

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КУН ЦЗИВЕЙ

УДК 780.616.432(043.3)

МУЗИЧНА ТВОРЧИСТЬ ЯК МУЗИКОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Кун Цзивей

Науковий керівник: **Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна**
доктор педагогічних наук, професор

Суми – 2021

АНОТАЦІЯ

Кун Цзивей. «Музична творчість як мистецтвознавча проблема».

– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. – Суми, 2021.

Актуальність дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні та виявленні специфіки музичної творчості з позицій мистецтвознавства, що включає два концепти у їх діалогічній єдності: культуру та особистість. Специфікою представленої роботи є вивчення сутності музичної творчості, що характеризується спрямованістю уваги митця до вираження суб'єктивованих смислів, ідей, що актуалізує оригінальність музичного мислення, здатність до конкретизації та поглиблення образно-сміслової сфери твору.

У дисертації визначено поняттєвий апарат дослідження, природу музичної творчості. У дослідженні проаналізовано і уточнено основні поняття стосовно феномену музичної творчості, а саме: «музика», «творчість», «музична творчість», «псевдотворчість», «псевдомузика», «квазімузикант». Сучасне осмислення проблеми творчості виявляє поширене ототожнення понять «музика» і «музична творчість», що виявляє очевидність згубності подібного поєднання. З одного боку, таким чином виявляється незнання наявності репродуктивних і продуктивних процесів музичної діяльності, а з іншого – вихолощується специфіка і зміст власне творчості в музичному мистецтві.

Підміна понять «музика» і «музична творчість» закриває двері в світ вивчення творчості як багатогранного психофізіологічного процесу, який активізує художньо-образне мислення, естетичну свідомість і несвідоме в цілому, допомагає знайти шлях до духовного вдосконалення особистості

музиканта. Сьогодні гостро стоїть проблема псевдотворчості, псевдомузики і квазімузикантів. Антихудожнє, низькопробне, вигадливе не тільки завдає непоправної шкоди музичному мистецтву, але і суперечить суті творчості, її гносеологічній (пізнавальній), аксіологічній (ціннісно-орієнтаційній), морально-етичній, соціально значущим складовим.

Сформульовано авторське тлумачення даного поняття. Музична творчість – це винайдення нової ідеї, оригінального задуму в області музичного мистецтва, що пов'язані з моделюванням, народженням, відтворенням і сприйняттям художнього образу, основний зміст якого визначає людина за допомогою освоєння природи звуку. Музична творчість – це нова думка, що знаходить свій вираз за допомогою специфічної звукової палітри.

Виявлено, що важливою передумовою творчої діяльності у будь-якій сфері є здатність людини піднятися до усвідомлення внутрішніх механізмів розвитку культурної форми, зрозуміти контекст певного історичного системоутворення, в якому відбуваються процеси особистісного зростання. Культурну форму не можна змінити, вона може тільки сама себе вичерпати із закінченням певної історичної епохи. Творчість являє собою таку здатність, завдяки якій людина конструює нову реальність з позицій смислетворення, опановуючи світ за законами доцільності та краси. Творчість як мистецький процес є явищем зі складною структурою й пов'язаний як зі світом суб'єктних переживань і оцінок, так і з логікою культурної епохи, яку представляє митець.

Визначено, що процес творчості знаходиться у тісному поєднанні з процесами сприйняття і відображення дійсності, втіленої у знакових системах культури; отримана творчою особистістю інформація, опосередковуючись емоційно-чуттєвими переживаннями композитора, трансформується у свідомості в образно-метафоричні конструкції. Завдяки авторському контексту, в якому сконцентоване бачення митця, виникають

оригінальні інтерпретації, нові смисли. Таким чином, процес творчості є виявом світосприйняття особистості через предметність самої себе.

Досліджено еволюцію європейського музичного виконання до рівня професійного виконавського мистецтва. З'ясовано, що даний процес відбувався в межах: культової музики, світського музично-суспільного життя, пройшов період виникнення нового сольного інструменту – молоточкового фортепіано, появи публічного платного концерту та створення естради. Вагому роль у цьому процесі відіграли композитори-віртуози, формування нового типу музиканта – інтерпретатора, що сприяло підвищенню значущості у виконавському мистецтві інтелектуального начала та об'єктивно-пізнавальних елементів.

Доведено, що музичне виконавство представляє собою складний творчий процес, який має свої неповторні риси. Проблема творчої інтерпретації стимулює розвиток у виконавця-вокаліста цілої низки професійно-особистісних характеристик, серед яких художньо-образне мислення, володіння музичною ерудицією, засобами музичної виразності тощо. Лише за умови володіння різноманітними технічними прийомами та досвідом виконавської діяльності, вокаліст зможе глибоко та в повній мірі розкрити зміст твору, що підлягає його інтерпретації.

Виявлено, що творче начало в музично-виконавській інтерпретації розкривається через індивідуальне наповнення суб'єктивно новим особистісно-забарвленим змістом об'єктивно існуючого авторського нотного тексту. При цьому, суб'єктивну цінність інтерпретаторської діяльності музикант-вокаліст набуває в процесі саморозкриття, самозбагачення, особистісного зростання. Перетворюючий вплив інтерпретації на виконавця пов'язаний з тим, що через творче спілкування з музичним твором, композитором, його епохою та всією художньою культурою, вокаліст-виконавець збагачує межі своєї особистості. *Творчу інтерпретацію розглядаємо як комплексний прояв індивідуально-особистісних*

характеристик виконавця в процесі артистичного прочитання і реалізації музичного твору.

Розглянуто музичні комп'ютерні технології в аспекті інструментарію сучасної музичної творчості. Виявлено, що активний розвиток у галузі науки і техніки, й зокрема – в області інформаційних технологій позначився на всіх областях людської діяльності, сприяв суттєвим змінам у концепції підходу до акту творчості, оскільки нові засоби електронного інструментарію вимагають винайдення нових методів реалізації творчих завдань. Сучасне музичне мистецтво знаходиться у нерозривній єдності з прогресом у галузі музичних технологій виконавської, композиторської та аранжувальної технік.

Доведено, що історичний розвиток призвів до змін суспільного життя та усіх мистецьких та культурних сфер, закономірно й безперервно впливаючи й на музичне мистецтво. Цей прояв відбивається у постійному збагаченні, новій організації та використанні його компонентів, серед яких: гармонія, мелодика, форма, структура, інструментування, ритм тощо. Нового змісту набувають й нові форми музичного вираження, про що свідчить наступний відрізок еволюційної послідовності: вокальна поліфонія – монодія бароко – поліфонія періоду розквіту барокового мистецтва – класична гомофонія – романтизм – необароко – неокласицизм. Виявлено суспільні та соціальні умови, які мали безпосередній вплив на подальший розвиток музичного мислення: економічні кризи, світові війни, стрімкий науковий та технічний розвиток, виникнення грамофона, магнітофона, звукозапису, електричної лампи, небувалий на ті часи темп життя великих міст, вплив джазу та східних культур тощо, що призвело до віддалення творчих методів не лише окремих композиторів, а й цілих композиторських шкіл.

Виявлено, що історичний розвиток електронної музики та електронних музичних інструментів знаходиться у тісному зв'язку з творчими процесами, що відбуваються в композиційній галузі, галузі виконавського мистецтва, музикознавства, та виражається у: вдосконаленні музичної мови, її

збагаченні різноманітними композиторськими методами, засобами і прийомами фактури музичних творів, та виникнення в результаті цього електронного інструментарію, що є новим за принципом звукоутворення та звуковидобування, вимагає від виконавця принципово нового підходу до акту творчості. Зазнає змін власне концепція підходу до творчості, що виражається у зростаючій потребі залучення до музично-теоретичної наукової галузі техніко-технологічних знань, а також знань у галузі інформаційних технологій та музичної акустики.

З'ясовано, що найважливішою відмінною рисою електронної музики є її здатність проникати всередину природної структури звуку: створення чистих синусоїдальних звуків; використання чистих синусоїдальних звуків в якості основи для абсолютно нових акустичних структур (Б. Мадера «Синтаксис»); створення тембрових сумішей і шумів за допомогою синтезаторів і обладнання частотної обробки звуку (Л. Беріо «Картина міста»); можливість створювати нові звуки, що дозволяє оновлювати звуковий матеріал музики (Х. Аймерт «Етюд на звукові суміші»); подальший розвиток принципу «тотальної організації» музичної форми (К. Штокхаузен «Етюд I» і «Етюд II»).

Виявлено відмінності композиційних принципів і методів технічної та академічної музики. З'ясовано, що перш за все це виражається в новому підході до творчого процесу, оскільки для створення звукового образу певного інструменту необхідні точні знання щодо використання того чи іншого прийому в музичному контексті, адже музика в комп'ютерних технологіях створюється засобами програмування. При цьому важливо розумітися на основах психоакустики, володіти знаннями про структуру тембру, параметри управління та синтезу, бути в курсі новітніх винаходів в області музичного обладнання тощо. Відповідно, засоби художньої виразності електронної музики знаходяться у прямій залежності від

виконавських параметрів використовуваних електронних музичних інструментів.

Визначено принципові відмінності сучасних електронних музичних інструментів від можливостей традиційних музичних інструментів: наявність широкого різноманіття тембрів та їх відтінків; електронні музичні інструменти мають здатність штучно моделювати акустичні ефекти, притаманні різним приміщенням (hall, room, plate тощо); можливість фіксації музичного тексту у вигляді послідовності музичних подій з відтворенням звукової, динамічної, тембральної, метроритмічної палітри музичного твору; можливість квантизації ритмічного малюнку музичного тексту, що полягає у вирівнюванні ритмічного малюнку мелодії чи фактурного супроводу; конвертація MIDI-секвенції в нотний текст у вигляді партитури, клавіру; функція SKALE, що дозволяє здійснювати ладові модифікації строю музичного сигналу.

Ключові слова: музична творчість, сучасна музична творчість, композиторська діяльність, музичне мислення, музична інтерпретація, комп'ютерні технології, електронна музика, електронні музичні інструменти.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Кун Цзивей. Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. №3. С. 250–255.
2. Kong Ziwei. Musical thinking and composing technique in terms of computer technology development. *Культура України*. 2021. №71. С. 82-86.
3. Кун Цзивей. Електронна музика: розвиток технічних методів та художні досягнення. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський*

збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. №34. С. 60.-64.

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Кун Цзивей. Интеграция компьютерных технологий в музыкально-творческую деятельность. *The scientific heritage*. 2021. Vol. 4. № 59. С. 12–15.

Тези доповідей на наукових конференціях:

5. Кун Цзивей. Творча інтерпретація вокальних творів. Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти : мат-ли I Всеукр. наук.-практ. конф. з між нар участю, 28–29 квітня 2020 р. Умань I міжнар. наук.-практ. конф. 30 вересня 2020 р. Умань : Візаві, 2020. С. 35–39.

6. Кун Цзивей. Моделювання музичного тексту як невід’ємна складова творчості. Інноваційні наукові дослідження: світові тенденції та регіональний аспект : мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 29–30 листопада 2019 р. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. С. 107-111.

SUMMARY

Kong Ziwei. Musical creativity as an art problem. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for the degree of candidate of art studies (Doctor of Philosophy) in specialty 025 – «Musical Art». – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2021.

The contents of the abstract

The relevance of the study lies in the theoretical justification and identified specifics of musical creativity from the standpoint of art history, which includes two concepts in their dialogical unity: culture and personality. The specificity of the presented work is the study of the essence of musical creativity, characterized by the artist’s attention to the expression of subjective meanings, ideas that

actualize the originality of musical thinking, the ability to concretize and deepen the figurative and semantic sphere of the work.

The dissertation defines the conceptual apparatus of research, the nature of musical creativity. The study analyzes and clarifies the basic concepts of the phenomenon of musical creativity, namely: "music", "creativity", "musical creativity", "pseudo-creativity", "pseudo-music", "quasi-musician". Modern understanding of the problem of creativity reveals a common identification of the concepts of "music" and "musical creativity", which reveals the perniciousness of such a combination. On the one hand, this reveals ignorance of the existence of reproductive and productive processes of musical activity, and on the other - the specificity and content of the actual work in the musical art is depleted.

Substitution of the concepts of "music" and "musical creativity" closes the door to the world of studying creativity as a multifaceted psychophysiological process that activates artistic thinking, aesthetic consciousness and the unconscious in general, helps to find a way to spiritual improvement of the musician. Today the problem of pseudo-creativity, pseudo-music and quasi-musicians is acute. Anti-art, base, whimsical not only causes irreparable damage to the art of music, but also contradicts the essence of creativity, its epistemological (cognitive), axiological (value-oriented), moral and ethical, socially significant components.

The author's interpretation of this concept is formulated. Musical creativity is the invention of a new idea, an original idea in the field of musical art, related to the modeling, birth, reproduction and perception of an artistic image, the main content of which is determined by man through the development of the nature of sound. Musical creativity is a new idea that finds its expression through a specific sound palette.

It is found that an important prerequisite for creative activity in any field is the ability to rise to the awareness of the internal mechanisms of cultural form, to understand the context of a particular historical system in which the processes of personal growth. The cultural form cannot be changed, it can only exhaust itself

with the end of a certain historical epoch. Creativity is an ability through which a person constructs a new reality from the standpoint of meaning-making, mastering the world according to the laws of expediency and beauty. Creativity as an artistic process is a phenomenon with a complex structure and is connected both with the world of subjective experiences and evaluations, and with the logic of the cultural epoch represented by the artist.

It is determined that the creative process is closely connected with the processes of perception and reflection of reality embodied in the sign systems of culture; the information received by the creative personality, mediated by the emotional and sensory experiences of the composer, is transformed in consciousness into figurative and metaphorical constructions. Due to the author's context, in which the artist's vision is concentrated, there are original interpretations, new meanings. Thus, the creative process is a manifestation of the worldview of the individual through the objectivity of itself. It is proved that musical performance is a complex creative process that has its own unique features. The problem of creative interpretation stimulates the development of a performer-vocalist of a number of professional and personal characteristics, including artistic and figurative thinking, mastery of musical erudition, means of musical expression and more. Only if you have a variety of techniques and experience of performance, the vocalist will be able to deeply and fully reveal the content of the work to be interpreted.

It was found that the creative principle in the musical-performing interpretation is revealed through the individual filling of the subjectively new personal-colored content of the objectively existing author's musical text. At the same time, the musician-vocalist acquires the subjective value of interpretive activity in the process of self-disclosure, self-enrichment, personal growth. The transformative effect of interpretation on the performer is due to the fact that through creative communication with the work of music, the composer, his era and the entire artistic culture, the vocalist-performer enriches the boundaries of his

personality. We consider creative interpretation as a complex manifestation of individual-personal characteristics of the performer in the process of artistic reading and realization of a musical work.

The third section discusses music computer technology in terms of tools of modern music. It was found that active development in science and technology, and in particular in the field of information technology has affected all areas of human activity, contributed to significant changes in the concept of approach to the act of creativity, as new electronic tools require the invention of new methods of creative tasks. Contemporary music art is inextricably linked with the progress in the field of music technology of performing, composing and arranging techniques.

It is proved that historical development has led to changes in public life and all artistic and cultural spheres, naturally and continuously influencing the art of music. This manifestation is reflected in the constant enrichment, new organization and use of its components, including: harmony, melody, form, structure, instrumentation, rhythm and more. New forms of musical expression acquire a new meaning, as evidenced by the following segment of the evolutionary sequence: vocal polyphony – baroque monody – polyphony of the heyday of Baroque art – classical homophony – romanticism – neo-baroque – neoclassicism. Identified social and social conditions that had a direct impact on the further development of musical thinking: economic crises, world wars, rapid scientific and technological development, the emergence of gramophone, tape recorder, sound recording, electric lamp, unprecedented pace of life in big cities, the influence of jazz and oriental cultures, etc., which led to the removal of creative methods not only of individual composers but also of entire schools of composition.

It is revealed that the historical development of electronic music and electronic musical instruments is closely connected with the creative processes taking place in the field of composition, performing arts, musicology, and is expressed in: improvement of musical language, its enrichment with various compositional methods, means and techniques. The texture of musical works, and

the emergence of this electronic instrumentation, which is new in the principle of sound production and sound production, requires a fundamentally new approach to the act of creativity.

The concept of the approach to creativity, which is expressed in the growing need to involve technical and technological knowledge in the music-theoretical scientific field, as well as knowledge in the field of information technology and music acoustics, is undergoing changes. It was found that the most important feature of electronic music is its ability to penetrate into the natural structure of sound: the creation of pure sinusoidal sounds; the use of pure sinusoidal sounds as a basis for completely new acoustic structures (B. Madera "Syntax"); creation of timbre mixes and noises by means of synthesizers and the equipment of frequency processing of a sound (L. Berio the Picture of the city); the ability to create new sounds, which allows you to update the sound material of music (X. Aymert Etude on sound mixtures); further development of the principle of "total organization" of the musical form (K. Stockhausen "Etude I" and "Etude II").

The differences of compositional principles and methods of technical and academic music are traced. It turns out that this is primarily expressed in a new approach to the creative process, because to create a sound image of a particular instrument requires accurate knowledge of the use of a technique in a musical context, because music in computer technology is created by programming. It is important to understand the basics of psychoacoustics, have knowledge of the structure of the timbre, control parameters and synthesis, be aware of the latest inventions in the field of music equipment and more. Accordingly, the means of artistic expression of electronic music are directly dependent on the performance parameters of the electronic musical instruments used.

The fundamental differences of modern electronic musical instruments from the capabilities of traditional musical instruments are revealed: the presence of a wide variety of timbres and their shades; electronic musical instruments have the ability to artificially model the acoustic effects inherent in different rooms (hall,

room, plate, etc.); the ability to record a musical text in the form of a sequence of musical events with the reproduction of sound, dynamic, timbre, metrorhythmic palette of a musical work; the ability to quantize the rhythmic pattern of the musical text, which is to align the rhythmic pattern of the melody or texture; conversion of MIDI-sequence into musical text in the form of a score, piano; SKALE function that allows you to make modal modifications of the music signal system.

Key words: musical creativity, modern musical creativity, compositional activity, musical thinking, musical interpretation, computer technologies, electronic music, electronic musical instruments.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THESIS TOPIC

The articles in Ukrainian scientific professional journals:

1. Kong Ziwei. (2020). *Muzychna interpretatsiya yak proyav tvorchoho samovyrazhennya* [Musical interpretation as a manifestation of creative self-expression]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv*, 3, 250–255.
2. Kong Ziwei. (2021). *Musical thinking and composing technique in terms of computer technology development*. *Kul'tura Ukrayiny*. 71. 82-86.
3. Kong Ziwei. (2021). *Elektronna muzyka: rozvytok tekhnichnykh metodiv ta khudozhni dosyahnennya* [Electronic music: development of technical methods and artistic achievements]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk: mizhvuzivs'kyi zbirnyk naukovykh prats' molodykh vchenykh Drohobys'tskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 34, 60-64.

Research work which publishes the main scientific results in international publications:

4. Kong Ziwei. (2021). *Integratsiya komp'yuternykh tekhnologiy v muzykal'no-tvorcheskuyu deyatel'nost'* [Integration of computer technologies into musical and creative activities]. *The scientific heritage*, Vol. 4. № 59, 12–15.

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Kong Ziwei. (2020). *Tvorcha interpretatsiya vokal'nykh tvoriv* [Creative interpretation of vocal works]. *Materialyly I Vseukrayins'koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi z mizhnarodnoyu uchastyu i I mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*, 35–39.

6. Kong Ziwei (2019). Modeling a musical text as an integral part of creativity. *Innovatsiyini naukovi doslidzhennya: svitovi tendentsiyi ta rehional'nyy aspekt : mat-ly mizhnar. naukovo-praktychnoyi konferentsiyi*, 107–111.

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП..... | 16 |
| МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЯК МУЗИКОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА..... | 22 |
| 1.1. Музична творчість як об'єкт теоретичного аналізу..... | 22 |
| 1.2. Моделювання музичного тексту як невід'ємна складова творчості.. | 48 |
| Висновки до першого розділу | 60 |
| РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА ІНТОНАЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ | |
| У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ..... | 63 |
| 2.1. Музична інтонація та механізми її формування | 63 |
| 2.2. Творча інтерпретація музичних творів у вокальному виконавстві.. | 75 |
| Висновки до другого розділу | 90 |
| РОЗДІЛ 3. ІНСТРУМЕНТАРІЙ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ: | |
| МУЗИЧНІ КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ..... | 92 |
| 3.1. Музичне мислення і композиторська техніка в аспекті розвитку комп'ютерних технологій..... | 92 |
| 3.2. Електронна музика та електронні музичні інструменти (генезис)..... | 97 |
| 3.3. Електронна музика та її використання у різноманітних видах сучасної музичної творчості..... | 121 |
| 3.4. Інтеграція комп'ютерних технологій в музично-творчу діяльність | 130 |
| 3.5. Аналіз композиційних принципів і методів технічної музики..... | 144 |
| Висновки до третього розділу..... | 154 |
| ВИСНОВКИ..... | 157 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 162 |
| ДОДАТКИ..... | 178 |

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Творчість в контексті музикознавства – проблема багатогранна. Музикування, яке становить найсуттєвіший компонент будь-якої музичної діяльності, вимагає, в свою чергу, серйозного методологічного і методичного оснащення. Основна мета музичної практики є розвиток музичного мислення. Разом з тим, музична діяльність – це накопичення відомостей, вивчення теорії музики, розвиток різноманітних навичок, читання нотного тексту, запам'ятовування, техніка володіння інструментом і голосом тощо. Протиріччя між технологічним і творчим оснащенням музичної творчості і породжує теоретичну мету даного дослідження: творчість як музикознавча проблема.

Сучасною теорією творчості є розвиток музичних здібностей, мислення, розвитку особистості музиканта. Нажаль, часто на практиці творчій процес позбавлений форм висловлювання на мові музики, хоча саме це вміння і є справжнім рівнем осягнення мистецтва. У зв'язку з цим, поняття «творчість» вченими трактується надзвичайно широко. Питання торкаються слухання музики, творчості в процесі сприйняття, розвитку творчого підходу в інтерпретації, виконавстві, теоретичному аналізі, рефлексії, оцінки. Але головний ракурс проблеми – творчість як створення музики, художніх творів. У нашому дослідженні розглядається питання творчого змісту музикування як активне й свідоме мовне висловлювання, освоєння музичного матеріалу через оволодіння елементами музичної мови і техніки композиції.

Специфікою представленої роботи є вивчення сутності музичної творчості, що характеризується спрямованістю уваги митця до вираження суб'єктивованих смислів, ідей, що актуалізує оригінальність музичного мислення, здатність до конкретизації та поглиблення образно-сміслової сфери твору. Лише творча особистість здатна досягнути сутність та глибину культурної епохи, її культурну форму, створюючи неповторні образи та сюжети, які об'єктивуються у смислах інтерпретуючих концепцій та

переростають межі суб'єктивного змісту автора. Детальне вивчення наукового доробку, порівняння між собою різноманітних наукових позицій спричинило уточнення поняттєвого апарату феномену музичної творчості, який ще не отримав усталеного та систематизованого значення.

Творчість як мистецький процес є явищем зі складною структурою й пов'язаний як зі світом суб'єктивних переживань і оцінок, так і з логікою культурної епохи, яку представляє митець. Зазначено, що процес творчості знаходиться у тісному поєднанні з процесами сприйняття і відображення дійсності, втіленої у знакових системах культури; отримана творчою особистістю інформація, опосередковуючись емоційно-чуттєвими переживаннями композитора, трансформується у свідомості в образно-метафоричні конструкції. Завдяки авторському контексту, в якому сконцентроване бачення митця, виникають оригінальні інтерпретації, нові смисли. Таким чином, процес творчості є виявом світосприйняття особистості через предметність самої себе.

Джерельну базу дослідження склали праці відомих музикознавців, а саме: Л. Виготський, Г. Гачев, Н. Диденко, Б. Додонов, М. Каган, Л. Кон, Л. Лосєв, Ю. Лотман, Л. Мазель, В. Медушевський, М. Михайлов, Г. Орлов, Ю. Плахов, С. Раппопорт, Л. Стоковський, В. Фуртвенглер та ін.

Таким чином, пропоноване дослідження за своїм характером є міждисциплінарним, що спирається на різноманітні джерела – від наукових статей до монографічних праць, які торкаються проблем загальної та музичної естетики, соціальної та музичної психології, соціології музики, семіотики і семантики мистецтва, художнього моделювання, психофізіології, музичного виконавства в цілому.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Українське мистецтво в

процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 5 від 27 грудня 2018 року).

Мета дослідження полягає у виявленні природи та особливостей феномену музичної творчості з позицій мистецтвознавства через призму психофізіологічних, культурологічних та гносеологічних координат.

Відповідно до мети сформульовано такі завдання:

1. Визначити поняттєвий апарат дослідження та соціально-художню природу творчості.
2. Проаналізувати музичну творчість та композиторську діяльність в контексті культуротворення.
3. Дослідити зв'язки музичного мислення та творчої діяльності.
4. Виявити особливості інтерпретації як прояву творчого самовираження..
5. Розкрити специфіку музичних комп'ютерних технологій як інструментарію сучасної музичної творчості.

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво як сфера художньо-творчої діяльності.

Предмет дослідження – музична творчість як проблема мистецтвознавства.

Методологічну базу дослідження становлять базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів творчості); основні положення мистецтвознавчого, естетичного, соціального та культурологічного підходів як методологічного способу вивчення творчої діяльності; концептуальні положення теорії виконавської майстерності, психологофізіологічної науки у галузі фахової підготовки музикантів, зокрема, формування.

Теоретична база дослідження сформована на основі широкого кола наукових джерел:

- праці з проблем загальної та музичної естетики (Б. Асаф'єв, В. Ванслов, М. Каган, Ю. Кремльов, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, С. Раппопорт, А. Сохор та ін);
- науковий доробок з проблем психофізіології; загальної, соціальної та музичної психології (Б. Ананьєв, В. Бехтерев, Л. Бочкар'єв, Л. Виготський, А. Готсдінер, А. Леонт'єв, І. Павлов, В. Петрушин, С. Рубінштейн, І. Сеченов, Б. Теплов та ін);
- теорії соціології музики (Б. Асаф'єв, Г. Головінський, Є. Дуков, Л. Коган, А. Сохор, В. Цукерман та ін.);
- положення з проблем мистецтвознавства, зокрема, творчості – Р. Захаров, Ф. Лопухов, Ю. Слонімський, М. Фокін та ін.;
- - праці з проблем музичного виконавства (Л. Баренбойм, Є. Гуренко, Г. Коган, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, О. Шульпяков та ін.);

Для реалізації мети й розв'язання поставлених завдань у дисертації використано комплекс взаємоузгоджених **методів**: теоретичний аналіз – для вивчення сутності феномену творчості; історико-культурологічний – для вивчення генези та еволюції творчості;; психофізіологічний аналіз – для виявлення особливостей формування творчості та механізму моделювання мисленнєвого уявлення музики в контексті реалізації художнього образу в процесі музикування; музикознавчий – для обґрунтування природи засобів музичної творчості в контексті музикування; виконавський аналіз – для узагальнення практичних аспектів функціонування творчості.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше в українському мистецтвознавстві* що вперше в українському мистецтвознавстві досліджено та теоретично обґрунтовано специфіку музичної творчості з позицій мистецтвознавства, що включає два концепти у їх діалогічній єдності: культуру та особистість. Проаналізовано музичну

творчість та композиторську діяльність в контексті культуротворення; досліджено роль та значення музичного мислення в системі творчої діяльності, особливості інтерпретації як прояву творчого самовираження. Виявлено специфіку музичних комп'ютерних технологій, що знаходяться у тісному зв'язку з сучасними творчими процесами, які відбуваються в композиційній галузі, виконавського мистецтва та музикознавства.

Сформульовано авторське тлумачення даного поняття. Музична творчість – це винайдення нової ідеї, оригінального задуму в області музичного мистецтва, що пов'язані з моделюванням, народженням, відтворенням і сприйняттям художнього образу, основний зміст якого визначає людина за допомогою освоєння природи звуку. Музична творчість – це нова думка, що знаходить свій вираз за допомогою специфічної звукової палітри.

Уточнено наукові поняття «творчість», «музичне мислення», «творча інтерпретація» у контексті їх співвідношення.

Подальшого розвитку набули наукові положення про аналіз композиційних принципів сучасної музичної творчості.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості використання основних положень, матеріалів і висновків дисертації при написанні наукових праць на відповідну тематику; представляє інтерес для професійних музикантів (музикознавців, традиційних виконавців), мистецтвознавців, культурологів. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах вищої професійної музичної, культурологічної, мистецтвознавчої освіти («Історія та теорія музичного виконавства», «Музична інтерпретація»).

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С.Макаренка (Суми, 2018 – 2021) і

презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. *міжнародних*: «Сучасна мистецька освіта» (Київ, 2018 – 2019), « Неперервна педагогічна освіта ХХІ століття: досвід, інновації, тенденції (Київ, 2018), «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку (Ніжин, 2019), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019); *всеукраїнських*: «Ювілейна палітра 2019» (Суми, 2017).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 6 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статтях у фахових виданнях України, 1 – міжнародному; 2 – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (200 найменувань), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 194 сторінки, основний текст викладено на 161 сторінці.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЯК МУЗИКОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

1.1. Музична творчість як об'єкт теоретичного аналізу

Музично-виконавський процес як творчість – проблема, масштаби якої настільки великі, «а конкретні шляхи настільки різноманітні, що вичерпати їх принципово неможливо до тих пір, поки існують музична практика та освіта» [189]. Головне завдання пропонованої глави – обґрунтування необхідності введення в курс музично-теоретичних дисциплін творчих вправ у вигляді моделювання музичного тексту, що базується на осмисленні реалій музичної мови.

Музичне самовираження є активним чинником розвитку музичних здібностей, які формуються не тільки в результаті вивчення вже готових музичних текстів, а й в процесі їх створення. З одного боку, навчання через творчі вправи має ґрунтуватися на використанні наявного слухового досвіду з міцною опорою на різноманітний музичний матеріал, і перш за все, – на зразки прикладної побутової музики. З іншого боку, необхідно оснастити студента знанням загальних закономірностей, властивих музичному вислову. Чим ширший запас уявлень про елементи музичної мови та особливості різних стилів, тим більше з'являється можливостей для створення музичного тексту.

Звичайно, творча діяльність можлива при дотриманні певних психолого-педагогічних умов, що сприяють як розвитку всього комплексу музичних здібностей, так і загальної творчої активності. «Співчуття, симпатія, доброта, чуйність і увага допомагає людям розкритися, говорити і діяти без перешкод. Більш того, чуйна увага до студентів породжує справжнє співробітництво, що надихає на пошук та підсилюють тягу до творчості, розкриваються межі можливостей особистості та покращують атмосферу

колективу [30, с. 88]. Без психолого-педагогічного забезпечення неможливий процес наскрізного вибудовування творчих і репродуктивних задач, шлях спільного зі студентами входження в цілісну діяльність. «Не монолог вчителя, що дає завдання на засвоєння техніки і її готових програм, а спілкування і вільна гра уяви в контексті творення спільної культури – ось, що являє собою прямий і безпосередній розвиток творчих здібностей людини» [200, с. 13].

Про доцільність і введення в навчальні програми музично-теоретичних дисциплін творчих завдань писалося багато як в педагогічній літературі [4, 16, 23], так і в дослідженнях психологів [18, 22, 29, 35, 41]. Ще в двадцяті роки Б. Яворський висловлював думку про необхідність тотального впровадження елементів музичної творчості в програми всіх відділень музичних шкіл. «Не повинно робити зі всіх музикантів композиторів, але необхідно, щоб кожен музикант міг вимовити мовою свого мистецтва хоча б найпростіші вираження своїх думок» [23]. «Класи спеціальної підготовки мають навчати за цим напрямком в контексті майстерності виконання, класи розвитку слуху і свідомості – в плані навчання різним видам побудови форм, клас слухання музики – в плані вміння слухати не тільки думки інших, але і свої власні музичні думки» [200, с. 44].

Ідея творчого виховання музиканта-професіонала отримала свій розвиток в педагогічній та науково-дослідницькій діяльності багатьох музикантів: К. Орфа, З. Кодаї, Л. Баренбойма, Ф. Марморштейна, В. Подвала, Т. Бершадською та ін. Саме творчі навички, на думку викладача І. Столбікова, «сприяють активізації музичної пам'яті і слуху, утворення більш чітких музично-слухових уявлень, завдяки чому відбувається гармонійний розвиток майбутнього музиканта-професіонала як в спеціальних, так і в музично-теоретичних класах» [170, с. 41]. Про складні задачі реалізації ідеї музичної творчості на практиці в тій чи іншій формі говорилося і на ІХ конференції Міжнародного товариства з музичного

виховання в 1972 році. Наведемо кілька цитат. «Музична творчість по-справжньому виховує, так як розвиває мозок і, крім того, розвиває і облагороджує почуття» (Рой Слек). «Накопичення знань без одночасного розвитку інтелекту, ініціативи, уяви та творчого начала гальмує розвиток особистості» (Рут Фрідман). «Музичний урок зі своїми ігровими елементами і художніми переживаннями виконує функцію розрядки, сприяючи тим самим освоєнню пізнавального матеріалу інших предметів і загострює інтерес до інших мистецтв» (Тібор Кулі). «Всіх без винятку треба так навчати, щоб вони могли і хотіли стати музикантами-любителями» (Л.Баренбойм).

На думку К. Станіславського, людина вже народжується зі здатністю до творчості, до цієї потреби і системою всередині себе. І все ж в педагогічній практиці проблема впровадження творчих вправ в навчальний процес нерідко лише декларується. Насправді «із реального життя студента зникає творчість як важливий, єдино можливий осередок формування митця» [172, с. 63-64]. Причина подібного явища, на думку відомого психолога і педагога П. Вайнцвайга знаходиться в системі освіти, в засиллі засобів масової інформації, що викликає часткову атрофію природних основ, необхідних розуму для осягнення реальності. У роботі «Десять заповідей творчої особистості» він пише: «Люди майже повністю втратили здатність довіряти своїм власним спостереженням, власному розумінню. Все це призвело до втрати в людині індивідуальних якостей і здатності до творчої діяльності» [30, с. 135].

Елімінація творчості у навчальному процесі – один з найяскравіших парадоксів в практиці навчання музиці, бо слово «музика» неодмінно має на увазі і специфічне для людини слово «творчість», так як завжди передбачає творця як суб'єкта творчої діяльності.

Поняття «музична творчість», як вже було зазначено у вступі, можна застосувати не тільки по відношенню до композитора. Крім створення

художньо значущого твору (власного твору) музична творчість включає програвання – виконання у будь-якій формі, створення наукових праць, присвячених різним явищам музичного мистецтва тощо. У свою чергу, «через наявність музичних відчуттів і уявлень, творчість активно синтезує характер сприйняття і аналіз, перетворює усе знання музики, у тому числі і процес моделювання музичної композиції в мистецтво. Цінність мистецтва знаходиться у прямій залежності від музикальності і передбачає здатність слухання музичного образу, його безпосереднього сприйняття [191, с. 20].

Ті ж механізми, які приводять в дію онтогенез сприйняття, при певних умовах можуть мати відповідний вихід в практичну діяльність. Але для створення цих умов необхідно стимулювати змістовно цілеспрямовану творчу активність, «привести в рух» в музичному тезаурусе мислення музично-мовні і мовні еталони, – провідники як у сенс музичної концепції, так і в специфіку креації. Творче самовираження має величезну силу. Воно надає руху потенційним можливостям людини, відновлює адекватну Я-функцію, допомагає через образи-символи або моделі усвідомити-інтерпретувати власні переживання, пробуджує спонтанність, оригінальність, здатність розкриватися душевно. «Переконати людини в своїй значимості можуть тільки творчість і позитивні переживання, наприклад, переживання мистецтва», підкреслює професор психології з Тюбінгена, який приділяв велику увагу художньо-естетичному розвитку, і перш за все, творчості [29, с. 40].

У зв'язку з цим природно звернутися до музичної психології, що включає питання музичних здібностей і їх розвитку, до психології музичного сприйняття, що розглядає умови, закономірності та механізми художньо-осмисленого сприйняття музики. В основі теорії здібностей, що розробляється сучасною наукою, лежить положення про те, що тільки в діяльності можливий розвиток як загальних, так і спеціальних здібностей [22, 27, 35, 62, 183]. Кожна людина має цілий ряд задатків, але перетворення

їх в здатності, наприклад, мислення – у розвиток розумових здібностей, простого сприйняття – в художнє, можливо тільки за певних умов в кожному конкретному випадку. Розвиток людини обумовлено накопиченням його здібностей, а не оволодінням знаннями, вміннями і навичками. Це один з найбільш серйозних питань, поставлених практикою.

Як раціональніше співвіднести навчання музиці з розвитком здібностей, як забезпечити формування навичок і вмінь у навчальній діяльності і одночасно здійснити концепцію стимуляції, спонукання інтересу, зацікавленості. Адже, як показує практика музичного навчання, зміст навчальної діяльності часто зводиться до придбання певного кола професійних прийомів, засвоєнню матеріалу. В результаті студент, замикаючись на власне навчальному процесі, працює лише на оцінку. Йому дуже складно і згодом йти самостійним шляхом, бо навички, роздуми і прагнення до критичного аналізу в процесі навчання він практично не придбав. У зв'язку з цим педагогіку активно цікавлять «не тільки питання предметного змісту навчання і можливості його засвоєння, але і надпредметні рівні організації навчання: методи побудови діалогу, налагодження відносин у навчальній групі, функція і роль вчителя на заняттях тощо [109, с. 71].

