

УДК 78.01+781.22

Є. Бондар

МУЗИЧНИЙ ЗВУК.

ДОСВІД СИНТЕЗУВАННЯ ЧИ «СЬОГОДНІШНЄ ЗАВТРА»¹?

Стаття присвячена аналізу підходів до сучасної хорової концертної практики, яка реалізується за допомогою суб'єктивно-виконавського осмислення музичного простору. Об'єктом інтересу в даній статті стає музичний (вокально-хоровий) звук, а предметом — явище інтонаційно художнього синтезування на рівні експериментування в галузі роботи зі звуком при створенні художніх образів.

Ключові слова: музичний звук, електронний звук, синтез, звуковидобування, звуковедення, наслідування, імітація, інтерпретація, мультимедіа простір.

«Музика як вид мистецтва є заснованою на акустичному феномені, ім'я якому — музичний звук» [4, с. 8]. У музиці в цілому (особливо це стосується сучасного «концепційного» періоду) набувають сутнісно важливого значення усі найкоротші, найтихіші і навіть незвучащі моменти, що служать для творення і розрізнення значущих одиниць та їх форм. С. Шип, розмірковуючи над якістю музичного матеріалу, тобто звуку, як над матеріальною основою музичного мистецтва, зауважував, що ця матерія не є лише «сировиною», але має певну організацію і має відповідати певним вимогам. Найпершим викоремлюється той факт, що звуки є музичними й уживаними за цим визначенням переважно «відібрані практикою конкретних культурних епох у відповідності з умовами людського сприймання звукових явищ. Крім того, звуки, що створюють музичний мистецький твір, мають відповідати критеріям естетичності, викликати певний емоційний відгук. При цьому не йдеться про красу звучання, адже відомо, що уявлення про «красивість» звуку, про його естетичну, художню, емоційну значущість змінюється з часом, а також залежить від сили та життєздатності звичаєвої традиції: так, горловий спів в деяких національних традиціях музикування може й не викликати великого захоплення в європейців, і навпаки. Крім того, звук виявляє себе як явище пластичне, тобто здатне змінюватись за різноманітними критеріями, при

¹ Термін Т. Чердниченко стосовно взаємооборотності вчора та завтра в музиці ХХ століття (див.: Т. Чердниченко. Музыка в истории культуры. — Долгопрудный : Аллегро-пресс, 1994. — Т. 1, 2. — С. 282–300).

цьому залишаючи провідну свою якість: акустичне існування в часі і просторі. Д. Туп, досліджуючи специфіку музичного звуку в сучасному музичному просторі, зазначає: «Ми рухаємося крізь період напружених, хвилюючих і дуже швидких змін. Реагуючи на них, музиканти, композитори і звукові художники досліджують тонкі, діючі на підсвідомість особливості фізичного оточення або створюють музичні діалоги, в яких відбуваються майже надприродні взаємодії» [6, с. 6]. Що стосується дії на підсвідомість, то цей процес звісно пов'язаний з такою категорією як пам'ять (хоча б і в найвужчому, найпростішому розумінні), адже кожен зберігає спогади про звуки, кожен переживав якісь почуття, пов'язані зі звуком, випробовував їх у повсякденному житті: заспокоєння від шуму хвиль, наляканість від раптового сигналу автомобілю чи телефону, роздратованість від галасливих криків або енергичне піднесення від гучної та веселої вечірки. Сучасна звукова робота композиторів, диригентів, режисерів, саунд-дизайнерів, звукооператорів та звукорежисерів звертається до таких спогадів, відчуттів, реакцій безпосередньо. Адже за достатньо великий проміжок часу існування музики як виду мистецтва сформувались сталі уявлення, художньо-музичні символи, семантичні групи. Іншими словами: «Виникли системи поглядів, які ділять звуки на хороші та погані, а рішення про те, в яку категорію потрапляє той або інший звук, приймають угруповання критиків і учених, теоретиків і практиків, що змагаються» [6, с. 9]. Отже, *метою нашої статті* вбачаємо розгляд особливостей існування звуку в музично-мистецькому вокально-хоровому просторі сучасності. Відповідно до цього *завданнями* вважаємо: визначення поняття «звук» (насамперед стосовно нашої статті); розгляд прикладів щодо явища інтонаційно-художнього синтезу на рівні вокально-хорового звуку.

