

мюзикла. Приведены доводи о целесообразности трактовки творческой доминанты как параметра порядка автопоэзной системы «актер мюзикла».

Ключевые слова: автопоэзная система, актер мюзикла, творческая доминанта, параметр порядка системы.

Olha Ohanezova-Hryhorenko, PhD in Arts, A. Nezhdanova National Musical academy of Odessa

CREATIVE DOMINANT AS THE ORDER PARAMETER SYSTEM OF AUTOPOIESIS «ACTOR OF THE MUSICAL»

In article «Creative dominant as the order parameter system of autopoiesis «actor of the musical» presented results of the analysis of the role creative dominant successful professional realization of a musical actor. Presented arguments about the feasibility of a creative interpretation of the dominant as the parameter of order autopoiesis system «actor of the musical».

Key words: the autopoiesis system, the actor of musical, the creative dominant, the parameter of order.

УДК: 78.01

Рябуха Наталія Олександрівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант кафедри культурології
та медіа-комунікацій,
Харківська державна академія культури

ЗВУКООБРАЗ ФОРТЕПІАНО В ДИНАМІЦІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Стаття присвячена дослідженню еволюції звукообразу фортепіано в динаміці історико-культурних змін, яка відбувалась у взаємозв'язку із основними етапами розвитку інструментального мислення. Розглядаються історико-стильові, естетичні, конструктивні, композиторські й виконавські фактори, які обумовили оновлення художньо-акустичної трактовки інструменту. Робиться висновок про те, що стилістичні зміни, які сформували нову музично-виконавську поетику та інструменталізм як принцип мислення, що відображає родові риси інструментальної культури певної епохи, свідчать про трансформацію звукообразної концепції картини світу.

Ключові слова: звукообраз фортепіано, звуковий образ світу, інструменталізм, принцип мислення.

Інструментальна культура як невід'ємна складова музичного мистецтва відрізняється своєю динамічністю та відкритістю. Вона завжди відповідала потребам часу, а також індивідуальним можливостям відображення картини світу. Відштовхуючись від прикладних досліджень музичних інструментів та звертаючись до сучасного наукового досвіду, який поєднує філософський, культурологічний та музикознавчий дискурси, музичний інструмент можна розглядати як звуковий архетип культури, розуміння якого залежить від багатьох факторів. Насамперед, це історико-культурні традиції, які зумовлюють не лише розвиток звуко-музичної практики, а й формують музичне мислення, на основі якого зароджуються і розвиваються різні жанри і форми інструментальної музики. Особливого значення, при цьому, набувають художньо-акустичні та семантичні можливості музичного інструменту, що поєднуються у понятті «звукообраз». Актуальність дослідження звукообразу фортепіано пов'язана з розумінням його як типологічної моделі, що відбиває інструменталізм як принцип мислення на основних етапах еволюції фортепіанної культури.

Отже, **метою статті** є виявлення специфіки оновлення звукообразу фортепіано у взаємозв'язку із парадигмою інструментального мислення епохи, що розкриває звуковий образ світу.

Вирішення поставленої мети зумовлено розкриттям специфіки поняття «звукообраз» у виконавському мистецтві, що ґрунтується на аналізі вже існуючих робіт. Зважаючи на різноманітність наукової та науково-методичної літератури з проблем фортепіанного мистецтва, теоретико-методологічну базу дослідження інструментально-звукової специфіки фортепіано складають фундаментальні праці, які ми пропонуємо класифікувати за основними методологічними напрямками дослідження:

– *історико-теоретичний*: «Історія фортепіанного мистецтва» О. Алексєєва (1962, 1967, 1988), «Історія фортепіано та його попередників» П. Зиміна (1968), «Нариси з історії фортепіанної педагогіки та піанізму» О. Ніколаєва (1980), «Від клавіру до фортепіано» І. Розанова (2002), «Історія фортепіанного мистецтва. ХІХ сторіччя» (2006) та «Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах» (2010) Н. Кашкадамової;

– *історико-виконавський*: «Питання теорії та історії виконавства» Я. Мільштейна (1983), «Фортепіанно-виконавське інтонування» А. Малінковської (1990), «Три тенденції в інструментальному мистецтві» (2004) та «Історія фортепіанної транскрипції» (2011) Б. Бородіна, «Звуковий образ інструменту в сольних фортепіанних творах вітчизняних композиторів 60-80-х рр. ХХ століття» О. Щербатової (2012);