Сучасна система музичного навчання вимагає такої роботи педагога, щоб студент свідомо сам намагався вирішити задачу «зверху», йти від загального до конкретного. Для цього необхідно створення таких форм роботи, які допомогли б переорієнтувати педагога на вирішення головного завдання – розвивати у студентів музичне мислення [78, с. 32]. Принципи навчання повинні бути спрямовані на організацію пізнавальної діяльності учнів, на уявлення їм можливості суб'єктивно здійснювати відкриття на кожному уроці. Іншими словами, завдяки введенню творчих завдань в навчальний процес, у того, хто навчається формуються раціональні прийоми

і застосування знань на практиці. Саме в цьому і полягає принцип активності навчання, що є найбільш дієвим і довгостроковим [80].

Практично в кожній роботі із загальної та спеціальної педагогіки відзначається, що виходить за рамки загальноприйнятого в навчальному процесі матеріал та містить оригінальні форми, здатні надати студенту більш широке поле діяльності і можливості самостійного дослідження в будь-якій зазначеній області. Необхідні вправи, що стимулюють розвиток творчого мислення, різноманітні творчі завдання, спрямовані на розвиток потенціалу учнів, що здатні «оживити» предмет, дати учневі можливість вільно і невимушено мислити і висловлювати свою думку, на практиці усвідомлювати і відчувати теоретичний матеріал, спираючись на власний і набутий в процесі навчання досвід [29, с.57]. П. Вайнцвайг стверджує, що чим витонченіше і на високому інтелектуальному рівні ведеться предмет, тим менше він опановує слухачем. Думка без почуття бідна, їй не вистачає впевненості, цілеспрямованості і значущості [30, с. 142]. На думку Б. Асаф'єва, впровадження творчих елементів допомагає більш цілеспрямованому розвитку творчих навичок. Тільки цей шлях може закономірно привести до усвідомленого формування здатності складати музику, зрозуміло, не в професійному, композиторському сенсі, а на рівні задатків, властивих практично кожному студенту.

Загальновідомо, що в ДМШ, за рідкісним винятком, найскладнішим предметом є сольфеджіо. Причина цього – у невідповідності темпів розвитку музичного слуху на уроках і темпів технічного освоєння музичного матеріалу, різке розмежування і навіть «протиставлення теоретичних знань і практичних навичок як принципово різних видів діяльності» [47, с. 135]. Творче виховання у будь-якій його формі обов'язково передбачає виокремлення та усвідомлення окремих елементів музичної мови, мелодійних осередків-поспівок, інтервалів, акордів, акордових зв'язків, контрапунктичних стереотипів тощо і оперування цими елементами [122, с.

189]. Насправді «в життя ці нововведення або не проводяться зовсім або проводяться формально протягом якогось мінімального терміну» [88, с. 26]. Так наприклад, в першому класі ДМШ програмою сольфеджіо передбачені наступні завдання:

- доспівування мелодії на нейтральний склад або сольфеджіо у вивчених тональностях;
- твір на заданий ритм або текст;
- підбір найпростішого ритмічного акомпанементу до знайомих мелодій;
- підбір баса до вивчених мелодій;
- створення мелодій і їх запис;
- різноманітні малюнки до пісень.

Подібні завдання, звичайно, продуктивні. Вони будять фантазію дітей, розвивають їх творче мислення і логіку, вчать самостійності і самокритичності. Діти, долучаючись до творчості, на практиці закріплюють отримані теоретичні знання, знайомляться з різними засобами музичної виразності, що безсумнівно сприяє більш тонкому розумінню та сприйняттю виконуваних музичних творів.

Але в старших класах творчі завдання починають зводитися до мінімуму. Відбувається просто «натаскування» на теоретичний матеріал, особливо в тому випадку, якщо учень збирається продовжувати музичну освіту. Ситуація, що склалася викликає занепокоєння. Адже, здавалося, має статися щось протилежне: чим більше знань отримав учень, тим більше можливостей їх практичної реалізації. Зменшення обсягу творчих завдань в ДМШ, мабуть, має кілька причин: недостатня компетентність самого викладача, великий обсяг теоретичного матеріалу при малій кількості відведених годин, слабкі музичні дані учнів, інертність і небажання учнів самовдосконалюватися, страх нерозумно виглядати в очах оточуючих.

І все ж розвивати творчі навички можливо і необхідно незалежно від музичних даних учнів. Не випадково «виховання творчих навичок» з 1984 року вводиться як самостійний розділ в програму по сольфеджіо для ДМШ, будучи після музичного диктанту одним з найбільш розгорнутих розділів пояснювальної записки. І це цілком закономірно. Але впровадження зазначеного розділу в практику музичної освіти рухається досить складно і нерівномірно, хоча і з'являється цілий ряд досліджень і методичних розробок, що вказують з тим або іншим ступенем повноти на можливі шляхи.

Ф. Макаровською розроблений комплекс вправ, який органічно увійшов в курс сольфеджіо та є одним з можливих варіантів розробки згаданого розділу програми [95]. Автор пропонує різні завдання, які використовує на уроках:

- твір мелодії на певний ритм;
- твір мелодії на певну акордову послідовність;
- твір мелодії у певному ладу;
- твір мелодії у певній формі.

В результаті подібних початкових вправ, передбачених програмою з'являються етюди на пройдені акорди, гармонійні послідовності, імпровізації за даної гармонійної схемою, підбір акомпанементу, варіації, які активно використовуються в контексті різноманітних завдань на зміну ритму, ладу, розміру, жанру, одночасно звертаючи увагу на важливу роль образної характеристики: святковий марш – траурний марш, замислений вальс – жартівлива полька. Подібний шлях жанрово-образної трансформації призводить до створення варіацій і далі сприяє переходу від навчально-тренувальних завдань до творчих – п'єс, в яких кожен самостійно викладає свою музичну думку, знаходить образне рішення. Результатом подібної цілеспрямованої роботи з'явився збірник [95], що включив найбільш цікаві роботи учнів Ф. Макаровської призначених для початкових класів.

До аналогічних результатів прийшли композитори і педагоги С. Вольфензон, Н. Осетров-Яковлев, В. Шеломов та ін. Представивши збірник «Діти – дітям», що містить найрізноманітніший репертуар, створений школярами від семи до тринадцяти років на уроках сольфеджіо[46]. Збірник об'єднує фортепіанні мініатюри і інструментальні п'єси.

Зразкова у цьому сенсі авторська програма Є.Ексанішвілі [200], яка рекомендує під час навчання дітей музики враховувати національні особливості тієї ми іншої музичної культури. На прикладі грузинської музики, Є.Ексанішвілі акцентує увагу учнів на двох, на її думку, найбільш характерних типах вправ: імпровізаційна мелодія на варіативному ритмі (до заданого ритму додати свій і зімпровізувати мелодію) і мелодія на остіннатованому басі. Крім того, викладач вважає за необхідне навчити дітей висловлювати свої почуття музичними звуками, «малюючи» радість, гнів, ласку тощо.

Величезне значення вихованню творчої самостійності учнів надає С. Ляховицька. Вона пропонує збірник завдань, що сприяють розвитку самостійних навичок виховання фортепіанної гри для молодших класів ДМШ [88]. Відзначаючи короткочасність різних форм самостійної роботи в ДМШ, автор жалкує про недооцінку цього важливого розділу для розвитку слуху, уваги, пам'яті, волі володіння інструментом, здібностей і умінь, необхідних для впевненої гри напам'ять. Виконання систематизованих задумів є, на думку педагога, і підготовкою до читання нот з листа. Завдання С. Ляховицької для розвитку навичок самостійності роботи знайомлять з проведеною на практиці методикою, мета якої – підготувати учнів до вміння без допомоги педагога грамотно і усвідомлено розбиратися як в тексті, так і в характері музичного твору. Саме «нагальна потреба у веденні такої роботи з учнями спонукала до створення цього навчального посібника [88, с. 3].

Дуже корисний і продуктивний збірник вправ з розвитку первинних творчих навичок В. Подвала. Автор пропонує ряд завдань, які допомагають

навчитися виражати свої почуття, думки і настрої мовою музики. У зверненні до педагогів В. Подвала, констатує відсутність уваги до творів і імпровізації в ДМШ, зазначає, що це «призводить до однобічного розвитку дитини, гальмує його творчий потенціал у всіх сферах музичної практики» [144, с. 60]. До подібних висновків автор прийшов в результаті знайомства з сучасними системами музичного виховання, багаторічних спостережень за учнями, а також узагальнення накопиченого досвіду ряду педагогів.

В. Подвала підкреслює, що розвиток творчої ініціативи в процесі навчання на будь-якому інструменті і на уроках сольфеджіо психологічно розкріпачує учня, допомагає йому приймати швидко і сміливо рішення, аналітично мислити, розвиває загальну музикальність. Дев'ять розділів збірника охоплюють найрізноманітніші екзерсиси: від імпровізації малюнку до вільного твору на заданий текст. Всі вправи припускають конкретну творчу задачу і, що особливо цінно, вільний варіант її рішення, що допомагає і в старших класах застосовувати отримані навички.

Безсумнівно, всі наведені вище методи мають на меті розвиток творчих здібностей. Цей факт досить очевидний і не потребує доказів. Але викликає сумнів сам підхід до здійснення ідеї творчості в навчальному процесі. На наш погляд, в його основі немає чіткої методологічної позиції, яка містила б відповідь на питання про те, що лежить в основі творчого процесу кожної конкретної методики і які механізми приведення креативного процесу в дію. Для педагогів все ж характерно швидше інтуїтивне, стихійний розвиток творчого потенціалу, ніж цілеспрямована апробація обраної спеціальної установки. Це, мабуть, служить причиною того, що при всьому успіху подібних праць і їх достовірності, на практиці не відбувається зміни процесу навчання музиці в значних масштабах.

Такий висновок напрошується при розгляді зазначених робіт крізь призму мовного підходу, що є основою цього дослідження. У світлі даної

проблеми, звертають на себе увагу вже перші творчі вправи, рекомендовані програмою по сольфеджіо в ДМШ.

Так, «доспівування мелодії» само по собі є початковим вивченням мови. Але основою йому служить не знання, а інтуїція або інерція ладотонального мислення. Учневі не доставляє великих труднощів привести нехитру мелодію, засновану на типових дитячих наспівах. Вони досить звикли до різних оборотів простих пісень. Але при стильовій конкретизації початкового мелодійного фрагмента завдання виявиться досить складним або практично нездійсненним. Закінчення (якщо це не власне тоніка) буде штучним, чи не логічним, так як в тезаурусі музиканта стильові моделі закріплені дуже слабо. Необхідна тривала і цілеспрямована робота по накопиченню слухового багажу, що супроводжується педагогічними вказівками на характерні особливості того чи іншого жанру, композитора, стилю.

Лад з позиції семіотики представляє модус, що репрезентує конкретну епоху з властивою їй семантикою оборотів. Але інтонаційне осмислення – наповнення ладу залежить і від жанру, який в свою чергу диктує певні правила взаємозв'язку і взаємозалежності музичних елементів. Так, наприклад, написані В. Моцартом у До-мажорі Соната і Менует по суті представляють різні лади, які є психологічним смисловий налаштуванням.

Також бачиться проблемною реалізація вправи «твір мелодії на певний ритмічний малюнок», Якщо за формулою не варто семантична визначеність, то трактуватися вона може в досить широкому діапазоні – від народних пісень до «Мікрокосмосу» Б.Бартока.

Аналогічне можна сказати і про «мелодії на певну акордову послідовність». Як доказ можна розглянути традиційний тоніко-домінантний оборот, осмислення якого може бути абсолютно протилежним: активно-танцювальним і стримано-споглядальним, енергійно-спрямованим і кокетливо-граціозним.

Аналіз пропонованих різними авторами-педагогами творчих вправ можна продовжити, але основний принцип вже досить проглядається: ізольована від смислового контексту граматична формула (ритмічний малюнок, лад, гармонійна послідовність) не співвідноситься з семіотичним трактуванням одиниці музичної мови. У пропонованих педагогами завданнях закладено звернення до стихійного, некерованого слухового багажу учня. І результат таких завдань абсолютно непередбачуваний: в кращому випадку вони можуть трактуватися як тести, що «заміряють» якусь частину інтонаційного тезауруса учнів.

Отже, методика довгострокового навчання музикування повинна ґрунтуватися на поєднанні слухового і аналітичного досвіду, накопиченні словникового запасу і вміння ним користуватися при створенні (моделюванні) осмисленої мови. Необхідно виробити таку методику навчання музиці, яка допоможе побачити характерні образні мелодико-гармонійні і ритмічні матриці, дасть вміння і навички входження в художню структуру музичного тексту і в цілому буде сприяти сталому розвитку творчого потенціалу і загальній культурі учнів.

Її методологічне забезпечення вважаємо як моделювання музичного тексту, в основі якого лежить ряд усвідомлених так званих модусів (кліше), які володіють яскравою комунікативністю і строго визначеною функціональністю в музичному цілому. Музична мова повинна розглядатися не як комбінаторика граматичних елементів, а як осмислене оперування семантикою інтонацій, емоційно-образною сутністю музичних висловів.

Послідовна і аргументована апробація вироблених методологічних установок, які допомагають студенту більш вільно висловлювати свої почуття засобами музики в залежності від кожної конкретної ситуації, демонструє можливість вирішення одночасно цілої групи підлеглих завдань: розширює словниковий запас студента, пов'язаний з умінням давати характеристику того чи іншого явища в мистецтві; поповнюється музично-

слуховий багаж, необхідний для професійного і культурного розвитку; систематизується інтонаційний багаж, що сприяє формуванню музично-асоціативного мислення; конкретизується естетико-художнє ставлення до музики, доповнене цілісними музично-слуховими уявленнями; з'являється осмисленість і цілеспрямованість слухової роботи.

Становлення музичного виконавства тісно пов'язане з історичними процесами розвитку цивілізації, духовності й культури. Воно зумовлювалося особливостями виявлення і використання музики в суспільному житті та побуті Античного світу, Середньовіччя, епохи Відродження, бароко, класицизму, романтизму, у часи зародження численних модерністських та авангардистських течій, у соціокультурному просторі сьогодення.

У сучасних працях музичне виконавство розглядається як цілісне і відносно самостійне соціокультурне і художнє явище. Воно є предметом соціальних потреб та інтересів, об'єктом та самостійним напрямком наукових досліджень, існує як практична (художньо-творча) діяльність, що відбувається за власними законами й правилами функціонально-діяльнісного виявлення [12]. Уточнюючи думку М.Кагана, можна сказати, що музичне виконавство є повноцінним видом художньої творчості паралельно з діяльністю композитора і драматурга, але має деякі відмінності, обумовлені специфікою виконавської діяльності, рівнем розвитку відповідних якостей і вмінь, суспільною значущістю і цінністю даного виду мистецтва. За визначенням вченого, «...можливість розшифровки одного й того ж нотного запису надає роботі виконавця творчого характеру; це й робить виконавство мистецтвом, що потребує не тільки знань і вмінь, але насамперед художнього обдарування, інтуїції, таланту» [25, с. 45].

Доволі близько, але по-своєму розглядається виконавство відомими методистами, педагогами-інструменталістами та самими виконавцями. Його вважають: важливою частиною різнопланового в своїх проявах музичного мистецтва; специфічною галуззю музичної творчості (Я.Мільштейн);

музичним фактом, який раніше був розчинений в історичному часі, а сьогодні став доступним для вивчення завдяки «зупиняючому час» звукозапису (Н.Кашкадомова); цілісною системою, але незамкнутою, живою, що випромінює потік інформації, який іде від автора, тобто повноцінне відтворення виконавцем твору можливе лише на основі творчого переосмислення, співтворчості (Я.Мільштейн); цікавою, захоплюючою розповіддю, в якій всі ланки пов'язані одна з одною, а контрасти закономірні. Для цього необхідно вміти горизонтально мислити, кожен гармонічний звучність розглядати не окремо, а враховувати її функціональне значення, надаючи їй того чи іншого характеру (К.Ігумнов).

Тому, зведення виконавства до «строного виконання авторського тексту» є помилковим, зважаючи на те, що «нотний авторський запис – це лише особливим чином закодована система художніх смислів і значень, яка вимагає творчого підходу і спеціальних навичок розшифровки відповідно до традицій, завдань часу та рівня розвитку музичної культури» [11, с. 69].

У виконавській діяльності, як різновиді творчої діяльності, яскраво виявляються усі етапи творчого процесу, що складається з художнього сприймання, потреби творити, виникнення задуму, пошуку неординарних шляхів його реалізації та отримання ціннісного результату на основі впливу емоційних можливостей музики та власних переживань. Переконливими є погляди на сутність виконавського процесу відомих дослідників музичної галузі Л.Баренбойма, М.Берляничка, В.Григор'єва, Г.Келдиша, Л.Ніколаєва, Б.Стоянова, Г.Ципіна: це процес творчий, багатий на різного роду миттєві осяяння, які неможливо пояснити використанням і знанням певних виконавських прийомів, які при роздумі над образом просто не спадають на думку, та з іншими подібними миттєвостями (В.Григор'єв); результат цілеспрямованої взаємодії між різними якостями та здібностями виконавця – не тільки як музично обдарованої людини, але й корисної суспільству особистості (Б.Стоянов); форма суспільної свідомості, специфічний вид

духовно-практичного освоєння світу, як органічна єдність творення, пізнання, оцінки і людського спілкування (Г.Келдиш); специфічний вид музичної діяльності, що мобілізує практично всі форми музично-мислительних дій – від нижчих до найвищих, відображає їх у всій ієрархічній сукупності, повноті та багатоплановості (Г.Ципін).

У площині цих визначень очевидним стає факт, що виконавський процес – це творче осмислення і відображення у живому одухотвореному звучанні інтерпретаторського уявлення про художньо-образний задум композитора.

Отже, у даному контексті є підстави говорити про виконавську творчість, яка, за твердженням О.Бодіної, реалізується за трьома етапами. Перший пов'язаний з усвідомленням виконавцем змісту окремих мотивів та інтонацій на основі розкриття їх семантичного значення; другий – з переведенням семантичної конкретизації в художнє узагальнення; третій – із завершенням перших двох і оформленням певного драматургічного задуму виконавця. Відповідно до цього композиторська творчість і виконавський процес її реалізації у живому звучанні можуть тлумачитись як послідовні стадії матеріалізації ідеального у специфічні продукти музичної діяльності – музичні твори, зафіксовані в нотному тексті, та різноманітні версії їх інтерпретації, виконані «наживу» або записані на технічні носії [7].

Розглядаючи виконавську творчість у системі «музично-виконавської комунікації», Т.Зінська вказує на взаємозалежність творчості композитора і творчості артиста, оскільки створений композитором музичний твір як соціальне явище може реалізуватися тільки під час звучання в аудиторії. При цьому варто враховувати, що виконавець і слухач сприймають музичний текст індивідуально, мають власне враження від нього, що актуалізує роль індивідуальної творчості не тільки композитора і виконавця, а й слухача, який стає активним учасником музично-виконавської комунікації [23, с. 6].

Специфіка виконавської творчості, на думку М.Давидова, полягає у наслідуванні композиторського мислення, тобто проходження виконавцем шляху від звуку до звуку, від інтервалу до інтервалу, від мотиву до мотиву, від фрази до фрази і так далі. Адже, вимовивши перший тон чи інтервал, виконавець імпровізує динаміку подальшого розвитку в руслі структурної логіки написаного нотного тексту, оцінюючи кожен нову інтонацію, співнапруженість (як по горизонталі, так і по вертикалі), кожне просування, новий темпоритм, артикуляцію, динаміку як виявлення власної думки, обґрунтоване, а не випадкове волевиявлення у інтонуванні. В процесі такого прочитання нотного тексту музикант відтворює вже не чужу, а свою музику, осмислену, а тому й ніби відтворену ним самим.

Отже, йдучи шляхом накресленого композитором задуму, виконавець через власне емоційне сприймання та суб'єктивне осмислення логіки музичного розвитку надає можливість слухачеві осмислити інтонаційну значущість звукового матеріалу. Такий метод виховує у виконавця відчуття самостійності творення музичного процесу, імпровізаційності, що лежать в основі емоційної безпосередності, жвавості втілення композиторського задуму, справжнього артистизму. Це – шлях до самостійної, суто виконавської художньої творчості, в межах якої імпровізаційність може розглядатись як специфічний спосіб поведінки виконавця, підкріплений технічним володінням інструментом, типовими формулами музичного розвитку, навичками художньо-концептуального розгортання змісту і форми твору, інтуїцією, заснованою на глибоких чуттєвих пластах досвіду артиста, здатного взяти на себе пошукову роль в процесі звукового втілення образності [19, с. 90].

За визначенням В.Григор'єва «імпровізаційність – не свавілля, не вільне від обмежень самовираження, що позначається *ad libitum a piacere*». Імпровізаційність – це одна з важливих складових музичного мислення, музичної форми; вона є специфікою музичного виконавства і закономірно

співвідноситься з іншими його складовими, а в деяких жанрах і формах виходить для слухача на перший план. Імпровізаційність – це досить чітко організована система прийомів втілення змісту, яка має свої специфічні засоби для побудови музичного образу, процесу виконання, впливу на слухача [14, с. 71, 72].

Розкриваючи специфіку втілення імпровізаційного задуму виконавцем, дослідник наголошує на її творчому підґрунті і виокремлює наступні шляхи реалізації. По-перше, внутрішньо-текстову імпровізаційність, пов'язану головним чином з лінійністю розгортання художнього образу в часі. По-друге, контекстову імпровізаційність, обумовлену багатомірністю задуму, змістовністю виконавських рішень, тембровим втіленням художніх образів [Там само, с. 69 – 86]. При цьому необхідно наголосити, що виконавець може успішно імпровізувати, досягати технічно досконалого, високохудожнього рівня відтворення музики за умови наявності у нього відповідних умінь і навичок, необхідної музично-теоретичної бази, артистичності й досвіду виконавської діяльності. На якість виконавської імпровізації впливають особливості виконавського стилю, традиції та настанови виконавських шкіл, де відбувалось становлення особистості імпровізатора, досвід сприйняття музики, отриманий ним за життя.

Специфічною ознакою виконавства, на думку Є.Гуренка, є наявність художньої інтерпретації. Обґрунтовуючи особливості виконавського мистецтва, зокрема його вторинність, відносну самостійність, неповторність, наявність творчого посередника, автор доводить своєрідність художньої інтерпретації і спростовує її ототожнення з процесом виконання й кінцевим результатом виконавської діяльності музиканта. Під художньою інтерпретацією автор розуміє творчу сторону виконавського процесу і вважає, що «продуктом виконавської творчості є не твір виконавського мистецтва в цілому, а лише його певна частина. Ця частина і є матеріалізованою інтерпретацією або, іншими словами, опредмеченим

виконавським трактуванням. Тому художню інтерпретацію правомірно розглядати і як творчу сторону виконавської процесу і як його специфічний результат» [17, с. 25].

Дана проблема знайшла своє відображення у роботах А.Копленда, Н.Корихалової, Ст.Кунце, А.Михайлової, Т.Чередниченко та ін.. Дослідники вважають інтерпретацію вищим видом виконавської творчості і органічною властивістю виконавського процесу. Для того, аби виконавський процес трансформувався на процес інтерпретації, необхідна взаємодія двох факторів: по-перше, набуття опусом внутрішньої закінченості; по-друге, історична дистанція між твором і виконавцем [56, с. 51 – 55]. Досить суперечливою є думка Ст.Кунце, який вважає, що «було б помилкою назвати інтерпретацією виконання бахівської кантати в бахівську епоху» [60, с. 5]. Адже тільки вихід музики з системи жанрових норм, на переконання А.Михайлової, створює ситуацію, в якій виникає проблема розуміння музики, а отже і необхідність її інтерпретації. «Те, що раніше могло здаватися в музиці ясным, очевидним, вимагало тепер іншого осмислення, уважного вслуховування, конкретного усвідомлення» [36, с. 13]. Разом з тим, Т.Чередниченко звертає увагу на історичну обмеженість явища музичної інтерпретації. На його думку, такі факти з історії сучасної інтерпретації як відмова видатних виконавців від «живих» концертів на користь платівок (Г.Гульд), є свідченням переорієнтації виконавства від установки на унікальність даного моменту концертної творчості до установки на «інший твір», назавжди збережений у незмінному вигляді платівкою. Це дозволяє розглядати сучасне виконавство як «твір історії», результат перемноження традицій, що склалися в попередньому історичному розвитку. «Те, що здавалося в минулому столітті загубленим або відсунутим на периферію (принципи імпровізації), на нових засадах і в нових формах розвивається сьогодні. Те, що було набуто в ХІХ столітті (принципи інтерпретації), сьогодні зіштовхується з новими тенденціями, продовжуючи своє життя в

ускладненому культурному контексті» [28, с. 67]. Таким чином, виконавський процес ототожнюється з тим часом, в якому він протікає, тобто з часом безпосереднього звучання музики.

Отож, цілком слушною є думка М.Конової, яка вирізняє основні типи виконавської інтерпретації – історичний, авторський та змішаний. Перший відображає класифікацію найхарактерніших виконавських засобів і прийомів, притаманних стильовим особливостям різних епох. Найбільш вживаними в межах історичного типу є барокова, класична та романтична форми виконавської інтерпретації, з присутніми у кожній з них характерними стильовими рисами. Для авторського типу виконавської інтерпретації характерне змішування жанрово-стильових особливостей виконавської творчості різних епох, а також абстрагування виконавця від домінуючого у даному столітті історичного типу інтерпретації. На межі ХХ – ХХІ століть актуальним стає змішаний тип виконавської інтерпретації – процес взаємодії виконавського мистецтва і культури сьогодення на основі поєднання двох видів традицій – полістилістичного (змішування різних виконавських традицій) та анексійного (приєднання виражальних засобів інших видів мистецтв з метою створення нового арт-образу – носія нової традиційності) [28, с. 12].

Як свідчать результати досліджень різних аспектів виконавського мистецтва, під час формування індивідуальних інтерпретаційних моделей втілення окремих виконавських версій і традицій важливу роль відіграють звукоідеали виконавства – еталонні комплекси виконавських версій, типів виконавських інтерпретацій, що використовуються як зразкові моделі для наслідування й відтворення на практиці. В процесі їх утворення та функціонування важливу роль відіграють узагальнені в суспільній свідомості особливого роду образні структури – жанрово-стильові еталони виконавства. В такому контексті аналіз практичного досліду виконавського мистецтва надає можливості визначення еталонної виконавської версії – усталеного у

виконавській практиці уявлення про конкретну зразкову форму виконання, сформовану в результаті корисної фільтрації еталонних виконавських компонентів, які відповідають колективному образу ідеального виконання.

Варто зазначити, що значне зростання технічної майстерності як окремих виконавців, так і фахових виконавських шкіл, а також вдосконалення і автоматизація технічних засобів фіксації музики стимулювали процеси розповсюдження еталонних виконавських версій шляхом тиражування аудіо й відео носіїв, стандартизації традицій музично-виконавських шкіл, формування типів інтерпретації у світовій професійній музично-виконавській практиці [Там само, с. 13].

У контексті вищезазначеного вважаємо доречним розглянути поняття «виконавська школа» у тлумаченні якого орієнтуємось на позицію Л.Баренбойма, який говорить про три різні підходи до розуміння даного феномену. Перший – це комплекс фортепіанних-технічних навичок, які прищеплюють учням; другий – вищеназваний комплекс плюс характерні музично-виражальні прийоми; третій – це сума естетико-стильових поглядів, художньо-виражальних засобів і рис піаністичної майстерності [3, с. 24]. Але навіть у такому тлумаченні, стверджує вчений, визначення «школа» потерпає від однобічності: у полі зору перебуває лише те, чому навчають, а те, як навчають, залишається без уваги. А між тим, взаємозв'язок цих двох начал нерідко визначає життєздатність школи. Тому переконливим є погляд Л.Ніколаєва, який вважав, що будь-яка школа – це те, від чого людина відходить. Вона неухильно включає не лише естетичну і технічну, але й педагогічну сторону справи [42, с. 123]. Адже в основі такої школи обов'язково стоїть видатна особистість – педагог, зобов'язаний подати учневі вміння орієнтуватися в музиці, прищепити вихованцю музично-естетичний смак, навчити майстерності.

Особливістю сучасних підходів до змістового наповнення поняття «виконавська школа» є широке педагогічне спрямування існуючих

трактувань. Це, на наш погляд, дозволило розглядати даний феномен як особливий тип комунікації, що протікає в синкретичній єдності процесів творчості і навчання, супроводжується потужним розвитком музикознавчої та музично-теоретичної думки, появою новаторських наукових концепцій виконавства, що належать як теоретикам музикознавства, так і практикуючим музикантам-виконавцям.

На думку Н.Гуральник, «виконавська школа» є своєрідним засобом прилучення сучасних студентів до існуючого досвіду навчання гри на музичних інструментах. На прикладі її історичного розвитку дослідниця визначає шляхи збереження традицій інструментального виконавства в практиці підготовки вчителів музики, а саме: дотримання відповідного набору виконуваних творів (поліфонія, велика форма, концертний етюд, п'єси різних стилів, жанрів та ін.); використання шедеврів світової фортепіанної музики, створених в різні історичні періоди (Л.Бетховен, Й.Бах, Ф.Ліст, С.Прокоф'єв, Л.Ревуцький, Ф.Шопен та ін.); виконання фортепіанних творів за стильовим принципом; збагачення музичного репертуару за рахунок вивчення української фортепіанної класики; продовження традицій через безпосереднє опанування і використання у виконавсько-педагогічній практиці зразків музики сучасних українських композиторів; дотримання принципу художньої довершеності; збереження духу просвітництва як аксіологічного компоненту виховання духовної особистості піаніста [15, с. 32].

Додамо, що в музичній педагогіці, естетиці виконавського мистецтва останнім часом проблема функціонування і розвитку виконавських шкіл розглядається у тісному взаємозв'язку з питанням виконавської майстерності. У вітчизняній педагогіці одним з перших його виділив і конкретизував М.Давидов. Згідно з його поглядами, виконавська майстерність – є вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, емоційно яскраву, артистичну, співтворчу, технічно

досконале втілення музичного твору в реальному звучанні. Вона включає увесь комплекс слухо-моторних і психофізіологічних даних, конкретних навичок та умінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, постійно модифікуючих у процесі актуалізації творчої інтерпретації музичного твору [19, с. 132]. Обґрунтовуючи теоретичні основи формування виконавської майстерності, автор порушує питання виконавської обдарованості, художньо-виконавської техніки, виконавського тону та специфічних виконавських виражальних засобів. Розглядаючи їх у єдності та взаємозв'язку дослідник наголошує, що вони органічно пов'язані з процесом смислового інтонування музичного змісту. При цьому у вихованні та розвитку музично-виконавської обдарованості центральне місце повинно займати укріплення слухо-моторних і слухо-психологічних зв'язків в уявленнях та музично-ігрових діях (орієнтуванні, контактуванні з клавіатурою, дотикових відчуттях, формах рухів рук, координації).

Першоосною успішної виконавської діяльності автор визначає художньо-виконавську техніку. Як емке, комплексне і цілісне явище у трактуванні М.Давидова, це поняття доповнюється комплексом суто виконавських виразово інтонаційних засобів, таких як ритморух, акцентування, штрихова техніка, динаміка процесу гри. Поглиблюючи інтонаційну змістовність технічних прийомів, дослідник наголошує, що їх реалізація в процесі інтерпретації музичного твору розкриває і доповнює авторський задум, не затьмарюючи художню значимість ладово-гармонічної структури, логіку розвитку та драматургію композиції [Там само, с. 133].

Ця думка суголосна з поглядами А.Щапова, який вважає «імпровізаційну свободу гри», якісним показником впевненості виконавця у користуванні всіма сторонами внутрішньої і зовнішньої техніки; вона дає можливість самому насолоджуватись створюваною музикою, а також свідчить про наявність емоційно-логічної безперервності, творчої захопленості грою [57, с. 236]. Технічна впевненість залежить від наявності і

рівня технічних резервів виконавця. До них відносяться: резерв швидкості (вміння грати важкі епізоди в більш швидкому темпі, ніж це необхідно); резерв витривалості (уміння грати технічно важкий епізод декілька разів підряд без фізичної і розумової втоми); резерв сили (вміння не втомлюючись грати гучніше і щільніше, ніж потребують обставини даної репетиції). Зникнення відчуття технічних труднощів, уміння швидко пристосовуватись до особливостей незнайомого інструмента і приміщення, гармонійна наповненість емоційного тону (пов'язана з активністю слуху) є проявом професіоналізму та основою виконавського успіху музиканта.

Традиційно рівень виконавської майстерності музиканта пов'язується з рівнем його виконавської культури. За свідченням Б.Асаф'єва, Г.Гільбурда, Є.Гуренко, Н.Корихалової, Є.Ліберман, Я.Мільштейна, музично-виконавська культура передбачає особистісне ставлення музиканта до конкретного твору, індивідуальне тлумачення авторського тексту, високу обдарованість, великий запас виконавських, слухових вражень, глибокі професійні знання, сформовані уміння і навички. Наявність або відсутність такої культури, за переконанням Б.Асаф'єва, поділяє виконавців на два типи: одні слухають і розуміють музику внутрішнім слухом, інтонуючи її до відтворення, інші лише механічно репродукують нотний запис за усталеними нормами техніки та метроритму. У зв'язку з цим, однією з визначальних характеристик виконавської майстерності деякі дослідники вважають виконавський тонус – багатоплановий, глибокозмистовний психологічний стан музиканта, що відображує загальний характер і багатоплановість безперервного процесу реального звучання, стимулює динаміку музичного розвитку. Сформований внаслідок тривалого накопичення інтелектуально-емоційних сил, він неминуче дає яскравий сплеск почуттів і темпераменту виконавця як в кульмінаційних моментах безпосереднього виконання, так і в емоційному розвитку його творчої індивідуальності [19, с. 133].

Хотілося б зазначити, що за умови цілеспрямованого формування виконавської культури суттєвого значення набуває формування «індивідуального стилю» музиканта-виконавця, який, на думку О.Катрич, необхідно розглядати у трьох аспектах: діалектичному, онтологічному та музично-функціональному. Діалектичний аспект музично-виконавського стилю передбачає визначення ролі даного явища в процесах стилеутворення, онтологічний – вимагає відповідної організації системи засобів музичної виразності, музично-функціональний визначається колом питань, пов'язаних з проблемами об'єктивного і суб'єктивного у виконавській творчості, взаємозв'язку між композиторською та виконавською творчістю, прочитання виконавцем композиторського нотного тексту та художнім рівнем музично-виконавської інтерпретації [27, с. 12 – 15].

Таким чином, як справедливо підкреслював Л.Баренбойм, у виконавській діяльності яскраво виражена спрямованість на розвиток індивідуально-неповторних якостей особистості. Адже «виконавець-музикант повинен володіти певними якостями: творчою пристрастю, тобто здатністю яскраво, емоційно, пристрасно сприймати музичний твір, сконцентрованістю, реальним уявленням («баченням» або внутрішнім слухом), гнучкою уявою, палким та сильним бажанням втілити і передати втілене іншим, творчим естрадним самопочуттям, високим інтелектуальним рівнем, загальною і спеціальною, пов'язаною зі специфікою даного мистецтва, культурою, технічною майстерністю» [3, с. 27].

Підсумовуючи сказане, процитуємо висловлювання відомого композитора, піаніста і педагога С.Фейнберга: «У виконавській діяльності тільки сукупність багатьох якостей, взаємопов'язаних, творчо поєднаних, створює дійсного виконавця. Вимогливий смак повинен спиратись на технічну досконалість, інтуїція – на усвідомлене розуміння форми, а індивідуальні якості – на здатність до об'єктивної оцінки. Зовнішня віртуозність не повинна випереджати всебічний розвиток майстерності,

естрадний темперамент повинен співвідноситись з мудро побудованим планом виконання, безпосередність – з глибоким творчим досвідом» [54, с. 327].

В контексті підготовки музиканта досить переконливою є позиція Л.Гусейнової, яка вважає виконавську діяльність складним, багатоаспектним і багатофункціональним процесом, в якому зосереджуються величезні можливості для вияву музикантом власних творчих якостей, максимально розвивається його індивідуальність, віддзеркалюється набутий естетичний і виконавський досвід [18, с. 7].

В професійній діяльності музиканта виконавська діяльність виступає у різних модифікаціях, наприклад, вона є: виявом виконавського потенціалу; дієвим засобом встановлення міжсуб'єктних відносин на музичних заняттях; одним із засобів вираження мистецької позиції.

В процесі підготовки майбутнього музиканта виконавська діяльність виконує декілька функцій:

- інформаційно-пізнавальну, спрямовану на засвоєння учнями музичних знань, організацію їх мистецько-пізнавальної діяльності;
- комунікативну, розраховану на спілкування з музичними творами та організацію креативної взаємодії в інструментальному класі;
- стимулюючу, направлену на активізацію творчої активності, самостійності учнів, формуванню їх інтересів, поглядів, смаків.

Від інтенсивності виконавської діяльності учня в процесі навчання залежить результативність та успішність його майбутньої професійної реалізації.

Важливим чинником успішної виконавської діяльності значна частина музикознавців (Л.Барейнбойм, Г.Гостдінер, Г.Коган, Б.Теплов, А.Сохор) та педагогів-методистів (А.Алексєєв, Д.Благой, М.Давидов, Я.Мільштейн, Г.Нейгауз, Г.Ципін) вважає виконавський досвід. Системний аналіз музикознавчих і методичних праць дозволив виокремити та конкретизувати

його різновиди, зокрема: досвід музично-слухових уявлень (Б.Теплов, А.Сохор); досвід самотійної роботи над музичними творами (А.Корто, А.Віцинський, Г.Коган); досвід концертмейстерської діяльності (Дж.Мур), досвід концертної діяльності (Л.Баренбойм, Г.Гостдінер, Г.Нейгауз), досвід музично-просвітницької діяльності (Д.Благой) та досвід добору виконавського репертуару (Г.Ципін). Не надаючи засадового значення жодному із перерахованих видів виконавського досвіду, вважаємо, що тільки їх комплексне формування дозволить оптимізувати процес інструментально-виконавської підготовки.

