

4. Лелеко В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре / В. Д. Лелеко. – СПб., 2002. – 303 с.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – С.-Петербург : Искусство – СПБ, 200. – С. 150–390.
6. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – С.-Петербург : Искусство – СПБ, 2001. – С. 462–484.
7. Скрипченко О. В. Загальна психологія: Підручник / О. В. Скрипченко, Л. В. Долинська, З. В. Огороднійчук та ін. – К. : Каравела, 2009. – 464 с.
8. Пол Н. Географія // Енциклопедія постмодернізму / Ред. Ч. Вінквіст та В. Тейлор; пер. з англ. В. Шовкун. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – С. 86–87.
9. Soja Edward. Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. – L., N. Y. : Verso, 1989. – 96 p.

УДК 78.01"19"+78.03

Тукова Ірина Геннадіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри теорії музики Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського

РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ У СПІВВІДНОШЕННІ З НЕКЛАСИЧНОЮ НАУКОВОЮ ПАРАДИГМОЮ

У статті розглянуто загальні тенденції розвитку природничих наук (в першу чергу фізики) та музики протягом ХХ століття. Шляхом порівняння окремих фактів доведено часове співпадіння у формуванні обох некласичних парадигм. Запропоновано розгляд Другого Авангарду як природного розвитку ідей, що виникли на початку століття.

Ключові слова: загальнонаукова картина світу, музичне мистецтво ХХ століття, техніки композиції, множинність.

Тукова Ірина Геннадієвна. Развитие музыкального искусства XX столетия в соотношении с неклассической научной парадигмой.

В статье рассматриваются общие тенденции развития естественных наук (в первую очередь физики) и музыки на протяжении ХХ столетия. Путем сравнения отдельных фактов доказывается временное совпадение в формировании обеих неклассических парадигм. Предлагается рассматривать Второй Авангард как продолжателя идей, заложенных в начале столетия.

Ключевые слова: общенаучная картина мира, музыкальное искусство ХХ столетия, техники композиции, множественность.

Tukova Iryna. Development of musical art of the XXth century in the ratio with a nonclassical scientific paradigm.

The article is dedicated to tendencies of development natural science (first of all physics) and music throughout the XXth century. Time coincidence in formation of both nonclassical paradigms is proved by comparison of separate facts. It is proposed to consider the Second Avantgarde as the continuer of ideas of musical art of the beginning of the century.

Key words: general scientific picture of the world, musical art of the XXth century, technique of composition, plurality.

Перша третина ХХ століття пов'язана з кардинальною перебудовою наукової парадигми. На зміну класичній (механістичній) прийшла некласична (релятивістська) загальнонаукова картина світу. Найбільш кардинальні зрушенні сталися у фізиці, де з'явилися теорії відносності (спеціальна та загальна) і квантова механіка, що принципово змінили уявлення вчених про закони природи. Відомий американський фізик Б. Грін зазначає: "Дивність теорії відносності йде від того, що наші особисті відчуття простору та часу відрізняються від відчуттів інших споглядачів. <...> Із квантовою механікою все по іншому. <...> Розвинуті в собі квантово-механічну інтуїцію набагато складніше, оскільки квантова механіка руйнує наше індивідуальне, особистісне уявлення про реальність" [7, 90].

Такі постулати квантової механіки, як одночасне існування частки у вигляді хвилі та корпускули (корпускулярно-хвильовий дуалізм), неможливість одночасного визначення швидкості й місця розташування частки (принцип невизначеності) тощо перебудували уявлення про природу та її закони. Безперечно, що квантова механіка лише одна з галузей фізики¹, однак вона, на думку одного з найвидатніших вчених ХХ століття В. Гейзенберга, кардинально змінила уявлення про світ: "Висновки сучасної фізики <...> викликають переворот у мисленні й тому стосуються широкого кола людства" [3, 6].