Б. Яворський писав: «Самий простий вдих, слабкий скрик, викликаний яким-небудь раптовим відчуттям, озвучений видих дихання, що супроводжує напруженість мускульного трудового зусилля, суть мовленнєві прояви, в вищеозначених випадках — одномоментні інтонації» [8, с. 41]. А як відомо, саме поняття про інтонацію має принципове значення в питаннях дешифрування смислової сторони музичного тексту, а відповідно до цього й інтерпретації. Підтвердження та обґрунтування цієї позиції знаходимо в працях Б. Асафєва, котрому належить визначення музики як «мистецтва інтонованого смислу», загальну базу якого складає явище «загальнозначимих інтонацій» [2]. Теорія Б. Асафєва, що пропонує розглядати виконавську інтонацію

як «усвідомлене звуковідтворення», має визначальне значення для виконавця, оскільки питання інтонаційно-художнього відтворення композиторського тексту відіграють вирішальну роль у процесі адекватної інтерпретації, а відповідно — зворотнього зв'язку зі слухачем.

Якщо звернутися до першоджерел, то «інтонація», «інтонування», «тонування» за етимологією мають спільне коріння — «тон» (з нім. — «звук», з грец. — «напруження»). У «Великій музичній енциклопедії» можна знайти шість позицій визначення терміну «тон» (у тому числі звук, звукоступінь, ступінь ладу, звукоряду, тон, звукоступеневий тон). Ми, погоджуючись з тим, що термін і поняття «тон» має багато значень, будемо виокремлювати наступні смислові елементи:

1) «звук» — як явище фізико-акустичного процесу. Але якості «акустичного» звуку — це якості, котрі не залежать від особливостей, підготованості, направленості аудиторії. Хоча слід оговорити й той момент, що в музиці немає явища, незалежного від акустики (а також від художньої обробки звуку, інтонаційного напруження);

2) «тон» — як елемент інтонування, смислово-забарвлений звук певної висоти та протяжності;

3) «музичний звук» — як такий, що крім фізико-акустичних має й музично-психологічні характеристики, як то характер звуковимови, тембр, гучність; і якому властиві такі якості, як диференціація та дискретність. А. Андреев справедливо відокремлює звук акустичний і звук, як галузь музичної психології, тобто такий, що досліджується у зв'язку з особливостями його «слухання» та значенням «почутого»;

4) «музичний тон» — як: «значущий» звук, тобто такий, який наділено змістовною ціннісною напругою; в якому міститься суб'єктивне людське ставлення; б) художньо-естетичний звук, в якому втілюється культурно-історична обумовленість (епохи, національності, конкретної ситуації) [5, с. 9].

Р. Мюррей Шафер запропонував дефініцію «звуковий знак», похідну від «межевий знак», з метою позначити звук в суспільстві, унікальний або такий, якому притаманні такі якості, задля котрих люди цього суспільства особливим чином до нього ставляться, або вирізняють його» [9, с. 17]. А. Андреев також визначає термін «музичний тон» як позначення сутнісно-музичного аспекту і продуктивності звуку [1, с. 13]. При цьому серед інших якостей музичного тону автор акцентує увагу на метафоричності. Він поділяє «метафори» музичного тону на сутнісно-музичні, що за його думкою є атрибутами стилю (наприклад, висота, тяжиння та ін.) та асоціативно-рефлекторні, що є

атрибутами даного контексту, тобто базуються на почутті, на аналогіях (наприклад, затихання звуку, що створює ефект віддалення) [1, с. 14]. Зауважимо, що останнє положення досить умовно може бути ознакою одного тону, адже будь-який контекст потребує певного смислового «оточення». Але не можна не погодитись з тою думкою, що завдяки метафоричним властивостям музичного тону «мовлення досягає своєї мети: транспонувати зміст в зміст художній» [1, с. 15].

В своєму попередньому дослідженні [3] ми вказували на те, що особливістю існування акустичного «звуку» і його смислового вираження — «тону» є природне середовище, а «музичних» — культурне, «штучне» середовище мистецтва; і ці елементи музичної мови є взаємозумовленими і взаємозалежними. Відповідно, першій групі смислових елементів звучання буде відповідати сприйняття в контексті буденного середовища, вираження смислу речей в побуті; другій групі, на нашу думку, буде відповідати процес вираження художніх смислів і, відповідно, художнього сприйняття, тобто втілення смислів в художньому просторі сцени.