– *виконавсько-теоретичний*: «Теорія піанізму: досвід наукових передумов до методики гри на фортепіано» Г. Іванівського (1927), «Фортепіанна гра: питання та відповіді» І. Гофмана (1961), «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі» К. Мартінсена (1966), «Питання піанізму» Г. Когана (1968), «Виконавець і стиль» Д. Рабиновича (1979), «Музично-виконавське мистецтво» Г. Ципіна (2001), «Творча робота піаніста з авторським текстом» Є. Лібермана (1988);

– *виконавсько-методичний*: «Піанізм як мистецтво» С. Фейнберга (1969), «Піаніст і його робота» С. Савшинського (1961), «Про мистецтво фортепіанної гри» Г. Нейгауза (1961), «Питання фортепіанної педагогіки та виконавства» Л. Баренбойма (1969), «Методика викладання дисципліни «Історія фортепіанного виконавства» у студентів-піаністів середніх спеціальних учбових закладів» (2010) І. Борейко;

– *культурологічний*: «Виконавські стилі у контексті художньої культури ХVІІІ-ХХ ст.» (1995) В. Чинаєва, «Фортепіанне виконавське мистецтво к культуротворчий феномен» (2002) Н. Мельникової, «Фортепіанне виконавство як феномен культури» (2006) А. Ігламової.

Осмилення звукообразу як категорії виконавського мистецтва започаткував Л. Гаккель. Головною метою його нарисів «Фортепіанна музика ХХ ст.» (1976) є обґрунтування «образу фортепіано ХХ століття» на прикладі творчості К. Дебюссі, А. Скрябіна, А. Шенберга, М. Равеля, Б. Бартока, І. Стравінського, П. Хіндеміта, Д. Шостаковича та ін. [4] Л. Гаккель розглядає трансформацію уявлень про звукову природу інструменту, його «звуковий світ», які вплинули не лише на смислові, виразові й зображувальні можливості фортепіано та фортепіанної музики, а й на зміну його суспільно-соціального та духовного престижу.

У розвиток ідей Л. Гаккеля, у дослідженні О. Щербатової надається визначення поняття «звуковий образ інструменту» як «звуковий матеріал, відібраний зі всього спектру акустичних можливостей інструменту і організований певним способом» [12]. Вивчення звукового образу фортепіано в подібному ракурсі дозволив дослідниці виявити його функціональні можливості, що обумовлені сонорно-кolorистичними, фактурними та композиційно-драматургічними особливостями фортепіанних творів С. Губайдуліної, Е. Денисова, Б. Тищенко, А. Шнітке, Р. Щедріна та ін.

У другій половині ХХ століття у вітчизняному музикознавстві все частіше обговорюється питання про специфіку звукової організації в сучасній музиці і розширення виражальних можливостей звуку, які пов'язані з інструментально-звуковою специфікою. Новітня композиторська творчість репрезентує багатоманітний спектр образів фортепіанного звуку, що відображає індивідуальне ставлення до звукової природи інструменту: від сонорно-кolorистичного трактування фортепіано з неокласичними прийомами ілюзорно-педального і концертного стилів до авангардних експериментів поєднання фортепіанного звуку з шумовими та електронними звучаннями. Тому актуальним для сучасних дослідників стає виявлення індивідуального трактування інструменту, що відображає технологію і методи оновлення його звукового образу. Розмаїття характерних звучань інструментів, озвучених виконавськими прийомами та засобами виразності зумовлює появу різних дефініцій звукообразу як виконавської категорії: «художньо-акустичний образ інструменту» (А. Тимошенко) [10], «образ інструменту» (І. Башарова) [1], «акустичні образи музичних інструментів» (К. Мореін) [6].

Незважаючи на велику кількість досліджень, не вирішеним залишається питання щодо семантичної специфіки звукообразу як смислової моделі світу, що характеризує інструментальне мислення епохи. Особливого значення, при цьому, має особливості звуковідчуття епохи та його звукова проєкція на музичні інструменти, зокрема фортепіано. Тому дослідження специфіки звукообразу фортепіано передбачає комплексний аналіз, що поєднує історико-стильовий, культурологічний, інструментальний та семантичний аспекти.

Про взаємозв'язок всіх змін, що відбуваються у розвитку інструментального стилю (піанізму) з урахуванням «сучасного звукового світогляду», вперше підмітив М. Друскін у дослідженні «Нова фортепіанна музика» (1928) [5, 3]. На думку музикознавця, відмінною рисою творчості композиторів

першої половини ХХ століття є не комплекс прийомів і засобів звукового оформлення фортепіанної фактури, а передусім «новизна життє- й звуко-відчуття» як властивість інакше мислити і відчувати [5, 10]. «Кожна музична епоха, – пише М.Друскін, – по-своєму перетворює («реєструє») природну звучність інструменту, причому змінюється не стільки тембр інструменту, скільки обсяг регістрів або його звукова шкала, – ні! Еволюція музичної техніки йде повільним, але рівним шляхом, – змінюється ставлення композиторів до засобів відтворення їхньої музики» [5, 31]. Це, в свою чергу, позначається і на виконавському процесі – «в умінні видобувати незвичайну, якісно іншу звучність», яка має історичну обумовленість. Так, інструмент обумовлює певну сферу свого використання, що утворює специфічні поняття «фортепіанного», «скрипкового» та інших інструментальних стилів.