Принципова різниця між класичною та некласичною науковими парадигмами полягає не тільки в розумінні того факту, що мікро- та макросвіти регулюються не спільними (як у ньютонівській фізиці), а різними законами. Найголовнішою методологічною відмінністю є введення в експеримент спостерігача, тобто, з одного боку, вплив на об'єктивність висновків суб'єктивного начала, вивчення не самого явища, а умов, у які воно потрапляє, а з іншого – можливість різноманітних та рівноправних тлумачень одного й того самого феномена².

Якщо переключити увагу на, здавалося б, зовсім далеку від природничих наук сферу – академічну музику першої третини ХХ століття, можна простежити процеси, близькі тільки-но описаним. Сталася кардинальна зміна техніки композиції. Одночасно з тональністю (спадщиною попередньої епохи) існують вільна атональність, додекафонія, мікрохроматика тощо. Е. Денісов зазначав, що "потребу в нових музичних законах відчували вже достатньо гостро композитори другої віденської школи. А. Шенберг почав використовувати гармонії позафункціонально, першим зробив дуже важливий крок в оперуванні вже відомими об'єктами <...> Наступне покоління від операцій над одиничними об'єктами перейшло до оперування множинами звуків та множинами множин, тобто до оперування не індивідуумами, а сукупностями" [8, 288].

Назви новому періоду розвитку музичного мистецтва ще не знайдено. Частіше за все його так і називають "Музика ХХ століття" або "Нова музика". Однак вченими запропоновані й такі дефініції, що об'єднують музику та природничі науки. Наприклад, Н. Герасимова-Персидська визначає "нову культурну парадигму – відповідно до новітньої фізичної картини світу – <...> як некласичну" [4, 267]. Використовує цей термін і М. Аркадьев, але він відносить його лише до музикознавства³.

При порівнянні початку обох некласичних парадигм можна побачити, що їх формування тривало майже одночасно. Протягом перших тридцяти років ХХ

століття стала ціла низка глобальних наукових відкриттів. На цей же час припадають ті оновлення музичного матеріалу та мови, що дали імпульс композиторським пошукам на сто років уперед. Підтвердити це можна за допомогою порівняння деяких подій, що відбувалися у фундаментальній фізиці та академічній музиці початку століття.

Наведемо окремі факти. При цьому підкреслимо – нами акцентуються саме досягнення фізики, тому що відкриття в цій науці формували як класичну, так і некласичну наукові парадигми.

1900 р. – квантова гіпотеза М. Планка;
1905 р. – спеціальна теорія відносності,
1916 р. – загальна теорія відносності А. Ейнштейна;
1911 р. – планетарна модель атома Е. Резерфорда;
1913 р. – модель атома Н. Бора;
1922–1924 pp. – перші нестационарні рішення рівнянь А. Ейнштейна А. Фридманом, які поклали початок формуванню теорії нестационарного Всесвіту;
1927 р. – остаточне формулювання копенгагенської інтерпретації квантової механіки (у тому числі принципу додатковості Н. Бором та принципу невизначеності В. Гейзенбергом);
1929 р. – закон загального розбігу галактик Е. Хаббла.

1913 р. – маніфест "Мистецтво шумів" Л. Руссоло;
1913 р. – перший дodeкафонний твір А. Веберна ("Оркестрова п'єса № 1");
1910-ті pp. – техніка синтетакорду М. Рославца;
1918 р. – ультрахроматизм І. Вишнеградського;
1919 р. – тропи Й. Хауера;
1919 р. – створення Л. Терменом терменвокса;
початок 1920-х pp. – мікротонова система А. Хаби;
початок 1920-х pp. – "метод композиції з дванадцятью співвіднесеними між собою тонами" А. Шенберга;
1928 р. – поява "хвиль Мартено";
1929–1931 pp. – "Ionisation" Е. Вареза.

Цей порівняльний та дуже неповний перелік наочно демонструє хоч і незалежний, але спільний рух у цих різних галузях інтелектуальної діяльності людини.