Як свідчить теоретичний аналіз сутності та змісту виконавського мистецтва, виконавський досвід повинен забезпечити готовність майбутнього музиканта до різнопланової виконавської діяльності в наступній творчій реалізації. Дослідники (М.Давидов, Л.Гусейнова, М.Назаренко, В.Самітов та ін..) визначають готовність до виконавської діяльності як складне особистісне утворення, домінуючий стан особистості, що характеризується позитивною установкою на виконавську діяльність, загальною та спеціальною освіченістю, виконавською культурою і виконавськими якостями, що продуктивно реалізуються в такій же активній діяльності. Вона є результатом певного виконавського досвіду людини і ґрунтується на позитивному ставленні до діяльності, усвідомленні її мотивів і потреб [19, с. 8].

У нашій розвідці, спрямованій на вивчення особливостей виконавської підготовки, ми вважали за доцільне розглянути поняття «концертна практика» та «адаптація до концертних виступів». На наш погляд, в них акумульовані всі вищеразглянуті складові виконавського мистецтва.

Проведений аналіз наукових праць дозволив визначити залежність успішної адаптації до концертних виступів від наступних чинників:

- впровадження у процес інструментально-виконавської підготовки принципів розвивального навчання (Г.Ципін);

- гнучкості етапів роботи та індивідуальних особливостей учнів, структури їх піаністичного апарату, професійної підготовки і методів опрацювання твору (А.Бірмак); впевненості пам'яті, рухів, вміння пристосовуватись до нового залу та інструменту, а також інтенсивності хвилювання (А.Щапов);
- наявності волі до активізації уваги непідготовленої аудиторії, володіння яскравою емоційністю та блискучою технікою (С.Савшинський).

Урахування цих чинників позитивно впливатиме на практичне пристосування майбутніх музикантів до майбутньої концертно-виконавської діяльності.

Проаналізовані науково-методичні праці і висунуті в них положення дають підстави трактувати адаптацію до концертних виступів як процес пристосування майбутнього виконавця до концертного інструмента, залу, публіки, що характеризується змінами чуттєвого і морального характеру, удосконаленням емоційних і волевих якостей, пам'яті і мислення.

1.2. Моделювання музичного тексту як невід'ємна складова творчості

Принцип моделювання музичного тексту має передбачає відповідність семантичної структури музичного твору і структури наших інтуїтивних уявлень про певний характер того чи іншого способу, тієї чи іншої емоції [102, с. 21]. Моделювання являє собою компоновку різних за семантикою музичних елементів, своєрідну переплавку життєвих вражень в музичний матеріал, музичні образи, створення музичних тем, вибір і відшліфовування фактур, ритмічної організації та багато іншого.

Музичний текст є якоюсь книгою, яка охоплює в своїй будові не тільки різні по висоті, фарбуванню і протяжності звуки, але і всі ті безліч «мов», які дозволяють почути в звукових комбінаціях гармонію, ритм, мелодію,

тематичне розвиток тощо Звуковий матеріал музичного твору – це своєрідний екран, на який проектуються образи, смисли і властивості, «здобуті» в результаті апперцепції, що спирається на пам'ять, збереження нею «минулі зустрічі з мистецтвом і життям», на навички і знання, набуті раніше [128].

При моделюванні музичного тексту важливо враховувати структури, обумовлені культурно-історичними, перцептивними і власне психічними факторами. Прочитання тексту, так само як і його створення передуює опора на знання із історії і культури, мов життя і музики. Іншими словами, необхідна наявність загальної та музичної культури, розвинених навичок слухання музики.

«Будь-який вид творчості пов'язаний з тим, що художник при конструюванні форм стикається з необхідністю вибору кількості способів, засобів, прийнятих в даній системі творчості [14, с. 54]. Тому в пам'яті творця-конструктора повинен бути достатній запас асоціацій.

Якщо в музичній «лексичі» немає будь-якого слова, то глибина проникнення в сенс сприйманого, переданого або моделюючого тексту буде не достатньо повною. Для повного усвідомлення музичного твору необхідно в досвіді наявність інтонаційних музичних еталонів, співвіднесення з якими спрямовує сприйняття шляхом адекватного осягнення композиторського задуму [128, с.31]. Звуковий матеріал, утримуваний в пам'яті, є «основою для споглядання і активного вибудовування різних за предметними якостями і масштабами побудов – музичних інтонацій, що охоплюють мотиви, фрази, періоди, і художньо осмислених композицій, іноді дуже великих» [там же, с. 52].

Моделювання музичного тексту – складний і багатоетапний синтез процесу засвоєння і використання самих різних теоретичних знань і цілого комплексу природних задатків, що забезпечують повноцінне сприйняття та відтворення музики: здатність відчувати ладофункціональні відносини

звуків, почуття ритму, музична пам'ять, вільне володіння виконавським апаратом, музична фантазія – можливість «мислити» звуками. Іншими словами – це все те, що називається «музикальністю» в широкому і вузькому сенсі слова.

Здатність сприймати музичний текст аж ніяк не є прерогативою композитора або музиканта-професіонала. Вона властива в принципі всім, в іншому випадку процеси комунікації будуть неможливі. Але необхідно розрізнити дві форми музичного мислення – продуктивну і перцептивну, що спираються на єдину базу «мовний шар». Саме він забезпечує творця-конструктора надійними принципами зчеплення музичних елементів, структурування музичного тексту, в той же час – формуючи систему сприйняття слухача, наділяючи останнього необхідними засобами інтерпретації тексту.

Поняття «музикальність» об'єднує різні параметри музичних можливостей. З одного боку – вміння слухати і чути музику, внутрішньо відгукуючись на багатий образно-звуковий світ музичного твору. Для цього зовсім не обов'язково бути професіоналом. Досить бути чуйною і емоційною людиною, щоб сприймаючи музичну п'єсу, відчувати всю її красу, всю глибину переживань та емоцій, бути в змозі співпереживати. Музичність – це здатність відчувати переходи одного стану музичного характеру в інше, в якійсь мірі – передчуваючи, передбачаючи можливий розвиток.

З іншого боку, музикальність – вміння відтворювати музичний твір максимально близько до тексту, передаючи конкретний музичний образ засобами музичної мови, знання основних складових при створенні певного емоційного стану. Для цього необхідно вільне володіння інструментом і усвідомлювати всі його виражальні можливості, найбільш оптимально відтворюючи достовірну картину або ескіз. Іншими словами, музикальність можна визначити як здатність самовиражатися засобами музики.

Розвиток музикальності зовсім не передбачає загального навчання унікальній композиторській майстерності, в результаті якої з'являться високохудожні музичні твори. Композиторський талант як здатність до неординарного бачення навколишнього і внутрішнього світу і вміння передати це у своїй творчості – далеко виходить за рамки поняття «музичність». Але аналізуючи той чи інший музичний твір, ми тим самим як би відновлюємо певні моменти композиторського процесу, реконструюємо його, виділяючи якісь алгоритми, закріплені в нашій пам'яті. «По суті, справжній аналіз є майже реконструкцією композиційного процесу» [44, с. 12].

«Метод аналізу є спосіб, що дозволяє відтворювати акт становлення музичного твору, де оперування музичними явищами означає музичне переживання, буття музики. Аналіз – так само вид музикування, як і при будь-якому іншому сприйнятті-відтворенні музики, а метод аналізу – вказівка на досконалий спосіб» [190, с. 148].

Через музичні відчуття і аналітичне пізнання емоційне співпереживання стає як би вихідним імпульсом для конструювання нового музичного тексту, що включає знайдені в результаті аналізу елементи і закономірності. Будь-яке творчість є виміром накопиченого музичного багажу, що сприяє створенню на основі узагальненого музично-теоретичного досвіду різних музичних текстів, що володіють характерною образністю, жанровою та національною визначеністю з досить чітко обраними засобами виразності. Для нього необхідне знання особливостей будови музичної мови, здатної передати за її допомогою досить достовірно епоху, певний жанр, конкретний образ або характер.

Мова мистецтва, в тому числі – і музична, є системою, призначеною для передачі особливої інформації та містить певні правила і моделі, необхідні для породження тексту. В результаті вивчення мови виявляються основні механізми тієї машини, результатом роботи якої є побудова безлічі

текстів і їх декодування та розуміння. Це і складає сутність знання мови [38, с. 44]. Детальне вивчення музичної мови служить передумовою певного способу організації слухових вражень і потенційної здатності створювати нові тексти, в яких дотримувалися б певних правил. У свою чергу, музичний твір являє собою якийсь текст, за яким стоять не тільки художні образи і творчі знахідки композитора, а й система певної музичної мови, на якому викладається цей текст. «Будь-який музичний твір виявляється поєднанням, комбінуванням варіантних реалізацій деяких об'єктивних умов. Між початковим і кінцевим пунктами маршруту, яка проходить творче мислення, протягуються нитки семантичної спільності» [114, с. 26].

Контурно окреслені тут теоретичні підходи до розуміння феномену «музична мова», дозволяють методологічно обґрунтувати ідею творчості в дидактичній системі. Повертаючись до аналізу педагогічної практики, освітленій на початку глави, можна констатувати: спонтанне впровадження творчих вправ в теоретичні дисципліни не може дати тривалий і стійкий результат без надійної опори на теорію музичної мови. Творчість в навчальному процесі, що розуміється як моделювання музичної мови, вимагає детально вибудованої методологічної концепції її вивчення. Моделювання – одна з основних категорій пізнання, на ідеї якої по суті базується будь-який метод наукового дослідження як теоретичний, при якому використовуються знакові моделі, так і експериментальний, який оперує предметними моделями.

Моделювання – це відтворення або імітація деяких сторін досліджуваних об'єктів або процесів; це метод підтвердження гіпотез і закономірностей ознаками. «Виявлення загальних закономірностей творчості можливо на різних об'єктах, на різних видах художньої творчості. Важливо, щоб результати, отримані при моделюванні, були наочними» [58, с. 97].

Основне завдання введення методу моделювання музичного тексту в процес навчання музиці – навчити музиканта чути характерні інтонаційні

обороти, розуміти їх семантику та вміти ними користуватися для підтвердження своєї аналітичної гіпотези. Для отримання при моделюванні більш повних художніх результатів музиканту – виконавцю, композитору, музикознавцю, необхідно усвідомлене застосування певного роду знань, розуміння того, що за будь-яким співвідношенням образів всередині музичного тексту полягають властивості і можливості системи музичної мови.

Для реалізації музичної фантазії у вигляді тексту необхідно не просто підбирати окремі елементи, вільно маніпулюючи ними, але і обов'язково уявляти собі той чи інший образ або емоційний стан, який необхідно передати: цілісний музичний комплекс, який передбачає ту чи іншу манеру виконання, інтонування. Іншими словами, необхідне знання знаків музичної мови і їх участь в формуванні образу або емоції, виявлення суті понять «музична мова», «інтонація».

Поняття «музична мова» міцно увійшло в сучасну науку, трансформуючись із «загальноприйнятого метафоричного вираження» (Л.Мазель) в «необхідний методологічний щабель до соціологічного обґрунтування інтонаційної природи музики» (Б.Асаф'єв).

М. Арановський музичну мову визначає як незнакову семіотичну систему, яка «не володіє рівнем знака в повному розумінні, бо не має денотата» [7, с. 104], то В. Медушевський приділяє значну увагу вивченню музичного знака як цілком певного денотата. На думку дослідника, багаторазове використання певних типів сполучення дозволяє виділити їх із загального музичного цілого. Саме вони, «стикаючись один з одним, виокремлюючи із свідомості слухача неповторного цілого, породжує феномен музичних знаків і граматик, що в сукупності і утворюють музичну мову» [102, с. 35]. Під музичним знаком В.Медушевський розуміє «предмет або будь-яку форму його психічного чи психофізичного відображення, які виконують або здатні виконувати такі основні функції як: пробудження

уявлень і думок про явища світу, включаючи процес психічного життя, вираз оцінного ставлення, програмованого впливу на механізми сприйняття або мислення, вказівка на зв'язок з іншими знаками» [100, с. 92]. Крім того, «денотатами музичних знаків можуть бути не тільки емоції, але і їх окремі сторони – відчуття прагнення, напруги, характер дихання, рухів, ступінь збудженості» [Там само, с. 89].

В основу багатьох досліджень, які розробляють теорію музичних засобів з позиції механізмів їх впливу (В. Цуккерман, В. Холопова, В. Медушевський, Е. Назайкінський, Л. Мазель та ін.) покладено концепцію Б. Асаф'єва, що прагне зрозуміти закони музики як звукомовлення. Надзвичайна складність структурної організованості музичної мови стала причиною неоднозначності, багаторівневості вирішення цієї проблеми, можливості розглядати її з різних ракурсів. Розкодування сенсу руху звукообразів «не можуть бути схильні до наукових доказів, але вони можуть переконувати своєю правдоподібністю» [178, с. 217].

У підсумку з інтонаційної концепцією Б. Асаф'єва, її розвитком і доповненням сплелися шляхи цілісного аналізу та сучасне розуміння його методології. Так, В. Протопоповим введено родинні по духу ідеї Б. Асаф'єва щодо поняття «проростання» як одна з форм тематичного розвитку. І. Барсова розробляє ідей етимологічного аналізу, В. Бобровський – функціональну концепцію, що синтезує метод Б. Асаф'єва з детальним цілісним аналізом». І все ж основне питання теоретичного музикознавства залишається тим самим: як, з одного боку, відбувається структурування музики і її семантики, тобто, появи у звукових об'єктах ідеальних значень, а з іншого – як відбувається «витяг» ідеального змісту з чутних звукових послідовностей, але підходи до вирішення даного питання абсолютно різноманітні.

У ряді робіт розглядаються можливості семіотичної або семіотико-лінгвістичної інтерпретації питань музичної мови та музичної семантики

(І. Барсова, М. Арановський, Е. Назайкінський, Л. Мазель, Г. Тараєва). В інших роботах поєднуються семіотичний і системно-структурний підходи, що пов'язано зі спробою типологічних досліджень в області змісту і структури цілого (Б. Гаспаров, Р. Заршов, О. Соколов, Ю. Холопов).

У загальному плані в проаналізованих нижче працях явно виділяються три рівня структури музично-мовної системи: граматичний, семантичний і інтонаційний, кожен з яких дозволяє встановити подібність з природною мовою.

Співвідношення між змістом музики і її засобами є основним питанням концепції музичної мови Л. Мазеля, який чітко розмежовує засоби і елементи музики, підкреслюючи комплексну сутність засобів (лад, динамічну конфігурацію тощо), що утворюють «інтонаційне ціле – музичний сенс, в контексті якого розуміємо систему музичної мови» [91, с. 25].

Визнаючи фонемність ладових ступенів, Л. Мазель пропонує при розгляді взаємозв'язків музичної мови користуватися лінгвістичним методом аналізу. Привертає структурно-семіотичний підхід, що допомагає більш глибоко і детально на різних рівнях розглядати художню виразність звукокомплексів, а через них – художньо-сміслову ідею твору.

Значною мірою цього дослідження допомогли теоретичні дослідження А. Лернова [198, 199]. Запропонована ним систематизація творчого процесу, в основі якого лежить своєрідна і психологічно необхідна ігрова ситуація, безпосередньо спрямована на розвиток і стабілізацію творчого музикування, зумовленого різними початковими установками. А.Чернов вважає, що в залежності від завдань, що стоять перед автором, музика може бути і мовою, і грою за певними правилами, і конструюванням. Можливо винахід нових фраз і слів на основі загальноприйнятої граматики, зображення будь-яких емоцій по аналогії з наслідуванням, виразом через систему умовних сигналів (танцю), будівництво або конструювання за задалегідь продуманим планом. У різних «самозавданнях» – різні способи. Один творчий процес більше

схожий на створення образів як би за законами мовного виразу. В іншому випадку найправильнішим буде говорити про картинку або вираження, в третьому – про музичну структуру тощо» [198, с. 96].

Про необхідність семіотичного методу аналізу музичного тексту говорить і М. Арановський [6, 7]. Спостереження музикознавця, прояснюючи суть семантики музичних висловів, сприяють загальній ерудиції та формуванню професійного музичного мислення. Відповідаючи на питання, чи є знакові системи музики нормою або є винятком, дослідник стверджує, що «в мистецтві рівень знаків не тільки існує, а й виконує конститутивні функції, а самі знаки мають сталість вихідних значень» [7, с. 100-101]. «Шубертівська секста», «сигнальні образи» фатальний неминучість П. Чайковського, сфера інфернальних образів С. Рахманінова – все це, на думку автора, відноситься до числа знакових структур і «веде до утворення стійких семантичних стереотипів» [Там само, с. 103].

М. Арановський, аналізуючи семантику звукових одиниць, вводить поняття «сегмент», який може бути простим, складним і надскладним. Ці три типи сегментів можуть виступати в якості семантичних одиниць при певних умовах. Простий сегмент буде семантичним, «якщо він входить в мелодійну структуру як структурно самостійну одиницю. Семантична функція складного сегмента можлива за умови розташування його в мелодії. Надскладних сегмент завжди є семантичною одиницею» [Там само, с. 117].

Таким чином, за М. Арановським, семантика елементів музичного цілого носить суто контекстуальний характер. В контексті цілого звукова одиниця набуває свій сенс. І все ж його три сегменти не є семантичними одиницями музичного вислову. Це скоріше конструктивні або формотворчі елементи, що не прояснюють зміст музичного тексту, а лише розкривають деякі закономірності темоформування. Аналіз робіт М. Арановського допомагає прояснити функціонування музичного мислення, виявити логічну

послідовність трансформації початкового екстрамузичного стимулу в музичний сенс-образ.

В. Холопова так само вважає за можливе постановку питання про семантику елементів музичної композиції, але вже за аналогією зі словами в словнику. Автор, порівнюючи музичну і мовну інтонації, виявляє засоби виразності – мелодико-темброві характеристики. «Лексеми та музична інтонація розглядається як виразно-смілова одиниця музики» [193, с. 132]. Дослідник вважає правомірним виділення деяких теоретичних понять, що стали самостійними від музики. «Такі музично-сміслові сутності, як мажор і мінор придбали настільки стійку семантику, що в якості теоретичних понять відмежувалися від музики і перейшли в загальномовне вживання, ставши лексемами словесної мови з відмежованим смислом – ось найкращий доказ семантизації музично-композиційних елементів» [Там само, с. 136]. На думку В. Холопової, подібними якостями (семантичною закріпленістю) володіють вступний тон, гармонічна секвенція, домінантний предикт, пунктирний ритм тощо.

В. Медушевський, уточнюючи теоретичні уявлення про формування змісту музичної мови в сфері сприйняття музики, пропонує ескіз проблеми інтонаційної теорії. Він визначає синтез, «що спирається на дві узагальнюючі категорії - поняття аналітичної та інтонаційної / інтонаційно - драматургічної сторін музичної форми» [98, с. 180]. При чому, явно домінуючою виявляється остання, адже в рамках кожного конкретного твору саме аналітична форма «вбудовується» в інтонаційну.

Порівнюючи ці модули і особливості їх взаємодії, В. Медушевський виділяє три основні відмінності: по широті і характеру використання якості звуків, по семантиці та функції. Дослідник показує становлення одномоментного образу, пропонуючи шляхи, як допоміжні для чіткого формулювання системи ознак будь-якої інтонації [Там само, с. 186], на прикладі баладної. Але в цьому аналізі мовна природа музичних засобів

відсувається, поступаючись місцем традиційним музикознавчим уявленням, поняттям і термінам.

Подібне явище в сучасному музикознавстві зустрічається досить часто. І причина цього криється в прагматичному підході при розгляді елементів музики, в аналізі їх зовнішніх зв'язків у розрізі об'єктивних законів смислового розвитку. З розглянутих вище робіт, які прояснюють суть музичної мови, з різних методичних установок, найбільш близькі до основних положень теоретичні дослідження Л. Мазеля. Вчений розглядає музичний твір як текст, за яким стоїть не тільки світ художніх образів і концепцій композитора, а й система відповідної музичної мови. Чітко диференціюючи при аналізі специфічні музичні засоби вираження, семантику музики і загальні принципи художнього впливу, що властиві різним видам мистецтва, дослідник пропонує шляхи розробки системи музичних засобів, з'ясовуючи «механізм реалізації можливостей музичних засобів а конкретному контексті-комплексі» [92, с. 32].

Аналізуючи формування виразності «цілого і конкретного комплексу», що грає в європейській музиці останніх століть особливо велику роль, Л. Мазель підкреслює вирішальне значення музично-історичного процесу, який «кристалізує в суспільно-слуховій свідомості типові інтонаційно-ритмічні обороти і інші засоби, що несуть в межах відповідної музичної системи той чи інший емоційно-виразний сенс, хоча і дуже загальний» [Там само, с. 33]. Ці обороти-комплекси «набули значення фразеологічних сполучень деякої музичної мови» [Там само, с. 35]. Стверджуючи про жанрово-інтонаційну природу оборотів, Л. Мазель виводить поняття «первинний комплекс», нерозривно пов'язане з соціальними, соціально-прикладними, соціально-побутовими функціями музики.

Інша концепція, яка є принципово важливою для даного дослідження – стильова, що займає центральне місце в дослідженнях М. Михайлова. Відштовхуючись від інтонаційної концепції Б. Асаф'єва і його «сутність

інтонацій», автор розробляє теорію музичного стилю, яка є результатом пильного вслухання в інтонаційну тканину музики, її сприйняття «слуховою свідомістю» [114]. У зону уваги теоретика потрапляють короткі, але цілісні музичні синтагми. Це методологічне положення підтверджує можливість запису і відтворення музики в пам'яті не тільки дрібними деталями, але і більш розлогими «висловами». Іншими словами, композитор мислить інтонаційними схемами або формулами, образ-еталонами, за Є.Назайкінським, інтонаційними стереотипами М. Арановського, що підтверджує основну гіпотезу дослідження – можливість моделювання музичного образу з елементів, що поєднуються за певними правилами.

Розробляючи теорію знакової будови музики, М. Михайлов виводить жанрові та стильові знаки. Стильові знаки відсилають до певних творів, а через них – до узагальненої або життєвої реальності і соціально-значущого відношенню до неї. У жанрі підкреслюється детермінованість і канонічність. Дослідник бачить в ньому психологічну установку на ймовірність певних змістовних і формальних характеристик. Жанрові знаки теж репрезентують епоху, принцип «узагальнення через жанр» . В цілому музика розуміється М. Михайловим як «життя інтонацій, зчеплення інтонацій, а історія музики – як зміна інтонаційних стилів» [114, с. 27].

Поняття «музична мова», утвердившись в сучасному теоретичному музикознавстві, трактується у граматичній, інтонаційній та семантичній проєкціях, властивих будь-якій мові. Спроба виявити зв'язок системи музичних засобів з мовою привела до множинності визначення її основного елемента, різноманітності і неоднозначності термінології (звуковисотні комплекси, сегменти, аналітичні та інтонаційні форми-знаки), які породжують моделі, знаки-інтонації, комплекси «музичного речення», типи-сполучення, музичні знаки, первинні комплекси, які потребують вживання в певному контексті конкретизації і уточнень.

Однак, моделювання музичного тексту як теоретична задача не може спиратися тільки на теорію засобів як знака, семіотичної одиниці мови. Для усвідомлення системи мови необхідне чітке уявлення про механізм, що керує логікою мовлення – синтаксис. Розробці теорії музичного синтаксису приділяє значну увагу В. Медушевський. Він, зокрема, зазначає три рівня музичного синтаксису, знання яких, на наш погляд, важливе для моделювання музичного образу.

Комунікативний синтаксис, як перший рівень – є «закодоване» в музиці програмне забезпечення для відтворення, що відповідає основній меті музики і умов її побутування. Конструктивний музичний синтаксис – зв'язок граматики, метра, що будує ладо-мелодійну організацію, гармонію, масштабно-тематичні структури, форму композиції. Семантичний синтаксис – найвищий, що підкоряє собі всі музично-мовні рівні, демонструє норми організації змістовного плану музики, логіку музичної виразності, закони побудови системи музичного твору. Коріння семантичного синтаксису у чуттєвому досвіді людини, впорядкований всією системою культури [103].

Моделювання музичного тексту як побудова художньої думки, музичного образу з семантичних значень музичних засобів спирається насамперед на закони семантичного синтаксису. Основне ж питання, на яке необхідно відповісти у зв'язку з зазначеною проблемою цього дослідження – яким чином формується сенс-образ кожного музичного тексту, які деталі та матеріальні засоби музичної мови і їх системні зв'язки.

Висновки до першого розділу

Актуальність даної проблеми безперечна, що підтверджується своєрідною переорієнтацією музично-теоретичних дисциплін з композиторського технологічного ракурсу на змістовний, семантичний, слухацький. На перше місце в системі музикознавства поступово висувається

система детермінант, що визначають музичне сприйняття, до яких відноситься «музичний твір, загальний історичний, життєвий, жанрово-комунікативний контекст, зовнішні і внутрішні умови».

Зазначено, що музична мова - це система знаків, що представляє собою набір символів, кожен з яких має певне, стійке значення. Інтонія є своєрідним смисловим «коренем слова», який може бути оточений попередньою вступною «приставкою» або подальшим доповненням-закінченням. У музичній свідомості поступово накопичуються і канонізуються готові до подальшого використання структурні одиниці різних масштабів і норми їх поєднань (конструювання цілого), актуалізуються в кожному конкретному творчому акті. Фактор, що сприяє стереотипізації інтонації, виявляється в результаті аналізу багаторазових повторів, що спираються на будь-які прообрази. Причина утворення інтонаційних стереотипів лежить в соціальній сфері, а механізми їх утворення – в асоціативних зв'язках і мимовільному запам'ятовуванні.

Повертаючись до проблеми творчої діяльності, на прикладі циклу музично-теоретичних дисциплін, як проблеми моделювання музичного тексту на основі вивчення системи музичної мови важливо резюмувати наступне.

Стан науки про музичну мову сьогодні має досить широкі перспективи комунікативно-мовленнєвого підходу до твору, створення музики в навчальних, дидактичних формах. Методологія знакового, семантичного підходу до «креативних» процедур проглядається в освітлених вище працях досить чітко і наочно. Але млявість педагогічної практики по відношенню до теоретичних концепцій музичної мови не можна пояснити просто недостатньою увагою педагогів-музикантів всіх рівнів до музичної науки. Асиміляція наукових ідей в дидактиці завжди вимагає значної часової дистанції. Тут, однак, важливо сфокусувати увагу на непростий в методологічному відношенні задачі, яка не може бути безпосередньо

покладена на плечі педагога-практика. Це завдання елімінації і дефінітивного закріплення одиниці музичного вислову, систематизації її в координатах жанру, стильових моделях. Зазначена вище термінологічна строкатість вимагає пошуків єдиного поняття, здатного своєю простотою і наочністю забезпечити конструктивний підхід до моделювання музичного тексту. Це поняття музичної інтонації, яке вже не раз зустрілося в огляді теоретичних робіт з теорії музичної мови, заслуговує спеціального дослідження.

Будучи, на думку Б.Асаф'єва, єдністю сенсу і структури, інтонація повинна бути доступною не тільки свідомості, а й практиці «маніпулювання» одиницями тексту. Метафоричність поняття інтонації становить серйозну перешкоду на шляху засвоєння і вивчення її як позатекстового феномена. Але тільки в цьому напрямку педагогічна практика зможе здійснити результативні кроки у напрямку до науки, до музичної теорії. Тільки виділивши інтонацію як явище якогось музичного метатекста, теорія дидактики зможе нею скористатися для аналізу проникнення в творчу «майстерню» композитора і практики створення тексту як моделі, яка б підтверджувала аналітичну гіпотезу.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА ІНТОНАЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ

2.1. Музична інтонація та механізми її формування

Музична мова складається з тісно пов'язаних стійких форм різних конструктивно і логічно смислових елементів. Таким чином, сприйняття музичної мови ґрунтується на знанні її семантичних можливостей. Для неї потрібно «володіння тими асоціаціями, якими обросли його елементи в процесі їх громадського побутування. Інакше не можна сприйняти музичну інтонацію як слова знайомої мови і зрозуміти її значення [168, с. 11].

Музична інтонація виникає в умовах цілісного образно-чуттєвого уявлення. У свою чергу, цілісність як природна, істотна властивість музичної інтонації, породжує при її теоретичному аналізі серйозні проблеми, які є «каменем спотикання» для багатьох дослідників.

Безсумнівно, змістовність і осмислення всіх елементів музики спирається на механізми життєвих і музичних асоціацій. І, як зазначає Е.Назайкінський, багато криється не в музичній, а в біологічній пам'яті, «надбання якої передається разом з генетичною інформацією і як-то фіксується в фізіології і психіці кожної людини ще до придбання ним його особистого досвіду» [127, с. 50]. Асоціації, знаки, метафори постають у свідомості як дійсний дублікат якогось багажу, накопиченого використовуваними в них елементами за своє довге життя в історії культури і в індивідуальному досвіді людини, «тобто, того, що і визначається як семантика, значення, зміст, мається на увазі» [Там само, с. 70].

Ключова проблема музичної семіотики – відносини між «музичним звуком» і «змістом». Семантика музичних звуків вбирає значення і смисли з усього навколишнього музичного життя, розвивається паралельно з історією

життя. Механізми, що забезпечують звуковому шару музики сенс – це «механізми формування, закріплення, зберігання та відтворення / (актуалізації та звукової семантики [Там само, с. 160]. Особливий аспект цієї проблеми представляє подвійність асаф'євського трактування поняття інтонації: як кристалізованого практикою текстів звукосмисла і як способу виголошення цих специфічних музичних «слів», їх виконання (інтерпретацій). Манера (тонус) музичного висловлювання забезпечується комплексом характерних особливостей музичної мови (артикуляційних, агогічних, тембрових, реєстрових, динамічних, які визначають рухливість, варіативність семантичних одиниць, тобто – емоційне, смислове, контекстуальне значення для сприйняття. Думка, щоб бути втіленою у звуках, стає інтонацією, інтонується [10, с. 27]. У цьому висловлюванні можна вловити не тільки перерахування, але і диференціацію: музична думка стає інтонацією і може інтонувати.

Викладені Б. Асаф'євим ідеї соціально обумовленого «інтонаційного словника» дозволили зв'язати воедино звукову матерію музики і її зміст, аргументовано розкрити роль музичного мистецтва як форми суспільної свідомості. Як в інтонації мовній, так і в музичній, помітні деякі постійні характерні звукоутворення. Вони є тим же, чим в мовній інтонації її різні категорії, види, відтінки. Повторюючись в музичних творах вони утворюють свого роду семантичні ряди або комплекси музичних речень, що розкривають зміст музики як однією з форм суспільної свідомості [2, с. 56].

Глибока спорідненість музичної і мовної інтонацій є найважливішою з основ, на якій базується виразність музики, її вплив на слухача. Інтонаційно-мовний досвід багато в чому зумовлює сприйняття музично-звукового руху як інтонаційно осмисленого і залежного від контексту. Семантика музичної інтонації природно аналогічна мовній. Можна в загальному виділити три провідних фактора, що забезпечують можливість перенесення досвіду на сприйняття і моделювання музики. Перш за все – це подібність самого

матеріалу мови і музики, сприймається лише за умови знання «мови», отриманого як через раціональне засвоєння, так і в процесі мовної комунікації. Чим краще ми знаємо мову даного тексту, тим ясніше і чіткіше постане все багатство його змісту.

Мовна і музична інтонації дуже близькі і по функції. Їх призначення – емоційно впливати на слухача, дати по можливості про джерело інтонації (емоційний стан, індивідуальні риси особистості, національність тощо). Іншими словами, емоційне забарвлення звучання музичної мови залежить від конкретно-мовної ситуації і виражає відношення мовця до предмета висловлювання, риси його індивідуальності і соціального статусу.

Безумовним є і спорідненість принципів організації інтонаційного процесу, динаміка його логічно-сміслового, виразного розвитку. Закони комунікації визначають залежність інтонації від загального ситуаційного контексту, в якому розгортається мова. Важливо враховувати просторові умови виконання, число учасників комунікації і характер їх участі в спілкуванні, сам життєвий контекст (соціальний, історичний).

Разом з тим музична інтонація має цілу низку специфічних рис, які не піддаються однозначному і чіткому теоретичного обґрунтуванню. Музична інтонація, на думку М. Тараканова, «настільки специфічна, що спроба точно перевести її на звичну мову, яка оперує поняттями та зафіксована в словах звичайної мови завжди будуть умовні, проблематичні, вірогідні [178, с. 222], Проте В. Холопова вважає за можливе виділити і визначити музичну інтонацію за принципом аналогії з природною мовою, уподібнюючи її лексиці. Лексика музичної інтонації відповідає як виразно-сміслова одиниця музики [193, с. 132]. Праосновою формування лексики в музичній мові служить потреба і необхідність звукового, пластичного, жестового, мімічного вираження психічного стану.

Важливу думку підкреслює Е.Назайкінський, розділяючи в музиці звук і тон. Часткою музичної інтонації, вважає він, є тон, тоді як звуки –

«субстанцією звукової тканини, фактури, зчеплення голосів, ланками звукового розгортання» [127, с. 24]. За В. Медушевським, специфіка музичної інтонації або знака-інтонації за Б. Асаф'євим – в доповненні мовної інтонації аналітичними знаками гармонії, ладу, метра. Музична інтонація є результатом взаємодії синкретичної музично-мовної інтонації і аналітичних знаків. Основа їх зв'язку – ізофункціоналізм [100, с. 172]. Аналогічно трактує синкретизм музичної інтонації Е. Назайкінський. Вона сприймається ним як музична лише в підпорядкуванні строго кристалічним структурам метра, лада, будуючи, а ці останні тільки тоді реалізуються в інтонаційні форми, коли розмиваються, індивідуалізуються, стають «зонними» в живому процесі музикування [127, с. 119].

Специфікою музичних інтонацій є і те, що вони можуть об'єднуватися в інтонаційні утворення індивідуалізованого типу (тема, лейтмотив), здатні виконувати функцію «дієвої особи». Подібне явище могло виникнути лише при яскравій і ємній характерності інтонування кристалічних семантичних структур.

Музична інтонація, подібно семантичним одиницям в інших семіотичних структурах, бере участь в процесі згортання і розгортання музичної інформації з підключенням музичної пам'яті [193, с. 135]. Звуковий матеріал, утримуваний в пам'яті, є основою для сприйняття музичної інтонації. Обробляється і фіксується він, на думку Е. Назайкінського, трьома системами механізмів. Перший рівень – механізми сенсорної, чуттєвої реакції, яка формує найбільш загальні матеріально-предметні асоціації. Другий – механізми моторних і інтонаційних стереотипів і систем мовного інтонування думки, пов'язані з руховими і мовними асоціаціями. Третій – механізми пам'яті, логіки мислення, асоціації з сюжетністю, з розвитком подій [127, с. 53].

Інтонація може відтворювати одномоментність руху і фіксувати в собі узагальнені ідеї, накопичені тривалим часом функціонування музики в

результаті величезного соціально-побутового, соціально-культурного досвіду. Всі вони закріплюються в образно-чуттєвій пам'яті. Типізація, узагальнення, закріплення в музичній інтонації, носять соціальний, в принципі загальнозначущий характер, відбитий в особистому сприйнятті окремого суб'єкта. Тотожність емоційного і смислового в музичній інтонації не викликає ніяких сумнівів: емоція завжди осмислена і пов'язана з певним змістом, а смисловий початок емоційно забарвлений. Зміна змісту, що вкладається у зміст слова обов'язково веде до трансформаційних змін інтонації проголошення цього слова, так само як і навпаки.

Безперечно, інтонування є провідним чинником, що визначає зміст музичної мови, її емоційний тонус. Спокійна або схвильована, епічна або комічна – музична інтонація завжди висловлює емоційний стан оповідача, передає особливості розвитку того чи іншого образу. Внутрішні модуси душі виявилися в інтонації музично піднесеними і кристалізувалися, фіксувалися у відповідних модусах-ладах, ритмах, тональностях тощо [127, с. 162].

Музична інтонація – явище культури. Входячи в різні типи музичних висловлювань, вона концентрує в собі художньо-етичні уявлення про світ і людину в опорі на можливості музичної мови – її діалектів і стилів [10] . Так, аскетична середньовічна музика, в якій переважало духовне над тілесним, мінімізувала моторно-пластичні імпульси. Зміна типу культури Нового часу с канонічного на динамічний втілило в життя душевні емоції. Конфлікт або згода об'єкта і суб'єкта XIX століття змінюється вдумливо-зосередженої ідентифікація зі світом, інтонацією XX століття [193].

Інтонація в музиці, як і в мові, може мати експресивне, емоційне, логічно-сміслові, характеристичне і жанрові значення. Експресивне значення музичної інтонації включає інтонації призову, тріумфу, тривоги, торжества, рішучості. Логічно-сміслові значення музичної інтонації визначається її місцем і роллю в музичній формі, висловлює вона питання, розвиток або твердження думки. Інтонація може бути різною за

характеристичними значеннями, у тому числі, національного, соціального, за жанровим значенням (пісенна або речитативна, побутова або ораторська, оповідна або скерцозна).

Значення кожної конкретної інтонації залежить від її оточення, від музичного контексту, в який вона входить. Можливість сприймати і визначати зміст тієї чи іншої інтонації, а отже і зміст музичної мови – обумовлено слуховим оспівуванням і культурно-побутовим досвідом слухача. Але якщо проблеми культурно-побутового досвіду пов'язані з реорганізацією системи освіти і одним з принципів сучасної школи ~ загального естетичного освіти, то інтонаційне виховання слуху – область більш розроблена в музикознавстві та спрямована на розвиток слуху музиканта-професіонала.