Кожний музичний інструмент має свій звуковий образ, який є живим джерелом натхнення для думки і фантазії композитора, стає відчутним і мислимим для виконавця. Як вважає Є. Назайкінський, музичний інструмент – це «особливе знаряддя виробництва», «орган фонації», що прийшов до людини з природи, прирученою їм. З іншого боку – він розуміється як «жива істота», «пам'ятник культури» певної історико-соціальної сфери, «особливий світ, який представляє в своїх формах сутність відображення світу реального» [7, 85]. Але який парадокс – поєднуючи матеріальну природу й духовну (творчу) енергію мислення, музичні інструменти розширили образно-сміслову й семантичне поле музики, перетворили його в «інструментальну подобу антропоцентричного макрокосмосу дійсності» [7, 117]. Відповідно музичний інструмент як «мірило цінності» має історичні передумови трактування звучності: «Кожну музику слід відтворювати з використанням притаманного для неї інструментарію» – вважає Н. Харнонкурт [11]. Ключове значення має характер звуковідчуття дійсності як композитора, так і виконавця, що відповідає художньо-акустичній концепції інструменту та індивідуальному ставленню до його звукової природи. Отже, музичний інструмент є *звуковим символом епохи*, який, поєднуючи композиторсько-виконавське мислення, здатний відобразити звуковий образ світу – концепцію інтонованого світовідчуття.

Однак необхідно виявити фактори формування парадигми інструментального мислення епохи, що зумовлюють динаміку оновлення художньо-акустичної моделі фортепіано, яка відбувалась внаслідок зміни у ставленні до інструментально-звукової специфіки музики.

Враховуючи історичні передумови особливостей трактування звукообразу фортепіано, ми спираємося на сучасні концепції розвитку інструментального мистецтва. Так, Б. Бородін виокремлює три основні тенденції розвитку, а саме: 1) тенденція відносно інструментальної нейтральності 2) доцентрова тенденція, пов'язана з розкриттям іманентної природи інструменту та 3) відцентрова тенденція, що поєднує явища інструментальної та не інструментальної природи [3, 22]. Спираючись на історико-типологічний підхід та враховуючи статус та місію виконавця, основні принципи навчання, домінуючу трактовку інструменту, його конструктивні особливості, І. Борейко увиразнює основні періоди історії фортепіанного виконавства, такі як клавірний період (передісторія), період переходу від клавіру до фортепіано (60-80-е гг. XVIII ст.), період класичного (рубіж XVIII-XIX ст.), романтичного (все XIX ст.) та постромантичного фортепіано (кінець XIX-XX ст.) [2]. О. Щербатова, пов'язуючи класифікацію звукообразу інструменту у взаємодії з певною традицією або запереченням її, виявляє романтичне і антиромантичне трактування фортепіано [12, 11]. Згадані історико-типологічні концепції підкреслюють думку про те, що динаміка розвитку звукообразу фортепіано була зумовлена змінами пануючих стилів, які утворювали норми та принципи організації системи музичної мови-мовлення.

Інструментальне мислення митців, яке зароджувалося у звуковому середовищі із відповідним звуковим ландшафтом та умовами сприйняття й відтворення звукової інформації, залежало від фонду засвоєних масовою музичною свідомістю інтонацій, що були «на слуху» [9, 132]. Композитори, що визнавали людський голос як звуковий ідеал, прагнули подолати ударну природу фортепіано та його кратковзвучність. При цьому використовувались різноманітні прийоми подовження та збагачення фортепіанного звуку (обертонний принцип організації фактури, архітектонічна та ілюзорна педаль). Протилежним є ударно-токатний принцип трактування фортепіано, що підкреслює ударну специфіку інструменту з кратковзвучним, уривчастим звучанням. Для реалізації такого принципу використовуються неприпустимі для класико-романтичної традиції прийоми та способи гри з багатогранною тембровою колористикою.