Безперечно, що "художній" та "логічний" способи світосприйняття багато в чому, а іноді й кардинально, відрізняються. Однак безкінечно дивує той неможливий для раціонального пояснення факт, що фундаментальні зрушенні в принципах мислення, розуміння та відображення світобудови відбуваються одночасно в зовсім різних сферах.

Друга половина ХХ століття зовнішньо вражає кількістю новацій та відкриттів, але всі вони, на наш погляд, є продовженням того потужного поштовху, що був наданий у першому тридцятиріччі.

У природничій парадигмі продовжують активно розвиватися галузі квантової фізики, астрофізики, особливо значущими стають молекулярна біологія та хімія, неухильно проходить комп'ютеризація всіх сфер діяльності. У пошуках єдиного закону будови матерії та розуміння початку Всесвіту вчені створюють різноманітні теорії. Як приклад можна навести лише назви тих теорій, що пропонуються для пояснення процесів, що відбувалися після Великого вибуху. Зокрема, Б. Грін пише: "Теоретики запропонували безліч різних версій (стара

інфляція, нова інфляція, тепла інфляція, гібридна інфляція, гіперінфляція, допоміжна інфляція, вічна інфляція, розширенна інфляція, хаотична інфляція, по-двійна інфляція, маломасштабна інфляція, гіпернатуральна інфляція – і це ще не все), кожна з яких характеризується стислим періодом швидкого розширення, але всі вони різняться у деталях (кількістю полів, формою їх потенційної енергії тощо)" [7, 434]. І це стосується тільки інфляційної моделі Всесвіту! Інші теорії – багатосвітова інтерпретація, теорія великого об'єднання, теорія суперструн, сценарій світу на брані тощо – теж мають множинність своїх трактувань. Однак так чи інакше, з одного боку, всі ці концепції намагаються дати єдину несуперечливу картину будови Всесвіту⁴. З іншого – вони відштовхуються від відкриттів, що були зроблені на початку ХХ століття.

Музичне мистецтво у другій половині минулого століття починає свій шлях як би з "вершини джерела" – з Другого авангарду. П. Булез та Л. Ноно, Л. Беріо та К. Штокгаузен, М. Кагель та Х. Лахенман, Дж. Кейдж та Д. Лігеті – список імен можна продовжувати. Музика стає нечуваною, непередбачуваною, інколи – суцільним експериментом.

Однак з перебіgom часу можна побачити, що зовнішня складність та множинність новітніх технік зводиться до декількох базових принципів, інтенції яких були закладені ще на початку сторіччя. Можна навіть афористично сформулювати думку так: музика другої половини ХХ століття виходить з творчості А. Веберна та Е. Вареза. Обидва презентують, у першу чергу, нові принципи відбору та організації матеріалу. У Веберна це пов'язано з серійним, а в деяких моментах, і з серіальним типом мислення, який дав поштовх тенденції до граничної економії засобів. Ілюструють його характерна пуантилістична фактура та деталізовані ритміка, динаміка, оркестровка, які в цілому формують інші за класичні принципи роботи з часом та простором. У Вареза – це безкінечний пошук нових тембрів, що виявляє себе, з одного боку, у введенні до партитури "немузичних" інструментів (наприклад, сирен), великому значенні ударних, а з іншого – в постійній цікавості до електроакустичних винаходів, нових технологій тощо (самі за себе говорять навіть назви його творів "Інтеграли", "Іонізація", "Щільність 21,5", "Електронна поема"). Фактура у творах композитора в більшості протилежна вебернівській своєю масштабністю, щільністю, а в деяких опусах – опорою на сонорні ефекти (наприклад, "Америки", де вперше були введені сирени, 1918–21 pp.⁵).

