzychni komp'yuterni tekhnolohiyi u tvorchosti suchasnykh ukrayinskykh kompozytoriv / L. M. Bilozub // Visnyk Zaporiz'koho natsional'noho universytetu.— 2014.— №1(22).— S. 181–187.
2. *Vavshko Iryna.* Sribnyy Fest u zolotiy opravi: yuvileyna mozayika / I. Vavshko // Muzyka. — 2014. — №6. — S. 18–23.
3. *Horbunova Yulyya.* O style Dzhordzha Krama. [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: www.21israel-music.com/Crumb.htm
4. *Zhezhera Vitaliy.* Kompozytor Kyrylo Stetsenko zaroblyav na prozhyttya svyashchenykom. [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: https://m.gaseta.ua/articles/history-journal/_kompositor-kirilo-stecenko-zaroblyav-na-prozhittya-svyaschenokom/437393
5. *Kahan M.* Muzыka v myre yskusstv / M. Kahan. — SPb: "Ut", 1996. — 232 s.
6. *Korol'ova V. V.* Suchasna poetychna hrafika. [Elektronnyy resurs]. — Dostupno za adresoyu: http://ukrmova.com.ua/zmist-zhurnalu/vipusk-13/suchasna-poetichna-grafika/
7. *Lotman Yu. M.* Analyz poэtycheskoho teksta. Struktura stykha / Yu. M. Lotman. — L.: Prosveshchenye, 1972. — 272 s.
8. *Lunina A.* "Tvorets' svoyim mystetstvom povynen nesty dobro" / A. Lunina // Muzyka. — 2004. — №6. — S. 24–29.
9. Muzыka // Muzykal'naya эntsyklopedyya / hl.red.Yu. V. Keldыsh. — M., 1976. — T.3. — S. 739.
10. Pavlyshyn S. Persha ukrayins'ka kompozytorka Stefaniya Turkevych-Lisovs'ka-Lukiyanovych / Stefaniya Pavlyshyn. — L'viv: Bak, 2004. — 160 s.
11. *Pereverzeva Maryna.* Эrl Braun: mezhdu muzыkoy y hrafykoy. [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: www.21israel-music.com/Erl_Brown.htm
12. *Perepelytsya Oleksandr.* Zhestykulyatsiya pianista yak zasib vykonavs'koyi

виразовості / О. Перепелиця // Музика. — 2013. — №2. — С. 28–31.
13. *Петров В. О.* О графической нотации в музыкальной композиции XX века / В. О. Петров // Традиции и новаторство в культуре и искусстве: связь времен: сб. статей по материалам IV Всероссийской научно-практической конференции 21–22 марта 2016 года / гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. — Астрахань : Изд. ГАОУ АО ДПО "Институт развития образования", 2016. — С. 22—27.
14. *Сас Людмила.* Кирило Григорович Стеценко. На шляху формування українського музичного мистецтва. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://composersukraine.org/index.php?id=2244

vyrazovosti / O. Perepelytsya // Muzyka.— 2013.— №2.— S. 28–31.
13. *Petrov V. O.* O hrafycheskoy notatsyy v muzыkal'noy kompozytsyy KhKh veka / V. O. Petrov // Tradytsyy y novatorstvo v kul'ture y yskusstve: svyaz' vremen: sb. statey po materyalam IV Vserossyyskoy nauchno-praktycheskoy konferentsyy 21–22 marta 2016 hoda / hl. red. L. V. Savvyna, red.-sost. V. O. Petrov. — Astrakhan' : Yzd. HAOU AO DPO "Ynstytut razvytyya obrazovanyya", 2016. — S. 22—27.
14. *Sas Lyudmyla.* Kyrylo Hryhorovych Stetsenko. Na shlyakhu formuvannya ukrayins'koho muzychnoho mystetstva. [Elektronnyy resurs]. — Rezhym dostupu: http://composersukraine.org/index.php?id=2244

Береговая Елена Николаевна

Тенденции визуализации в современной инструментальной академической музыке в аспекте музыкальной коммуникации

Аннотация. *Рассмотрены тенденции визуализации музыкального произведения на примере жанров мировой и украинской инструментальной музыки XX–XXI веков. Выявлены принципы введения дополнительных визуальных кодов на разных звеньях системы музыкальной коммуникации "Композитор — Музыкальное произведение — Исполнитель — Слушатель". Предложена классификация средств визуализации. Доказано, что визуализация в ее разнообразных проявлениях стала одной из наиболее заметных тенденций в украинском современном академическом инструментальном искусстве, а одним из наиболее важных проявлений этой тенденции стала визуализация всех звеньев системы музыкальной коммуникации.*

Ключевые слова: *инструментальная академическая музыка, музыкальная коммуникация, визуализация.*

Berehova Olena

Tendencies of visualization in modern instrumental academic music in aspect of musical communication

Summary. *Modern musical practice certifies that music that is the most abstract type of art and has undoubted advantages in the voice recreation of the emotional states and moods today sets many examples of the search of additional artistic means by composers for providing of more close intercommunication with a listener. In the most cases a composer finds these means in the visual types of arts, and they begin to carry out the role of additional visual codes in the system of musical communication: Composer — a Piece of music — Performer — Listener. Visualization on the first stage of the system of musical communication ("Composer") embraces specific synesthetic (that is involving simultaneously auditory and visual) perception by some composers of domestic and artistic phenomena (such were Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Scriabin, Mikalojus Čiurlionis, Olivier Messiaen and other composers), and also abilities both for musical and graphic arts (M. Čiurlionis, K. Stetsenko, S.Turkevych-Lukiianovych, Lesia Dychko and others).*

Visualization at the second stage of the system of musical communication ("Piece of music") in the genres of instrumental academic music takes place mainly through the application of literary-poetic programme, embodiment of characters of artistic painting, sculpture, architecture and others.

Another case is visualization of musical text of the work — musical graphic notation or musical graphic arts — which is an original direction in modern music, that unites in it different types of art — music, painting, graphic arts, art of small sculptural forms, use of musically-informative computer technologies. This direction testifies to the special gravitation of modern composers to the synthesis of arts, underline visualization of voice characters.

The tendency of visualization of "Performer" and "Listener" appear through the search of new methods ofplaying the musical instruments, development of the so-called instrumental theatre, reinterpretation by composers of the role of performers and listeners in the process of musical communication. Innovations in understanding by the composers of sphere of instrumental music consist inaddition of elements to the staging, namely: in the change of traditional concert clothing, changing of clothes on the stage, bringing in of various essential elements, removal of conventional border between the stage and audience, giving musicians-performers functions unusual to them and others like that. The separate sphere of innovation in modern instrumental music is expansion of limits of gesticulation.

The most radical innovators of this direction among theUkrainian composers are Serhii Zazhytko, Carmella Tsepkolenko, Ivan Nebesnyi, Volodymyr Runchak and others.

Thus, it can be can asserted that visualization in its various displays became one of the most noticeable tendencies in the Ukrainian modern academic instrumental art and visualization of all stages of the system of musical communication became one of the major displays of this tendency.

Keywords: *instrumental academic music, musical visualization.*

Стаття надійшла до редакції 12.03.2017.