Інтонаційне осмислення виражальних засобів в процесі навчання має спиратися на найважливішу властивість інтонації – здатність узагальнення, в результаті чого особливого значення набуває музичний контекст, установка на який, є акцент на цілісність, оскільки увага спрямовується не на окремі музичні засоби, а на їх взаємодію в рамках цілого. Сумарний ефект цієї взаємодії виступає передумовою інтонаційного осмислення музичного звучання [26, с. 119-120]. На думку Е. Назайкінського, тут спрацьовує принцип ціле в частині так як коли характеризується функція будь-якої частини, то фактично описується і сама ця частина, і ціле через її особливості [128, с. 58].

Таким чином, вихідним моментом у визначенні того чи іншого музичного значення з позиції інтонаційного підходу є слуховий охоплення цілісного звучання – принципово важливий для інтонаційно-слухового виховання, що означає орієнтацію на узагальнення і синтез і дозволяє подолати фрагментарність музичного виховання.

Музично-інтонаційний слух з точки зору музичної психології – своєрідний механізм обробки музичної інтонації і вираження ставлення до

неї – аналізу і синтезу зовнішніх акустичних проявів, її емоційної оцінки. Музично-інтонаційний слух включає вміння сприймати, визначати і представляти різні відносини і функціональні зв'язки між звуками. Здатність сприймати ладові тяжіння, з одного боку, ґрунтується на можливості слуху розрізняти висоту, гучність, тривалість звуків; з іншого боку – суть його в осмисленні інтонаційних зв'язків між звуками, складовими музичного цілого.

Про можливість виховувати і розвивати музично-інтонаційний слух Б. Асаф'єв писав ще у 1940 році. Володіючи абсолютним слухом, дослідник виховав в собі слух відносний в опорі на мовне та музично-мовне осмислене інтонування. Уже тоді учений розробив послідовність вправ для розвитку слуху, що йде від мовних інтонацій через речитатив, декламування до співучих, мелодійних, омузикалених форм інтонування словесного тексту.

Продовжуючи вдосконалювати і поглиблювати методику розвитку музично-інтонаційного слуху, Е.Назайкінській аналізує природу взаємозв'язку інтервальних і ступеневих уявлень. Розглядаючи ряд властивостей музичних інтервалів, сприйняття яких важливе для проникнення в характер музики, він відзначає єдину основу органічного зв'язку інтервального і ступеневого слуху – ладові закономірності і тяжіння, які породжують інтонування або здатні інтонувати.

Е.Назайкінський підкреслює важливість тембрального сприйняття звуковий інтонації, яка по суті є основа мовного слуху. Багато в чому саме з цього боку і впливає інтонаційний мовний досвід на сприйняття звукового руху як інтонаційно-осмисленого. Іншими словами, сприйняття мелодійного інтервалу тому і може спиратися на інтонаційно-мовний досвід, що в самому музичному русі звуку є не тільки власне музична сторона, але і мовний, темброве-об'ємний комплекс інтонацій [125, с. 63].

Інтонаційне виховання слуху включає цілий ряд завдань, спрямованих на вдосконалення професійної майстерності: формування художньо-образного мислення, здатності інтонаційного слухання і відтворення музики,

розвитку почуття стилю, розширення культури слуху, накопичення музично-інтонаційного багажу. Музично-інтонаційний багаж включає як музичні твори в цілому, так і окремі їх елементи в залежності від розвиненості музичної пам'яті. Однак, пише М. Михайлов, в основному інтонаційний запас має на увазі окремі елементи, котрі викликають особливу увагу і зафіксовані в довготривалій пам'яті [114, с. 120]. Їх відкладення відбувається завдяки повторним сприйняттям одного і того ж твору, або повторності конкретних інтонаційних утворень в ряді творів.

Музично-слухове уявлення тісно пов'язано з будь-якою формою музичної діяльності, яка без нього просто не може здійснюватися. Воно найбільш активно функціонує в процесах моделювання музики, підбирання на інструменті, вокальному інтонування незнайомого тексту.

Проблема музичних уявлень неодноразово ставала предметом досліджень музикантів-педагогів [7, 26, 37, 48, 103, 130, 139]. У зазначених роботах визнається провідна роль музичних уявлень у різних видах музичної діяльності і встановлюється залежність між їх якістю і успішністю виконання тієї чи іншої практичної задачі. Чим яскравіше музичні уявлення, тим успішніше музична діяльність, а чим вище рівень останньої, тим швидше і активніше процес їх формування [139, с. 47]. Аналогічний акцент робить Ю. Холопов в статті «До проблеми музичного аналізу», стверджуючи що через наявність музичних уявлень і відчуттів активно-синтезується характер сприйняття, що моделюється у музиці [190].

Формування стійких музично-слухових уявлень, які осідають в пам'яті, є необхідною умовою для формування музичного мислення. Але початковий етап накопичення слухового досвіду – необхідна передумова до розвитку музичного мислення через музично-інтонаційні уявлення. Конкретно функція інтонаційного запасу проявляється в моменти реального сприйняття музики, що відбивається у впізнаванні знайомих інтонацій, які викликають відповідний емоційний відгук [114, с. 119].

Система музичної мови класичного періоду XVIII –XIX ст. містить кілька ланок опосередкування. До них відноситься власне все, що в історичному процесі піддавалося відбору, стереотипізації і набуло канонічних форм. це, перш за все, жанри, типові структури, нормативні утворення, нарешті, музична мова. Кожне з цих ланок становить власний рівень в загальній системі музичного мислення. Проходячи через цю систему екстрамузичний стимул трансформується, перетворюється в музичний зміст [7, с. 121].

Прагнення максимально наблизитися до сенсів, в яких був укладений імпульс подальшого перетворення «генетичного коду», характерно для дослідників І. Барсової, В. Зака, Г. Тараєвої, М. Михайлова.

І. Барсова, наголошуючи на необхідності знаходження і виділення «символу-змісту» музичної інтонації, виявляє кілька рівнів, за якими одночасно, часом дискретно з різним ступенем інтенсивності виникає рух смислів [15, с. 59]. Підтверджуючи факт існування безлічі лексем в якості моделей-опор в стилізації неокласицизму ХХ століття, дослідник стверджує переважання активного перетворення лексем у мінливому граматичному контексті, як результату становлення їх за новим змістом.

Цю ж думку продовжує Г. Тараєва. Нова система інтонацій тільки зовні несе абсолютно нові образи. У своїй історичній новизні вони виявляються тісно пов'язаними з попередньою епохою [176, с. 32]. До подібних висновків автор приходить, простежуючи шлях кристалізації християнської символіки в музиці. Це відбувається не завжди усвідомлено, але завжди в тісній залежності від культурного досвіду. І може бути, що всякий чує музику в тій чи іншій мірі, реконструює образи та ідеї християнського міфу в музичних творах різних епох, шкіл, стилів, жанрів [176, с. 4]. Своєрідною тоною емблемою, якоїсь інтонаційної ідеєю християнського символу благання є лад-модус, який, перш за все є образом і психологічною смисловою настроюванням.

В. Зак також відзначає наявність в музичному-інтонаційному словнику безлічі елементів, перевірених і засвоєних слухачем, які кочують по різних жанрам та стилям [55, с. 30]. Але постійна еволюція музичної мови час від часу призводить до інтонаційної кризи (Б.Асаф'єв) у позитивному сенсі, стимулюючи процес розвитку мистецтва.

Своєрідним каталізатором такого процесу Б. Асаф'єв вважає переінтонування, що ототожнюється вченим з боротьбою за новий сенс музики [10]. Ця ідея переосмислення мотиву(переінтонування) лежить в основі дослідження В. Зака. Переосмислення мотиву і є, на думку дослідника, нове інтонування. Генетична структура стійких інтонаційних комплексів, отримуючи інше значення, привносять в нове середовище риси своєї натури, безпосередньо впливає на формування нового художнього образу, як би коректуючи його по-своєму [55, с. 33].

В. Зак простежує переінтонування на прикладі трансформації «мотиву Франчески», поширеного в мистецтві європейських романтиків (Р.Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Р. Вагнера, Ф. Шопена), який став символом перебільшеною емоції страждання в «жорстокому» романсі XIX століття.

Дуже важливо відзначити, що М. Михайлов аналізує мотивне переосмислення з позиції теорії музичного стилю. Він розглядає історико-стильові прототипи, які є прикладом опосередкованого зв'язку результату індивідуалізації безлічі однорідних джерел. Саме цей вид слід розглядати як вираження зв'язку власне стильової, тобто історичної в широкому сенсі слова [114, с. 84].

Огляд вище названих робіт підтверджує провідну роль інтонаційного багажу як специфічного механізму музичного мислення, які залучаємо в свідомі або несвідомі стадії творчого процесу. І музична мова як функція музичного мислення може інтерпретуватися лише з позиції інтонації, смислової одиниці музичної мови. В іншому випадку вона зведеться до простої комбінаторики граматичних елементів. Граматична теорія, відірвана

від емоційно-образної боку музики, не може служити базою для продуктивної діяльності – це безглузде, точніше, поза сенсу маніпулювання музичними засобами.

Націлюючи цю методологічну установку на практичне моделювання музичного тексту, відзначимо, що це найскладніше в навчальному процесі. Навчання смисловим синтагмам музичного тексту повинно скласти значну частку в музично-теоретичних дисциплінах. Епізодичні вкраплення пояснень семантики не сприяють накопиченню техніки конструювання змістовного тексту, саме тому учні шкіл, середніх навчальних закладів і навіть студенти вузів з таким трудом залучаються до різного роду творчих вправ. Дидактична проблема творчості полягає в навчанні одиницям музичної мови – інтонацій, що і лежить в основі пропонованого дослідження, обумовлюючи його актуальність і практичну значимість.

Навчання моделюванню по суті є навчання творчості, яке об'єднує найпростіше наслідування різних стильових, жанрових зразків і здатність виділяти, використовувати музично-мовні смислові одиниці для побудови музичного тексту. Це і формує, розвиває вміння оперувати музичними засобами для створення музичного характеру, музичного образу. Але якщо наукова література серйозно і глибоко висвітлює теоретичні основи музичної інтонації як явища семіотичного порядку, то теорія і практика аналітичних процедур поки недостатньо пристосована до дидактичних потреб.

Вона обертається переважно в граматичні категорії музики. Традиційна ж теорія музичних засобів не прояснює суті взаємодії структури і сенсу. Спробуємо уявити це у вигляді наочного прикладу, вибравши один з елементів теорії засобів музики – арпеджію по звуках мажорного тризвуку, різний інтонаційний сенс якого залежить від конкретного образного завдання.

Моделювана інтонація може бути експресивною (бурхлива радість, меланхолійний або схвильований настрій), логічно-смисловий (питання,

твердження або розвиток) або жанрово-характеристичною (пісенна або скерцозна). Відтворення семантики інтонації в кожному конкретному випадку вимагає строго певного комплексу музичних засобів.

У світлі інтонаційної теорії арпеджіо на 4 і 8 – це не різні угруповання тривалостей в такті, а різні афекти певних форм музичного висловлювання. І опис класичного з'єднання акордів не полегшить студенту завдання інтонаційного аналізу гармонії. Іншими словами, необхідно граматичний підхід, здійснюваний як основний напрямок на початковому етапі навчання музиці, від граматичних констант до мовних одиниць.

Отже, у формуванні образу-інтонації, що є зерном музичного твору, беруть участь різні музичні засоби, кожне з яких має певне коло виражальних можливостей. Норми організації змістовного плану музики підкоряються певним законам побудови образної системи музичного твору. Правила узгодження елементів і засобів музики є закріплені в музичній мові нормативні зв'язки знаків їх смислової сторони. Але лише тонові зчеплення, інтоновані формули виявляються здатними накопичувати семантичний потенціал (Е.Назайкінський).

Смислова функція звукового шару музики спирається як на особистий життєвий досвід людини, формуючи в онтогенезі змістовний словник найрізноманітніших звукових асоціацій, так і на соціальний, історичний, що нормує досвід, що формується в філогенезі і передається в тих чи інших формах і дозах кожному члену суспільства, але, крім того, також і на біологічний досвід всього живого [126, с. 160].

Всі параметри засобів музики тісно взаємопов'язані і включені в процес перетворень, що веде до побудови плану змісту та володіє певним семантичним потенціалом. У свою чергу, трансформація елементів в план змісту можлива лише у зіткненні з реальними даними систем структурування, тільки проходячи крізь розгалужену мережу моделей музичної мови.

Вибір жанру-моделі як образу-зразка – поглиблює процес типізації, визначаючи вибір семантичних засобів системи музичної мови. Знання особливостей механізмів формування інтонації є необхідною і провідною умовою при моделюванні музичного тексту. Всі методичні прийоми необхідні для досягнення основної мети навчально-виховного процесу – активізації творчого потенціалу особистості, формування музичного мислення, що в сукупності сприяють зростанню професійної майстерності педагога-музиканта.

Як показала практика, для навчання моделюванню музичного тексту не обов'язково мати видатні музичні здібності. Технікою конструювання музичного цілого можна оснастити будь-кого, хто володіє елементарною музичною грамотою. Практика творчого музикування має на увазі певні правила комбінаторики розрізнених смислових одиниць музичних висловів і осмислену композицію із заданою образною логікою.

2.2. Творча інтерпретація музичних творів у вокальному виконавстві

Як зазначав відомий музикант-виконавець, композитор та педагог С. Фейнберг, нотний текст є тим багатством, яке заповідав композитор, а виконавські вказівки до нього – супровідний лист до цього заповіту [78, с. 362]. Так, у даному вислові закладена сутність головного підходу, яким керуються музиканти під час прочитання та відтворення музичного тексту.

Проте, шлях до втілення виконавцем-вокалістом художнього задуму твору залежить не лише від точності відтворення нотного тексту, а й від його підтексту, який не завжди піддається нотному запису, проте передає специфічний настрій музичної композиції. Саме влучність відтворення цього настрою відкриває вокалісту шлях до осягнення художнього образу всього

твору. Саме тому, проблема відтворення художнього образу в музичному мистецтві є досить неоднозначною, та полягає у вмінні утримувати так званий баланс між адекватним відтворенням авторського задуму та творчою ініціативою самого музиканта-виконавця.

Так, коло засобів виразності виконавця-вокаліста відрізняється специфічністю та певною самостійністю, а виконавське інтонування відрізняється від композиторського, яке відображене у нотному записі, завдяки своїй імпровізаційності. При цьому, виконавські засоби виразності (різноманітні способи звуковидобування, агогічні, темпові та динамічні відхилення, інтонаційні нюанси тощо), що не зафіксовані у нотному тексті, доповнюють елементи композиторської музичної мови. Розкриття емоційного строю та образного змісту музичного твору залежить від інтонаційної манери вокаліста-виконавця, що зумовлюється мірою його чуйності до сприйняття музики, творчою індивідуальністю. Зазначена варіантна множинність виконання зумовлюється варіантною множинністю власне змісту музичного твору. Музична композиція, що існує у вигляді нотного тексту та відтворюється виконавцем з урахуванням закладених у ньому естетичних закономірностей, принципово відрізняє музичне виконання від імпровізації.

Відомо, що поняття «гарне виконання» можна вважати синонімом до слова «творчість», тобто, саме від майстерності музиканта-виконавця залежить якість виконання твору, а індивідуальна виконавська трактовка музичної композиції підіймає виконавську діяльність до рівня творчості. З цього приводу справедливо зазначав О. Гольденвейзер: «Все, що записано в нотах йде від композитора, але те, як виконується написане, залежить від виконавця» [12, с. 14]. Це пояснюється тим фактом, що будь-який нотний запис є відносним, навіть не зважаючи на його насиченість ремарками та детальність. Головне завдання виконавця-вокаліста – не лише прочитати, а й

одухотворити, зробити «творчий переклад» авторського запису в реальні звукові образи.

В цьому аспекті важливо зауважити, що партитура, з одного боку, гарантує виконання, найбільш наближене до авторського, а з іншого – є лише схематичним відтворенням композиторського задуму. Тож, виконання композиторського тексту є суб'єктивним, представляючи собою інтерпретацію чи виконавське трактування. Проте, не будь-яке відтворення нотного тексту можна вважати інтерпретацією. Так, власне термін «інтерпретація» (лат. «interpretatio»), розуміється як розкриття змісту, трактування, тлумачення [80, с. 340]. При цьому, інтерпретаційний процес асоціюється не лише з встановленням об'єктивного значення, а й з виявленням особистісного змісту об'єктів, що підлягають трактуванню. У галузі музичного мистецтва під інтерпретацією розуміють варіантну множинність суб'єктивного відтворення та прочитання музичного твору, що розкривають його нові смисли та ідейний зміст [11, с. 289].

З'явившись у російській мові, слово «інтерпретація» спочатку не мало відношення до музичного мистецтва, як і його аналоги в європейських мовах: англійській «interpretation», німецькій «auslegung», французькій «interprétation» та ін. Це пов'язано з тим, що до XIX століття виконання музичних творів відбувалось самими композиторами, що відкидало проблему адекватності їх трактування.

Власне зведення музичного виконання до рівня професійного мистецтва, що має відповідні технічні та художні завдання, характерні особливості тощо, пов'язується з удосконаленням музичного інструментарію, нотації, розвитком музичних стилів та жанрів, еволюцією суспільного музикування.

Так, становлення музичного виконання в епоху середньовіччя відбувалося в межах культової музики, яка на той час була панівною. Виразні можливості музичного мистецтва зазнавали значних обмежень від церковної

ідеології, що пропагувала аскетизм, формуючи, таким чином, статичність стилю, узагальнене інструментальне та вокальне звучання, відбираючи специфічні засоби музичної виразності та виконання. Приблизні форми запису культової музики в невменній та мензуральній нотаціях, її багатоголосний поліфонічний склад сприяли переважанню колективного музикування (хорового а *capella*) та визначили особливості виконавської практики, яка базувалась на специфічних умовностях та правилах. Виконання в дану епоху представляло собою процес виконання даних правил, тоді як виконавцю відводилась роль ремісника.

У XVI–XVII століттях, в Італії складається нове розуміння музичного виконання. Це пов'язується з гуманістичними традиціями епохи Відродження, яка породила нові форми світського музично-суспільного життя, серед яких оперний театр та академії. Важливо відмітити, що даний період характеризується взаємовпливом та співставленням протилежних за своєю естетичною спрямованістю тенденцій: «олюднення» інструменталізму (мистецтво «співу» італійських скрипалів), та «інструменталізація» співацького голосу. Так, скрипка, завдяки своїм унікальним можливостям індивідуалізувати музичний звук у більшій мірі, ніж духові та щипкові інструменти, мала надзвичайно великий вплив на виконавське мистецтво, та стала носієм нової демократичної культури. Саме згадуваний інструмент, поруч з іншими, які також вимагали великої виконавської майстерності (клавесин, лютня, орган та ін.), поклала початок розвитку таких нових інструментальних жанрів, як концерт і соната, й знаходилась у витоків сольного виконання.

Зазначені передумови сприяли виникненню нового типу музиканта-практика, для якого була характерна універсальність (поєднання виконавця та творця музики), та творча імпровізаційність, яка знаходилась в основі його виконавської майстерності. Варто відмітити, що виконавська діяльність відзначалась камерністю та відсутністю різких кордонів між аудиторією та

власне виконавцем, а віртуозність музиканта, що виконував власні твори, здебільшого проявлялась у вмінні «розмовляти» зі слухацькою аудиторією за допомогою інструменту, аніж технічною виконавською майстерністю. Слід зауважити, що період, коли композитор-виконавець був у ролі провідної творчої фігури, характеризується переважанням неповних форм музичного запису, не зважаючи на поширення звичної для нашого часу нотації. Так, для творчого імпровізаційного виконання музиканту було необхідно володіти мистецтвом орнаментики, специфічними знаннями, навичками та традиціями. У свою чергу, важко переоцінити роль мистецтва творчої імпровізації у збагаченні технічних та виразних аспектів музичного виконання.

Наступний важливий етап у процесі становлення музичного виконавського мистецтва характеризується кінцем XVIII століття, з виникненням класичного симфонічного оркестру, утвердженням жанрів сонати, симфонії та концерту, й появою нового сольного інструменту – молоточкового фортепіано. Все це знайшло своє відображення через ускладнення музичного змісту та викликало необхідність не лише більш точного запису автором нотного тексту, а й фіксації характерних виконавських вказівок. З виникненням напрямку сентименталізму, інструментальна музика збагачується чуттєвістю, набуває яскравішого емоційного забарвлення, динамічної контрастності (динаміки почуття) та сприяє формуванню нового типу оркестрового виконання.

Кінець XVIII століття, що характеризувався демократизацією форм організації музичного життя, соціальними змінами складу слухацької аудиторії, поклав початок такій новій формі музикування, як публічний платний концерт та створенню естради. Серед музикантів починає спостерігатися розділення ролей між виконавцем та композитором, проте, як і раніше існує тип музиканта, який поєднує в собі ролі композитора та виконавця – композитор-віртуоз, що отримував свій основний дохід від

концертної діяльності. Значне розширення масштабів виконавської діяльності серед композиторів-віртуозів призвело до виникнення нового виду професії – імпресарію (від італійського *impresario*, *impren-dere* – робити, затівати) – організатор видовищних заходів чи агент певного артиста [59, с. 223].

У зв'язку зі зверненням виконавця до масової аудиторії, виникають нові творчі завдання, які, зокрема, знайшли свій прояв у відношенні композиторів-віртуозів та композиторів-виконавців XVII – XVIII століть до виконавського мистецтва: композитор-віртуоз, будучи ключовою фігурою епохи Романтизму, основний сенс своєї діяльності вбачав у демонстрації власної виконавської майстерності, тоді як композитор-виконавець використовував виконавське мистецтво лише в якості засобу реалізації власних творчих устремлінь.

Великі концертні зали, які створили для виконавців нові просторово-акустичні умови, спонукали останніх до пошуку нових технічних та виразних засобів виконавського мистецтва, вимагали від музикантів-виконавців розвитку віртуозної техніки як форми передачі музичного руху, більшої інтенсивності та сили звучання тощо. У виконання починають вноситися елементи видовищності з метою посилення психологічного впливу на слухача. Так, поруч із звукоутворенням, як основним параметром створення музичного образу, важливе місце починає відводитись руховій сфері артиста, зокрема «грі» рук та обличчя. З розрахунком на видовищність вибудовується й концертна програма, де композитор-віртуоз виступає разом із оркестром, іншими солістами-інструменталістами, вокалістами тощо. У разі виконання лише власних творів, основний акцент робився на жанри фантазії, варіацій на популярні оперні теми, віртуозного концерту, а також характерні п'єси, які підкреслювали виконавську майстерність музиканта, проте були позбавлені глибокого змісту.

Отже, особливий вплив на публіку мали наступні тенденції: сміливий політ фантазії композитора-віртуоза, широка палітра емоційних відтінків, віртуозність гри музиканта. Особливу увагу слід звернути на заключний номер концертної програми – вільну фантазію на задану тему. Так, саме в цій композиції, згідно з естетикою епохи Романтизму, найбільш яскраво та повно повинні були проявитись віртуозність художника, його почуття та особистість.

Зазначені тенденції сприяли виникненню протиріч в мистецтві віртуоза композитора, які полягали в розриві між широкою палітрою виразних засобів та незначною художньою цінністю власне музичного матеріалу. Певним виключенням можна вважати творчість Ф. Ліста та Н. Паганіні, які володіли видатними здібностями в музично-виконавській сфері. Поруч із цим, у багатьох їхніх музикантів-наслідувачів виконавство вироджується до рівня салонно-розважального мистецтва.

До середини ХІХ століття, протиріччя між стилістичною спрямованістю мистецтва композитора-віртуоза та загальними художніми тенденціями розвитку музичного мистецтва призводить до кризи романтичного виконавства. У свою чергу, це посприяло формуванню нового типу музиканта – інтерпретатора (виконавця чужого композиторського мистецтва). Дана подія сприяла відродженню творів старовинних майстрів, що здійснило корінний стилістичний переворот у концертному репертуарі; поклала початок розвитку диригентського мистецтва, кристалізації форми сольного концерту.

Проведення паралелей між творчістю композитора-віртуоза та виконавця-інтерпретатора дало можливість дійти висновку, що у власній творчості композитор-віртуоз відображав лише обмежене коло настроїв та емоційних станів, які при цьому відповідали його особистим естетичним прагненням. Тобто, останній був імпровізатором, який у своєму мистецтві виражав власні почуття та емоції. У свою чергу, в нового виконавця-

інтерпретатора – тлумача чужого композиторського письма, виключно суб'єктивний характер виконання поступається інтерпретації, яка ставить перед виконавцем об'єктивні художні цілі: тлумачення, розкриття та передача образного строю музичного твору та композиторського задуму. Так, у виконавському мистецтві збільшується значущість інтелектуального начала та об'єктивно-пізнавальних елементів.

Розвиток мистецтва інтерпретації у музичному мистецтві сприяв зародженню та формуванню різноманітних виконавських шкіл, стилів та напрямків, які диференціювались відповідно розуміння методів та задач виконання, проблем відтворення старовинної музики, форм закріплення інтерпретації (транскрипція та виконавська редакція).

На рубежі XIX – XX століть, з виникненням грамзапису, який давав можливість фіксувати будь-яке виконання, виник новий виконавський «жанр», що вплинув на всі аспекти виконавського процесу – виконання в умовах студійного запису. Грамзапис володів власними естетичними особливостями та закономірностями, окреслив нові технічні та психологічні проблеми, які відрізняли його від «живого» виконання в умовах публічного концерту.

Значний вплив на еволюцію виконавських принципів та засобів концертності має сучасна музика, яка характеризується складним ритмічним та інтонаційним строем. Так, підлягають переосмисленню уявлення про віртуозність та роль засобів музичної виразності (тембру, ритму, динаміки тощо), виробляються нові прийоми артикуляції, специфічно використовуються елементи музичних інструментів та ін. Сучасні технічні можливості та виконавські засоби відкривають нові можливості у прочитанні творів композиторів-класиків, «переінтоновують» їхні образи з урахуванням вибагливого музичного слуху сучасної аудиторії.

Отже, власне розуміння інтерпретації як індивідуального відтворення музичного твору, й подальший її розвиток як самостійного виду мистецтва

виникло відносно недавно. Цей період тісно пов'язаний з популяризацією концертної діяльності на початку ХІХ століття, виникненням традицій авторського виконання й появою нового типу виконавця творів інших композиторів – виконавця-інтерпретатора. До таких музикантів-інтерпретаторів належали А. Рубінштейн, С. Рахманінов та ін.

Виникнення теорії музичної інтерпретації, яка досліджувала її естетичні принципи та особливості виконавських шкіл, пов'язано з другою половиною ХІХ століття, тоді як у ХХ столітті дана теорія вже належала до однієї з областей музикознавства.

Відомо, що поруч із яскравим виконанням, процес роботи над музичною композицією також є творчим за своєю суттю. При цьому слід зауважити, що в даному аспекті творчість пов'язана не лише з адекватним розкриттям художніх особливостей музичного твору, а й з максимальною реалізацією індивідуальних якостей виконавця-вокаліста, який у своїй діяльності повинен вирішувати досить суперечливі завдання. З одного боку – це найбільш точне відтворення композиторського задуму відповідно до його жанрових особливостей, стилю, емоційного змісту тощо. З іншого – вираження власних почуттів та емоцій у цьому процесі. В даному випадку досить яскраво прослідковується прямий зв'язок між особистістю композитора та виконавця, а творча інтерпретація являє собою своєрідний діалог між автором, виконавцем та слухачем, при цьому, вирішальна роль належить саме виконавцю.

Так, будь-яка інтерпретація передбачає індивідуальний підхід вокаліста до музичного твору, завдяки чому відбувається відтворення композиторського задуму через призму творчості, внутрішньої свободи виконавця, його індивідуальність. Проте, як зазначав Ф. Шаляпін: «Свобода в мистецтві повинна підкріплюватись внутрішньою дисципліною» [85, с. 28].

Сучасне музикознавство класифікує виконавців відповідно до їхньої манери інтерпретувати музичний твір на так звані «інтерпретаційні типи».

Так, максимально точне відтворення нотного тексту називається атрибуцією. Зміна музикантом образної атмосфери та нотного тексту називається інвенцією. Причинами можуть бути емоційний сплеск чи захопленість виконанням музичної композиції. Спотворення жанрового та стилістичного змісту виконуваного твору, що є наслідком неточного виконання музикантом авторських вказівок вказує на непрофесійне тлумачення музичного твору.

Важливо звернути увагу, що художнє втілення інтерпретації вимагає наявності у виконавця-вокаліста певних професійних та психологічних характеристик, серед яких: інтелект, емоційна чуйність, темперамент, наявність музичного досвіду, виконавська витримка, здатність контролювати власну гру тощо. Відомо, що в одних виконавців переважає логічне мислення, завдяки якому останні краще виконують твори наповнені глибоким, філософським змістом. Іншим краще вдається виконання програмної та зображальної музики завдяки переважанню образного мислення [58, с. 169].

Зупинимось детальніше на музикознавчих поглядах щодо адекватності виконавської інтерпретації. Так, з погляду філософа Х. Гадамера, кількість трактувань залежить від кількості виконавців, які їх здійснюють [16, с. 257]. Беручи до уваги протилежну точку зору робимо висновок, що художня інтерпретація, поруч із науковою, може бути адекватною чи неадекватною, при чому, адекватна це та, яка повністю співпадає з авторською.

Відома думка деяких композиторів та виконавців, згідно з якою написана музика вже не належить автору, але належить виконавцю. Так, Р. Штраус, виступаючи в якості диригента, ніколи не вказував виконавцю на його помилки, а зосереджувався на загальному враженні від звучання композиції. На думку інших композиторів, виконавець повинен дотримуватись строгої точності прочитання нотного тексту. Так, Дж. Верді навіть вдавався до звільнення співаків, які дозволяли собі нечітко

відтворювати нотний текст. Серед прихильників даної точки зору був А. Тосканіні, який зазначав, що не потрібно шукати, коли все написано в нотах: «Композитор ніколи не приховує своїх намірів, вони завжди ясно виражені на нотному папері» [30, с. 105]. А. Тосканіні вважав, що авторський текст є недоторканим, а вихід за межі авторських вимог є неприпустимим. Саме це й лежало в основі його інтерпретації музичних творів.

Звертаючись до пошуку причин різних підходів щодо музичної інтерпретації, доречно згадати історію раннього «бельканто». Відомо, що у той час співаки були не лише вокалістами, а й досвідченими композиторами і музикантами, які під час виконання дозволяли собі звертатись до імпровізації виконуваних творів. У зв'язку з прибутковістю та популярністю професії співака зростала потреба в якомога більш швидкому навчанні вокаліста. Знання основ композиції відсунулось на другий план, висунувши на перше місце вміння брати високі ноти. Це призвело до зростання кількості вокалістів, але суттєво знизило якість їхньої підготовки. Наслідком цього була зміна стилю письма композиторів, які втратили віру у здатність виконавця правильно інтерпретувати вокальні твори. Проте, були й деякі виключення, такі як Е. Карузо та Ф. Шаляпін, яким дозволялось здійснювати інтерпретації вокальних творів. Доцільно зауважити, що останній досить часто дозволяв собі зловживати подібними дозволами, починаючи особисто диригувати твором, якщо йому не подобався темп диригента.

Отже, основа роботи вокаліста над будь-яким твором повинна ґрунтуватись на його всебічному вивченні. Це дає можливість зануритися в образну сферу, зрозуміти авторський задум, підтримати інтерес виконавця до твору. Хоча творчу інтерпретацію важко розділити на певні етапи, проте низка вчених-музикантів [17; 35; 70; 47; 84 та ін.] умовно виокремлює три послідовні кроки цього процесу.

Так, на першому етапі, який передбачає попереднє ознайомлення з вокальним твором у виконавця створюється мисленнєвий художній образ, що

базується на уявленнях про форму, стиль, мелодію, гармонію, ритм, лад твору, а також наявні засоби музичної виразності. Важливу роль у процесі творчої інтерпретації відіграють ознайомлення з історією створення твору, прослуховування інших виконавських зразків.

Відомо, що правильність інтерпретації напряму залежить від усвідомлення та врахування традицій, які склалися в культурі, до якої відноситься виконуваний твір. Одним з найсуттєвіших моментів у процесі вірної трактовки твору і, відповідно, створенню правильного художнього образу є розуміння своєрідності епохи, в яку він був створений. Це пов'язано з втіленням митцями у своїх творах характерних для конкретного історичного періоду ідеалів та сторін життя, філософських концепцій та поглядів, тобто всього, що можна віднести до стильових особливостей. Відповідно до отриманих даних виконавець має можливість підібрати та використовувати відповідні засоби музичної виразності.

Показовим у даному випадку буде приклад різного позначення темпу в різні історичні епохи. Наприклад, в докласичний період темпами «Adagio», «Andante», «Allegro» позначалась не швидкість руху, а характер музики. Так, Allegro Д. Скарлатті повільніше, ніж Allegro у представників класичного періоду, тоді, як Allegro В. Моцарта стриманіше аніж Allegro в сучасній музиці.

Тож, під час роботи над музичним твором, завдання виконавця-вокаліста полягає у правильному визначенні співвідношення композиції з часом її створення, особливостями композиторського письма та врахуванням стильових рис. Проте відомо, що навіть музиканти-професіонали, які мають значний виконавський досвід, можуть вдаватися до чуттєво-інтуїтивного пізнання художнього світу музичного твору. При цьому, його суб'єктивне тлумачення може бути неадекватним до композиторського задуму та призвести до підміни змісту твору змістом сприйняття інтерпретатора.

Отже, доповнити наявну інформацію про виконувану вокальну композицію, спростувати чи ствердити правильність початкової гіпотези покликана історична інтерпретація тексту, яка ґрунтується на вивченні та аналізі біографічних даних авторів, стильових особливостей їхньої творчості, а також художнього стилю епохи.

Другий етап спрямований на подолання технічних складнощів, які закладені в нотному тексті. Для даного етапу є характерною складна та довготривала переробка інтонаційних, ритмічних, виразних та технічних компонентів музики, яка підлягає вивченню, що сприяє подальшому формуванню ідеального музичного образу.

Як зазначає Джоу Лі, аналітичний розбір твору:

- сприяє адекватній інтерпретації композиторського задуму виконавцем-вокалістом;
- дозволяє скласти уявлення про характерні особливості форми і змісту виконуваної композиції;
- дає розуміння про виразні можливості музичної мови та взаємодію художніх засобів у творі;
- дозволяє краще запам'ятовувати виконуваний музичний матеріал;
- розширює інтелектуальний горизонт виконавця;
- допомагає вокалісту обґрунтувати виконуваний твір, усвідомити власне ставлення до нього, «вжитися» у задум авторів, зробити їх думки і почуття своїми, щоб потім у процесі виконання «заразити» цими почуттями слухачів [84, с. 137].

На третьому етапі відпрацьовується та формується готовність вокаліста до концертного виконання твору, відпрацьовуються виконавські прийоми з урахуванням образно-сміслового змісту вокальної композиції.

Так як предметом нашого дослідження є вокальні твори, вокалісту-інтерпретатору необхідно враховувати особливості не лише музичного, а й літературного тексту, особливості побудови фраз, наявність розділових

знаків, кульмінацій, акцентів і наголосів, що дозволяє знаходити нові виразні інтонації.

Особливі ускладнення для виконавця-вокаліста може представляти інтерпретація творів на іноземній мові, що пояснюється її специфічними лінгвістичними особливостями. Сюди відносяться особливості фонетичних систем іноземних мов, інтонаційні особливості фраз, які відрізняються в залежності від комунікативної установки висловлювання: питальне, розповідне, окличне.

Поруч із технічним відпрацюванням іноземного тексту, яке включає в себе роботу над вимовлянням окремих звуків, фраз, ритмічних груп і звукосполучень та їх поєднання між собою, вокалістам-інтерпретаторам важливо звертати увагу на змістову складову літературного тексту, тобто усвідомлювати зміст кожного слова з метою створення адекватного музичного образу.

Значну увагу важливо приділяти змістовому аналізу та виразному прочитанню літературного тексту твору, зокрема, на пунктуацію, якій належить художньо-граматична та логіко-граматична функції. На особливу увагу заслуговують фрази (літературні та музичні), завдяки яким формується виразність музичної мови.

Таким чином, основне завдання музиканта-вокаліста – це виконання музичного твору на достатньому художньому та вокально-технічному рівнях. Відповідно, виконавець повинен максимально засвоїти та відпрацювати художній образ, закладений автором, зуміти його відчутти та зосередити на ньому свою увагу.

Важливу роль у процесі адекватного трактування музичного образу може відіграти система К. Станіславського, яка сприяє розвитку творчої уяви, й допомагає діяти в певних обставинах. Слід зауважити, що на очевидну подібність між мистецтвом музиканта-виконавця та драматичного актора неодноразово вказували видатні музиканти: Л. Баренбойм, Г. Коган,

Г. Нейгауз, С. Ріхтер та ін. Так, якщо вокаліст здатен точно уявити підтекст музичного твору та вірить у «пропоновані обставини», то його виступ буде переконливим, а манера виконання – виправдана.

Працюючи з «пропонованими обставинами», виконавець відчуває зв'язки між задачею, яка зумовлена даними обставинами, та їх зовнішнім втіленням, тобто словами та діями. Здійснивши велику попередню роботу над твором, музикант створить необхідні інтонації, завдяки чому виконання буде мати відповідне емоційне забарвлення. При цьому, слухач буде мимоволі задіяний в зміст виконуваного твору, й разом зі співаком буде захоплений його переживаннями [72, с. 138].

Отже, музичне виконавство представляє собою доволі складний творчий процес, який має свої неповторні риси. Проблема творчої інтерпретації стимулює розвиток у виконавця-вокаліста цілої низки професійно-особистісних характеристик, серед яких художньо-образне мислення, володіння музичною ерудицією, засобами музичної виразності тощо. Лише за умови володіння різноманітними технічними прийомами та досвідом виконавської діяльності, вокаліст зможе глибоко та в повній мірі розкрити зміст твору, що підлягає його інтерпретації.