Трактовка звукообразу виявляється полем для експериментування, в результаті чого розширюються художньо-акустичні можливості музичного інструменту та формується виконавська свідомість та культура. Тому важливим фактором формування інструментального стилю є індивідуально проінтонована звукова форма «акустичного тексту» (термін О. Шультякова). Особливе значення мають виконавська техніка й майстерність, що пов'язані з принципами звукової організації

фактури та драматургії. Але саме завдяки «дару ейдетичної слухової уяви» композитора (термін М. Арановського), сонорно-колористична, композиційно-драматургічна та фактурна організація музичного задуму завжди має інструментально-конкретний характер. У процесі реалізації виконавцем «евристичної моделі» композиторського тексту в інструментально-озвученій формі буття, виявляються індивідуально-стильові особливості трактування звукообразу інструменту, які надають звучанню якісно-предметні характеристики та розкривають його «тембровий образ» [7, 9].

Історична еволюція звукової моделі фортепіано протягом кількох століть свідчить про суперечливість поглядів у трактовці його звукообразу (від монотембральності та ударності до можливостей імітувати звучання оркестру). Тембральне збагачення фортепіанного звуку здійснювалося в процесі вдосконалення конструктивних особливостей інструменту, зокрема демпферно-акустичної системи. Конструктивні зміни детерміновані пошуками відповідності між слуховими уявленнями про звуковий образ та мануально-дотиковими відчуттями (туше, техніка педалізації). Так, конструкція фортепіано XVIII ст., винайдена італійським клавесинним майстром Б. Хрестофорі (1709) і вдосконалена німецькими органними майстрами, такими як І. Штейн та Г. Зільберманн, зазнала істотних змін. Звучання «віденських» фортепіано ще багато в чому нагадувало акустичні образи його попередників – органу, клавесину, клавикорду і струнно-щипкових інструментів (скрипки, альту, віолончелі). Ідеальне співвідношення між художніми можливостями інструменту і звуковими ідеями відчувається у клавірній творчості І.Баха, В.Моцарта, Д.Скарлатті.

З винаходом механіки «подвійної репетиції» С. Ераром, відкриттям в середині XIX ст. у Німеччині та США фабрик Ю. Блютнера, Д. Бехштейна, Г. Стейнвея, виразний потенціал фортепіано нарешті якнайповніше розкрився. Це дозволило видобувати звуки самої різної гучності і тембру, а завдяки демпферній педалі, яку інколи називають «душею фортепіано», стало можливим відчутно подовжити швидко гаснучий звук, збагатити його обертонами, зробити соковитіше і об'ємніше. Особливості трактування звукообразу інструменту в епоху романтизму можуть бути передані через такі категорії музично-виконавського мислення, як віртуозність, піаністичність, масштабність, оркестровість звучання. Прийом фактурного викладення «у три руки», який був введений С. Тальбергом, набув надалі загального поширення серед композиторів, які поставили перед піаністами масу нових завдань. Це і уміння збудувати мелодію широкого дихання, наблизивши рояль до людського голосу, і володіння мистецтвом довгих динамічних наростань і спадів, і нескінчений пошук тембрових і регістрових фарб, їх поєднань. Всі ці особливості були повною мірою представлені в творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Листа та ін. Отже, удосконалення конструкції фортепіано забезпечило його широку популярність як на великій професійній сцені в якості концертного інструменту, так і у сфері домашнього музикування.

Зміна звукового образу фортепіано в XX столітті пов'язана із стилістичними оновленнями засобів виразності, які, у свою чергу, зумовлюють акустичні, фактурні і композиційно-драматургічні особливості творів. Так, у фортепіанній творчості А. Шенберга, І. Стравінського, Б. Бартока вплив нового відчуття концентрації музичного матеріалу на атональній основі та оркестрових ідей фактури зумовив появу двох основних фортепіанних стилів:

- ілюзорно-педальний піаністичний стиль з барвисто-колористичною манерою письма, що відповідає постромантичному світосприйняттю;
- безпедальний (ударно-шумовий) піаністичний стиль, пов'язаний з неокласичною традицією мануально-пальцевого звуковидобування [4, 10].

У картині світу другої половини XX століття звукообразне трактування фортепіано обумовлене співіснуванням нових композиторської техніки письма (додекафонія, серіальність, пуантилізм, алеаторика, сонористика), які спричинили виникнення нетрадиційних для класико-романтичної традиції прийомів гри і способів звуковидобування. До того ж, полістилістика, інтертекстуальність, полісемантична установка в розкритті змісту породжують інтерпретаційний характер свідомості як композитора, так і, виконавця.

Сучасна ситуація складається таким чином, що експерименти в області розширення звукових можливостей інструментів, зокрема фортепіано, стали пріоритетними для композиторів, і виконавців-співавторів. У розпорядженні композитора-творця й виконавця-співтворця знаходиться весь накопичений художній досвід засвоєння та відображення будь яких звукообразів, зміст та форма, відбір матеріалу та його художня організація яких виступає у діалектичній єдності, динамічній взаємодії.