Підтвердження викладених положень знаходимо у Б. Асаф'єва, який пише: «Тон — напруження, зусилля, яке потрібне для висловлення афекту, тривалого емоційного стану, байдуже в музичному тоні чи слові — тон у своїй еволюції виробився в тісному зв'язку з еволюцією людського, «суспільного» вуха» [2, с. 268]. І ще важливе зауваження: «Виявлення тону... завжди становлення... як «тонус голосовий», межі якого визначаються обсягом дихання і моментом вдишу... А тембр дозволяє розрізнити емоційно-тембровий образ, незалежний від смислу вимовленого слова... але дуже смисловий, змістовний у відношенні тону звучання — гніву, ласки...» [2, с. 268–269].

Виходячи з визначення музичного тону як значущого звуку, ми ввели терміни «тонема» та «інтонема» за аналогією до лінгвістичних «фонема» і «морфема», а також склали порівняльну схему основних елементів вербальної і музичної мови [3]. Таку «паралель» вважаємо досить важливою з огляду на те, що предметом нашого дослідження є хорова музика, хорове мистецтво — вид мистецтва, в якому поєднуються (доповнюються, а іноді і суперечать один одному) смислові значення вербального і музичного текстів, висотно-інтонаційного і візуально-моторного мовлення.

Отже, позначивши основні смислові елементи музичної мови: звук, тон, тонема, інтонема, інтонація (як цілісність), інтонування (як процес, що тяжіє до безкінечності), зазначимо, що для виявлен-

ня змістовності будь-якого музичного (зокрема хорового) твору нам необхідно урахування композиційних елементів, принципів експонування музичного образу, його розвитку та функціональності розділів; прийомів виконавської інтерпретації (звукovidобування і звуковедення, формування інтонаційно-художнього образу, побудова драматургії з диригентської та режисерської позицій), а також — зворотнього зв'язку із слухачем. Можна сказати, що взаємодія цих складових працює на образно-змістовному рівні, а їх акустичне втілення призводить до утворення того явища, що ми називаємо звучанням музичного твору. Але що можна назвати музичним звуком, інтонаційно-художнім явищем в сучасному мистецькому просторі з його різновекторними спрямуваннями?

Композиторська творчість в хоровому жанрі здебільшого асоціюється з музикою концертної та прикладної традиції. Проте такий «формат» її існування як художньо-самостійного напрямку культури, хоча й залишається провідним, проте вже не є єдино можливим як для композиторів, так і для виконавців. Сучасна хорова музика міцно закріпилася в драматичних театрах, кіно, шоу, в мультимедійних сферах та інтернет-просторі. З одного боку, ми бачимо інтенсивний виконавський і композиторський рух, що спрямований на відродження національних шкіл, відзначаємо велику кількість досліджень, присвячених регіональним особливостям хорового співу, музикування в цілому, звуковедення і звукovidобування, артикуляції та особливостям діалектів, знаходимо обґрунтування щодо буття різної динаміки в співі відповідно до географічних особливостей місцевості і таке інше. Проте не можна сказати, що цей напрямок розвитку музичного звуку як інтонаційно-художнього явища є лише «музейним», він є дійсним, дієвим, актуальним. А однією з суперечливих постатей є Demetrio Stratos — автор текстів, етномузикознавець, музичний дослідник, співзасновник та фронтмен італійської прогресивної групи «Aea». Крім того, він також досліджував проблему етнічної вокальності, азійські піснеспіви, співвідношення між психікою та мовленням та ін.

Його здібності як виконавця вражали: як свідчать сучасники і дослідники, він міг досягати частоти в 7000 герц (нагадаємо, що «ре» четвертої октави — це 2300 герц), а також виконувати диплофонію, триплофонію, квадрофонію (одночасне звуковилучення двох/трьох/чотирьох тонів різної висотності). Такі його здібності були записані й задокументовані; як предмет дослідження його постать цікавила ба-

гатьох науковців. Як вважав сам Деметрію, його місія була в звільненні вокального вираження від мовного рабства і миленьких, легких, повторюваних мелодій.

Ще один цікавий приклад — The Ngqoko Women's Ensemble — жіночий вокальний ансамбль з Південної Африки, якого окрім багатоголосного традиційного співу на рівні відтворення звичаєвого музикування, є композиції, що презентують обертональний спів, історичною батьківщиною якого є творчість народу кóса. Зокрема для широкого загалу вони представили свою творчість на фестивалі в Польщі (2013) [22].

З іншого боку, ми постійно стикаємось з експериментами в галузі створення нового звуку, що формує новий інтонаційний образ світу. Розглянемо останній аспект докладніше.