Творче начало в музично-виконавській інтерпретації розкривається через індивідуальне наповнення суб'єктивно новим особистісно-забарвленим змістом об'єктивно існуючого авторського нотного тексту. При цьому, суб'єктивну цінність інтерпретаторської діяльності музикант-вокаліст набуває в процесі саморозкриття, самозбагачення, особистісного зростання. Перетворюючий вплив інтерпретації на виконавця пов'язаний з тим, що через творче спілкування з музичним твором, композитором, його епохою та всією художньої культурою, вокаліст-виконавець збагачує межі своєї особистості. Таким чином, *творчу інтерпретацію розглядаємо як комплексний прояв індивідуально-особистісних характеристик виконавця в процесі артистичного прочитання і реалізації музичного твору.*

Висновки до другого розділу

У даному розділі осмислене інтонування запропоновано як основа методу моделювання музичного тексту. Адже граматична теорія, переважна у всіх ланках навчання музиці і відірвана від емоційно-образного тлумачення призводить лише до елементарного маніпулювання музичними компонентами, потворного конструювання якоїсь звукової форми, яка не об'єднує мелодійні і гармонійні утворення в смислові оберти. Музична творчість, творче музикування має стати невід'ємною складовою навчального процесу і закономірно привести до створення музичних текстових моделей тільки на основі знань музичної мови як передачі образів і емоцій музичного твору, емоційного його виконання.

Прослідковано еволюцію європейського музичного виконання до рівня професійного виконавського мистецтва. З'ясовано, що даний процес відбувався в межах: культової музики, світського музично-суспільного життя, пройшов період виникнення нового сольного інструменту – молоточкового фортепіано, появи публічного платного концерту та створення естради. Вагому роль у цьому процесі відіграли композитори-віртуози, формування нового типу музиканта – інтерпретатора, що сприяло підвищенню значущості у виконавському мистецтві інтелектуального начала та об'єктивно-пізнавальних елементів.

Аналізуючи поняття виконавства та виконавської інтерпретації виявлено, що останні мають подібне значення, характеризуючи переважно озвучування музичної композиції. Це свідчить про відсутність диференціації явищ виконавського мистецтва, виявляючи дещо спрощене та історично узагальнене уявлення щодо музичного мистецтва.

Вважаємо, що з'явившись на відносно пізньому етапі музично-історичної еволюції, виконавство є самостійним підвидом музичного мистецтва, що виконує певні соціокультурні функції та містить творчий

процес, який співвідноситься як із композиторською, так і з імпровізаторською творчістю, але не ідентичний до них. Поруч із цим, музичне виконавство може розумітись як досить широка категорія, що здатна об'єднати всі культурні традиції й історичні періоди. Вся виконувана музика є нічим іншим, як музичним виконавством, незалежно від цінності та самодостатності виконуваних творів та їх функціональної залежності, імпровізаційності чи канонізованого джерела.

Власне розуміння інтерпретації, як індивідуального відтворення музичного твору, й подальший її розвиток як самостійного виду мистецтва тісно пов'язаний з популяризацією концертної діяльності на початку ХІХ століття, виникненням традицій авторського виконання й появою нового типу виконавця творів інших композиторів – виконавця-інтерпретатора. Виконавська інтерпретація – це окремий вид творчості, притаманний лише виконавству. Виділяються й інші типи виконавської інтерпретації в музичному мистецтві, пов'язані з обробкою та переробкою музичного матеріалу.

РОЗДІЛ 3

ІНСТРУМЕНТАРІЙ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ: МУЗИЧНІ КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ

3.1. Музичне мислення і композиторська техніка в аспекті розвитку комп'ютерних технологій

Визначення місця музичних комп'ютерних технологій в сучасній історії, вимагає ґрунтовного розгляду музичних процесів та факторів першої половини ХХ століття, а також дослідження відповідних відкриттів, концепції та експериментів в аспекті нових музичних технологій. Так, пізнання закономірностей розвитку музичного мистецтва з наукового погляду та адекватне уявлення про сучасне суспільне життя вимагає звернення та ґрунтовного вивчення музики різних стилів та епох у їх системності. Виникнення в один і той самий історичний період (ХХ століття – наш час) великої кількості різноманітних, досить протилежних стилів, призводить до певних ускладнень під час орієнтації в сучасній музиці.

Так, у самих загальних рисах, сучасні музичні напрямки можна розділити на дві основні групи відповідно з урахуванням наступних ознак:

- 1) тематична музика. У ній викладення основної музичної думки зосереджується у відповідних центрах-темах;
- 2) атематична музика, в якій провідна музична думка, відповідно, не сконцентрована в названих центрах-темах.

Розгляд творчих композиційно-технологічних принципів, методів та концепцій, характерних для сучасного музичного мистецтва, дав можливість розділити останнє на:

- музику ново-ладову (модальну) та розширено-тональну;
- музику атональну;
- музику пуантилістичну;

- музику технічну (магнітофонну, електронну);
- музику тембрів та алеаторику;
- музику екстремістську [36].

При цьому, історичний розвиток призводить до змін не лише суспільного життя, а й усіх мистецьких та культурних сфер, закономірно й безперервно впливаючи й на музичне мистецтво зокрема. Цей прояв відбивається у постійному збагаченні, новій організації та використанні її компонентів, серед яких: гармонія, мелодика, форма, структура, інструментування, ритм тощо.

Нового змісту набувають й нові форми музичного вираження. Нічого не змінює навіть той історичний факт, що стиль попередньої музичної епохи переважно заперечується новою епохою, при цьому, продовжують використовуватися, вже на вищому рівні, елементи стиля більш ранніх періодів музичного розвитку. Так, доказом може слугувати наступний відрізок еволюційної послідовності: вокальна поліфонія – монодія бароко – поліфонія періоду розквіту барокового мистецтва – класична гомофонія – романтизм – необароко – неокласицизм.

Яскравим прикладом вищевикладеного може бути твердження П'єра Шеффера (*Pierre Henri Marie Schaeffer*), якого донедавна вважали противником усіх традиційних музичних поглядів. Так, композитор зауважував: «Я не люблю, коли мене називають революціонером. Те, що я зробив, не можна вважати ні революцією, ні анархією. Поява композиційного методу дванадцяти тонів була викликана необхідністю. Багато дослідів, які продовжувалися протягом дванадцяти років, поклали початок новому методу музичної композиції, який здавався підходящим для того, щоб замінити структурну диференціацію, якою раніше займалась тональна гармонія» [99]. Дійсно, нову музичну мову та її організацію, до якої прийшов П. Шеффер завдяки звільненню від достатньо сильного впливу неоромантичної традиції (Р. Вагнер, Г. Малер, Й. Брамс, Й. Штраус, А. Дворжак та ін.) впевнено

можна вважати закономірним результатом музичної ідейної еволюції, яка відобразила значний якісний прорив у сфері техніки композиції.

Подібну паралель можна провести з електронною музикою, яку в період її виникнення власне музикою не вважали. Проте, існували й інші точки зору, які дещо перебільшували її значення, вважаючи поворотним пунктом в історії музичного розвитку, музикою майбутнього, що відкриває новий етап у музичній історії. Так, ще у 1954 році, Херберт Аймерт, будучи одним із творців зазначеного виду музики писав: «Електронна музика починається там, де закінчується інструментальна» [88, с. 12–32]. Говорячи про ускладнення, пов'язані зі сприйняттям електронної музики, зазначалось, що «електронні звуки потрібно слухати, відкинувши будь-які асоціації, не проводячи паралелі зі всілякими спогадами, не беручи до уваги супутні думки про знайому музику» [102, с. 27–56]. Слід зауважити, що сьогодні вищенаведені полярні погляди щодо електронної музики втратили свою актуальність. Напротивагу до цього, все яскравіше прослідковується зв'язок електронної музики з поствеберновською серіальністю та пуантилізмом, а також її спорідненість з музикою тембрів, що своїми витокami сягає до імпресіонізму.

Відповідно до схеми 1 можна зробити висновок, що Х. Аймерт вважав електронну музику осередком усіх музичних устремлінь, та чимось виключним. З нашого погляду, думка Х. Аймерта є відображенням тієї ситуації, яка склалася в музичному мистецтві у 60-х роках минулого століття, й пояснюється тогочасним успіхом музичних технічних, й зокрема електронних засобів.

У будь-якій музиці можна прослідкувати різноманітні види зв'язків з певними усталеними традиціями, адже для виникнення будь-чого нового необхідне відповідне підґрунтя. Так, виникнення та поступове збереження змін, що виникають у музичному мисленні композитора та відображаються в

його техніці є передумовою змін в історичному розвитку, які формують нові музичні закони.

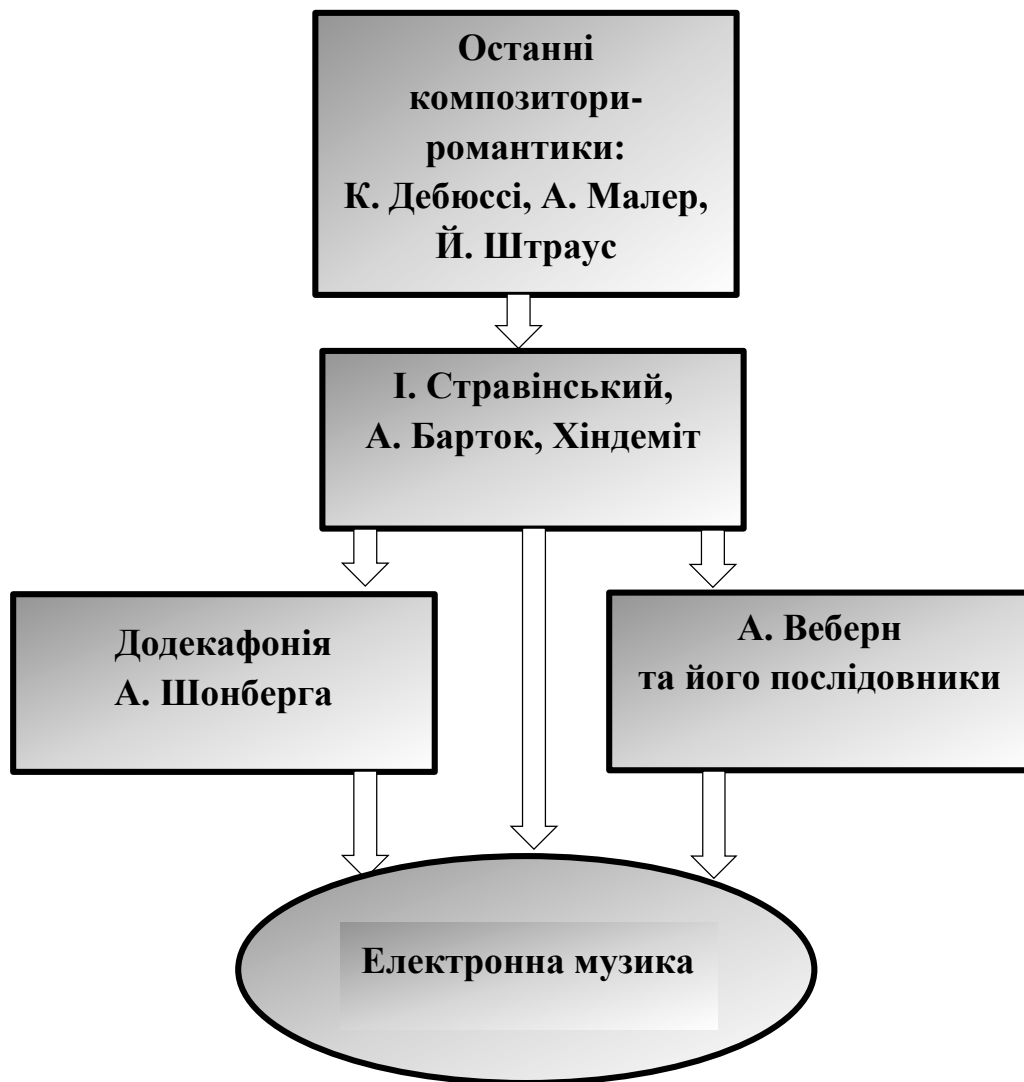


Схема 1.

Творчий осередок електронної музики (за Х. Аймертом)

Як доводить досвід, музичне сприйняття не може бути повністю позбавлене звичного підґрунтя. Так, завдяки йому, слухач у музичному матеріалі має можливість розрізняти загальні принципи структури композиції, гармонічну фактуру, темброві відтінки, ритмічну пульсацію тощо.

Відповідно, буде помилковою думка, згідно з якою сучасна музика повинна сприйматись та створюватись виключно лінійно, без врахування

інших параметрів та елементів, навіть у випадку, якщо вони відсунуті на другий план. Отже, піддаємо певним сумнівам прагнення та уявлення ортодоксальних додекафоністів, пуантилістів та ін. Поворотним пунктом в історії музичного мистецтва, який став початком усього подальшого музичного розвитку, став підрив панування мажорного та мінорного ладів на початку минулого століття. Найбільш яскраво дане художнє новаторство проявилось у таких творах, як балет «Весна священна» І. Стравінського та мелодраматичний цикл «Місячний П'єро» А. Шонберга. Досить показовими є програмні лозунги того часу, в яких основний акцент робився на заперечення ідеалізації міщанства та фальшивого романтичного пафосу, сентиментальності. На перший план почали висуватись правдивість мистецтва, експресивне та реалістичне вираження справжніх людських почуттів нової епохи, які мають виражатись незвичними, навіть дещо грубими засобами виразності, які здатні правдиво відобразити прискорений темп життя з його внутрішніми протиріччями. На подальший розвиток музичного мислення великий вплив мали швидкозмінні суспільні та соціальні умови, такі, як економічні кризи, світові війни, стрімкий науковий та технічний розвиток, виникнення грамофона, магнітофона, звукозапису, електричної лампи, небувалий на ті часи темп життя великих міст, вплив джазу та східних культур тощо. Все це призвело до віддалення творчих методів не лише окремих композиторів, а й цілих композиторських шкіл.

Так, з'явилися окремі напрямки експресіонізму, що були представлені такими композиторами, як А. Шонберг, А. Берг та О. Скрейбін. Неокласичний стиль був представлений І. Стравінським, після написання композитором фундаментальних творів так званого російського періоду: «Свадебка», «Петрушка», «Весна священна». Для таких угорських композиторів, як З. Кодай та Б. Барток, джерелом натхнення була новизна, природня простота та деяка незвичність використовуваної ними фольклорної музики. У свою чергу, йдучи за М. Регером, П. Хіндеміт прийшов до необароко.

Заснована у Франції композиторська школа «Шістка» («Les Six»), серед представників якої були Д. Мійо та А. Онеггер, схилились до написання неромантичної, неконструктивної музики, яка б характеризувалась простотою та буденністю. О. Мессіан, будучи представником іншої французької композиторської школи під назвою «Молода Франція» («Jeune France»), під впливом містицизму намагався створювати композиції, які б викликали такі самі відчуття, як церковні вітражі.

Одним з перших композиторів, хто почав займатися 1/4-тоною, 1/3-тоною, 1/6-тоною та 1/12-тоною (мікрохроматичною) композицією був чеський композитор А. Хаба. Для вилучення даних мікроінтервалів, ним було винайдено фортепіано з трьома клавіатурами.

Поруч із цим, поступово на другий план почало відсуватись неоромантичне мистецтво, збагачене імпресіонізмом, з такими його представниками, як В. Новак, І. Сук та ін. У цей же час, у колишньому СРСР почала стверджуватись радянська реалістична музика, яскравими представниками якої були М. Мясковський, С. Прокоф'єв та Д. Шостакович. Все більшої популярності набувають футуристичні експерименти. Так, вже у 1914 році італійським композитором Луїджі Русоло (*Luigi Russolo*) було написано «Чотири п'єси для 19 шумових інструментів». Даний твір бува доказом того, що «набагато більшу насолоду можна отримати від ідеальної комбінації трамвайних шумів, автомобілів, поршневих двигунів та шумного натовпу, аніж у котрий раз прослухати „Пасторальну” чи „Героїчну”...» [92, с. 5].

3.2. Електронна музика та електронні музичні інструменти (генезис)

Нові досягнення в області електроніки стали поштовхом та підґрунтям для виникнення та подальшого розвитку різноманітних музичних творчих

напрямків. Власне поняття «електронна музика» (нім. *elektronische musik*, англ. *electronic music*) було введено близько 1950 року німецьким фізиком Вернером Майєр-Епплером (*Werner Meyer-Eppler*), а фактично з 1951 року можна вести відлік для електронної музики [96]. Охарактеризуємо найпоширеніші визначення електронної музики. Так, в широкому сенсі, під даною дефініцією розглядається музика, яка у своєму виробництві застосовує електронні технології та електронні музичні інструменти. За твердженням Ю. Холопова, електронна музика створюється шляхом використання генераторів низької звукової частоти. Завдяки запису їхніх електричних коливань на магнітну стрічку, виникає можливість їхнього відтворення на магнітофоні. Важливо звернути увагу на таку характерну особливість електронної музики, як відсутність в останній виконавця у традиційному сенсі, тобто необхідного посередника між слухачами та композитором. Так, ключовими операціями при створенні електронної музики є підбір та пошук необхідних звучань, їх обробка (трансформація, деформація, модифікація), запис даних звучань на магнітну стрічку, композиційне оформлення. Звуки, які отримуються під час відтворення, можуть поєднуватися зі звуками традиційних музичних інструментів, співочих голосів, а також зі звуками інших електричних музичних інструментів. Звуки, які використовуються в електронній музиці відрізняються від звуків звичайних музичних інструментів відсутністю обертонів, і являють собою звуки певної висоти, які позбавлені тембрового забарвлення. Такі звуки отримали назву синусоїдних тонів. Окрім цього, для електронної музики притаманні так звані мікротони – звуки, невизначеної та змінної висоти [8].

У Великому енциклопедичному словнику знаходимо наступне визначення досліджуваної дефініції: електронна музика це музика, яка створюється та виконується шляхом використання електро-акустичної генеруючої, звукозаписуючої та звуковідтворювальної апаратури, до якої у тому числі належать синтезатори та комп'ютери [9].

Музична енциклопедія визначає електронну музику як музику, яка створюється і виконується з використанням звуковідтворювальної та електроакустичної апаратури. Зазначається, що під час створення електронної музики, об'єктом композиторської роботи є не лише звукова тканина і композиція в цілому, а й звуковий матеріал («складання» звучань і звуків). Тобто, «атоми» звучання (синусоїдні чисті тони) поєднуються в «молекули» (музичні шуми і тони). У Музичній енциклопедії зазначається, що до акустичного матеріалу електронної музики належать різного роду шуми («кольоровий», «білий»); синусоїдні чисті тони; клацання, імпульси тощо. Даний акустичний матеріал може комбінуватися та оброблятися, перетворюючись, таким чином, на різноманітні темброві забарвлення, суміші, за допомогою яких композитор має можливість реалізувати свою музичну композицію. Окрім цього, вихідним матеріалом може бути й будь-яке інше записане звучання: натуральні звучання і музичні звуки. Обидва типи матеріалу можуть поєднуватися на вибір композитора. До апаратури електронної музики відносяться модулюючі пристрої, фільтри, генератори, які об'єднуються в портативних і студійних електронних синтезаторах, а також динаміки, магнітофони, підсилювачі [55].

В музичному словнику-довіднику під електронною музикою розуміється музичний жанр, створений шляхом використання електронного устаткування. Так, будь-який звук, створений шляхом використання електросигналу, може вважатись електронним. Зазначається, що електронна музика, як маркетинговий термін, означає музику, створену шляхом використання таких електронних засобів, як драм-машини, синтезатори, комп'ютери та семплери. Часто синонімом електронної музики є електронна танцювальна (клубна) музика, до піджанрів якої належать транс, техно, драм-н-бейс, хаус тощо [54].

Отже, електронна музика – це музика, створена із залученням електронних музичних інструментів та електронних технологій, а в останні

десятиріччя ХХ століття – з використанням комп'ютерних технологій. Як специфічний музичний напрямок, електронна музика сформувалась у другій половині ХХ століття, та до початку ХХІ століття набула широкого розповсюдження в масовій та академічній культурі.

Звуки, якими оперує електронна музика, видобуваються за допомогою електромеханічних та електронних музичних інструментів, а також електричних та електронних пристроїв та різноманітних перетворювачів, як от: генератори, магнітофони, звукознімачі, комп'ютерні звукові карти тощо, які не є музичними інструментами.

До останньої третини минулого століття, як в СРСР, так і за кордоном, електронна музика головним чином асоціювалась із експериментами в академічній музиці. Проте, налагодження серійного виробництва синтезаторів звуку в 70-х роках ХХ століття, які стали доступними для широкого загалу, корінним чином вплинуло на образ популярної музики. Так, синтезатори почали широко використовуватись поп-, рок- та джазовими музикантами. На початку ХХІ століття, електронна музика вже включає в себе широкий спектр різноманітних жанрів та стилів: від поодиноких авангардистських експериментів до широко тиражованої прикладної музики.

Дослідження сучасного стану електронної музики вимагає розгляду понад сторічного вектору її розвитку. Так, ретроспективний огляд історії електронної музики доцільно розпочати з періоду **кінця ХІХ – початку ХХ століть**. Ще у 1857 році французьким книговидавцем Едуаром Леоном Скотт де Мартенвілем (*Édouard-Léon Scott de Martinville*) було запатентовано пристрій *фоноавтограф*, який дозволяв здійснювати запис звуків, проте не відтворював їх. У 1878 році американський винахідник Томас Алва Едісон (*Thomas Alva Edison*) запатентував *фонограф*, який поруч із фоноавтографом використовував для звукозапису циліндри. Важливою відмінністю фонографа було те, що даний пристрій давав можливість не лише записувати

звуки, а й відтворювати їх. У 1887 році американським винахідником Емілем Берлінером (*Emile Berliner*) було представлено дисковий фонограф.

Вагомим винаходом, який мав глибокий вплив на розвиток електронної музики ознаменувався 1906 рік. Цим винаходом був *триодний ламповий підсилювач (аудіон)*, розроблений американським винахідником Лі де Форестом (*Lee De Forest*). Винахід представляв собою електронну лампу, яка складалась із скляної посудини з влаштованим у неї термокатодом, та мала можливість виробляти та підсилювати електричні сигнали. Винахід електричної лампи поклав початок існуванню радіомовлення, що дало можливість передавати різноманітні, в тому числі й музичні повідомлення по радіо, та створив можливості для появи електронних обчислювальних процесів. Важливо відмітити спроби отримання звуків шляхом електричних коливань, одна з яких втілилась у «Співаючу дугу» (1899 р.). Слід зауважити, що ще задовго до періоду виникнення електронної музики, композитори прагнули використовувати нові технології з метою створення та відтворення музичного матеріалу.

Так, було створено декілька інструментів, конструкція яких передбачала використання як електронних, так і механічних складових. Саме вони були тим підґрунтям, на якому виникли більш сучасні електронні інструменти. Одним з них був електромеханічний інструмент *телармоніум* (англ. *telharmonium*), над яким працював у 1889 – 1912 роках американський винахідник Тадеуш Кахілл. Проте, маючи великі габарити (вагою 200 тон, та площею біля 18 м²) цей інструмент не знайшов свого поширення. Тож, першим електронним інструментом прийнято вважати *терменвокс*, створений російським винахідником Левом Терменом (1919 – 1920 р.). Даний інструмент характеризувався видобуванням звуків шляхом рухів виконавця в електромагнітному полі двох металевих антен. До ранніх електронних інструментів також належать: *звуковий хрест* (фр. *croix sonore*) винайдений російським композитором Миколаєм Обуховим у 1926 році; *Хвилі Мартено*

(фр. *Ondes Martenot*) або *електрофон*, винайдений французьким музикантом Морісом Мартено (1919 – 1928 р.). Відомий і приклад використання Хвиль Мартено – «Турангаліла-симфонія» (фр. *Turangalila Symphonie*) О. Мессіана. Даний інструмент використовували у своїй творчості й інші, переважно французькі, композитори, як то Анре Жоліве (*André Jolivet*).

Вагомий вплив на розвиток електронної музики мали погляди італійського композитора Ферруччо Бузони. У 1906 році, після винайдення аудіона, революцію в музичному світі здійснює його трактат «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» (нім. «*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*»), присвячений питанням оновлення музичного мистецтва на перехресті століть. У даному трактаті композитор розглядає можливість широкого використання електричних та інших джерел звуку в музичному мистецтві майбутнього. Так, композитор вважав, що в майбутньому октава буде розділена на більшу кількість півтонів, ніж у класичному строї, що стане можливим завдяки динамофону Кахілла. При цьому, Ф. Бузони зазначав, що «Лише довготривалі та ретельні експерименти, постійне тренування музичного слуху допоможуть новому поколінню зробити цей незнайомий матеріал придатним для роботи та Мистецтва» [10, с. 21].

Важливо відмітити, що даний трактат мав значний вплив на таких радикальних реформаторів в області музичного мистецтва, як Луїджі Руссоло та Едгар Варез. Так, Л. Руссоло, зосереджуючись на вивченні звуків та шумів, відкриває *Intonarumori* (шумові звучання), що в подальшому стало витоком «музики шумів»; стиль електронної музики ембиент (англ. *ambient* «оточуючий»), який став великим надбанням футуризму в музиці ХХ століття. Завдяки ідеям Л. Руссоло були сконструйовані світло-звукові винаходи сонохроматоскоп та оптофонічний рояль.

Важко переоцінити вплив на розвиток електронної музики представників футуристичного мистецтва. Так, футуристи-італійці підходили до змінення музичної естетики з різних аспектів, що втілювалось у їхній

філософії: оцінити «шум» та розмістити його виразну та художню складові в звуки, які не можна вважати музичними.

У 1911 році італійським композитором та музикознавцем Франческо Балілла Прателла (*Francesco Balilla Pratella*) було опубліковано «Маніфест музикантів-футуристів», згідно з яким погляди футуристів полягали в наступному: «Показати музичну душу народних мас, великих заводів, залізничних шляхів, трансатлантичних лайнерів, військових кораблів, літаків та машин. До головних і вічних тем музичних творів додати дух машинного обладнання та електрики, яка заповонила всі сфери життя» [87].

Італійський футурист Л. Руссоло, відвідавши оркестровий концерт футуристичної музики, який був організований Ф. Баліллою Прателла в Римському оперному театрі, та отримавши сильне враження від почутого, 11 березня 1913 року опублікував маніфест «Мистецтво шуму», адресувавши його організатору концерту. Текст маніфесту включає короткий екскурс в музичну історію з метою простеження використання людиною звуку, починаючи зі звуку домузичних часів, отриманого, наприклад, з натягнутої тятиви луку [98].

Пізніше, у Л. Руссоло виникла ідея створити новий вид мистецтва, назва якого зазначалась у заголовку маніфесту. Результатом став перший концерт «шумового мистецтва», проведений 21 квітня 1914 року в Мілані. Особливістю концерту було використання шумових машин композитора, які сам Л. Руссоло називав акустичними шумовими інструментами, звуки яких (ревіння, виття, булькання, шум тасування карт тощо) вироблялися вручну та доносились до слухацької аудиторії через мегафони й рупори.

Наступні десять років (**1920 – 1930**) ознаменувались появою багатьох електронних музичних інструментів. Як зазначалось вище, перший електронний інструмент був винайдений Л. Терменом у 1919 – 1920 роках у Ленінграді, та отримав назву етерофон, пізніше перейменованій на терменвокс. З появою зазначеного інструменту з'явилися перші музичні

твори для електронних інструментів. При цьому, такі композиції характеризувались суттєвими відмінностями від зразків шумового мистецтва, що призвело до зміни цілей використання машин у музичному мистецтві. Так, у 1929 році американським композитором Джозефом Шиллінгером (*Joseph Schillinger*) була написана сюїта (*First Airphonic Suite*) для терменвокса з оркестром. Дебютне виконання твору відбулося за участю Клівлендського оркестру, та автора у якості соліста.

У цьому ж році американський композитор Джордж Антейл (*George Antheil*) робить перші спроби написання партій для електричних шумових машин, підсилювачів та моторів. Ці партії були створені для опери «Пан Блум», яка залишилась незавершеною. У 1930 році утворюється перша компанія з виробництва електронних інструментів, засновником якої був Лоуренс Хаммонд (*Laurens Hammond*). Кампанія запускає широке виробництво «органа Хаммонда», та інших власних винаходів, серед яких і ранній ревербератор. Виявилася плідною співпраця Л. Хаммонда з Джоном Ханертом (*John Hanert*) та Сі Ен Вілльямсом (*C. N. Williams*). Спільно з ними був винайдений ще один електронний інструмент – «новакорд» (1939), який був першим в історії комерційним поліфонічним синтезатором, представленим широкому загалу на Всесвітній виставці в Нью-Йорку.

За допомогою методу фотооптичного запису звуку, що застосовувався у кінематографії, стало можливим створити графічне зображення звукової хвилі, а також реалізувати процес синтезу звуку шляхом його графічного відображення на поверхні плівки. Окрім цього, досліджуваний період характеризується експериментами в області «звукового мистецтва» чи саунд-арта (Тристан Тцара (*Tristan Tzara*), Курт Швіттерс (*Kurt Schwitters*), Філіппо Томмазо Марінетті (*Filippo Tommaso Marinetti*)).

У період **1940 – 1950 років** відкриваються нові можливості для композиторів, музикантів, інженерів та продюсерів, пов'язані з маніпулюванням музичним звуком завдяки магнітній плівці. Так, у 1940 році

минулого століття німецький інженер Вальтер Вебер запатентував технологію високочастотного намагнічування перемінним током, що сприяло значному покращенню відтворення та запису музичного звуку. 1941 рік ознаменувався випуском нової моделі магнітофона K4-HF компанією AEG, характерною рисою якого було застосування новітньої технології В. Вебера. В наступному році цією ж компанією було проведено експерименти із запису звуку в стереоформаті [91].

Було відмічено значні переваги у використанні магнітної плівки, які насамперед виражались у її фінансовій доступності, надійності та значно кращому відтворенні звуку з-поміж інших звукових носіїв зазначеного періоду. Особливу увагу варто звернути на те, що магнітна плівка, поруч із кіноплівкою, характеризувалась зручністю у використанні. Так, її можна було змінювати у відповідності до авторського задуму, а саме переносити в інше місце чи видаляти її частини, поєднувати плівки з різних носіїв тощо. До значних переваг магнітної плівки можна віднести й те, що завдяки склеюванню певних її частин стало можливо досягти різних звукових ефектів (зациклення одного чи декількох звуків), зміна швидкості руху плівки давала можливість уповільнювати чи прискорювати звучання, з'явилась можливість перемотування плівки, чи її відтворення у зворотному напрямку.

Значне розширення можливостей магнітної плівки, як носія інформації, відбулося з появою монтажного обладнання та підсилювачів сигналу. Так, відтоді виникла можливість розмножувати записи шляхом їх переписування на іншу плівку без відносної втрати якості звучання. Вироблення апаратів магнітного запису, поставлене на потік, швидко призвело до виникнення *електроакустичної музики*, що було новою формою електронної музики.

Перша п'єса в цьому жанрі «Музичний образ церемонії заар» (англ. *The Expression of Zaar*) була написана каїрським студентом Халімом Ель-Дабхом у 1944 році. Її написанню передувала присутність автора на давньому містичному ритуалі заар (*zaar*), де ним було здійснено запис звуків

інструментів та голосів співаків за допомогою магнітофона на суцільному дротяному носії. На оброблений у студії матеріал було накладено ефекти луни та реверберації.

Згодом, після появи нових засобів звукозапису (магнітофон, магнітна плівка), останні почали широко використовуватись композиторами з метою створення нової техніки, де провідна роль належала б записаному звуку. Дана композиційна техніка отримала назву **конкретна музика** (фр. *musique concrète*). Зародження даного музичного напрямку пов'язане з іменем французького композитора, інженера-акустика, професора Паризької консерваторії П. Шеффера (Додаток Б). Конкретна музика – це вид авангардної музики, для створення якої використовуються звуки та шуми природнього походження: шум потягу, скрип двері, звук падаючих крапель води, фрагменти мови, голоси птахів та людей, фрагменти звучання акустичних музичних інструментів, крики, зітхання тощо. Будучи записаними на звукозаписувальній пристрій, як от магнітофон, ці звуки піддаються мікшуванню та редагуванню шляхом використання просторових стереоефектів, обробці фільтрів, зміни напрямку та швидкості руху стрічки тощо.

Важливо звернути увагу, що артефакт конкретної музики (цифровий чи аналоговий запис, що відтворюється на концерті та використовується для фіксації на електронний носій CD чи LP) не потребує традиційної інтерпретації музикантом-виконавцем, що виражається у зміні темпу, використанні агогіки, варіюванні динамічних нюансів тощо. У зв'язку з тим, що для запису та відтворення конкретної музики необхідне електротехнічне чи електронне обладнання, її відносять до різновиду електронної музики навіть у тому випадку, коли «конкретний» твір не містить електронних звуків.

Отже, нові музичні інструменти, що використовували різноманітні електричні пристрої можна розділити на дві групи:

1. Електрофонні (електромеханічні) інструменти.
2. Електронні інструменти.

Так, до першої групи віднесемо інструменти, основний тон яких лише підсилюється електричним шляхом. До другої групи належать інструменти, тони яких виникають виключно електричним шляхом. Залежно від того, яким чином інструмент відтворює звуки, розрізняють:

- синтезуючі інструменти (тембр звуку синтезується з простих гармонічних тонів);
- аналогові інструменти (вже темброво забарвлений звук, аналогічний до тонів традиційних музичних інструментів, що виникає в генераторах зі складними частотними параметрами).

Нова техніка та нові методи використовуються музикантами для обробки звуку, для створення електронних творів, редагування секвенсорних послідовностей та роботи з цифровим звуком. Задля того, щоб дана апаратура працювала та вдосконалювалась, виникла необхідність у глибокому вивченні та пізнанні музичного звуку. Так, німецьким фізиком В. Майєр-Епплером було видано книгу «Випромінювання звуку: електронна музика і синтетична мова» (нім. *Elektronische Klangerzeugung: Elektronische Musik und synthetische Sprache*) (1949), де була висунута ідея щодо того, щоб синтезувати музику виключно із сигналів, які відтворюються електричними пристроями [97]. Варто наголосити, що саме в цьому полягала відмінність концепції німецької електронної музики від концепції музики конкретної, де основний акцент робився саме на запис звуку, а не його синтезування.

З метою дослідження можливостей синтезу музичних сигналів, у 1959 році в Німеччині була заснована звукозаписуюча студія при радіостанції WDR, яка вже з наступного року почала трансляції електронної музики (Додаток В). Одним з найбільш яскравих композиторів – представників електронної музики був Карлхайнц Штокхаузен (*Karlheinz Stockhausen*), якому належать більш ніж 350 творів в експериментальній області

електронної музики. Цікавим було те, що композитор звертався до спостережень за переживаннями людей, які слухали його твори та записував даний досвід. Так, за твердженнями деяких слухачів, при сприйманні згадуваної музики вони переживали почуття польоту, перебування в космосі, в фантастичному світі тощо.

Зразок монтажу електрозвуків уперше продемонстрував Вернер Майер-Епплер – німецький акустик, викладач Боннського університету у 1951 році, викликавши цим велику цікавість у публіки. Для подальшої роботи в даному напрямку була створена дослідницька лабораторія – студія електронної музики при Кельнському радіо (*Kolner Funkhaus Studio für elektronische Musik*).

Глибоке осягнення мікросвіту звуку довело факт його неосяжності, незвичайного багатства, виявило, що звук володіє незвичайною динамічністю, нестабільністю у своїй музичній визначеності.

Друга половина ХХ століття поклала початок електронній музиці як самостійному напрямку. Так, такі виконавці, як Клаус Шульце (*Klaus Schulze*), гурти Kraftwerk, Tangerine Dream, Cluster та ін., запозичуючи ідеї як із жанрів рок-музики, так й із академічного авангарду К. Штокхаузена та Я. Ксенакіса, створювали експериментальні звукові колажі. При цьому, основна ідея полягала у використанні електроніки як нового засобу виразності, що здатен викликати в уяві сюрреалістичні образи.

У 1954 році на Міжнародному засіданні молодих композиторів у Мюнхені була виконана композиція для сопрано, альту, тенора, баса, фортепіано, двох ударних інструментів і магнітофонної плівки з конкретною музикою Йозефа Антона Рідля. Вернер Егк використовує технічну музику в радіопостановках і фільмах. Зокрема, композитор випробував свої сили в сценічній музиці до радіопостановки «Маркхейм» («Markheim»), написаної для Мюнхенського радіо. У 1955 році в Державному театрі в Касселі було виконано сценічний твір Франца Кафки «Замок» («Das Schlofi»), що

супроводжувався «неземними», страхітливими «конкретними звуками». З інших композицій технічної музики доцільно згадати сюїту «Річка Гудзон» («Hudson River Suite») Ферда Гроуфе, «Рими» для різних джерел звуку (три малих оркестри та три гучномовця з електронним звуком) Анрі Пуссера, «Alleluja I, II» Лючано Беріо, баладу Хермана Хайса «Щаслива недбалість капітана авіації К.» («Die glorreiche Unterlassung des Fliegerhauptmanns K.»), виконану в 1956 році з нагоди Дня нової музики франкфуртским радіо, і його ж «Електронну композицію I».

В кінці травня 1956 року по західнонімецькому радіо в циклі «Музика епохи» («Musik der Zeit») був виконаний уривок «Sanctus» для декламатора, сопрано, тенора і електрозвуків з ораторії «Дух розуміння» («Spiritus Intelligientiae») Ернста Кршенека. У цей період виникають й інші твори, як, наприклад, «Звукові фігури I і II» («Klangfiguren I und II») Г. Кеніга, «Інтерференції» Г. Клебе, «Спів юнаків» («Gesang der Junglinge») К. Штокхаузена та «Подвійний діод» («Doppelrohr 2») Б. Хамбреуса.