Нове уявлення про інструменталізм як принципи мислення пов'язано з декількома факторами: 1) онто-семіотичним переосмисленням мовних засобів виразності; 2) експериментуванням зі звуковою природою музики та інтенсивним розвитком композиторських технологій; 3) формуванням нової

художньо-естетичної концепції звуку; 4) новою парадигмою виконавської поетики, яка проявляється у вільному відношенні до композиторського тексту на основі «емоційного інтелекту» (термін О. Шульпякова); 5) розвитком виконавської техніки на основі нетрадиційних способів звуковидобування; 6) переглядом традиційних уявлень у формуванні нового звукотембрового амплуа інструменту на основі вдосконалення його конструкції; 7) зміною статусу музичного інструменту як атрибуту часу, пов'язаного з історичною закономірністю інструментальний стилю.

У практиці ХХ ст. значно розширюється трактування фортепіано за рахунок залучення позамузичних факторів: залучення найрізноманітніших джерел звуку («звучні предмети»), способів звуковидобування (із впливом на будь-яку частину корпусу інструменту), приладів для посилення звуку (за допомогою мікрофонів і електронних підсилювачів), а також введення фортепіано у нетрадиційний ансамблевий склад. Експериментування зі звуком зумовлює появу нових темброво-інструментальних модифікацій фортепіано – ординарне, препароване, розширене, мікроінтервальне фортепіано та фортепіано з електронним посиленням звуку [8, 11]. Звуковий портрет розширеного фортепіано є типологічною моделлю сучасного інструментального мислення, що концептуально відображає світомоделюючі, символічні та семантичні рівні музичного тексту.

Сучасні композитори частіше віддають перевагу виконавцеві у відборі певних засобів та прийомів звуковидобування, які репрезентують різноманітні образи звуку: від гранично тихого чи віддаленого звучання, що передає відчуття тіні, примари, потойбічності до вираження драматичної експресії, що відображає конфлікт людини зі світом. Яскравими прикладами слугують фортепіанні твори Дж. Кейджа, М. Кагеля, Л. Беріо, В. Сильвестрова, які втілили всі особливості жанру «інструментального театру». Під час їх сценічної репрезентації використовуються різноманітні звукові прийоми, які досягаються за допомогою препарування фортепіано та використання різних шумозвуків: гра скрипковим смичком по струнах; удари по струнах басового регістра всією рукою або подушечками пальців; гра по клавішах на затиснутою пальцями струні; гра металевими пластинами по струнах або хаотичне їх розкидання по струнах; беззвучна гра на клавіатурі; стукіт по роялю; звуки кроків, що складаються в музичну фразу. Композитор виступає в ролі музичного режисера, який вибудовує чітку послідовність всіх пересувань по сцені, ретельно виписану в партитурах. Завдяки цьому перед слухачем постає *метазвуковий простір*, у звучанні якого розгортається справжній «театр звуку».

Таким чином, підсумовуючи все вищезазначене, зробимо наступні **висновки**. Трьохсотрічна історія розвитку фортепіанного мистецтва (від клавірної доби до сучасності) свідчить про суттєве перетворення звукового світу музики технічними нововведеннями і фактурними рішеннями. Ця еволюція, в свою чергу, вплинула на ставлення до фортепіано як до інструменту з універсальними можливостями відтворювати фактуру любого типу – від монодичної (нерідко в творах І. Стравінського, Б. Бартока, А. Шнітке), поліфонічної (твори І. Баха, Д. Шостаковича, П. Хіндемита) до найрізноманітніших типів фактурних утворень в авангардних композиціях ХХ ст. (твори В. Сильвестрова, В. Бібіка, Е. Денисова).

Еволюція звукообразу фортепіано в динаміці історико-культурних змін відбувалась у взаємозв'язку із основними етапами розвитку інструментального мислення: *клавірний період* (розквіт клавірних інструментів); *класичний період* (перехідний етап до фортепіано, виникнення демпферної системи); *романтичний період* (розвиток художньо-виражальних можливостей фортепіано та розкриття його «оркестрового» потенціалу); *постромантичний період* (розкриття темброво-акустичного потенціалу за рахунок розширення техніки педалі); *авангардний період* (художньо-експериментальний етап, який характеризується збагаченням тембрального звучання фортепіано альтернативними засобами виразності).