Яскравим виявом цих експериментів із голосовими можливостями можна вважати Diamanda Galás із альбомом The Litanies Of Satan [10]. Цей альбом можна назвати суцільним експериментом: нашаровані вокальні партії та елементи електронної обробки пропонують слухачам вражаючі можливі і навіть неможливі екстремальні голосові вияви. В недосвідченого слухача навіть можуть з'явитися сумніви щодо того, що усей цей неймовірний інтонаційний простір створено лише людським голосом та його електронною обробкою.

В дослідженні Д. Тупа знаходимо: «Комп'ютери можуть підштовхнути на створення нових форм, хоча деякі з них виявляються дуже далекими від новизни, якщо прослідити історію авангарду в ХХ столітті. Цифрові програми можуть робити для вас звук...» [6, с. 5]. Дійсно, комп'ютерні програми можуть не лише створювати нові звуки, але й трансформувати записані з живого звучання та інтегрувати ці звуки в композицію або живий виступ. Так, одна з програм створює середовище, в якому звук може бути трансформований під час концерту, прямо перед глядачами. Наприклад, такі можливості сучасної звукової техніки активно використовує білоруська «Камерата» (див. дебютний альбом «Снега»). В своєму альбомі 2006 року — «Miracle» — вони створили справжнє диво: перед слухачем постають справжні звукові картини, створені людським голосом [11]. В творах цього вокального гурту переплітаються, взаємодіють слов'янський фольклор, етнічний звичаєвий спів і академізм, джазові прийоми, відтворення інструментального звучання, говір, елементи імпрізаційності. Саме такий мікс художньо самостійних і рівнозначущих вокально-хорових прийомів дає можливість говорити про існуван-

ня інтонаційно-художнього синтезу на різних рівнях і насамперед на рівні звуковедення, звуковідтворення, звуковидобування. Крім того, як свідчить і цей приклад і наша власна концертна практика, рівноправним учасником концертів є також і звукорежиссер та його мистецька майстерність, а також технічні засоби, такі, як як мікрофон, мікшерський пульти, різноманітні програми, котрі своїм першим призначенням мали лише підсилення голосу, сьогодні виявляють себе як повноправні музичні інструменти, тобто такі, за допомогою яких відбувається видобування звуків.

Підкреслюючи те, що сьогодні до традиційної тріади композитор — виконавець — слухач з повною мірою можна додати ще одного рівноправного учасника творчого процесу — звукорежисера, — наведемо декілька цікаих прикладів. Перший приклад — Джуліанна Барвик — американська співачка і митець. Коли слухаєш її твори, то здається, що кожен твір записано хором а капелла, але все звукове мереживо її творів створено лише голосом Джуліанни Барвик, коли за допомогою «петель» (loops) створюється масштабне звучання (див. альбом Julianna Barwick. *The Magic Place* (2011) [12]).

Ще один представник найбільш неоднозначних і яскравоталановитих музикантів сучасності — представник Японії Докака (Докака). Він є одним з найбільш своєрідних представників бітбоксингу. Музика Докаки записується лише ним: він послідовно записує партії усіх інструментів (гітари, бас-гітари, ударної установки), імітуючи усі специфічні особливості звучання своїм голосом. В результаті такого нашарування ми отримуємо неймовірні композиції, котрі неможливо переплутати із звучанням, із інтонаційно-просторовим саундом іншого майстра (див., наприклад, [13], де аж 88 треків. При цьому більшість своїх записів Докака розміщує на власному веб-сайті. Серед них власні композиції, а також незвичні кавери на хеві-метал, прогресив-рок, джаз, на музику з відеоігр тощо. Для пересічного слухача Докака більш відомий завдяки участі в записі альбому Бьорк «*Medúlla*» (2004) [14].

Medúlla (в пер. з лат мозок) — п'ятий сольний альбом ісландської співачки Бьорк. Особливістю цього альбому власне і є те, що практично уся музика — оброблені за допомогою комп'ютера вокальні партії, котрі й утворюють складний поліфонічний інтонаційно-художній простір кожного треку [17]. Хоча, заради справедливості, слід вказати, що все ж таки в одному з треків Бьорк залишила ударні та фортепіано.

Крім Докаки, також в якості прикладу можна навести творчість метра джазового співу Б. МакФерріна, рівно як і інших біт-боксерів,

наприклад, Б. Стенфорда, більш відомого як Dub FX [15], чия майстерність у відтворенні інструментального звучання знайшла застосування не лише в ансамблевому, але й в хоровому музикуванні також. Щодо хорового звучання, то в інтернет просторі знаходимо й такі приклади: Хор Смольного собору і бітбокс [23].