Відгуки на виконання цієї музики були досить різноманітними, однак переважно негативними або здивованими. Так, стаття про перше виконання електронної музики в Мюнхенському міському товаристві «Música Viva» називалася «Електронний шок в Мюнхені». І це не зважаючи на те, що згадуване товариство відрізнялося своєю лояльністю стосовно будь-якої «авангардної» музики. Реакцію і настрої публіки під час виконання описує Х. Шмідт Гарре в журналі «Melos»: «Зал спорожнів, залишилися тільки деякі, але і вони вже не мали сил ні аплодувати, ні свистіти» [34, с. 136]. Херберт Аймерт на сторінках цього ж журналу висловив наступні враження від електронної музики: «Ця музика в будь-якому випадку як нібито з іншої зірки, швидше космічна, ніж така, що йде з людських глибин» [там само]. Після кельнського виконання електронної музики в 1953 році Х. Штукеншмідт пише: «Це було так, як ніби звідкись із царства мінералів

наверх, в світ людей, піднімалися звукові снаряди. Здавалося, що метали співають, що технічні форми самі стають звуками» [95, с. 52.].

У кінці 60-х років минулого століття Робертом Мугом (*Robert A. Moog*) було створено перший комерційний синтезатор «MiniMoog». Упродовж наступного десятиліття синтезатори отримали велику популярність у музичному мистецтві, поступово витіснивши електрооргани.

Початок 80-х років ХХ століття характеризується становленням трьох провідних напрямків у розвитку електронної музики:

1. Інструментальна музика, яка використовує електромюзичні інструменти для створення кантиленних п'єс на специфічну «космічну» тематику. До лідерів даного напрямку належать Вангеліс (*Vangelis*), *Tangerine Dream*. При цьому, виникли певні національні особливості: представники Берлінської школи більш тяжіли до психоделічної музики (*Tangerine Dream*, Клаус Шульце), тоді як французькі виконавці були прихильниками популярного, більш легкого стилю (*Space*, Жан-Мишель Жарр).
2. Фонова музика навколишнього середовища «ембієнт». Її характерними особливостями є позбавленість певної мелодії та чіткого ритму. Засновником стилю є британський композитор Брайан Іно (*Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno*).
3. Пісенні форми електронної музики, серед яких: сінті-поп, електро-поп, техно-поп. Характерною рисою цих напрямків є механічний, чіткий танцювальний ритм; яскраво виражена штучність звуку; використання переважно «роботоподібного» вокалу в якості контрапункту синтезаторному аранжуванню; остинатна структура музичної композиції; мінімалізм. Основоположниками даного напрямку є група *Kraftwerk*. Завдяки широкому розповсюдженню і популярності даного стилю виникли групи *Depeche Mode*, *Pet Shop*

Boys, Гери Ньюман та ін., які є законодавцями сучасної електронної музики.

Виникнення у даний період програмованих драм-машин (Roland TR-808) сприяло витісненню з електронної музики «живих» ударних інструментів. Великий вплив на досліджувану музику мала поява ламаного біту (брейкбіту). У музичних композиціях почали широко використовуватися оброблені записи інших виконавців. З дискотек і радіо, в електронну музику перейшла професія діджея (*DJ, Disk Jockey*), який оперує платівками на спеціальній установці (*turntable*).

Новим якісним етапом розвитку електронної музики стала комп'ютерна музика. Зараз всі ці напрямки зазвичай називають електроакустичною музикою. Перші кроки в напрямку комп'ютерної музики (англ. – *computer music*) були зроблені в 1957 році американцем Максом Метьюзом. У роботі Ю. Дмитрюкової, спеціально присвяченій комп'ютерній музиці, відзначено: «Серед композиторів, у творчості яких застосування різних методів комп'ютерного синтезу і обробки звуку привело до появи яскравих художніх результатів, необхідно виділити Ж.-К. Ріссе (Франція), Дж. Харвея, Т. Вішарта і Д. Смоллі (Великобританія), Л.-Г. Бодана і О. Пармеруда (Швеція), Б. Труа (Канада), Ч. Доджа, Дж. Мелбі і Дж. Еплтона (США)» [23, с. 16]. Я. Ксенакіс, що використовував комп'ютерні методи написання музики, розробив оригінальний стохастично-алгоритмічний метод створення музичних композицій.

До теперішнього часу з комп'ютерною музикою фактично злилися електронна і конкретна музики – як по способам роботи зі звуковим матеріалом, так і за своїми художніми цілями. Окрім цього, комп'ютер зіграв важливу роль в об'єднанні різних напрямків, які раніше вважалися несумісними. Електроакустична музика в дуже великій мірі сприяла розширенню меж мистецтва, показала нові виразні можливості. Особливо це стосується можливостей використання тембру як засобу музичної виразності.

Починаючи з середини ХХ століття, й до нашого часу, лідером в області розвитку музичних технологій є Японія. Зупинимось детальніше на особливостях розвитку японської електронної музики, яка займає окреме місце в сучасній музичній творчості. Перші експерименти з електронною музикою в цій країні почалися через декілька років після закінчення Другої світової війни. Проте слід звернути увагу на жанр радіопередач «RadioManga» (Manga – назва японських коміксів), який існував в Японії ще до зазначеного періоду, і використовував різноманітні звукові ефекти. У цей же час проводились активні експерименти з електронною обробкою голосу, метою яких було створення певної акустичної мови, подібної до мови китів, щоб визначати місце знаходження цих тварин [94, с. 12].

Першою значною віхою в розвитку японської електронної музики стало створення у 1955 році NHK (*Nippon Hōsō Kyōkai*) Studio за зразком Кельнської студії NWDR (*Nordwestdeutscher Rundfunk*). Так, інженерами з NHK були переведені на японську мову її креслення, що допомогло створити план-проект з обладнання власної музичної студії.

Серед розробників NHK Studio були інженери, композитори та радіо-продюсери. Перші композитори, що працювали в даній студії – Тосіро Маюдзумі (*Toshiro Mayuzumi*), Мінао Сібата (*Minao Shibata*), Дзьодзі Юаса (*Jōji Yuasa*), Макото Морой (*Makoto Moroi*), Тосі Ітіянагі (*Toshi Ichiyanagi*).

Оснащення першої версії японської студії було аналогічним до студії німецьких колег: в ній розміщувались звукові генератори, звукозаписувальне обладнання та аудіопроцесори. З-поміж електронних музичних інструментів у студії були електрофон (хвилі Мортено), осцилятор (генератор сигналів пилоподібної форми), генератори з налаштуваннями синусоїдальних коливань, магнітофони, кільцеві модулятори, 4-х та 8-канальні мікшери та ін. (додаток Г).

У 1955 році Т. Маюдзумі створив у цій студії перші музичні етюди: «Music for Sine Waves by Proportion of Prime Numbers», «Music for Modulated

Waves by Proportion of Prime Numbers» та «Invention for Square Waves and Sawtooth Waves», які прогресували від простої композиції до більш складної. Так, перший твір був створений на основі твору К. Штокхаузена «Studie I» (Додаток Д), проте використання ідей західного композитора було формальним, що виражалось лише у поєднанні різноманітних синусоїдних сигналів.

У наступній композиції головний акцент був зроблений виключно на акустичному та звуковому ефектах: для збагачення спектру композитор використовує модуляцію, працюючи з елементарною спектральною одиницею – синусоїдною хвилею.

Третю композицію Т. Маюдзумі присвятив Й. Баху, давши відповідну назву «Invention». Задля її створення автор використовує клавішний контролер для генератора пилоподібного сигналу – монохорд, завдання якого полягало в додаванні мелодичних фрагментів. Так, використання простих мелодій, емпіріоналістичних ефектів, глісандо надають даній композиції певного класичного характеру, з використанням відповідних музичних структур.

До середини 50-х років минулого століття студія NHK стала однією з провідних музичних студій в світі, проклавши шлях новому поколінню впливових композиторів у галузі електронної музики. Разом з Sony та експериментальною групою Дзіккен Кобо, NHK спонсорувала радіопередачі та сценічні виступи, які давали можливість японським слухачам знайомитися з експериментальною електронною музикою, на зразок німецьких компаній RTF і WDR.

Кульмінацією раннього періоду розвитку японської електронної музики став твір М. Морої та Т. Маюдзумі «Сім варіацій» («*Shichi no Variation*») (1956). Він складався з декількох послідовно записаних фрагментів за принципом серіальної музики, яким керувався К. Штокхаузен при написанні «Studie II» (Додаток Е), де всі звукові параметри визначалися

рядом формул. При цьому, підсумковий тон отримувався шляхом змішування послідовних фрагментів.

Слід зазначити, що японські композитори, чия творчість була присвячена електронній музиці, прагнули використовувати живий матеріал, знаходячи, таким чином, найкоротший шлях до звукового вираження, тоді як західні композитори прагнули перш за все розробити теоретичну систему, де музичні твори будуть виконані не відразу.

У 60-х роках ХХ століття японські виробники стали лідерами у виробництві магнітофонів, звукового обладнання та електронних музичних інструментів. У 1966 році, К. Штокхаузен, будучи в Японії втілював свій задум зі створення твору *Telemusik 1966* – поєднання етнічної та фолк музики, записаної на магнітних стрічках, та синтезованої електронної музики. При цьому, композитором була задіяна передова техніка студії NHK, зокрема 6-доріжний магнітофон, яка не мала аналогів у всьому світі. Для живого виконання цієї п'єси, К. Штокхаузен створював просторове звучання, використовуючи панорамний мікшерний пульти.

Цей досвід дав поштовх для створення подібних творів й іншими композиторами. Так, у 1967 році Дзьодзі Юаса була створена композиція «Ікона з джерелом білого шуму» («*Icon on the Source of White Noise*»), де автор використовував відфільтрований білий шум та досліджував просторове звучання електронної музики.

Важливо зазначити, що в самій Японії електронна музика не викликала захоплення у широкого кола слухачів, залишаючись маргінальною. За твердженнями самих композиторів, електронна музика була швидше закритим полем для експериментів, яка не сприймалася всерйоз. У зв'язку з відсутністю популярності у широкого кола слухачів, більшість ранніх композицій не були випущені на лейблах, а збереглись лише на записах, зроблених у студії NHK. Вважаємо, що саме цей факт став причиною відсутності наукових досліджень з ранньої японської музики.

На особливу увагу заслуговує такий вид японської музичної творчості, як «жива музика». Даний термін використовується для визначення такого типу електронної музики, яка створюється виконавцем за допомогою певних маніпуляцій безпосередньо перед слухачами [73, с. 42]. Вважається, що створення живої електронної музики нагадує перформанс [там само].

Першими зразками «живої музики» є роботи Такехіси Косугі (*Takehisa Kosugi*), які представляли собою перехідну форму від музики на магнітних стрічках та живими імпровізаційними виступами, які виникли у 1960-х роках минулого століття. Будучи послідовником Дж. Кейджа, Т. Косугі навмисне відійшов від композиційних принципів, прийнятих на студії NHK, які знаходились під впливом німецької традиції. У 1961 році Т. Косугі та Тіомі Мієко заснували Group Ongaku (*Музична група*) (додаток Ж), яка представляла собою авангардний ансамбль мультижанрових композиторів та художників, які пізніше стали лідерами експериментальної японської музики. Серед них: композитори (Тосі Ітіянагі, Юдзі Такахасі, Мікіо Тодзіка, Сюко Мідзуно, Туге); художник (Ясунао Тоне); архітектор (Йосіо Цукіо).

Group Ongaku є першими представниками «живої електронної музики», й першою у світі експериментальною перформативною групою. Для створення музичних імпровізацій, учасники Group Ongaku використовували побутові предмети, як от порохотяг, каністри для масла, тарілки тощо. Слід зауважити, що члени групи не знаходились під впливом робіт Дж. Кейджа, проте інтерес до конкретної та авангардної музики початку ХХ століття призвів до їх переосмислення поняття звукових об'єктів (*objet sonore*), які досліджував П. Шеффер.

У своїй музичній творчості Т. Косугі розвивав провідну ідею: єдність простору, часу та існування виконавця на сцені. Так, у творі *Anima 7* (1964) головний акцент робився на плин часу відносно до дій перформера. У більш ранніх роботах Т. Косугі *Anima 1* (1961) та *Anima 2* (1962), виконавець повинен був обмотатися мотузкою чи залізити у велику валізу на

блискавці. При цьому, обидва етюди супроводжуються фізичними діями, і не вважаються музичними творами чи перформансами. Звертаючись до пояснень самого автора, поняття мультимедіа є дещо ширше, ніж просто музичне прослуховування: «Замість акценту на звуці я намагаюсь показати іншу сторону медіа та різноманітні стани і обставини, що пов'язані з процесом видобування звуку... я не прагну отримати конкретний звук, а швидше викликати коливання звукових хвиль» [94, с. 19].

Дану філософію Т. Косугі втілив буквально у творі «Піймати хвилю» (*Catch Wave*) (1969). Так, для виконання композиції необхідно установити два генератори синусоїдальних коливань, які випускали ультразвукові тони за межами діапазону, який здатна сприйняти людина. Під час випускання сигналів звуки хаотично змішуються та накладаються один на одного, що у підсумку створює чутну частоту.

Період 1967 – 1969 років є завершальним етапом розвитку японської електронної авангардної музики [94, с. 20–22]. Він характеризується створенням знакових японських електронних творів: «Ікона з джерелом білого шуму» («*Icon on the Source of White Noise*») (Д. Юаса); «Поява» («*Appearance*») (Т. Ітіянагі); живе виконання «Піймати хвилю» (*Catch Wave*) (Т. Косугі); «Звукова відповідність» («*Куюо*») (М. Ісія). При цьому, дані роботи характерні для кожного окремого виду електронної музики:

- маніпуляції з магнітною стрічкою;
- імпровізація з електронними звуковими машинами як автоматизм;
- імпровізація з електронними звуковими машинами як реалізація принципу невизначеності;
- живе виконання електронної музики, де машина використовується як інструмент.

Ключовим моментом у розвитку японської електронної музики була всесвітня виставка «Експо 70», з приводу якої зазначав відомий японський архітектор К. Танге: «Експо-70 має бути швидше святом ідей, ніж виставкою

предметів. Адже якщо ефективно об'єднати всі досягнення людського розуму, виникне новий, більш високий рівень мислення» [15]. Так, даний захід спонукав майбутнє покоління японських композиторів створити унікальні за жанром твори, які кардинально відрізнялись від творів європейських та американських композиторів. Дана подія співпала з активним створенням в Японії універсальних електронних музичних студій, як от: студія в Токійському університеті мистецтв і музики (1966); студія в Коледжі мистецтв і технологій Кюсю (1967); Студія в Осацькому університеті мистецтв (1969); студія в університеті мистецтв префектури Аїті (1971); студія Токійського університету Гакугей (1972) та коледжу музики Кунітаті (1974). Доступність студій при навчальних закладах дозволила молодому поколінню японських композиторів вивчати основи створення електронної музики без отамання освіти за кордоном, що в подальшому сприяло зародженню унікальної за звучанням та більш просунутої японської електронної музики.

До кінця 70-х років минулого століття, Японія стала світовим лідером з виробництва та постачання електронних музичних інструментів, що створило сприятливі умови в країні для обладнання приватних домашніх студій, та призвело до появи таких всесвітньо відомих японських творців електронної музики, як Ісао Томіта (*Isao Tomita*); Кітаро (*Kitaro*); Харуомі Хосоно (*Haruomi Hosono*); Рюїті Сакамото (*Ryuichi Sakamoto*) та ін.

Електронна музика на **початку ХХІ століття** характеризується прагненням до єдності через різноманітність її форм. Так, поєднання у композиції елементів багатьох музичних видів вимагає використання складних складових для визначення її музичного стилю. Наприклад, композиції в альбомі Жарра «*Metamorphoses*» характеризуються поєднанням стилів техно/поп/ню-ейдж, творчість Клауса Шульце присвячена експериментам з techno/drum'n'bass (альбоми «*Dosburg Online*» и «*Trance Appeal*»). В альбомах Delerium, System 7 та Synaesthesia поєднані жанри

техно, транс, ембієнт та індастріал; синтезом техно й важкого альтернативного панк-року представлена творчість американської групи Velvet Acid Christ та проєкт німецького музиканта Руди Ратцингера Wumpscut.

Отже, головний принцип та мета електронної музики полягає у створенні засобами електрики звуків та тонів, в їх технічному перетворенні, у винайдені нової форми творчого вираження та її механічній реалізації за допомогою електричних приборів, під час якої, як правило, виключається виконавець.

З погляду «першопрохідців» у галузі електронної музики, всі спроби попередніх поколінь музикантів змінити природу традиційних музичних інструментів були реалізовані не в повній мірі, й відповідно до цього, радикальне оновлення звукового матеріалу може бути здійснене лише засобами «чистої електроніки». З цього приводу є влучним вислів К. Штокхаузена: «Мало що змінюється, коли Кейдж демонструє класичні інструменти, та коли призначення їх окремих частин полягає у тому, щоб стукати, дути, виробляти тертя. Зараз це все вже позаду. Вже не виникає бажання подібними засобами демонструвати „приниження світського суспільства” та „тотальну анархію”. Нам більше не потрібні скандали. Саме в процесі виникнення нової інструментальної музики виникла необхідність замислитись про новий інструмент, і лише зараз починаємо розуміти, яким чином цей інструмент може бути сконструйований» [101, с. 48]. Як бачимо, критикуючи Дж. Кейджа, К. Штокхаузен вказує на електроніку як на засіб, що є адекватним внутрішньому задуму нового мистецтва на різних етапах його розвитку.

Здійснений аналіз процесу розвитку електронної музики показав, що найрадикальніша реформа музичної мови першої половини ХХ століття – це реформа А. Шонберга та її розвиток у творчості А. Веберна. Проте, вона характеризується певною непослідовністю, адже нововіденські реформатори

все ще перебували в залежності від класичних норм. Так, докорінно змінивши використання висотних елементів музичної мови, вони не надали такої ж уваги ритму, метру, динаміці тощо. Проте, музичний розвиток відбувався в аспекті повного рівноправ'я цих засобів. Додекафонна техніка відкрила шлях до тотальної організації музичного матеріалу на основі єдиного принципу. Але існування звуків, характерних для традиційних музичних інструментів сприяло виникненню складного протиріччя: звуки традиційних музичних інструментів та єдинообразний принцип структурування. На думку К. Штокхаузена, звичайні інструменти з їх тембрами пішли в минуле, поруч із пов'язаною з ними музикою [101, с. 48]. Відповідно до цього, реформу нововіденської школи можна вважати прогресивною відносно. Спроби підпорядкувати структури інструментальних звуків загальному принципу тотальної організації не зазнали успіху. Новітні представники композиторських шкіл прагнуть ліквідувати цю несумісність та «у подальшому не визнавати нічого, що існує в раніше сформованому вигляді» [там само, с. 50]. «Виникла потреба зробити останній крок. Ми повертаємося до елементу, що є підґрунтям усього звукового різноманіття, до чистого коливання, яке можна створити електричним шляхом: так званого синусоїдного тону» [там само]. Відзначимо, що «синусоїдним» вважається звук, позбавлений обертонів, а одночасне звучання всієї частотної шкали синусоїдних звуків отримало назву «білий шум». За допомогою частотних фільтрів із синусоїдних звуків можна отримати різноманітні «суміші» чи «блоки», які по своїй суті є по-різному забарвленими шумами. К. Штокхаузен дав їм назву «акції» чи «звукові явища», й наполягав на визнанні рівноправ'я між музичними та шумовими звуками.

Як зазначав К. Штокхаузен, «В існуючих творах електронної музики звуки з гармонічними зв'язками тонів, які можна назвати „голосними” застосовуються значно рідше, ніж шуми. Тоді, як у західній музиці, рідше

використовувалися шуми, і багато музикантів розглядали це явище як низькопробний матеріал» [101, с. 52].

Відмінність електронної музики полягає у тому, що завдяки даному феномену з'явилась можливість створювати не лише звукові послідовності та співзвуччя, а й власне звуки самі по собі. Іншими словами, створювати суміші синусоїдних звуків, різноманітні комбінації яких створюються окремо для кожного твору. При цьому було важливо те, щоб ці суміші не викликали певних асоціацій з проявами реального життя, а також з традиційними музичними інструментами. «Такі асоціації мають властивість відволікати слухачку свідомість від самодостатності пропонованого звукового світу. Краще за все, коли електронна музика звучить як електронна, вона повинна створювати враження, що нічого подібного ми ще не чули» [101, с. 52–53].

Реформа музичного мистецтва, яку пропонувалося здійснити за допомогою новітньої електронної апаратури, представляла ще один крок у напрямку, запропонованому технікою А. Шонберга – А. Веберна. Так, було необхідно від окремого самостійного звуку спуститися глибше, до самого останнього «емпіричного шару», до акустичних мікрочастин, тобто до матеріалу, який ще не набув якостей звуку музичного. Звідси виникла можливість нового поєднання, але не музичних звуків, а мікрочастин. Звернемо увагу на основну мету даної музичної реформи, яка передбачає повне переосмислення традиційного музичного мистецтва. Так, на думку К. Штокхаузена, ці питання є недоцільними та наївними, адже відображають пережиток застарілих уявлень про призначення та сутність самого мистецтва. Цілі даної реформи він насамперед вбачав у:

- досягненні ідеально логічного, послідовного, підпорядкованого єдиному принципу структурування матеріалу;
- «роботі з машиною», яка краще, точніше, об'єктивніше за людину здійснює даний процес структурування. При цьому, К. Штокхаузен висловлює думку, що «ми розпоряджаємось» сучасною електро-

акустичною машиною, але «можливо, й вона розпоряджається нами» [101, с. 54];

- новизні, незвичності електронних співзвуч, вільних від будь-яких життєвих асоціацій.

3.3. Електронна музика та її використання у різноманітних видах сучасної музичної творчості

Як відомо, під творчістю розуміється процес діяльності людини, під час якого створюються духовні та моральні цінності у якісно новій площині, або виступає результатом створення чогось суб'єктивно нового. Розглядаючи процеси духовної творчості, варто зауважити, що у своєму існуванні останні поділяються на діяльність у мистецькій сфері, науці, моралі та філософії. Нестійкі відношення між зазначеними областями свідомості сприяють постійному переміщенню форм художньої творчості в культурі, призводять до переважання одних та витіснення інших.

У музичній культурі, результатом даних процесів є існування на кожному етапі її розвитку домінантної форми художньої творчості. Саме в цій області домінантної музичної форми виникає таке співвідношення орієнтацій, смислів та цінностей, які спрямовують всі інші форми художньої творчості шляхом їх об'єднання спільним критерієм, формування певних ідей духовного життєвого простору.

Особливістю мистецького простору є те, що він не являється колективним, безособовим відтворенням культурних стереотипів, а виступає результатом творчої діяльності з індивідуальним авторством, допускає можливість виникнення таких культурних різновидів, які можуть не відноситись до надбань вже існуючих культурних форм. Мистецтво може не лише відображати основні для даної культури категорії, а й створювати оригінальні духовні смисли, формувати нові ціннісні орієнтації, які

переорієнтовують свідомість та психологію суспільства, а подекуди й перевершують його наявний культурний рівень.

У даному аспекті художня творчість лише відтворює існуючі види діяльності в тому вигляді, в якому вони існують у певному типі культури, проте не заміщує та не повторює їх. Саме тому, будь-яка неповторна художня реальність є наслідком нових емоційних станів, інтелектуальних та інтуїтивних смислів, а отже й нової духовності, яка за своєю суттю може не співпадати з наявною суспільною духовною культурою [44].

Нова інформаційна та технологічна епоха характеризується значним впливом на всі існуючі сфери людського життя, психіку, менталітет, культурні орієнтири та ціннісні системи особистості. Це стосується й сфери музичної художньої творчості, яка завдяки комп'ютерним та електронним технологіям отримала можливість значного розширення власних кордонів. Так, як окремий напрям музичної творчості виникає електронна музика, що в процесі свого розвитку, у другій половині ХХ століття переросла у музику комп'ютерну.

Вплив нових технологій на музичну творчість був зумовлений багатьма факторами. У першій половині ХХ століття, пошуки нової концепції музичного мистецтва, розвиток ідей про напрямки музичного мислення посприяли інтенсивному оновленню технологічних складових музичного твору. Насамперед, це відобразилось на процесі пошуку нових джерел музичного звуку, а отже вимагало винайдення нових музичних інструментів та вдосконалення вже існуючих. Даний процес був значно пришвидшений новаторськими відкриттями у технічній галузі. Винайдення та впровадження електричного джерела звуку в минулому столітті, відкрило новий етап в області інструментального винахідництва, що створив для композиторів необмежені можливості в аспекті створення нового звучання.

Визначаючи ключові аспекти зазначеного процесу, які мали реальний вплив не лише на формування нових звучань, але й на нову естетику власне

відношення до звуку, виокремимо ті явища музичної історії, які безпосередньо пов'язані з виникненням та розповсюдженням нових ідей та нових музичних інструментів, що надалі призвело до якісного прориву в галузі музичної творчості. Першим імпульсом у цьому процесі стало відкриття Дж. Томсоном наприкінці XIX століття елементарної частинки, яку згодом назвуть електроном, а технологію створення музики з врахуванням її існування – електронною [66]. Наступним важливим щаблем стала розробка модульних та аналогових синтезаторів, над якими працювали різні винахідники протягом 1955 – 1967 років. Початок 1950-х років ознаменувався створенням на Кьольнському радіо експериментальної студії електронної музики. З 1958 року Д. Лігеті та К. Штокхаузенем починають читатися лекції з електронної музики, адресатами яких були композитори авангардного напрямку. Окрім них, оглядові лекції на цих семінарах, поруч із лекціями про інші сучасні види мистецтва відвідували й генерали французької армії, з метою розширення знань в області сучасної культури [24]. З кінця 60-х років дану ініціативу перехоплюють університети США, які починають оснащуватися першими комп'ютерами та ЕОМ.

Наступний етап досліджень, пов'язаних з розвитком електронної музики в країнах Західної Європи та США характеризується створенням трьох провідних напрямків: звуковим синтезом, різноманітними способами обробки звуку та «Computer Assisted Composition» («композиції за допомогою комп'ютера») [66].

Наприкінці 80-х років минулого століття, з утвердженням комп'ютерних технологій, виникає так звана інтерактивна музика (англ. Interaction – взаємодія), яка на початку 1990-х років передбачала обробку та аналіз звучання в реальному часі, при цьому, з обов'язковим використанням комп'ютера. Інтерактивність – некласичний спосіб співробітництва реципієнта з артефактом, який отримав розповсюдження у 1980-1990-х роках під впливом мережових способів передачі художньої інформації (Інтернет) та

віртуальної реальності в мистецтві. Так, за допомогою інтерактивності, уявна інтерпретація художнього об'єкту замінюється реальним впливом, що трансформує даний об'єкт матеріально та втілюється через певний комп'ютерний алгоритм, який інтерпретує та аналізує виконавські дії [51].

У наш час існує більше двадцяти різноманітних методів звукового синтезу, які реалізуються за допомогою комп'ютерних програм та звукових генераторів. Серед них методи синтезу фізичного модулювання, фрактального та формантного синтезу; методи модуляційного синтезу, засновані на методиці за допомогою перетворень Фур'є тощо. З метою імітації звучання акустичних інструментів застосовується техніка семплування, яка пов'язана з деякими видами синтезу звуку. Згодом технологія обробки звуку вже не є лише способом художньої обробки звуків різноманітними ефектами, а представляє нові напрямки, що виникли та розвинулись завдяки цьому. Серед них: інтерактивна музика; жива електронна музика у реальному часі (Real Time Live Electronic Music) та ін. [66].

Виникнення нового музичного інструментарію, народження та розробка новітніх теорій та ідей у другій половині минулого століття призвели до завершення періоду експериментальних пошуків та ознаменували початок принципово нового періоду в музичному мистецтві. Насамперед, він пов'язаний із виникненням та розвитком нових технологій, які активно впроваджуються не лише в композиторську діяльність, а й у розважальний шоу-бізнес. Як зазначає А. Троїцький, народженню цього явища посприяли наступні фактори:

- перетворення діджея (англ. DJ від disc jockey – диск-жокей) з другорядної, пасивної одиниці на організуючу та творчу фігуру;
- виникнення нових оригінальних видів молодіжних розваг (танцювальні фестивалі, танцювальні клуби, рейви тощо);

– виникнення низки нових танцювально-орієнтованих музичних стилів [74, с. 70].

Отже, зміна та поява нових періодів розвитку музичного мистецтва, музичних стилів тощо, перш за все зумовлюється розвитком і вдосконаленням музичних інструментів та прийомів гри на них. Наприклад, для струнних інструментів епохи бароко використовувався лукоподібний смичок, з характерним для нього штрихом *detache*, тоді як винайдення струнного смичка з тростиною призвело до утворення більш пізніх та принципово нових музичних стилів та напрямків, а також різноманітних виконавських штрихів та нових технічних можливостей. Таку ж закономірність можна спостерігати відносно мідних та дерев'яних духових інструментів, які з натуральних музичних інструментів без клапанів та вентилів на початку ХІХ століття перетворилися на хроматичні. Саме завдяки цим та багатьом іншим винаходам та вдосконаленням музичних інструментів піднялося на якісно новий рівень інструментальне виконавство, набув сучасного вигляду симфонічний оркестр.

Як зазначалося, одними з найважливіших та революційних винаходів музичної індустрії ХХ століття стало винайдення клавішних електронних синтезаторів, електрогітари, систем запису звуку та його комп'ютерної обробки. В аспекті тотальної комп'ютеризації музичної творчості, саме комп'ютер стає головним інструментом сучасних аранжувальників та композиторів. Усвідомлюючи необхідність володіння музичними інструментами та музичною грамотою, зазначаємо, що першочергового значення для сучасної музичної творчості набуває знання комп'ютера та вміння ним користуватися.

Наприклад, використання композиторами у своїй професійній діяльності комп'ютерної техніки значно спростило процес створення оркестрової музики, проте, останній втратив свою слухову, суголбо музичну природу. У зв'язку з цим, «творчий імпульс» насамперед виникає не у

композитора, а видобувається із даних комп'ютера. Виникає ситуація, коли власне комп'ютер починає «нав'язувати» та «пропонувати» творцю-композитору свої ідеї та творчі можливості, а не навпаки, коли композитор здійснює звичайну роботу з оркестровою партитурою.

Цікаву думку з цього приводу висловлює О. Рогачев «За часів мого професійного становлення комп'ютерів ще не було, але був партитурний папір, на якому кожен композитор, який має творчу фантазію і внутрішній слух, міг написати все те, що він почув. По суті справи, чистий партитурний лист – це поле, на якому композитор викладає свої музичні ідеї, які спочатку зароджуються в його творчій фантазії. Перш, ніж поставити той чи інший музичний знак в свою партитуру, композитор повинен бути впевнений в тому, що це єдино вірний звук або акорд в його композиції, він повинен його почути. Те, що записано чорнилом у партитуру вже не можна змінити без пошкодження самого нотного запису» [69].

О. Рогачов наголошує на тому, що завдяки широкому використанню комп'ютерних технологій зазнала суттєвих змін стилістика камерно-симфонічної музики та суттєво змінився творчий процес створення музичного твору. Проте, на думку дослідника, застосування механічних комп'ютерних технологій в живій тканині оркестрової партитури не призводить до видатних творчих результатів [там само]. Свідченням цьому є те, що за останні десятиліття світова камерно-симфонічна музика не збагатилась жодним музичним твором, який можна співставити з творами видатних композиторів минулого століття, серед яких І. Стравінський, Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, А. Берг та ін.

Проте, вищевикладене не стосується власне комп'ютерної електронної музики та сучасних танцювальних стилів. Протиріччя полягає у тому, що успішна робота в напрямку електронної музики не вимагає обов'язкової наявності музичних здібностей, володіння навичками гри на будь-якому музичному інструменті, знання основ музичної теорії тощо. У процесі

створення комп'ютерної музики, з одного боку, приймають участь професійні композитори з фундаментальною композиторською освітою, з іншого – люди, які не володіють професійними знаннями в цьому напрямку, проте добре орієнтуються у комп'ютерах та комп'ютерному програмуванні, знаходяться в руслі останніх світових музичних тенденцій. Саме вони, на відміну від композиторів-професіоналів, часто є більш обізнаними в аспекті створення сучасної електронної музики.

Таким чином, використання електронної музики у різноманітних видах сучасної музичної творчості не завжди потребує ґрунтовних знань щодо розвитку музичної форми, поліфонії, мелодії, гармонії, ладів, оркестровки тощо. Проте, варто звернути увагу на такі особливості організації сучасного музичного процесу, як:

- наявність якісного, професійного обладнання (мікрофони, якісна звукова карта, точні студійні монітори для прослуховування та зведення треків музичної композиції, підсилювачі, обробка звуків, мікшерський пульт, тощо);
- знання комп'ютерних програм;
- володіння автором композиції та звукорежисером творчою фантазією та музичним смаком.

Отже, створення сучасної електронної музичної композиції є достатньо важким творчим процесом, який вимагає великої концентрації уваги, емоційної віддачі. Основна задача полягає у вмінні почути всі компоненти музичної тканини, яка знаходиться у постійному динамічному та панорамному русі на фоні стійкої конструкції регулярного ритму основного барабанного треку.

Як відомо, будь-який музичний звук, у тому числі й електронний, має емоційний відгук у слухача. У випадку, якщо електронна музика створюється виключно на основі програмного розрахунку без емоційної участі її творця, це як правило не знаходить позитивного слухацького відгуку. Тому важливо,

щоб електронна музична композиція несла певний емоційний посыл, кожен її фрагмент мав динаміку розвитку без затримок та затижень, а музична форма характеризувалася стрункою, логічною побудовою. Лише нестандартний та креативний погляд сучасних творців електронної музики у поєднанні з класичною музичною школою здатні зробити музику цікавою та непередбачуваною, а сучасні комп'ютерні технології відкрити нові напрямки роботи зі звуком, розширити музичні кордони до нових горизонтів.

Говорячи про українську електронну музику слід зауважити, що остання представлена цілою низкою жанрів, які належать до сучасної світової жанрової класифікації. Наприклад, з-поміж музичних композицій сучасних українських авторів можна зустріти електроакустичні твори для інструментів та електрообробки real time (в реальному часі); для солістів та інструментальних ансамблів з електрозаписом (tape-music); композиції з різноманітних жанрів танцювальної електронної музики; електронний та мультимедійні перфоманси; noise-music; відео-інсталяції; аудіовізуальний перформанс та ін. [66]. До українських композиторів, які працюють у галузі електронної музики належать І. Гайденко, Ю. Гомельська, А. Загайкевич, С. Луньов, І. Небесний, С. Пілютіков, І. Тараненко, В. Ткач, К. Цепколенко, Л. Юріна та ін.

Щодо танцювальної електронної музики важливо відмітити, що остання набула масштабності лише наприкінці 80-х років минулого століття, ставши окремою вагомою галуззю поп-індустрії, яка мала власну мережу «живих» фестивалів та виступів, особисті рекордлейбли і всесвітні конференції: Miami Winter Conference (Маямі) та Amsterdam Dance Event (Амстердам). Поруч із рок-музикою у 60-х та 70-х роках минулого століття, електронна музика стала своєрідним «стилем життя» та «культурою».

Таким чином, між конкретною мистецькою практикою та сформованою культурною домінантою розміщується те, що можна вважати певним видом творчості, який утворюється на кожному історичному етапі.

Конкретний вид творчості окреслює певний механізм здійснення духовної діяльності людини в різноманітних сферах, у ньому зосереджуються культурно-психологічні настанови, які утворюються у той чи інший історичний період. Поняття настанови демонструє поєднання неусвідомлених та усвідомлених зусиль, часто спонтанні механізми, які призводять до виникнення нового культурного явища [44]. Так, творчість, представлена у мистецтві модернізму, розкривається через пошук асоціацій суб'єктивного характеру, на які нашою демонстративний антитрадиціоналізм з характерними засобами побудови форм його передачі. Їхня комбінаторна множинність та видовищність у минулому столітті набуває масовості. У свою чергу, даний процес призвів до згладжування розбіжностей між формами творчої діяльності та її тлумаченням, як універсальної характеристики культурного самовизначення особистісної активності, основна мета якої надавати останній образних ознак.

Завдяки постіндустріальному розвитку, у проявах творчої активності значно зросла роль технологічних та стильових засад, що забезпечують взаємозв'язок між різноманітними інформаційно-культурними каналами. Саме такий вектор розвитку демонструє постмодернізм, де творчість сконцентровується у різних техніко-естетичних проектах, які власне і виступають результатом його «трансляції» [76].

Особливість музичного мистецтва в цілому, та зокрема електронної музики, як форми художньої творчості та специфічної естетичної цінності, відображається у поєднанні художніх та прикладних творчих цілей. Формування характерної сфери музичного розповсюдження та специфічної музичної мови, призвели до досягнення нової мети: оригінального втілення у композиції особистісної авторської думки. В даному аспекті, музична цінність зосереджена в неповторній формі музичної композиції та змістовій виправданості засобів, обраних її автором. Ще одна відома специфічна особливість музичного мистецтва полягає у поєднанні його художньо-

сміслової цілісності та тимчасової природи, як незворотної послідовності інтонаційних комплексів та інтонацій.

Отже, електронна музика, будучи музичним явищем ХХ-ХХІ століть, відповідає векторам розвитку сучасного музичного життя і втілюється у його явищах. Досліджуваний феномен вже володіє власним сформованим інструментарієм, проте все ще перебуває в постійному розвитку, що зумовлюється швидкими темпами вдосконалення та поширення новітніх комп'ютерних технологій, що дає всі підстави вважати електронну музику достатньо поширеною сучасною формою художньої творчості.