До факторів, які сприяли оновленню звукообразу фортепіано належать: *історико-стильові* (епохальний, композиторський та інструментальний стилі), *художньо-естетичні* (естетика звуку, характер звуковідчуття епохи), *композиторські* (темброво-колеристичне, композиційно-драматургічне, фактурне рішення), *виконавські* (піаністичне відчуття клавіатури, фізичні можливості виконавця, індивідуальна манера та темперамент, інструментальна моторика) та *конструктивні* (художньо-акустичні, темброво-динамічні та ергономічні особливості фортепіано, топографія клавіатури, педальний механізм та механіка інструменту, що впливають на формування піаністичної фактури, особливостей звуковидобування, виду техніки, прийомів гри, аплікатурні принципи, положення рук та координацію піаністичних рухів). У зв'язку з цим можна зробити висновок про те, що звукообраз фортепіано – це *художньо-акустична концепція звукового образу світу, що відображає єдність способу світовідчуття композитора і виконавця через виразні можливості інструменту в поєднанні з виконавськими прийомами і принципами*. Тому ця категорія є когнітивною, оскільки, як

показала сучасна культура, потенціал звукової виразності в музичному мистецтві невичерпний. Обумовлений новими парадигмами пізнання світу і людини, звукообраз розкриває творчий потенціал особистості, відображає «дух» часу, тип художньої свідомості культури.

Дослідження факторів оновлення художньо-акустичної моделі інструменту, що відображають родові риси інструментальної культури певної епохи, свідчить про зв'язок розвитку *піанізму* як інструментального стилю зі стилістичними змінами, які сформували нову музично-виконавську поетику. Так, в кожному історико-культурному та художньо-стильовому середовищі формується звуковий портрет епохи, що відбиває звукообразну концепцію картини світу. Виявляючи своєрідність трактування звукообразу фортепіано, аналізуючи фактурні, композиційні та сонорно-колеристичні принципи організації звукового матеріалу, що зумовлюють особливості взаємодії виконавця з інструментом, стає можливим створювати виконавську концепцію, яка відображатиме інструментальний образ світу як індивідуальний спосіб світовідчуття.

Сучасна музика не обмежується у пошуках нових інструментальних образів та їх тембрових рішень. Це дає підстави для подальшого дослідження особливостей взаємозв'язку виконавських традицій та сучасного мислення, яке є відображенням складних художніх процесів в музичному мистецтві.

Література

1. Башарова И. Образ флейты в Сонатине С. Губайдулиной / И. Башарова // Вестник Башкирского университета. – Уфа, 2008. – № 3. – С. 595-598.
2. Борейко И. Методика преподавания дисциплины «История фортепианного исполнительства» у студентов-пианистов средних специальных учебных заведений : автореф. дис. ... канд. пед. наук, спец.: 13.00.02 – теория и методика музыкального обучения / И. Борейко; Ур. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 21 с.
3. Бородин Б. Три тенденции в инструментальном искусстве : монография / Б. Бородин. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2004. – 222 с.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. – М. : Советский композитор, 1976. – 296 с.
5. Друскин М. Новая фортепианная музыка / М. Друскин. – Л. : Тритон, 1928. – 112 с.
6. Мореин К. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти / К. Мореин // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2 (9). – С. 165-170.
7. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
8. Радвилович А. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960-1980 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения, спец.: 17.00.09 – теория и история искусства / А. Радвилович; Санкт-Петербургский гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб. : 2007. – 21 с.
9. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения / М. Тараканов // Психология процессов художественного творчества : сб. статей. – Л. : Наука, 1980. – С. 127-138.
10. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / А. Тимошенко. – СПб., 2004. – 254 с.
11. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт ; наук.-популярне вид-ня [перекл. Г. Курков]. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
12. Щербатова О. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения; специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / О. Щербатова; Нижегородская гос. консерватория (академия) им. М.И.Глинки. – Нижний Новгород, 2012. – 23 с.

References

1. Basharova I. The image of Flute Sonatina in Sofia Gubaidulina / I. Basharova // Bulletin of the Bashkir University. – Ufa, 2008. – № 3. – P. 595-598.
2. Boreyko I. Methods of teaching «History of piano playing» students pianists specialized secondary educational institutions: the dissertation of the candidate of pedagogical sciences, specialization: 13.00.02 – Theory and methodology of musical training / I. Boreyko; Ural State Pedagogical University. – Ekaterinburg, 2010. – 21 p.
3. Borodin B. Three trends in the art of instrumental: monograph / B. Borodin. – Ekaterinburg : Bank of cultural information, 2004. – 222 p.
4. Gakkel L. Piano Music of the XX century. Essays / L. Gakkel. – M. : Soviet composer, 1976. – 296 p.
5. Druskin M. New piano music / M. Druskin. – Leningrad : Triton, 1928. – 112.
6. Morein K. Acoustic images of musical instruments in the clavier sonatas of Scarlatti / K. Morein // Problems of musical science. – 2011. – № 2 (9). – P. 165-170.
7. Nazaikinskii E. Sound world music / E. Nazaikinskii. – M. : Music, 1988. – 254 p.