Цікавий підхід здійснює також пітерський музикант Кирило Комаров, а його альбом «Sense» (2008), мабуть, зможе відкрити чи новий жанр (зокрема на теренах пострадянського простору такої акапелльної музики, здається, досі не записувалося). Так, користуючись секвенсором, Комаров проспівує-промовляє всі партії, включаючи партії інструментів, але, на відміну від звукоімітаторів, звуковий простір створюється саме з осмислених слів, які варіюються за тривалістю, ритмом і тембром. Закільцьовані, ці слова цілком замінюють і бас-гітару, і ударні, і клавішні і т. д. Крім того, створюється широкий простір для іронічних зіставлень і гри слів.

Зовсім протилежний приклад — «Bauchklang» — австрійський акапелла-бітбокс проект з п'яти чоловік, що створюють своїми голосами електронну музику. Саме в їх творчості вимальовується ще один свій особистий неповторний музичний шлях-образ пост-електроніки: якщо раніше за допомогою аналогових синтезаторів, комп'ютерів та інших пристроїв створювалося звучання, подібне до того, що може видати живий інструмент, то в цьому проекті усе змінене: живий звук наслідує електронного. В цьому ж напрямку в 2008 році був представлений дебютний альбом «Болтун» Сергія Галуненка («Галун») — московського бітбоксера та пітерського IDM-колективу «Ёлочные Игрушки». Всі «електронні» звуки створені лише голосом. В якості прикладу можна звернутися до композицій «Киберпространство», «Замбези», «Косово» та ін.

Більш того, британець під псевдонімом Shlomo в 2006 році вирішив зібрати хор з бітбоксерів і запросив до участі Swingle Singers. Через 6 тижнів репетицій хор виступив на Beatbox Convention (зліт бітбоксерів), ставши самим неординарним виступом на цьому заході. А в 2007 році був знятий навіть документальний фільм [21]. Слід зазначити, що у цьому бітбокс-хорі вийшла незвична пропорція щодо ритму та мелодії: ритму там виявилось не менше, а місцями навіть більше за мелодію. І цей досвід можна вважати також цікавим, вважати його можливо новим шляхом не лише у напрямку синтезу в інтонаційно-художньому просторі, ім'я якому музичний звук, а й у жанровій сфері.

Продовжуючи наші роздуми, не можна оминати й той факт, що нового звучання набули й умови існування музики в цілому, і хорової зокрема. Хорові композиції стало можливо виконувати за допомогою медійних засобів. Звичний для нас досвід — викладення в інтернет-просторі запису звучання. Але неймовірним культурним вибухом став проект датського камерного хору «Local Vocal» — зірки, народженої YouTube, де колектив представив кліп 90's Dance a cappella medley mix — хорове попуррі на відомі хіти 90-х: Ace of Base, Scatman John, 2 Unlimited, La Bouche, Haddaway, Dr. Alban, Corona та ін. В цьому проекті виконання кожного учасника відбувалося в реальному часі, але в різних приміщеннях. Так, в якості прикладу можна навести композицію «Raindrops» Ханни Шнайдер [18]. А на закритті VI Міжнародного хорового фестивалю в Санкт-Петербурзі в червні 2012 року учасники хору не лише демонстрували темброву появу своєї партії, але й у буквальному сенсі свою появу на сцені, тобто учасники колективу з'являлись на сцені тільки в момент появи звучання своєї партії, ніби імітуючи свою, ту, яка стала популярною, появу «в павутинні» [19]. Більш того, сучасна інтернет-мережа з її майже безмежними можливостями запропонувала сайт, де передбачається можливість керувати хором з семи бітбоксерів, надаючи кожному певний звук [20].

Безумовно, в одній статті неможливо викласти усі цікаві факти і приклади, тому завершення наших роздумів ми запропонуємо в наступній статті. Але, підводячи підсумок, хотілося б наголосити на тому, що, на наш погляд, серед найважливіших питань, що постають перед дослідником музики ХХ століття і творчим мисленням сучасності в цілому, є: відношення між творцем (поєднуємо в цьому понятті композитора і виконавців) і аудиторією; запрограмованість або імпровізаційність в створенні музики. А також: використання технічних та електронних засобів та механізмів — це шлях до посилення чи послаблення контролю за музичними результатами?

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности: Введение и часть первая / А. Андреев. — М. : Музыка, 1996. — 192 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс : Кн. 1, 2. — 2-е изд. / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1971. — 376 с.
3. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Є. М. Бондар. — Одеса, 2005. — 18 с.