3.4. Інтеграція комп'ютерних технологій в музично-творчу діяльність

Процес зародження комп'ютерно-акустичної музики розпочався наприкінці 40-х років минулого століття, й відноситься до першого етапу комп'ютеризації музичної діяльності. Як відомо, минуле століття з перших десятиліть характеризується відокремленням різних звукових параметрів від звичної класичної ідіоми, що їх пов'язувала. Комп'ютер відкрив необмежені можливості для створення нових синтезованих звучань, змінюючи при цьому звукове сприйняття і розширюючи діапазон музичних звуків. Завдяки цьому стало можливим використання негармонійних рельєфів звучань, створення різноманітних тембральних структур, різних комбінацій резонансів та поєднань гармоній і резонансів від чисельних основних тонів. Виникає багатовимірною темброва та мікроакустична перспектива, створюються різні «вимірювання» множинних сонорних просторів.

Чимало музикантів вже на початку ХХ століття створювали нові музичні інструменти, в тому числі й електричні, експериментували з новими композиційними принципами, створювали оригінальні музичні системи, що передбачали використання можливостей комп'ютера. У першій половині

минулого століття виникли електромузичні інструменти, в яких механічні акустичні вібрації замінялися електричними, які на мембрані переходили в звукові, механічні коливання. Широкого практичного використання ці інструменти набули після винаходу електронних ламп [13].

Згодом різноманітні музичні інструменти почали розповсюджуватись по всьому світу. Наприклад, в США з'явився електроорган та електророяль Хаммонда, на яких тапери озвучували німі фільми. На той час дані інструменти були сенсацією: до них охоче зверталися відомі композитори-новатори. Особливою популярністю користувалися Хвилі Мартено, які Е. Варез використав у п'єсі «Екваторіал» (1935), а Артур Оннегер (*Arthur Honegger*) в балеті «Семіраміда» (1931) та ораторії «Жанна Д'Арк на вогнищі» (1935). Під час проведення Всесвітньої виставки в Парижі, для нічної водяної феєрії на Сені, О. Мессіан створив композицію для секстету Хвиль Мартено – «Свято Прекрасних Вод», яка мала містичний підтекст. Також, соло для цього інструменту композитор включив у свої оркестрові твори – «Три маленькі літургії» (1944) та симфонію «Турангаліла» (1948). Нові звукові можливості надзвичайно приваблювали композиторів-новаторів, що виражалось у їхньому прагненні створювати музику комплексами резонансів звуку [36].

У 30-х роках в Німеччині з'явилися перші магнітофони, але широке їх використання музикантами почалося після Другої світової війни, коли в США були створені електрогітара, перший звуковий синтезатор та багатоканальний магнітофон, створенню яких сприяв композитор-винахідник Лес Пол (*Les Paul*). Музичне використання електричних технологій в США активізувалося спонтанними винаходами і вільними ідеями Джона Кейджа, а подекуди і його гумором (склеювання магнітофонної стрічки, робота з випадковими числами в створенні музики на комп'ютері тощо) [34].

У 1948 році в Парижі інженер-акустик П. Шеффер організував при Французькому Радіо першу групу електромузичних досліджень, чим поклав

початок розвитку електронно-акустичної музики. Шляхом монтажу та перетворень магнітофонних записів реальних звучань природи, міста, техніки в їх поєднанні з електроінструментальними звучаннями, П. Шеффер створив «конкретну музику», до зразків якої належать «Етюд залізниць», «Етюд турнікетів» та ін. П. Шеффер разом з композитором П'єром Анрі (*Pierre Henry*) створив новаторські композиції для голосу і магнітофонної стрічки: «Симфонія однієї людини» (1950), опера «Орфей» (1951).

На початку 50-х років минулого століття, при Кельнському Радіо виникла Експериментальна студія електронної музики, де з'явився термін «електронна музика» та були створені перші електронні твори Х. Еймерта, К. Штокхаузена, Д. Лігеті. Електронні п'єси Д. Лігеті «Артикуляція» (1958), «Об'єми» (1962), як і твори К. Штокхаузена, відкрили оригінальні методи створення нових звукових композицій з властивими цьому композитору досконалістю акустичних властивостей музичних структур, детальністю їх слухових параметрів. Композиції К. Штокхаузена відрізнялися наявністю звучань, що відтворювалися у різноманітних аспектах простору і часу, захоплюючи увагу слухача. К. Штокхаузен уперше за допомогою магнітофона, із запису одного короткого мотиву (голосу одного хлопчика), шляхом розмноження копій і їх накладенням створює багатоголосся – бесіду голосів, що отримало назву «Пісня юнаків ...» [100, с. 23].

У 60-ті роки К. Штокхаузен керує Кельнською електронною музичною студією та Міжнародною групою виконавців електронної музики. Керуючись філософською космічною містерією, яку сповідував композитор, використовуючи рухомі джерела звуку, імпровізацію в накладенні звукозаписів на живе звучання музики, він знаходить акустичні ефекти різних розташувань ансамблів музикантів в ландшафті природи, експериментує з акустичною просторовістю (додаток К). Пізніше він створює електронні композиції за участю традиційних і старовинних

музичних інструментів, звучання яких перетворюються за допомогою електроніки, так само, як і голоси співаків, читців тощо.

До кінця 60-х років минулого століття, в Європі діяли декілька добре обладнаних електронних музичних студій, де проводились дослідження з аналізу і синтезу звуку та здійснювалися творчі експерименти. До середини 70-х років, у США було значно більше електронних музичних студій, ніж в Європі – близько двохсот, чому сприяв американський композитор російського походження Володимир Усачевський. Разом з композитором Отто Люеннінгом, він по всій країні організував електронні музичні студії, де раніше, ніж в інших країнах, стали з'являтися ЕОМ, а згодом – персональні комп'ютери (додаток Л).

У 1964 році композитор Джон Чоунінг (*John M. Chowning*) за допомогою інженерів М. Метью з телефонної Белл-лабораторії та Д. Пула з Стенфорда використовував комп'ютерну систему Лабораторії штучного інтелекту Стенфордського університету для створення музичних комп'ютерних програм [56]. У 1967 році Дж. Чоунінгом було отримано патент на власне відкриття алгоритму частотної модуляції звуку, що давало можливість контролювати і створювати різноманітні варіанти звукового спектра (тембрального синтезу). Даний метод згодом став загальноживаним в комп'ютерно-акустичній музичній композиції та в конструюванні електромузичних інструментів. Вперше був застосований в електроорганах фірми «Ямаха».

На основі відкритого ним методу, Дж. Чоунінг на початку 70-х років минулого століття створив перші художні композиції з використанням комп'ютерно-акустичної музики. Пізніше адаптеризовані музичні інструменти та електронна звукова апаратура почала широко використовуватися у прикладній та естрадній музичній практиці. Почалося прикладне використання штучних звукових ефектів й у науково-

фантастичних фільмах. Так, синтезований голос звучить у фільмі С. Кубрика «Космічна Одісея 2001» (1968).

Подією в колишньому СРСР стало використання електронної музики у фільмі А. Тарковського «Солярис» (1972), написаної Е. Артем'євим у роки його роботи в Московській електронній музичній студії, яка існувала в 1967–1978 роках [5, с. 52–55.]. Організатором цієї студії був інженер Е. Мурзін, з якою співпрацювали композитори О. Немтін, А. Шнітке, С. Губайдуліна, В. Суслін та ін. Окрім цього, у даній студії проводив роботу П. Мещанінов, над новою еволюційною теорією звукових музичних систем і «законів управління музичного типу». Також науковцем була виявлена числова закономірність акустичного сприйняття. Зі створених тут електронних музичних композицій виділялися досліді О. Немтіна з електронного перекладання музики Й. Баха та людських голосів, та електронні музичні п'єси авторів А. Шнітке «Потік» (1969) та С. Губайдуліної «Живе – неживе» (1970) [2, с. 66-70].

Московська електронна музична студія була створена у 1967 році, та обладнана за зразком західних студій 40-х років ХХ століття. Її відкриття співпадало зі згадуваним акустичним відкриттям Дж. Чоунінга, та створенням ним музичних комп'ютерних програм на високоефективній комп'ютерній системі Лабораторії штучного інтелекту Стенфорда, в США. Ліквідація цієї студії відбулася у 1978 році з ініціативи Т. Хреннікова, коли в Європі, завдяки ініціативі П. Булеза, відбулася знаменна подія сучасної культури: відкриття в Парижі, при Центрі Помпиду, Міжнародного інституту досліджень і координації акустики-музики. Даний центр об'єднав роботу фахівців інститутів, комп'ютерно-акустичних студій, центрів, лабораторій університетів різних країн Європи та світу [65].

Комп'ютерно-акустична музика виникла після синтезаторної електронної та сонорної інструментальної музики в середині 70-х років ХХ століття. Композитор-дослідник Марко Стройна, в кінці 80-х – початку 90-х

років вивчав і використовував детальні акустичні виразні засоби – відмінності *staccato* від *tenuto* у відтворенні звуку; аспекти використання резонансів: акордів, що звучать у резонансах, циклів резонансів «тіней», акордів як резонансів інших акордів та їх відмінностей в залежності від розташування звуків вихідного акорду. У комп'ютерних композиціях виявляється витончена артикуляція звуку, деталізація його ритму, створюються змінні тембри – «мобілі», тембри-імітації, вивчаються можливості організації музики повторенням не матеріалу, а пропорцій на різних рівнях композиції. Відкриваються можливості використання не лише терцових, а акордів різної структури тощо [27]. З 1983 року М. Стройна розробляв нову можливість використання комп'ютера в якості акомпаніатора виконавцю на традиційному музичному інструменті, живому солістові. Ця нова комп'ютерна функція «увімкнула» сприйняття і реакцію машини та була реалізована в композиції М. Строппа «„Траєкторія” для рояля і комп'ютера» [26; 77].

Ще одна комп'ютерно-акустична композиція – «Діадеми» М. Дабальві. Даний твір заснований на задумі концерту для альту з симфонічним оркестром і ансамблем електронних «інструментів», створених комп'ютерним інтелектом. Композитор так пояснив процес своєї роботи: «За допомогою комп'ютера швидко аналізую, як складається звук, обчислюю акустичні параметри спектра. Потім вибираю окремі складові спектра і створюю з них цілісність, даючи кожному зі складових різним тембрам. У результаті звучать нові тембри» [63, с. 44].

Сучасна музична творчість неможлива без відповідного технічного інструментарію. Так, систематизація компонентів звукозаписувального і комп'ютерного обладнання передбачає їх об'єднання за функціональними та технологічними принципами на основі творчих завдань. Розробка класифікаційних норм звукотехнічного обладнання передбачає поділ на дві підгрупи – власне звукозаписувальне і відтворювальне обладнання та

електронні музичні інструменти, які представлені цифровими і аналоговими синтезаторами і семплерами, а також секвенсерами для запису, редагування та відтворення послідовності MIDI-даних (формульних ритмічних фігур та мелодичних фраз: так званих «патернів»).

Так, звукозаписувальне і відтворювальне обладнання в першу чергу представлене студіями звукозапису. Сучасна студія звукозапису – це складний інженерно-технічний комплекс, що передбачає запис музичного матеріалу (фонограм). Як правило, в студії можна знайти будь-яке звукотехнічне обладнання, а також отримати допомогу кваліфікованих фахівців. Сьогодні можна виділити кілька основних груп студій, які розрізняються згідно виконуваних завдань та технічного оснащення.

Перший тип – **великі універсальні студії** – являють собою так звані «заводи» з виробництва музики. Так, в різних приміщеннях можуть записуватися як симфонічні оркестри, так і екстремальні рок-групи, передачі для радіо тощо. Вартість їх обладнання доходить до декількох мільйонів доларів, саме там записуються більшість альбомів зірок світового класу. Перевагою таких студій є не лише дороговартісне устаткування, але і спеціально підібрана акустика приміщень (додаток М). Лише в таких умовах може здійснюватися запис симфонічної музики, окрім цього, в таких студіях зазвичай записуються хори, духові оркестри, великі джазові ансамблі – тобто, музичні колективи, звучання яких удосконалювалося не одне десятиліття, й найбільшою цінністю є те, наскільки точно фонограма відповідає стандарту. Технологія подібного запису відпрацьована до найдрібніших деталей, а отже не надає звуковому режисеру великого простору для творчості [37; 38].

Другий основний тип студій – це **project студії**. Вони орієнтовані на запис музики певного стилю. Їх обладнання набагато скромніше, ніж у попередньої групи (додаток Н). Саме в таких студіях здійснюється запис більшості сучасних альбомів популярних жанрів. Основною перевагою таких

студій є спеціальний набір обладнання, яке доцільне при роботі над певним музичним стилем. Є очевидним, що для техно і хард-року необхідно використовувати різну техніку. Так, у першому випадку необхідна студія, з відповідним комп'ютерним устаткуванням, синтезаторами, драммашинами та іншою специфічною апаратурою [39, с. 56–60; 40, с. 70–73.]. Для запису хард-року важливо мати спеціальне приміщення для запису барабанів, велику кількість гітар дуже високого класу, гітарних підсилювачів та приладів спеціальної обробки звуку. Окрім цього, звукорежисер, яке все своє творче життя працював над записами традиційних гітарних колективів, не зможе швидко впоратися із записом альбому в стилі техно, в зв'язку з кардинально різними прийомами роботи. Тому ще однією перевагою таких студій є наявність висококласних технічних фахівців, орієнтованих на конкретний музичний стиль [46].

Третій тип – це **postproduction студії** (студії пост-виробництва). У них готові фонограми, які були записані в інших студіях обробляються для подальшого конкретного застосування – робляться варіанти для телебачення і радіо, для запису на різноманітні електронні носії тощо [29, с. 180–181; 45, с. 32–36.; 31, с. 78–79.] (додаток П). Окрім цього, саме в таких студіях виконується озвучування відеоматеріалів, робиться монтаж теле і радіо передач тощо.

Четвертий тип – **домашні студії музикантів і композиторів**. Тут можна зустріти будь-яке обладнання – від найдешевшого, до звукозаписних систем топ класу. Спільним для цих студій є те, що музиканти створюють останні виключно під себе, та керуються при цьому міркуваннями власної зручності та доцільності (додаток Р) [25; 32; 39, с. 70–73].

Важливою категорією засобів творчості сучасного музиканта є електронні музичні інструменти (ЕМІ) [13; 14; 42]. Їх можна розділити на дві великі групи:

- електромеханічні інструменти;
- електронні інструменти.

При цьому, до другої групи слід віднести всі інструменти, тони яких виникають суцільно електричним шляхом за допомогою електронних схем (в генераторах коливань). Інтенсивність цих тонів регулюється підсилювачами. В першу чергу йдеться про клавішні інструменти. Їх можна розділити на одноголосні та багатоголосні.

В залежності від того, яким способом відбувається генерація звуків, необхідно розрізняти:

- синтезуючі інструменти;
- аналогові інструменти;
- семплери та sample playback синтезатори, які використовують технології WT синтезу;
- синтезатори, які працюють за принципом фізичного моделювання звуку.

Нові звукові джерела також можна розділити відповідно до способу і мети використання:

- електрофонні та електронні інструменти, що імітують та замінюють звучання традиційних інструментів, так звані «звукові імітатори» (*klangimitatoren*). До них належать: електронний контрабас, електронний барабан, електронний орган, семплери та ін.
- самостійні електронні інструменти з різноманітними звуковими можливостями, які використовуються як соло, так і в оркестровому чи камерному поєднанні з традиційними інструментами в концертному плані, а також в якості звукового фону у фільмах, на телебаченні та радіомовленні, в театрі тощо. Наприклад, траутоніум, Хвилі Мартено та ін.;
- електричні чи електронні звукові джерела, які використовуються виключно для звукових перетворень, елементів, що призначені для

подальшої обробки. До них належать: шумові та звукові генератори, вібратори та ін. [25; 36; 38].

В основі будь-якого сучасного ЕМІ знаходиться мікропроцесор, за допомогою якого за однією з відомих технологій синтезується музичний звук [62; 19]. Контролер ЕМІ в такому інструменті може бути виконаний у вигляді скрипки, фортепіано, арфи, акордеона тощо, а також може являти собою будь-який відомий чи новий музичний інструмент; контролер як такий може бути відсутнім, якщо немає необхідності в його використанні.

Незважаючи на порівняно недовгу історію існування електронних музичних інструментів, вже накопичено достатній досвід, який дає можливість виокремити їх характерні особливості. Виокремимо такі з них:

- ЕМІ за своїми виразними можливостями ближчі до органу, ніж до фортепіано;
- ЕМІ поєднують у собі виразні можливості органу та оркестру;
- для виконавця на ЕМІ додається ще одна функція, а саме, функція диригента;
- ЕМІ надають додаткові можливості для виховання тембрового та оркестрового слуху;
- ЕМІ створюють додаткові можливості для особливого, більш глибокого занурення в «художній зміст музики», дозволяють повному «прочитати нотний текст» (І. Гофман), передати істинний сенс виконуваного музичного твору [57, с. 11–14; 21, с. 238–249];
- виникають нові, особливі умови для «співтворчості» композитора і виконавця на ЕМІ;
- завдяки секвенсору, вбудованому в ЕМІ, можливо соло виконавця з оркестром (ансамблем);
- компактність електронних інструментів та широке різноманіття їх музичних виразних засобів дозволяє використовувати ансамблі ЕМІ;

- завдяки секвенсору істотно полегшується можливість освоєння сучасних форм техніки композиції, в тому числі пуантилізму, мікрополіфонії, кластерів, поліритмії, мікротонових систем, багатовимірних співзвуч тощо;
- ЕМІ починають відігравати помітну роль і в творчості сучасних композиторів, в тому числі при створенні музики академічних жанрів (опера Олександра Чайковського «Три мушкетери», де використовуються два електронних музичних інструменти, як повноправні оркестрові елементи);
- з використанням ЕМІ в сучасному сценічному виконавському мистецтві виникає «нова музична естетика» (К. Цатурян). Так, Р. Щедрін назвав електронні музичні інструменти «голосом майбутнього»;
- ЕМІ є одним з найважливіших елементів комп'ютерної студії звукозапису. Вступаючи у взаємодію з іншими її складовими, забезпечує загальний художній результат;
- виникла нова педагогіка музично-інструментального виконавства, пов'язана з використанням у сучасному сценічному виконавському мистецтві ЕМІ;
- електронні музичні інструменти та музичні комп'ютери стають новими інструментами в творчості музиканта;
- з використанням сучасних моделей ЕМІ виникає можливість моделювання закономірностей «кольорового слуху»;
- ЕМІ – це мультиінструмент, який володіє мультитембровою поліфункціональністю;
- завдяки можливостям сучасних ЕМІ, в ролі музичного інструменту може виступати звуковий простір.

За допомогою нових електронних музичних інструментів з'являються нові можливості для творчості. Так, варто звернути увагу на:

- можливість редагування твору як в процесі його виконання та попередніх репетицій, так і при створенні нових виконавських редакцій. «Робота з електронним редагуванням виконавських версій – це абсолютно нова сфера творчої діяльності музиканта-виконавця XXI ст. Вона заснована на специфічній слуховий роботі сучасного піаніста-звукорежисера, на активізації в першу чергу художньої уяви, фантазії, емоційно-образного мислення музиканта. Електронна редакція – це нескінченні варіанти задуму. Самі ж „виправлення” студійної фонограми – це варіанти інтерпретації твору, а не лише усунення випадкових рутинних помилок» [83, с. 11];
- можливість зміни конфігурації музичного інструменту за допомогою додаткових налаштувань, у залежності від конкретних цілей використання даного інструменту;
- можливість створення звукового образу всіх попередніх інструментів, як кожного окремо, так і для ансамблів інструментів та симфонічних оркестрів;
- можливість запрограмування, тобто створення попереднього музичного матеріалу; його запис, збереження та при необхідності використання в процесі подальшого виконання;
- завдяки використанню ЕМІ скорочується шлях до творчого осягнення музики. «В епоху небаченого поширення комп'ютерів, невідомого музикантам за часів Гульда і тим більше Рахманінова, вперше виникає можливість використовувати редагування запису власної гри учнів для того, щоб скоротити їх шлях до творчого осягнення музики. Проблема техніки як би елімінується, знімається або відходить на другий і третій план» [там само, с. 15].

Комп'ютерні технології сприяли виникненню нових стильових напрямків і шкіл у музичному мистецтві: від інженерно-математичного, електронно-комп'ютерного монтажу до Інституту дослідження та

координації акустики і музики, з його моделями електронно-акустичного музикування.

Г. Белов наголошує на різноманітних функціях сучасного індивідуального музичного комп'ютера, у поєднанні з MIDI-клавіатурою, як засобу музично-творчої діяльності:

- за допомогою екрану монітора є можливість одразу «бачити» музику в спектральній, нотній, графічній якості;
- політембральне звучання;
- «магнітофонні» можливості запису та відтворення;
- можливість зберігання більшого об'єму музичної інформації (банки звукових ефектів, звуків, окремих файлів, творів тощо);
- інтерпретаторсько-виконавські можливості озвучування будь-якого музичного тексту;
- музично-аналітичні функції, що дають можливість вирішувати широкий спектр завдань;
- можливість за допомогою Інтернету миттєво обмінюватись музичною інформацією з іншими музичними комп'ютерами тощо [4, с. 175].

Важливо відмітити й нові принципи організації музично-творчої діяльності засобами комп'ютерних технологій:

- твір може народжуватися відразу в запис на електронний носій та в політембральному вигляді, минаючи традиційні стадії: нотний папір – переписування голосів – музичне виконання);
- музична композиція, будучи занесена в MIDI-файл або аудіофайл, може бути редагована та змінена необхідну кількість разів;
- у творчому розпорядженні композитора знаходяться так звані «бібліотеки» звуків з різною тембровою природою (аналогові, синтетичні, семплерні тощо), а також тембри, створені ним самим;

- такі комп'ютерні програми нотного набору і редагування, як Encore, Finale, Score, Sibelius, та ін., дозволяють почути нотний текст і відправити його на принтер у вигляді партитури;
- музичні конструктори, аранжувальні комп'ютерні програми дозволяють любителям музики, які не знають нот, займатися творчою діяльністю;
- MIDI-файл нового твору, а також його електронний нотний текст за допомогою Інтернету можна миттєво доставити в будь-яку точку Землі;
- «мінусовий» MIDI-файл можна автоматично транспонувати в зручну для вокаліста позицію та регулювати темп під час його озвучення;
- для електронної та комп'ютерної музики не обов'язкові концертні зали;
- електронно-комп'ютерний музичний твір може бути конвертований в різні формати зберігання.

Як бачимо, нова комп'ютерна музика – це молода галузь електроакустичної музики. У зв'язку з цим, музикантам надаються великі наукові та технічні можливості, реалізація яких вимагає:

- розробки концепції творчості звуку, звучання;
- виявлення у процесі творчої роботи естетичних характеристик звучання.

Комп'ютерна музика сприяє тому, що складається новий напрям в мистецтві: воно безпосередньо продовжує те, що було розпочато в конкретній та електронній музиці; разом з тим під впливом технології комп'ютерної музики, нівелюються відмінності між напрямками: утворилася електроакустична музика.

Отже, еволюція електронних музичних інструментів та модернізація програм музично-комп'ютерних технологій для роботи з музичним звуком є видатними технічними досягненнями в музичному мистецтві ХХ – початку

XXI століть. Музичний комп'ютер, оснащений програмами для перетворення та запису звуків у поєднанні з такими електронно-звуковими модулями, як семплери, звукові карти, синтезатори тощо, є важливим сучасним інструментарієм музично-творчої діяльності.

3.5. Аналіз композиційних принципів і методів технічної музики

Як відомо, під час сприймання інструментальної чи вокальної музики, слухач, чуючи звук будь-якого музичного інструменту або голосу, інтерпретує його як музичний чи не музичний (шум, звуки природи тощо). Джоанна Деммерс зазначає, що не всі слухачі однаково сприймають музику, тоді як спосіб їхнього сприйняття залежить від особистісного слухацького досвіду та власне від самої музики. Проте, відносна більшість людей, які виросли в межах певної культури, можуть розпізнавати музику, притаманну для неї, саме як музику, навіть якщо вони не знають нічого ні про її зміст ні про історію створення [90].

Так, у «доелектронній» музиці, статус музичного твору, як особливого типу організованої звукової матерії, підкреслювали такі засоби музичної виразності, як мелодія, музичний синтаксис, тембр, спосіб виконання тощо. Саме вони відділяли музичні твори від звуків повсякденного життя. Таким чином, засоби музичної виразності виконують цінну функцію – ідентифікацію музичного мистецтва, як мистецтва. В історії західної музики таку роль виконують відомі музичні форми, тональність, ритм тощо. У XX столітті, яке було ознаменоване критикою або зникненням з музичного мистецтва багатьох відомих засобів музичної виразності, зникли й ті засади, які відділяли музику від оточуючого середовища. Саме тому можемо спостерігати, що всі диспути навколо електронної музики пов'язані, як правило, з деструкцією.

«Традиційні» композитори, які працюють зі звичними елементами-тонами, які заздалегідь закладені в звучанні музичних інструментів, усвідомлюють те, що звуковидобування тонів цілком залежить від виконавця. При написанні партитури звичайним способом композитор також має можливість «прослухати» її внутрішнім слухом, чого не можна сказати про творця технічної музики, який повинен вибудувати власну композицію зі звукових «молекул». При дослідженні художніх аспектів і композиційних принципів реалізації електронних музичних творів виявляються труднощі, з якими стикаються у своїй творчій роботі композитори, що працюють з технічною музикою:

- створення звукових елементів;
- об'єднання їх у звукову панораму (партитуру);
- монтаж за обраною схемою в цілісну композиційну форму і акустична обробка.

Таким чином, композитори електронної музики впритул підійшли до «праоснови» музики, а саме – до структури звуку. Матеріалом для їх роботи служать тони різного забарвлення (з різними спектрами, формами частотних кривих тощо). Як зазначалось, в електронній музиці можуть фігурувати і звуки зовнішнього світу, і звукові матеріали інших творів, і зовсім нові створені звуки. Для музики даного типу не так важливо походження звуку, як його метафоричність. Так, у першу чергу звук сприймається як піддатливий матеріал, здатний творити, відтворювати або руйнувати. Найчастіше характер цієї метафоричності йде поруч із реальними методами роботи зі звуком. Створення електронної музики – це синонім синтезу звуку, його семплування та зміни або спотворення записаного матеріалу. Важливо звернути увагу на той факт, що створена електронним звуком метафора може не зв'язуватися у свідомості слухача з дійсними способами її створення. Коли цифрова обробка сигналу приховує або маскує походження звуку, слухачі можуть знайти в знайомому звуці щось абсолютно нове.

Представники західного музичного мистецтва в період «доелектронної» музики активно дебатували щодо семіотичних музичних якостей, зокрема, чи можна почути й «прочитати» музику, як мову. Слід зауважити, що в багатьох випадках слухачі могли правильно «прочитати» й зрозуміти мову музичного мистецтва. Так, наприклад, низхідні басы виражають почуття смутку та скорботи (Л. Бетховен, Соната № 14, *Cis-moll*, Opus 27 (I ч.)), низхідні секунди – плач, сльози (В. Моцарт, Симфонія № 40, *g-moll*, головна тема) тощо. Проте в електронній, й особливо в електроакустичній музиці, відсутність таких музичних характеристик, як незмінний ритм чи тональність не створюють у слухача конкретних асоціацій.

Таким чином, з виникненням електронної музики постає питання сприйняття немусичних звуків як абстрактної вимови чи необхідності їх співвіднесення з тим, як вони проявляються в оточуючому світі. Наприклад, чи повинен слухач сприймати запис шуму морських хвиль, як музику чи «не музику», і в чому полягає різниця між цими двома сприйняттями. Особливі протиріччя в цьому аспекті викликає електроакустична музика, яка характеризується абстрагуванням від оточуючого світу. Так, згідно підходу П. Шеффера у використанні звукового матеріалу, слухачі практикують вихід із когнітивних асоціацій, за допомогою яких, як правило, відбувається розпізнавання музичного матеріалу. Згідно іншої точки зору, зовнішні звукові асоціації є невід'ємними аспектами, з якими композитор зобов'язаний працювати, а не ігнорувати їх. Таким чином, електроакустичну музику можна охарактеризувати як дискурс про міру управління смисловим змістом звуку.

Користуючись широкими технічними можливостями, які дозволяють залучати в музичні композиції звуки зовнішнього світу, деякі композитори, що працюють з електроакустичною музикою, створюють твори, які мають мало спільних рис з класичним музичним мистецтвом, або використовують

ритм та синтаксис посттонального серіалізму. Загалом, питання збереження класичних музичних канонів, чи використання абстрактних звуків цілком залежить від вибору композитора, та його бачення у звукових матеріалах суцільно знакових репрезентацій зовнішнього світу чи більш метафоричних, віддалених символів.

Наприклад, пульсації в творах Кіма Каскоуна (*Kim Kaskoun*), який працює в жанрі електронної музики мікросаунд (жанр спеціалізується на використанні дуже коротких за тривалістю звуків. Звуковий сигнал у мікросаунд-композиціях може тривати одну десятю долі секунди) чи запис руху парому в творах Тошиї Тсуноди (*Toshiya Tsunoda*), що працює в жанрі філд рекордінг (запис звуків поза студією) можуть сприйматися як дещо «технічне», «чужорідне», таке, що не звучить музично в традиційному сенсі. Проте, факт виконання слухачами певного «ритуалу» з метою прослуховування цих звуків (одягання навушників, прибуття на місце живого виступу) доводить, що людина сприймає ці звуки як дещо інше, ніж звуки повсякденного життя. На особливий вид прослуховування такої музики можуть вказувати такі дії слухачів, як можливе переривання прослуховування з подальшим його продовженням чи ні; натискання на паузу в звуковідтворювальному пристрої та повернення до прослуховування через певний проміжок часу; переведення уваги під час прослуховування на розмову тощо. Окрім цього, культура електронної музики не вимагає відвідування концертного залу, тривалого мовчання й уважного прослуховування музичного твору від початку й до кінця.

Дослідники-філософи [89; 33; 79, с. 120–124] та ін. виокремлюють «естетичне» прослуховування музики та протиставляють його «музичному», зазначаючи, що тип сприйняття, який виник завдяки електронній музиці є революційним. Електронна музика, яка позиціонує себе як форму високого мистецтва, на відміну від попередніх форм західної музики, не надає важливого значення формі та структурі. Ті переживання, які електронна

музика несе в собі, більш точно відображають те, яким чином люди в дійсності чують світ, а отже, вона менш категорична в тому, яким ми повинні його чути.

У процесі створення технічної музики закріпилися деякі спеціальні терміни: попередній відбір (*prélèvement*), звуковий об'єкт (*l'objet sonore*), елемент (*élément*), фрагмент (*fragment*), зразок (*échantillon*) тощо. Технологічні аспекти відтворення технічної музики викликали до життя такі поняття, як просторова музика (*musique spatiale*), «статична просторовість» (*spatialisation statique*). Перша фаза роботи композитора над технічною музикою полягає в зборі звукових утворень-елементів. Наступною робочою фазою є так званий процес деформації звукових елементів. При цьому, чим до складнішого результату прагне композитор, тим більшою оригінальністю і виразністю в тембровому звучанні він буде характеризуватись. За термінологією, прийнятою в конкретній музиці, цей процес перетворення розділений на дві основні операції: на трансмутацію і трансформацію. Трансмутація в свою чергу ділиться на транспозицію і фільтрацію. Трансформації викликають зміни інтенсивності звуку на різних ділянках його розгортання. Трансформації можуть бути «раптовими» і «плавними»; до них відносяться і так звана інверсія, модуляція інтенсивності звукового загасання і наростання. До третьої фази композиторської роботи відноситься з'єднання і зв'язування окремих коротких і великих звукових формацій, підготовлених різними деформуючими процесами. Вона ділиться на монтаж і міксаж (змішування), сюди ж відноситься і приготування записів для просторової репродукції.

З розвитком технічної музики виникли проблеми, пов'язані з її нотацією. При цьому, якщо у примітивних початкових дослідах можна було обійтися без неї, то при більш складних способах перетворення звуку і при управлінні відтворенням виникла необхідність робити нотатки, які переросли

в своєрідну партитуру. У поглядах на нотацію в конкретній музиці використовувалися дві основні лінії:

- партитура повинна бути і залишатися тільки ескізом, що окреслює загальний малюнок композиції;
- партитура повинна схематично, але точно відобразити насамперед остаточний монтаж композиції.

Внутрішня ж структура окремих звукових побудов не записувалась. Однак, зазначені види письма часто комбінуються, як от в композиції О. Мессіана та П. Анрі «Тембри – Тривалості» («*Timbres – Durées*») (додаток С). В електронній музиці також розрізняються два шляхи:

- нотація музикантів, які пропагують тільки позначення висоти, зміни гучності і тривалості звуку;
- нотація техніків (інженерів), які вважають за доцільне розписувати структури звуків та всі операції, необхідні для створення композиції.

У «докомп'ютерний» період, у процесі здійснення нотації електронної музики, здебільшого обирався компроміс. Так, верхня частина партитури представляла звуковисотну сторону композиції – тони, тони блоки, комбінації блоків, звуків; нижня – показувала зміни інтенсивності звучання, вираженої в децибелах. Числа в середині позначали тривалості окремих звуків, виражені в сантиметрах магнітофонної стрічки; іноді використовується секундовий растр. У вступних коментарях більш докладно вказувалися структурні, технічні та композиційні методи. Найбільші труднощі викликало графічне відображення параметрів різних звукових тембрів. Сучасні комп'ютерні технології багато в чому спростили завдання створення звукового матеріалу, записи, відтворення музичних композицій і фіксації їх у вигляді партитури. Це стосується не тільки технічної музики. Традиційний нотний запис з використанням комп'ютерних технологій також набув значного розвитку.

Вищезазначене щодо використання електронної техніки в музичній творчості, дозволяє відзначити зростання її ролі в музичному мистецтві. Зокрема, це найбільш яскраво виявляється в комп'ютерній музиці. Саме в ній досягається досить повний синтез акустики з практикою музичної творчості. Композитор не просто створює твір, а й бере на себе обов'язок повністю підготувати музичне виконання. Оскільки ця робота проводиться на комп'ютері, а не на одному з музичних інструментів, композитору доводиться чітко уявити собі звучання майбутнього твору, скорегувати та відредагувати його; уявити, відчутти і створити засобами комп'ютера акустичну атмосферу концертного залу. Для всього цього композитору потрібні спеціальні професійні акустичні знання, а також знання і навички звукорежисерської діяльності. Автор може вдатися до допомоги комп'ютера, і не займатися акустичними розрахунками, але в кінцевому підсумку саме він виконує роль експерта, тобто ясно уявляє собі необхідні параметри [26].

Роль акустичних знань у діяльності такого композитора підвищується ще й тому, що він не лише механізує, прораховує, формалізує на комп'ютері відомі засоби музичної виразності. Він творить в комп'ютерному середовищі нову звукову дійсність та втілює її. Це можна здійснювати методом «проб і помилок», як завжди робилося до виникнення комп'ютерів. Але у випадку з комп'ютерною музикою, остання вимагає високого рівня майстерності та професіоналізму. Саме в такому випадку перед сучасним композитором розкриваються широкі можливості в його творчій діяльності [22].

Відомо, що комп'ютерна акустика дозволяє творити звук. У багатьох випадках автор робить це несвідомо та інтуїтивно. В кінцевому підсумку відбір проводиться людським слухом. Виникає потреба у створенні, спільно з музикантами, концепції творчості звуку, звучання, адже комп'ютерна акустика не спроможна так осягнути звучання, як осягає його людина. Тобто, вона не дасть можливості «вираховувати» красу звуку, його гармонійність, красу з'єднань звуків один з одним та інших характеристик звучання. Отже, у

даному аспекті існує неподоланне розмежування. Так, виникає ще одне завдання – виявити у творчій роботі можливості визначення естетичних характеристик звучання [75].

Наступне питання стосується проблеми «комп'ютерної віртуозності», окресленням її меж у відповідності зі сприйняттям. Так, «докомп'ютерна» епоха завжди залежала від людських – фізичних та фізіологічних – можливостей музиканта і слухача. Особисті здібності, особлива обдарованість музиканта завжди мала високу цінність, проте, навіть у найталановитішого виконавця є свої обмеження, а саме за швидкістю виконання віртуозних пасажів, рівності, чіткості їх виконання, за динамічним діапазоном, точністю досягнення бажаних інтонаційних та інших відтінків тощо. Новий напрямок відрізняється відсутністю напружень у виконавському процесі. Так, машина перевищує людину в швидкості зміни звуків, реєстрів, динаміки, тембрів; вона вражає швидкістю і точністю виконання композиторських вказівок. Але в цьому криється її найважливіший недолік: машинні пасажі позбавлені емоційного забарвлення та не викликають тих почуттів, які здатен пробудити справжній виконавець. Досконалість техніки, точність репродукування, доречні в побудові техніки, проте протипоказані в будь-якому мистецтві, адже цим самим знищують його [61].

Як відомо, основною формою існування комп'ютерної музики є звукозапис. Завдяки розвитку такої музики, сфера звукозапису значно розширюється, водночас звужуючи сферу концертної діяльності, що є значною втратою для мистецтва. Так, сприймаючи комп'ютерну музику, важко уявити «натхнення» комп'ютера, адже розрахунок відомий наперед. Якщо враховувати наявність натхнення у програміста, то в процесі реалізації його задуму воно перейшло в розрахунок або було змодульоване. Окрім цього, сприймаючи комп'ютерну музику, важко уявити виконання натхненного артиста. У цьому аспекті справа не лише в заміні звичного акустичного звучання: у даному випадку слухач має можливість розрізнити

на слух відомі йому музині інструменти, чути, які з них задіяні в процесі виконання музичного твору. Справа у відсутності безпосереднього висловлювання, людського почуття. Те, що зроблено естетично гарно й професійно, не завжди можна віднести до мистецтва.