8. Radvilovich A. Instrumentation of new music of the second half of the XX century (for example chamber music genres in the works of foreign composers 1960-1980.): the dissertation of the candidate in art history, spec.: 17.00.09 – Theory and History of Art / A. Radvilovich; St. Petersburg University of Humanities. – St. Petersburg. : 2007. – 21 p.

9. Tarakanov M. The idea of the composer and the way of its realization / M. Tarakanov // Psychology processes of artistic creation: Sat articles. – Leningrad : Nauka, 1980. – P. 127-138.

10. Timoshenko A. American musical experimentalism first half of XX century notions of sound, concept tool composition (G. Cowell, J. Cage, L. Harrison): the dissertation of the candidate in art history, spec.: 17.00.02 – Musical Art. – St. Petersburg, 2004. – 254 p.

11. Harnonkurt N. Music as it sounds / N. Harnonkurt; the popular scientific edition [trans. H. Kurkov]. – Sumy Cathedral, 2002. – 184 p.

12. Shcherbatova O. Sound Image of instrument in the solo piano works of Russian composers of the 60-80-years of XX century: the dissertation of the candidate in art history, spec.: 17.00.02 – Musical Arts / O. Shcherbatova; Nizhniy Novgorod State Conservatory (Academy) Glinka. – Nizhniy Novgorod, 2012. – 23 p.

Рябуха Наталья Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры культурологи и медиа-коммуникаций, Харьковская государственная академия культуры

ЗВУКООБРАЗ ФОРТЕПИАНО В ДИНАМИКЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ ИЗМЕНЕНИЙ

Статья посвящена исследованию эволюции звукообраза фортепиано в динамике историко-культурных изменений во взаимосвязи с основными этапами развития инструментального мышления. Рассматриваются историко-стилевые, эстетические, конструктивные, композиторские и исполнительские факторы, которые обусловили обновление художественно-акустической трактовки инструмента. Делается вывод о том, что стилистические изменения, сформировавшие новую музыкально-исполнительскую поэтику, и инструментализм как принцип мышления, отражающий родовые черты инструментальной культуры определенной эпохи, свидетельствуют о трансформации звукообразной концепции картины мира.

Ключевые слова: звукообраз фортепиано, звуковой образ мира, инструментализм, принцип мышления.

Natalia Ryabukha, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of cultural studies and media communications chair, the Kharkiv State Academy of Culture

PIANO SOUND IMAGES IN THE DYNAMICS OF HISTORICAL AND CULTURAL CHANGE

Relevance of research sound-images of piano associated with understanding it as a typological model reflecting instrumentalism as the principle of thinking on the main stages in the evolution of piano culture.

Making a start on applied research of musical instruments and referring to modern scientific experience, uniting philosophical, cultural and musicological discourses, the musical instrument can be regarded as a sound symbol of the era, which, combining composing, performing thinking, is able to reproduce the sounding image of the world - concept to intone attitude.

The disclosure of artistic-acoustical potential of piano depends on many factors. First of all, it's historical and cultural traditions, which are responsible for not only the development of sound and musical practice, but also form the musical thinking on which originate and develop a variety of genres and forms of instrumental music. Of particular importance, in this case, acquire artistic-acoustical and semantic possibilities of musical instrument, combined into a single concept of «sound image».

The aim of the article is to identify the specifics of updates piano sound images in conjunction with the paradigm of instrumental thinking era, disclose the sound image of the world. The decision is due to the disclosure of the goal specificity concept of «sound image» as well as the study of the factors that caused the update artistic interpretation of acoustic instrument.

Three hundred year history of piano art (from clavier era to the present) shows a significant transformation in the world of music the sounding technical innovations and impressive solutions. This evolution, in turn, affected the attitude toward the piano as an instrument of versatile reproduce the texture of any type – from monodic (often in the works of I. Stravinsky, B. Bartok, A. Schnittke), polyphonic (works of J. Bach D. Shostakovich, P. Hindemith) to different types of texture formation in avant-garde compositions of the twentieth century (works of V. Silvestrov, V. Bibik, E. Denisov).