Таким чином, у творчості цих двох композиторів закладені три з чотирьох базових технік композиції, які домінували в другій половині ХХ століття: серіалізм, сонорика, електронна музика. Алеаторика виникла як наступний логічний компонент. "Серіалізму – як втіленню абсолютноного контролю над процесом створення музики, – пише Н. Герасимова-Персидська, – неминуче повинна була бути протиставлена свобода. І вона з'явилася як зняття всіх обмежень та норм – у вигляді алеаторики" [5, 41].

Найбільш революційною, на наш погляд, з цих чотирьох базових технік є електронна музика. Вона дала можливість по-новому проаналізувати сам "першо-елемент" – звук, запропонувала принципово інші методи роботи з ним. Композитори, як і природознавці, шукали ту фундаментальну елементарну структуру, що дозволить зрозуміти логіку всієї світобудови. Таким атомом для музики є звук⁶.

Причому він дійсно є атомом, тому що об'єднуючись з іншими формує або інтонацію, або інтервальну послідовність (серію, ряд тощо), або сонорний комплекс. Але й сам він може бути розщепленим, дозволяючи досліджувати свою внутрішню будову, яка іноді навіть стає головною діючою особою не тільки електронних, але й акустичних композицій ("Partiels", "Modulations" Ж. Грізе та ін.).

Таким чином, усе це доводить не тільки існування паралелей в періодах розвитку природничих наук та музики в ХХ сторіччі, але й про їх зближення⁷.

Якщо вести мову виключно про музику, то, по-перше, можна зазначити, що відбувається в деякій мірі її "математизація", повернення до середньовічного quadrivium. На технічному рівні ця тенденція особливо яскраво проявила себе у творчості композиторів Другого Авангарду та їх послідовників, наприклад, у роботі зі звуком в електронній музиці, алгоритмічних принципах композиції, хроматичних шкалах, техніці груп та ін.

По-друге. Безперечно, що постулати некласичної науки гуманітарію можна зрозуміти лише образно-емоційно. Однак знайомство з ними дає можливість уявити інший мікро- або макрокосмос, у якому наявна інша логіка, закономірності та зв'язки. Думається, що саме на формування таких уявлень про світ і спрямовано багато новацій, які можна побачити в музиці протягом понад ста років. При цьому необхідно підкреслити, що йдеться як про виникнення у творах незвичних тем та образів, так і про появу нового звукового матеріалу, принципів роботи з ним, його цілісної організації.

Як приклад такого поєднання музики і природознавства наведемо твір російського композитора В. Горлінського "Gravitation–Space" (2007) для двох флейт, кларнету, двох саксофонів, валторни, труби, двох тромбонів, туби, ударних, фортепіано, електрогітари, бас гітари та баритону. Привертає увагу не стільки різноманітний склад виконавців (цим у ХХІ столітті здивувати вже нікого неможна), як програма твору. Наведемо її повністю:

"Ідея "гравітації–простір" спирається на теорію Ейнштейна про викривлення простору поблизу масивних тіл (т. з. "кривизна простору-часу").

Кожне масивне тіло (або "маса" взагалі) має властивості гравітації, що змінюються за лінійною шкалою (чим більша маса, тим сильніша гравітація). Висунув пропозицію (слідуючи за теорією струн), що маса може бути вираженою в одиницях частоти коливання (чим більша частота "висота" звука, тим більше "маса" звукового об'єкту), я отримав шкалу "мас частот". Таким чином, обчислюючи за такою шкалою значення мас, що відповідають певній висоті звука, я отримав необхідний коефіцієнт кривизни простору в кожний з моментів (розврахунок робився за найвищим тоном гармонії).

Пам'ятаючи, що простір та час (завдяки Ейнштейну) – пов'язані між собою поняття, а викривлення простору завжди можна екстраполовати на час, я перетворив отримані "викривлення простору" в часові викривлення (прискорення–уповільнення).

На слух це можна визначити, як прискорення ритмічної пульсації поблизу великих звукових мас (вертикалей)" [6].