4. Степурко В. Основы музыкальной композиции : навчальний посібник / В. Степурко. — К. : НАККиМ, 2011. — 152 с.
5. Сохор А. Интонация / А. Сохор // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / [гл. ред. Ю. Келдыш]. — М. : Советская музыка, 1974. — Т. 2. — С. 550–555.
6. Туп Д. Искусство звука, или навязчивая погода / Дэвид Туп. — М. : АСТ Адаптек, 2010. — 477 с.
7. Шип С. Музыкальная форма: від звуку до стилю : навчальний посібник / С. Шип. — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.
8. Яворский Б. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина / Яворский Б. Избранные труды / Б. Яворский ; Общая редакция Д. Шостаковича. — М. : Советский композитор, 1987. — Т. 2, ч. 1. — 366 с.
9. Shafer R. M. The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher / Shafer R. Murray. — London : Universal Edition, 1969. — 65 с.
10. CD Diamanda Galás. The Litanies Of Satan. — 1982.
11. CD Camerata. Miracle. — 2006.
12. CD Julianna Barwick. The Magic Place. — 2011.
13. CD DoKaKa. Human Interface. — 2008.
14. CD Bjork. Medúlla. — 2004.
15. CD Dub FX. Everythinks A Ripple. — 2009.
16. CD Кирилл Комаров. Sense. — 2008.
17. Björk Vokuro [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=dK5g6D9DKJ4> — Дата доступу : 10.11.13. — Назва з екрану : Vokuro — Björk (Medulla).
18. Local Vocal. Raindrops [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=gLAjsPIEjZ8> — Дата доступу : 10.11.13. — Назва з екрану : Local Vocal — Raindrops (Drip Drop).
19. Local Vocal [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=H7xK8NPuSBI> — Дата доступу : 10.11.13. — Назва з екрану : «Local Vocal» in Saint Petersburg.
20. Incredibox [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.incredibox.com/>
21. The Beatbox Choir [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=pYj0CVtw1t0> — Дата доступу : 10.11.13. — Назва з екрану : The Beatbox Choir (2007) — full documentary about Shlomo & the Swingle Singers.
22. The Ngqoko Women's Ensemble [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=luk3NWHX0I0> — Дата доступу : 10.11.13. — Назва з екрану : Grupa Ngqoko на Brave Festival 2013 w Oleśnicy.
23. БитБокс и хор Смольного собора [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=rGN0zEb8zFQ> — Дата доступу : 10.11.13. — Назва з екрану : БитБокс и хор Смольного собора.

Бондарь Е. Музыкальный звук. Опыт синтезирования или «сегодняшнее завтра»? Статья посвящена анализу современной хоровой концертной практики, которая реализуется посредством субъективно-исполнительского осмысления музыкального пространства. Объектом интереса в данной статье становится музыкальный (вокально-хоровой) звук, а предметом — явление интонационно-художественного синтезирования на уровне экспериментирования в области работы со звуком при создании художественных образов.

Ключевые слова: музыкальный звук, электронный звук, синтез, звукоизвлечение, имитация, интерпретация, мультимедиа пространство.

Bondar E. Musical sound. Experience synthesizing or «tomorrow is today»? This article analyzes the approaches to contemporary choral concert practice, which is implemented by means of a subjective interpretation of performance of musical space. The purpose of this article we see the peculiarities of the existence of sound in artistic and musical vocal and choral space of modernity. The object of interest in this article is a music (vocal and choral) sound, and the subject — a phenomenon intonation synthesis at the level of artistic experimentation in the field of working with sound in creating artistic images.

Keywords: musical sound, electronic sound, synthesis, sound production, imitation, interpretation, multimedia space.



УДК 78.03

Д. Ружинская

ПУТИ ПРОЯВЛЕНИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА В ОПЕРНЫХ ПОСТАНОВКАХ

В статье освещаются пути проявления сложного транскультурного феномена — постмодернизма — на примере некоторых оперных постановок. Особое внимание уделяется актуализирующему режиссерскому подходу, формулируются параметры постмодернистской концепции спектакля.

Ключевые слова: постмодернизм, опера, режиссерский театр, симулякр, интертекстуальность, ирония.

Постмодернизм — общий культурный знаменатель конца XX — начала XXI века, уникальный период, в основе которого лежит специфическая парадигмальная установка на восприятие мира в качестве хаоса — «постмодернистская чувствительность». В культурологическом аспекте, вслед за Н. Маньковской, Т. Терновой, мы