Interpretation of sound images detected field for experimentation, resulting in expanding the possibilities of artistic-acoustical possibilities of musical instruments and performing formed a consciousness and culture. The historical evolution of the piano sound model for several centuries demonstrates the contradictory views in his interpretation of the sound images. Timbre enrichment of piano sound was done in the process of improving the design features of the instrument, including acoustic-damping system. Design changes are determined by matching between auditory representations of sound and image manipulation, tactile sensations (the pedals technique). The painting of the second half of the twentieth century interpretation of the piano sound image caused by the coexistence of new techniques of composition writing (dodekafoniya, serialnist, pointillism, aleatorika, sonorystyka), which led to the emergence of non-traditional classic-romantic tradition of playing techniques and methods of sound production. In addition, polistylytyka, intertextuality, polysemantic plant in discovering content generating interpretative nature of consciousness as a composer, and, artist.

Evolution in dynamic piano sound images of historical and cultural changes took place in interrelation with the main stages of instrumental thinking: clavier period (blossoming clavier instruments); classical period (the transitional stage to the piano, the emergence damping system); romantic period (development of artistic and expressive possibilities of the piano and disclosure of his «orchestral» capacity); postromantic period (opening timbre of the acoustic potential by extending the engineering pedals); avant-garde period (artistic-experimental phase, which is characterized by an enrichment of piano timbre sound alternative means of expression).

The factors that contributed to the renewal piano sound images include: historical and stylistic (epochal, composer and instrumental style), artistic and aesthetic (aesthetics of sound, nature sound sensations of era), composer (timbre, colorful, composition, dramatic, impressive solution) performing (piano feeling keyboard, physical abilities artist, individual style and temperament, instrumental motility) and design (artistic and acoustic timbre, dynamic and ergonomic features piano, keyboard topography, pedal mechanism and mechanics tools, influencing the piano texture, characteristics of sound, the type of equipment, playing techniques, fingering principles, hand position and coordination piano movements).

In this regard, it can be concluded that the piano sound images – the artistic and acoustic sound concept image of the world that reflects the attitude of unity method composer and performer through the expressive possibilities of the instrument in conjunction with the performing techniques and principles. Therefore, this category is cognitive because, as the modern culture, expressive potential of sound in music is inexhaustible. Driven by new paradigms of knowledge of the world and man, a sound image reveals the creative potential of the individual, reflecting the «spirit» of time, type of artistic consciousness culture.

Studies of artistic and acoustic model factors updates of the instrument, reflecting generic features instrumental culture of a certain age, shows the relationship of both instrumental piano style with stylistic changes that have shaped the new music and performing poetry. So, in each historical-cultural and artistic-style environment formed a sound portrait of the era, reflecting sound imaginative concept picture of the world. Showing originality interpretation piano sound images by analyzing textural, compositional and coloristic-resonant principles of sound material, causing the features of the interaction of the musician with the instrument, it is possible to create the performing concept that reflects the image of the world as a tool unique way attitude.

Key words: piano sound images, sound image of the world, instrumentalism, the principle of thinking.

УДК: 130.2 + 78.01 (477)

Скорик Адріана Ярославівна
кандидат мистецтвознавства, докторант,
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського

ВПЛИВ НОВІТНІХ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ПРИРОДУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ПОВСЯКДЕННОСТІ

Інформативна насиченість суспільства намагається виокремити роль і місце терміну «ідентичність» в методологічних надбаннях соціології, філософії, культурології. Як сприяють цьому новітні інформаційні технології, враховуючи смислову завантаженість та інтерпретованість поняття? Несвідоме вживання значення стає нормативним явищем у сферах наукової публіцистики та журналістики. Дискурсивні практики на цю тему представлені цілеспрямованістю і наповнені символікою знаків. Засоби ідентифікації ідентичності представлені складовими мовних, побутових чи соціальних практик. Засоби ідентифікації представлені різноманітними символами: політичними, релігійними, родинними звичками. Особливе місце тут займає освітня практика.

Ключові слова: ідентичність, мас-медіа, соціальність, установки, культурологія, мас-медіа, структура, процес, індивіди, групи.

Постановка проблеми. Важливим є прояснити питання щодо самої генези процесів глобалізації в інформаційно-культурологічному дискурсі, що вимагатиме переосмислення академічних постулатів у базисній основі науки. Підхід до питання є неоднозначним і проблемним у сприйнятті наукового поля упорядкованих систем локальних партикулярностей універсальних процесів.

Актуальність теми. Багатошаровість українського суспільства наповнена різноманітними етносами і народами, що викликають невирішеність багатьох проблем. Інформаційна насиченість такого культурного середовища вибудовує особливу схему міжособистісного спілкування - ідентичність, яка підпадає впливам нових інформ-комунікативних технологій. Ставши складовою