Цей текст є цікавим з декількох позицій. По-перше, образною та технічною ідеєю у творі стає відома теорія А. Ейнштейна (що, до речі, нещодавно була підтверджена експериментально). По-друге, композитор одночасно дає настанову й виконавцям, й слухачам, й аналітикам, підкреслюючи ті моменти в "Gravitation–Space", які можна без складностей почути і побачити в партитурі.

GRAVITATION-SPACE

Melodic line & Bass

Bass I

Bass II

Clarinet B

Alto Saxophone

Bassoon Bassoon

Horn I

Trumpet in C

Trombone I

Trombone II

Tuba

Drum Set

Piano

Electric Guitars -
pedal effects

Tuning guitars
system:
E B G C F A D

Vibraphone

Drum Cymbals -
pedal effects

Maracas

Metronome

Melodic line & Bass

Melodic line & Bass

*Moving the air into
the horn with force,
creating certain notes
using the TROMBONE as a modifier*

*Moving the air into
the trumpet with force,
creating certain notes
using the TRUMPET as a modifier*

*Moving the air into
the brass instrument with force,
creating certain notes
using the TROMBONE as a modifier*

*Moving the air into
the brass instrument with force,
creating certain notes
using the TRUMPET as a modifier*

*Playing from
a trumpet using
synthetic notes*

*From fall
of a plucked
element*

Without bass line (in fact)

Harmon

V1 (Tub Chorus)

*From all sources with
given bass (Example 1),
the final dynamic is
adjusted by volume pedal.*

Metronome

П'єса триває 3'33" і за цей час перед слухачем нібіто розгортається космос завдяки використанню різноманітних ефектів, що мають викликати асоціації зі звуками безмежного простору, в якому рухаються масивні небесні тіла. Досягається ця ціль за допомогою сонорних ефектів, використання дуже високих та низьких звуків, що знаходяться майже на межі людського сприйняття, різних тембрових поєднань, неакадемічних прийомів звуковидобування.

"Gravitation-Space" є одночасно і складним, і простим. Складний він за композиторською та виконавською технікою. У творі окрім розрахунків "мас частот" та часових розряджень і ущільнень, що їм відповідають, використовується майже весь сучасний технічний арсенал способів звуковидобування. Це й різноманітні вдування повітря в духові інструменти, й промовляння літер в інструменти, й акорди на мелодичних інструментах, й гра на мундштуці, й використання струн рояля, й особлива техніка співу, при якій змінюються обертони тощо. Проте простий твір за своєю логікою – основний принцип співвідношення звуків із визначеною висотою та шумових експонується на початку й ніде не змінюється. Основна звукова ідея полягає в наступному: чим більш високий звук знаходиться на горі співзвуччя, тим швидший ритмічний блок його або супроводжує, або йде слідом за ним.

Таким чином, наведений приклад ілюструє безпосередню взаємодію природничих наук та музики на рівні ідеї твору та способів організації матеріалу. Логіка ж цілісної побудови залишається в межах класичної детермінованості та, в чомусь, передбачуваності (наприклад, завершення, що побудовано за принципом *leggiero* – завмирання звуковисотного шару супроводжується поступовим збільшенням часу між долями ритмічного блоку до повного зникнення в тиші).

Безперечно, у статті піднятій на поверхню лише той пласт музики ХХ століття, що пов'язаний із різноманітними новаціями. Поза увагою залишилися твори, в яких композитори або апелюють до "старих" прийомів, або наповнюють новим змістом уже існуючий матеріал та ін. Однак усе це загалом і створює одночасно й ту множинність, й ту єдність, яку так добречує слухач і яка утворює неповторну звукову картину сучасного музичного світу.

Примітки

¹ В. Гейзенберг писав: "Можливо, найкращий шлях обговорення проблем сучасної фізики полягає в історичному описі розвитку квантової теорії, яка в дійсності є тільки особливою галуззю атомної фізики; сама атомна фізика знов таки є тільки великою обмеженою галуззю сучасного природознавства. Однак можна, мабуть, сказати, що найбільші зміни в уявленнях про реальність сталися саме у квантовій теорії" [4, 7].

² Як приклад можна навести назгу третього розділу книги В. Гейзенберга "Фізика і філософія": "Копенгагенська інтерпретація квантової теорії" [4].

³ "... "класичним" ми можемо назвати таке музикознавство, що схильне до статистично-архітектонічного опису чистого музичного "об'єкту". <...> "Некласичним" музикознавством ми пропонуємо називати таке дослідження музичної мови та музичного твору, яке схильне розглядати музику як процес, як становлення, як динамічну структуру" [1, 106].

⁴ Див., наприклад, книгу С. Вайнберга "Мрії про остаточну теорію" [3].

⁵ Друга редакція – 1926 р.

⁶ Про принципи трактування звука в музичному мистецтві див. статтю автора "Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції" [9].

⁷ Питання особливого, інтуїтивного передчуття музику змін, які пізніше формуються в науковій свідомості ми торкатися не будемо. Воно розробляється в роботах Н. Герасимової-Персидської, до яких ми й відсилаємо читача [4].

Література

1. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки / М. Аркадьев. – [изд. 2-е, доп.]. – М., 1992. – 168 с.
2. Вайнберг С. Мечты об окончательной теории / С. Вайнберг. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
3. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое / В. Гейзенберг ; [пер. с нем.]. – М. : Наука. Гл. ред. физ.-мат. лит., 1989. – 400 с.
4. Герасимова-Персидская Н. Музика. Время. Пространство / Н. Герасимова-Персидская. – К. : Дух і літера, 2012. – 408 с.
5. Герасимова-Персидська Н. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі / Н. Герасимова-Персидська // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Науковий журнал. – 2010. – №3 (8). – С. 39–46.
6. Горлинский В. Gravitation-Space / В. Горлинский. – Режим доступа : http://webkind.ru/text/5431532_m6734457p16238854_text_pesni_gravitation-space.html (дата звернення 08.10.2013)
7. Грин Б. Ткань космоса: Пространство, время и текстура реальности / Б. Грин ; [пер. с англ. / под ред. В. Малышенко и А. Панова]. – М. : Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009. – 608 с.
8. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / [сост. Т. С. Кюреян, В. С. Ценова]. – М. : Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2009. – 356 с., нот.
9. Тукова І. Трактовка звука як фактор формування техніки музичної композиції / І. Тукова // Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. – 2011. – № 1 (10). – С. 72–79.

УДК 391: 398.5 (477.8)

*Черніговець Олена Миколаївна,
асpirантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ЯК ОСНОВА ФУНКЦІОNUВАННЯ ВІДОВИЩНО-ІГРОВИХ ФОРМ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ (на матеріалі Північно-Західного регіону України, друга половина XIX – початок XX ст.)

У статті розглядається традиційна культура Північно-Західного регіону України другої половини XIX – початку ХХ ст., її ознаки та провідні чинники. Розкривається вплив традицій на функціонування видовищно-ігрових форм народної творчості (ігор, святкових і обрядових дійств, дитячих і молодіжних забав) та роль фольклору краю в їх структурно-жанровій, змістовній та художній основі.

Ключові слова: традиційна культура, Північно-Західний регіон, традиції, видовищно-ігрові форми, фольклор.

Черниговец Елена Николаевна. Традиционная культура как основа функционирования зрелищно-игровых форм народного творчества (на материале Северо-Западного региона Украины, вторая половина XIX - начало XX вв.).

В статье рассматривается традиционная культура Северо-Западного региона Украины второй половины XIX – начала ХХ в., ее черты и ведущие компоненты. Рассматривается влияние традиций на функционирование зрелищно-игровых форм народного