Таким чином можна дійти висновку, що окрім акустичного звучання, тобто необхідних фізичних даних, в художньому виконанні є ще дещо, що не підлягає нотному запису і не міститься в акустичних параметрах звучання. Можна висунути припущення, що це важливе в музиці містить у собі і музика комп'ютерна, і залежить від обдарованості композитора й професіоналізму програміста. Свідченням цього може бути активний розвиток інтересу багатьох людей до комп'ютерного музикування.

Окреслення завдань, які вже виникли в досліджуваній області дає можливість у загальному охарактеризувати комп'ютерну акустику. Так, у комп'ютерній акустиці об'єднуються всі окремі акустичні елементи: архітектурна акустика, чи акустика приміщень, акустика музичних інструментів, композиторська та виконавська акустики. При цьому, слід відмітити деяку умовність, адже мова йде про поєднання неживих та живих «елементів». Це галузь спеціалізованих наукових знань, яка зазнає стрімкого розвитку і являє собою один із напрямків фундаментальної музичної акустики [63].

Комп'ютерна музика має ті ж самі проблеми, що й звичайний звукозапис. Саме тому, основне завдання сучасних інженерів та винахідників полягає у тому, щоб наблизити комп'ютерне виконання до виконання «живого», яке формувалося протягом багатьох століть, з фігурою музиканта-виконавця, аби при збереженні досягнень комп'ютерної техніки не втратити сформовані традиції живого виконавського мистецтва. Варто зауважити, що в цьому плані є вагомі результати, які максимально наближають комп'ютерне звучання до акустичного.

Так, досить часто у сучасному музичному мистецтві можна зустріти поєднання фонограми й живого виконання музики. Одним із таких зразків є твір Е. Денисова «На пелені застиглого озера», для магнітофонної плівки та дев'яти інструментів. У виконанні п'єси передбачені партії виконавців на духових інструментах.

Ще одним способом використання у комп'ютерних композиціях художнього досвіду акустичної музики є «інтерактивна музика». У процесі її розвитку комп'ютер реагує на виконання музиканта, який, у свою чергу, реагує на почуте. Це можна здійснити за допомогою програми Max/MSP, розробленої Міллером Пакеттом (*Miller Puckette*) у 1988 році в IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*). Програма може змішувати, фільтрувати й деформувати складні звукові ландшафти, що зібрані з багатьох джерел, проте залишається інтуїтивною у використанні. Не зважаючи на мінімалістичний інтерфейс, програма володіє широким спектром інноваційних підходів, здатністю синтезувати звук у реальному часі. Як відмічає В. Белунцов «У цьому випадку основу композиції складає не зафіксований нотний текст, а алгоритм взаємодії комп'ютера і виконавця» [7, с. 32–49].

Окрім цього, існують й інші розробки ідеї управління звучанням, як от програма Radio Baton Макса Мет'юзса (*Max Mathews*). Radio Baton являє собою електронний інструмент з двома контролерами у вигляді диригентської палички і чотирма приймаючими антенами, розташованими усередині корпусу, які здатні визначити положення паличок у тривимірному просторі. На кінці кожної палички розташований невеликий радіопередавач, завдяки чому рух паличок сприймається як керівництво до виконання музики. Машиною командує програма Radio Baton Conductor Model, в основі якої та ж система жестів, за допомогою якої диригент керує темпом, динамікою та виразністю музичної композиції. В даному випадку диригент оперує шістьма змінними. Замість того щоб пасивно сприймати музику,

зіграну кимось іншим, кожен може інтерпретувати її відповідно до своїх власних почуттів [71].

Таким чином, не зважаючи на тісне поєднання музичного мистецтва з новітніми технологіями, лідируюче місце завжди належало саме музиці. Технічні відкриття, самі по собі, не гарантують продуктивного використання в галузі музичного мистецтва. Широкий спектр нових акустичних можливостей, який надає композитору необмежену свободу вибору засобів втілення власних художніх задумів, одночасно породжує певні складності, оскільки творча свобода необхідна творцю лише в межах його власних ідейно-художніх прагнень.

Оцінка саме художнього результату є традиційним підходом в оцінці якості творчого акту, й при цьому не важливо, що знаходиться в технологічному ланцюжку, які комп'ютерні програми чи апаратура при цьому використовується. Головне завдання – доцільно розпорядитися функціональними можливостями технічного обладнання.

Висновки до третього розділу

Минуле століття ознаменувалось активним розвитком у галузі науки і техніки, й зокрема – в області інформаційних технологій, що не могло не позначитись на всіх областях людської діяльності. Суттєвих змін зазнала й концепція підходу до акту творчості, оскільки нові засоби електронного інструментарію вимагають винайдення нових методів реалізації творчих завдань. Сучасне музичне мистецтво знаходиться у нерозривній єдності з прогресом у галузі музичних технологій виконавської, композиторської та аранжувальної технік.

Виявлено, що історичний розвиток електронної музики та електронних музичних інструментів знаходиться у тісному зв'язку з творчими процесами, що відбуваються в композиційній галузі, галузі виконавського мистецтва, музикознавства, та виражається у:

- вдосконаленні музичної мови, її збагаченні різноманітними композиторськими методами, засобами і прийомами фактури музичних творів, та виникнення в результаті цього електронного інструментарію. Останній є новим за принципом звукоутворення та звуковидобування, вимагає від виконавця принципово нового підходу до акту творчості;
- зміні власне концепції підходу до творчості, що виражається у зростаючій потребі залучення до музично-теоретичної наукової галузі техніко-технологічних знань, а також знань у галузі інформаційних технологій та музичної акустики.

З'ясовано, що найважливішою відмінною рисою електронної музики є її здатність проникати всередину природної структури звуку:

- створення чистих синусоїдальних звуків;
- використання чистих синусоїдальних звуків в якості основи для абсолютно нових акустичних структур (Б. Мадера «Синтаксис»);
- створення тембрових сумішей і шумів за допомогою синтезаторів і обладнання частотної обробки звуку (Л. Беріо «Картина міста»);
- можливість створювати нові звуки, що дозволяє оновлювати звуковий матеріал музики (Х. Аймерт «Етюд на звукові суміші»);
- подальший розвиток принципу «тотальної організації» музичної форми (К. Штокхаузен «Етюд I» і «Етюд II»).

Аналіз шляхів розвитку електронної музики та систематизація основних тенденцій та напрямків сучасних пошуків та експериментів дав можливість виділити дві основні тенденції:

- пошук нових музичних фарб – як перспективна тенденція;
- спроба організації художньої творчості на іншому технологічному (стилістичному та інтонаційному) підґрунті.

Прослідковано відмінності композиційних принципів і методів технічної та академічної музики. З'ясовано, що перш за все це виражається в

новому підході до творчого процесу, оскільки для створення звукового образу певного інструменту необхідні точні знання щодо використання того чи іншого прийому в музичному контексті, адже музика в комп'ютерних технологіях створюється засобами програмування. При цьому важливо розумітися на основах психоакустики, володіти знаннями про структуру тембру, параметри управління та синтезу, бути в курсі новітніх винаходів в області музичного обладнання тощо. Відповідно, засоби художньої виразності електронної музики знаходяться у прямій залежності від виконавських параметрів використовуваних електронних музичних інструментів.

Виявлено принципові відмінності сучасних електронних музичних інструментів від можливостей традиційних музичних інструментів:

- наявність широкого різноманіття тембрів та їх відтінків;
- електронні музичні інструменти мають здатність штучно моделювати акустичні ефекти, притаманні різним приміщенням (hall, room, plate тощо);
- можливість фіксації музичного тексту у вигляді послідовності музичних подій з відтворенням звукової, динамічної, тембральної, метроритмічної палітри музичного твору;
- можливість квантизації ритмічного малюнку музичного тексту, що полягає у вирівнюванні ритмічного малюнку мелодії чи фактурного супроводу;
- конвертація MIDI-секвенції в нотний текст у вигляді партитури, клавіру;
- функція SKALE, що дозволяє здійснювати ладові модифікації строю музичного сигналу.

ВИСНОВКИ

Дисертацію присвячено теоретичному обґрунтуванню та виявленню специфіки музичної творчості з позицій мистецтвознавства, що включає два концепти у їх діалогічній єдності: культуру та особистість.

1. Визначено поняттєвий апарат дослідження, природу музичної творчості. У дослідженні проаналізовано і уточнено основні поняття стосовно феномену музичної творчості, а саме: «музика», «творчість», «музична творчість», «псевдотворчість», «псевдомузика», «квазімузикант». Сучасне осмислення проблеми творчості виявляє поширене ототожнення понять «музика» і «музична творчість», що виявляє очевидність згубності подібного поєднання. З одного боку, таким чином виявляється незнання наявності репродуктивних і продуктивних процесів музичної діяльності, а з іншого – вихолощується специфіка і зміст власне творчості в музичному мистецтві.

Підміна понять «музика» і «музична творчість» закриває двері в світ вивчення творчості як багатогранного психофізіологічного процесу, який активізує художньо-образне мислення, естетичну свідомість і несвідоме в цілому, допомагає знайти шлях до духовного вдосконалення особистості музиканта. Сьогодні гостро стоїть проблема псевдотворчості, псевдомузики і квазімузикантів. Антихудожнє, низькопробне, вигадливе не тільки завдає непоправної шкоди музичному мистецтву, але і суперечить суті творчості, її гносеологічній (пізнавальній), аксіологічній (ціннісно-орієнтаційній), морально-етичній, соціально значущим складовим.

Сформульовано авторське тлумачення даного поняття. Музична творчість – це винайдення нової ідеї, оригінального задуму в області музичного мистецтва, що пов'язані з моделюванням, народженням, відтворенням і сприйняттям художнього образу, основний зміст якого визначає людина за допомогою освоєння природи звуку. Музична творчість –

це нова думка, що знаходить свій вираз за допомогою специфічної звукової палітри.

2. Проаналізовано музичну творчість та композиторську діяльність в контексті культуротворення. Виявлено, що важливою передумовою творчої діяльності у будь-якій сфері є здатність людини піднятися до усвідомлення внутрішніх механізмів розвитку культурної форми, зрозуміти контекст певного історичного системоутворення, в якому відбуваються процеси особистісного зростання. Культурну форму не можна змінити, вона може тільки сама себе вичерпати із закінченням певної історичної епохи. Творчість являє собою таку здатність, завдяки якій людина конструює нову реальність з позицій смислетворення, опановуючи світ за законами доцільності та краси. Творчість як мистецький процес є явищем зі складною структурою й пов'язаний як зі світом суб'єктних переживань і оцінок, так і з логікою культурної епохи, яку представляє митець.

Визначено, що процес творчості знаходиться у тісному поєднанні з процесами сприйняття і відображення дійсності, втіленої у знакових системах культури; отримана творчою особистістю інформація, опосередковуючись емоційно-чуттєвими переживаннями композитора, трансформується у свідомості в образно-метафоричні конструкції. Завдяки авторському контексту, в якому сконцентроване бачення митця, виникають оригінальні інтерпретації, нові смисли. Таким чином, процес творчості є виявом світосприйняття особистості через предметність самої себе.

3. Виявлено зв'язки музичного мислення та творчої діяльності. Доведено, що шлях до визначення музичного мислення лежить через загальні форми визначення мислення як вищої форми активного відображення об'єктивної реальності, що проявляється в цілеспрямованому, опосередкованому і узагальненому пізнанні суб'єктом існуючих зв'язків і відносин предметів і явищ, в творчому утворенні нових ідей, в прогнозуванні подій і дій. Особливим різновидом мислення, видом інтелектуальної діяльності, спрямованої на створення та сприйняття творів мистецтв, є

художнє мислення, яке має свою специфіку – відображення дійсності, вираження думок і почуттів митця в художньому образі. Музичне мислення має власні специфічні риси, якісні характеристики художнього мислення та підпорядковується основним закономірностям мислення взагалі. Особливість музичного мислення обумовлена інтонаційною природою, образністю, семантикою музичної мови і музичною діяльністю.

Доведено, що музичне мислення – це особливий вид художнього відображення дійсності, що проявляється в цілеспрямованому, опосередкованому і узагальненому пізнанні і перетворенні суб'єктом цієї дійсності, творчому творенні, передачі і сприйнятті специфічних музично-звукових образів.

Виявлено, що музичне мислення формується в самій творчій діяльності, як створенні, виконанні і сприйнятті художніх творів у різноманітних формах професійного і самодіяльного мистецтва на основі законів художньо-образного відображення дійсності.

4. З'ясовано, що творча інтерпретація, як індивідуальне відтворення музичного твору, й подальший її розвиток як самостійного виду мистецтва тісно пов'язаний з популяризацією концертної діяльності на початку ХІХ століття, виникненням традицій авторського виконання й появою нового типу виконавця творів інших композиторів – виконавця-інтерпретатора. Виконавська інтерпретація – це окремий вид творчості, притаманний лише виконавству. Творче начало в музично-виконавській інтерпретації розкривається через індивідуальне наповнення суб'єктивно новим особистісно-забарвленим змістом об'єктивно існуючого авторського нотного тексту. При цьому, суб'єктивну цінність інтерпретаторської діяльності музикант-вокаліст набуває в процесі саморозкриття, самозбагачення, особистісного зростання. Перетворюючий вплив інтерпретації на виконавця пов'язаний з тим, що через творче спілкування з музичним твором, композитором, його епохою та всією художньою культурою, вокаліст-виконавець збагачує межі своєї особистості. Таким чином, *творчу*

інтерпретацію розглядаємо як комплексний прояв індивідуально-особистісних характеристик виконавця в процесі артистичного прочитання і реалізації музичного твору.

5. Виявлено, що історичний розвиток електронної музики та електронних музичних інструментів знаходиться у тісному зв'язку з творчими процесами, що відбуваються в композиційній галузі, виконавського мистецтва, музикознавства, та виражається у: вдосконаленні музичної мови, її збагаченні різноманітними композиторськими методами, засобами і прийомами фактури музичних творів, та виникнення в результаті цього електронного інструментарію. Останній є новим за принципом звукоутворення та звуковидобування, вимагає від виконавця принципово нового підходу до акту творчості; зміні власне концепції підходу до творчості, що виражається у зростаючій потребі залучення до музично-теоретичної наукової галузі техніко-технологічних знань, а також знань у галузі інформаційних технологій та музичної акустики.

Електронна музика, будучи музичним явищем ХХ-ХХІ століть, відповідає векторам розвитку сучасного музичного життя і втілюється у його явищах. Досліджуваний феномен вже володіє власним сформованим інструментарієм, проте все ще перебуває в постійному розвитку, що зумовлюється швидкими темпами вдосконалення та поширення новітніх комп'ютерних технологій, що дає всі підстави вважати електронну музику достатньо поширеною сучасною формою художньої творчості.

Охарактеризовано композиційні принципи і методи технічної музики. З'ясовано, що вони виражаються в новому підході до акту творчості, оскільки для створення звукового образу певного інструменту необхідні точні знання щодо використання того чи іншого прийому в музичному контексті, адже музика в комп'ютерних технологіях створюється засобами програмування. Це вимагає обізнаності в області психоакустики, володіння знаннями про структуру тембру, параметри управління та синтезу, бути в курсі новітніх винаходів в області музичного обладнання тощо.

Проведене дослідження не вичерпує усіх можливих аспектів вивчення проблеми музичної творчості у контексті мистецтвознавства. Подальше дослідження може бути спрямоване на вивчення таких аспектів досліджуваного феномену, як індивідуальна та колективна, об'єктивна та суб'єктивна музична творчість; вивчення духовно-творчого потенціалу особистості музиканта, який включає свідомість, ціннісні орієнтації, особистісні якості, креативний досвід, та проявляється в моделюванні музичного образу, створенні і виконанні художньої продукції, аналізу діяльності, у внесенні коректив і встановленні перспектив креативного процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. Санкт-Петербург : Лань, 2016. 280 с.
2. Алексеев А. Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2. Москва : Московская консерватория, Музгиз, 2011. 314 с.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
4. Артемьев А. Francesco Galante: Сначала сотворите звук и лишь затем приступайте к созданию произведения. URL: <http://www.electroshock.ru/records/> (дата обращения: 06.10.2019).
5. Артемьев Э. Музыка XX века: История инструментов // Music Vox. 1998. № 1. С. 66-70.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
7. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград : Музыка, 1974. 337 с.
8. Белов Г. Г. Музыкально-компьютерные технологии – неизбежный фактор времени: размышления композитора. Мир науки, культуры, образования. 2017. № 3 (64). С. 174–176.
9. Белунцов В. Трюки и эффекты. СПб. : Питер, 2005. 448 с.
10. Белунцов В. Найдется человек!: Интервью с Эдуардом Артемьевым // Компьютерра. 1997. № 46. С. 52–55.
11. Белунцов В. О. Synphonia/mus: (заметки в нот. тетради). Компьютерра. 1997. № 46. С. 32–49.
12. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
13. Бейлина С. З. В классе профессора В. Х. Разумовской. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1982. 62 с.

14. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск : Харвест, 1999. 1408 с.
15. Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов ГДР. Москва : Гос. муз. издат., 1960. С. 70–126.
16. Бирмак А. О художественной технике пианиста. Москва : Музыка, 1973. 138 с.
17. Большая советская энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия, 1969-1978
18. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. 1456 с.
19. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Москва : Планета музыки, 2019. 40 с.
20. [Булучевский Ю.](#), [Фомин В.](#) Краткий музыкальный словарь. Москва : Музыка, 2010. 461 с.
21. Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста // Искусство XX века как искусство интерпретации : сборник статей. Нижний Новгород, 2006. С. 106. Режим доступа : <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html@id=4533>
22. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 19 с.
23. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Москва : Классика-XXI, 2004. 98 с.
24. Вицинский А. В. Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением // Известия АПН РСФСР. 1950. Вып. 25. С. 204.
25. В классе А. Б. Гольденвейзера / Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. Москва : музыка, 1986. 210 с.

26. Володин А. А. Электронные музыкальные инструменты. Москва : Энергия, 1970. 145 с.
27. Волошин В. И., Федорчук Л. И. Электромusикальные инструменты. Москва : Энергия, 1971. 143 с.
28. Всемирная выставка 1970 года в Осаке [Электронный ресурс] // Мир Чудес. – 2011. – Режим доступа до ресурсу: <https://mirchudes.net/architecture/1278-vsemirnaya-vystavka-1970-goda-v-osake.html>.
29. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону : изд-во «Феникс», 1998. 480 с.
30. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. Москва : Искусство, 1999. 368 с.
31. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Москва : Советский композитор, 1976. 296 с.
32. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Проблема синестезии в искусстве. Казань : Изд-во Казанского ун-та, 1987. 264 с.
33. Гат Й. Техника фортепианной игры. Будапешт : Атэнэум, 1967. 244 с.
34. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. Москва : ЛИБРОКОМ, 2012. 584 с.
35. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление: Исследование. Ленинград : Музыка, 1986. 224 с.
36. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением. Москва : Музыка, 1981. 143 с.
37. Гирфанова О. В. Музыка в эпоху цифровых технологий. Научное обозрение : электронный журнал. 2018. [№1](#). URL : <https://srjournal.ru/2018/id81/> (дата звернения 10.11.2020)
38. Горбунова И. Б. Информационные технологии в музыке: Учеб. пособие. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, Т. 1. 2009. 175 с.

39. Горбунова И. Б. Электронные музыкальные инструменты: к проблеме становления исполнительского мастерства // Педагогические науки. Теория и практика общественного развития. 2015. № 22. С. 233–239.

40. Горбунова И. Б., Заливадный М. С., Товпич И. О. Комплексная модель семантического пространства музыки и перспективы взаимодействия музыкальной науки и современного музыкального образования. Научное мнение. 2014. № 8. С. 238–249.

41. Давыдов Н. А. Смысловое интонирование в исполнительском процессе баяниста // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. 1988. № 2. С. 350–352.

42. Делез Ж. Логика смысла. Москва : «Раритет», Екатеринбург : «Деловая книга», 1998. 480 с.

43. Дельсон В. Владимир Софроницкий. Москва : Музыка, 1959. 86 с.

44. Дмитриюкова Ю. Г. Электронная музыка и Карлхайнц Штокхаузен. Москва : Московская консерватория, 1996. 58 с.

45. Дубровский Д. Ю. Компьютер для музыкантов любителей и профессионалов. Москва : ТРИУМФ, 1999. 398 с.

46. Дубровский Д. Ю. Компьютер для музыкантов любителей и профессионалов. Москва : ТРИУМФ, 1999. 398 с.

47. Журавлев А. П. Звук и смысл. Москва : Просвещение, 1991. 124 с.

48. Зарипов Р. Х. Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. Москва : Наука, 1983. 232 с.

49. Зарипов Р. Х. Кибернетика и музыка. Москва : Наука, 1971. 235 с.

50. Здобнов Р. Исполнительство – род художественного творчества // Эстетические очерки. 1967. Вып. 2. С. 98–148.

51. Захарова О. И. Риторика и западно-европейская музыка XVII – первой половины XVIII в. Москва : Музыка, 1983. 76 с.

52. Ижаев Р. Pinnacle Project Studio – музыкальная студия под ключ. Мир ПК. 1997. № 11. С. 180–181.;

53. Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания. Биографические материалы. Составитель Л. Тарасов. Ленинград : Изд-во «Музыка», 1974. 269 с.

54. Истомина И. Л. Матричный анализ произведений профессиональной музыки. Проблемы высотной и ритмической организации музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. 1980. Вып. 50. С. 137–158.

55. Йиранек Я. Теория интонации Асафьева в свете современного марксистского подхода к семантическому анализу музыки // Методологические проблемы музыкознания : сб. статей / Ред. Д. В. Житомирский, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, Н. Г. Шахназарова. Москва : Музыка, 1987. С. 72–86.

56. Карякин С. Что же такое мастеринг? Шоу-Мастер. 1997. № 3. С. 78–79.

57. Каталог. Коммерческие студии // Музыкальное оборудование. 1997. № 33. С. 38–46.

58. Каган М. С. Художественная деятельность как информационная система // Искусство кино. 1975. № 12. С. 99–121.

59. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания : учеб. пособие. Астрахань : ИПЦ «Факел»; ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с.

60. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / [пер. с англ. М. Фадеевой]. Москва : Полиграф-Книга, 2012. 384 с.

61. Ковалгин Ю. А., Борисенко А. В., Гензель Г. С. Акустические основы стереофонии. Москва : Связь, 1978. 336 с.

62. Коган Г. У врат мастерства. Москва : Классика-XXI, 2004. 136 с.

63. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва : Музыка, 1976. 367 с.

64. Козюренко Ю. И. Звукозапись с микрофона. Москва : Энергия, 1975. 120 с.;

65. Козюренко Ю. И. Искусственная реверберация. Москва : Энергия, 1970. 80 с.

66. Колесник Д. Техника и технология малых студий: микшерный пульт и обработка звука. Шоу-Мастер. 1998. № 1. С. 56–60.;
67. Колесник Д. Техника и технология малых студий: приборы обработки звука: психоакустические методы обработки. Шоу-Мастер. 1998. № 2. С. 70–73.
68. Корноухов М. Д. Критерии и диагностические индикации исполнительской интерпретации музыкальных произведений учащимися // Наука и школа. 2011. №1. С. 97–102.
69. Корсунский С. Г., Симонов И. Д. Электромузыкальные инструменты. Москва; Ленинград : Госэнергоиздат, 1957. 64 с.
70. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Москва : Музыка, 1979. 208 с.
71. Кривцун О. А. Эстетика. Учебник для гуманитарных вузов и факультетов. Москва : «Аспект Пресс», 2003. 447 с.
72. Кругликова С. Сведение как творческий процесс. Частотная и динамическая обработка. Звукорежиссер. 1999. № 7. С. 32–36.
73. Кунин Э. Секреты ритмики в джазе, рок и поп-музыке. Москва : Мега-Сервис, 1997. 56 с.
74. Кун Цзивей. Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2020. №3. С. 250–255.
75. Кун Цзивей. Електронна музика: розвиток технічних методів та художні досягнення. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. №34. С.60-64.
76. Кун Цзивей. Интеграция компьютерных технологий в музыкально-творческую деятельность. The scientific heritage. 2021. Vol. 4. № 59. С. 12–15.
77. Кун Цзивей. Творча інтерпретація вокальних творів. Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти : мат-ли I Всеукр. наук.-практ. конф. з між нар участю, 28–29 квітня 2020 р. Умань I міжнар. наук.-практ. конф. 30 вересня 2020 р. Умань : Візаві, 2020. С. 35–39.

78. Кун Цзивей. Моделювання музичного тексту як невід'ємна складова творчості. Інноваційні наукові дослідження: світові тенденції та регіональний аспект : мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 29–30 листопада 2019 р. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. С. 107-111.

79. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Москва : Музгиз, 1931. 304 с.

80. Ландовская В. Тайны интерпретации. О музыке. [пер. с англ. А. Е. Майкапар]. Москва : Радуга, 1991. 440 с.

81. Ланкин В. Г. Интонация и идея как формы смыслообразования в музыке. Бийск : НИЦ БиГПИ, 2000. С. 28–38.

82. Лаул Р. Мотив и музыкальное формообразование: Исследование. Ленинград : Музыка, 1987. 77 с.

83. Левин И. А. Основные принципы игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978. 75 с.

84. Левицька І. М. Формування педагогічного розуміння в майбутніх учителів музики у процесі професійної підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 Теорія і методика професійної освіти / Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2012. 27 с.

85. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. Москва : Классика-XXI, 2003. 148 с.

86. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Издательство "Лань", "Планета музыки", 2018. 240 с.

87. Ливанова Т. Н. История западно-европейской музыки до 1789 г. 2-е изд. Т. 2. Москва : Музыка, 1982. 668 с.

88. Лисенко О. Смыслоутворення у дискурсі виконавського музично-мовного процесу. Мова і культура. 2014. Вип. 17, т. 2. С. 72–82.

89. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Москва : Директ-Медиа, 2008. 388 с.

90. Лотман Ю. М. Проблема интонации. «Роман требует болтовни» // Пушкин. Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1995. С. 428–434.
91. Мазель Л.А., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1967. 527 с.
92. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва : Советский композитор, 1978. 352 с.
93. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков : Очерки. Москва : Музыка, 1990. 191 с.
94. Мамбетов А. А. Творческое использование цифровых технологий в музыке. Автореф. дисс...канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Казахская Национальная академия искусств. Алматы, 2010. 19 с.
95. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.; Серроу Б. О музыкальном языке (интервью с Пьером Булезом) // Трибуна современной музыки. 2005. № 3. С. 6-12.
96. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 2010. 254 с.
97. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
98. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : дисс. ... д-ра искусствоведения : спец. 170002 Музыкальное искусство / Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1981. 380 с.
99. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа. 1984. Вып. 75. С. 83–106.
100. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.

101. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : НМАУ, 1994. 157 с.
102. Музыкальная эстетика Западной Европы 17–18 вв. : сборник переводов / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
103. Музыкальный словарь Гроува / ред. и доп. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. 1095 с.
104. Музика. Словник-довідник / за ред. Юцевича Ю. Є. Тернопіль : «Навчальна книга – Богдан», 2017. 352 с.
105. Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982.
106. Мэтьюз М., Пирс Дж. Компьютер в роли музыкального инструмента // В мире науки. 1987. № 4. С. 12–15.
107. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
108. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 197 с.
109. Назайкинский Е. В. О роли музыкознания в современной культуре // Советская музыка. 1982. № 5. С. 51–57.
110. Назайкинский Е. В. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыкознания : сборник статей / Ред. Д. В. Житомирский, И. В. Нестьев, Ю. И. Паисов, Н. Н. Шахназарова. Москва : Музыка, 1987. С. 151–177.
111. Незванов Б. А. Интонирование в курсе сольфеджио. Ленинград : Музыка, 1985. 184 с.
112. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 5-е изд. Москва : «Музыка», 1988. 240 с.
113. Новые художественные миры. Интервью профессора РГПУ им. А. И. Герцена И. Б. Горбуновой. Музыка в школе. 2010. № 4. С. 11–14.

114. Овсянкина Г. П. Музыкальная психология. СПб. : Союз художников, 2007. 240 с.
115. Ожегов С. И. Словарь русского языка. Москва : Русский язык, 1983. 816 с.
116. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. Київ : Вища школа, 2001. 179 с.
117. Организация цифрового интерфейса MIDI: Описание и реализация / Под общ. ред. В. Ю. Матеу. Москва : Препринт Ин-та проблем информатики АН СССР, 1988. 28 с.
118. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
119. Павлов И. П. Избранные произведения. Москва : Академия наук СССР, 1949. 650 с.
120. Перельман Н. В классе рояля: Короткие рассуждения. Москва : Классика-XXI, 2000. 160 с.
121. Пианисты рассказывают. сб. статей под ред. М. Соколова. Вып. 1. изд. 2. Москва : Музыка, 1990. 174 с.
122. Письма Бетховена. 1787–1811 // пер. с нем. Л. С. Товалева, Н. Л. Фишман / под ред. Е. Гордеевой. Москва : Музыка, 1970. 576 с.
123. Платон. Апология Сократа. Криптон, Менон и др. : Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1. Москва : Мысль, 1993. С. 164–225.
124. Платон. Парменид : Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. Москва : Мысль, 1993. С. 346–412.
125. Польшикова Л. Д. Интонация как проблема поэтики : дисс. ... канд. философских наук : 10.01.08 Теория литературы, текстология / Российский государственный гуманитарный университет. Москва, 2002. 215 с.
126. Понизовкин Ю. В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений. Москва : Музыка, 1965. 96 с.
127. Потеня А. А. Мысль и язык. Киев : СИНТО, 1993. 191 с.
128. Рабин Д. Музыка и компьютер: настольная студия. Минск : Попурри, 1998. 277 с.

129. Райс М. «Знаки на белом» Э. Денисова как вариация на тему Дебюсси: механизмы создания статики // Израиль-XXI. Музыкальный интернет-журнал : сайт. URL : http://www.21israel-music.com/Denisov_znaki.htm (дата обращения: 28.01.2020).
130. Рахманинов С. В. Моя прелюдия cis-moll. [Электронный ресурс] // Публикации Рахманинова – Режим доступа до ресурсу: <https://senar.ru/articles/cis-moll/>
131. Риман Г. Музыкальный словарь. Москва : П. Юргенсон, 1901. 1079 с.
132. Рабинович А. В. Краткий курс музыкальной акустики. Москва : Гос. изд-во, 1930. 163 с.
133. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М.: Классика-XXI, 2008. 208 с.
134. Рагс Ю. Н. Акустика в системе музыкального искусства : Дис. в виде науч. докл. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1998. 80 с.
135. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. Киев : Феникс, 2010. 208 с.
136. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. 1972. Вып.7. С. 3–46.
137. Раппопорт С. Х. Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. Сб. статей. 1973. Вып.2. Москва : Музыка. С. 17–59.
138. Рогачев А. Достоинства и недостатки компьютеризации музыкального творчества. Потенциал электронной музыки : веб-сайт. URL: <http://www.dancestudio.ru/electromusic/#> (дата звернения 10.11.2020)
139. Росман Э. А. Левая педаль фортепиано. Алма-Ата : Типография оперативной печати, 1978. 176 с.
140. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 56 с.
141. Ручьевская Е. А. Тематизм и форма в методологии анализа XX века // Современные проблемы музыкознания : сб. статей / отв. ред. Е. Орлова. Москва : Музыка, 1976. С. 146–207.
142. Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблема перергатонирования // Советская музыка. 1975. № 5. С. 129–134.

143. Рязуов С. Фонд № 447. Державний центральний музей музичної культури ім. М. І. Глінки. Ед. хр. 352 (9, ед. хр. 352).
144. Савшинский С. Пианист и его работа. Ленинград : Сов. композитор, 1961. 271 с.
145. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва : Планета музыки. 2018. 192 с.
146. Скончался отец компьютерной музыки Макс Мэтьюз [Электронный ресурс] // Музыкальная библиотека. 2011. Режим доступа до ресурсу: <http://kompozitor.su/news/item/f00/s00/n0000063/index.shtml>. (Дата звернення 03.11.2020).
147. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
148. Современная фортепианная техника / пер. со 2-го нем. изд. М. Мейчика. Москва : Музторг, 1929. 88 с.
149. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : в 3 т. Т.1. Москва : Музыка, 1980–1983. 295 с.
150. Станиславский К. С. Собрание сочинений: монография в 9-ти т. Москва : Искусство, 1991. Т. 4. 400 с.
151. Строппа М. Живая электроника или... живая музыка? К критике взаимодействия». Обзор современной музыки. 1999. вып. 3 («Эстетика живой электронной музыки»). С. 41–77.
152. Старчеус М. С. Слух музыканта. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 640 с.Троицкий А. Рорлех. Санкт-Петербург : Амфора. ТИД Амфора, 2009. 254 с.
153. Тэйлор Ч. А. Физика музыкальных звуков. Москва : Легкая индустрия, 1976. 184 с.
154. Уланова С. І. Творча діяльність як смисложиттєва форма людської активності: європейська модель // *Культура і сучасність: альманах*. 2010. № 1. С. 5–9.

155. Ульянич В. С. Компьютерная музыка и освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве: Автореф. дис.... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 Музыкальное искусство / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва 1997. 24 с.
156. Ухтомской А. А. Собрание починений. В IV т. Том IV. Ленинград : Изд-во Ленингр. гос. ордена Ленина ун-та, 1945. 221 с.
157. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство : Учебное пособие. Санкт-Петербург : [Лань](#); [Планета музыки](#), 2017. 560 с.
158. Феоктистов Ф. Эстетическая специфика восприятия современной электронной музыки. Вестник МГУКИ. 2016. 2 (70) март – апрель. С. 120–124.
159. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е.Ф. Губский и др. Москва : ИНФРА-М, 2009. 569 с.
160. Фомин В. Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему // Музыкальное искусство и наука. 1973. Вып. 2. С. 99–135.
161. Холопов Ю. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано Дебюсси. С. 485. URL: <http://www.kholopov.ru/hol-debussy.pdf> (дата звернения: 21.04.2020).
162. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. Москва : Композитор, 1993. 312 с.
163. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
164. Цатурян К. Современное цифровое фортепиано. Музыка и электроника. 2008. № 1. С. 13–16.
165. Цвейг С. Собрание сочинений. Т. 10 : пер. с нем. Москва : Terra, 1993. 732 с.
166. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. 1971. С. 8–25.

167. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. Москва : Просвещение, 1984. 176 с.
168. Чередниченко Т. В. Общая теория искусства и перспективы искусствоведческих Исследований // Советская музыка. 1985. №12. С. 100–106.
169. Чжоу Лі. Формування інтерпретаторської компетентності майбутніх співаків з КНР у процесі фахової підготовки у вищих педагогічних навчальних закладах України : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 Теорія і методика професійної освіти / Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова. Київ, 2016. 211 с.
170. Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. Москва : Музыка, 1975. 254 с.
171. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. Париж : Современные записки, 1932. 357 с.
172. Шахназарова Н. Г. Б. В. Асафьев. Теория интонации и проблема музыкального реализма. Москва : Наука, 1981. С. 269–304.
173. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах Москва : Музыка, 1965. 725 с.
174. Школяренко С.И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков. 2017. 213 с.
175. Шляпников В. А. Левая педаль фортепиано в произведениях Бетховена : сб. ст. / под общ. ред. Д. В. Щирин. СанктПетербург : Издательство «КультИнформПресс», 2018. 156 с.
176. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Ленинград : «Музыка», 1985. 63 с.
177. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1986. 124 с.

178. Юдина М. В. Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки. Переписка 1946-1955 гг. Москва : РОССПЭН, 2008. 592 с.
179. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т. I. Москва : Сов. композитор, 1972. 711 с.
180. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Ч. 1–3. Москва : Тип. Аралова, 1908. 100 с.
181. Якобсон Р. Избранные работы. Москва : Прогресс, 1985. 460 с.
182. Яркова Н. Н. Искусство как предмет культурологии. Художественная культура Тюменской области : матер. науч.-практ. конф., 13-14 апреля 2006 г. Тюмень : РИД ТГИИК, 2006. С.85.
183. Balilla Pratella F. Manifesto dei Musicisti Futuristi, Milano, Redazione di Poesia [stampa: Poligrafia Italiana – Milano], 11 ottobre 1910.
184. Cahill T. Electrical Music as a Medium of Expression. Electronics. 1951. N 24. P. 12–32.
185. Danto A. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton : Princeton University Press, 1997. 239 p.
186. Demers J. Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music. New York : Oxford University Press, 2010. 181 p.
187. Engel F., Hammar P. [A Selected History of Magnetic Recording](#). Sunday, 27. August 2006 : веб-сайт. URL: <http://richardhess.com/tape/index.htm> (дата звернення: 22.06.2020).
188. Hiller L. A. Muzyczne zastosowanie elektronowych maszyn cyfrowych. Ruch muzyczny. 1962. № 7. S. 5.
189. Kong Ziwei. Musical thinking and composing technique in terms of computer technology development. Культура України. 2021. №71. С. 82-86.
190. Kurz V. Technické základy klavírní hry. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966. 204 s.
191. Loubet E. The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s. Computer Music Journal, vol. 21, № 4, 1997. P. 11–22.

192. Marozeau J., Cheveign A., Adams S., Winsberg S. The perceptual interaction between the pitch and timbre of musical sound. *Journal of the Acoustical Society of America*. 2001. N 109. P. 52.
193. Mayer-Eppler W. *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*. Berlin; Gottingen; Heidelberg : Springer Verlag, 1959. 115 p.
194. Meyer-Eppler W. *Elektronische Klangerzeugung: Elektronische Musik und synthetische Sprache*. Ferdinand Dümmlers, Bonn 1949.
195. Russolo L. *L'arte dei Rumori. Manifesto futurista* [stampa: Corso Venezia – Milano], 11 Marzo 1913.
196. Schaeffer P. *A la Recherche d'une Musique Concrete*. Paris : Editions du Seuil, 1952.
197. Stockhausen K. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Bd. 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie Komponierens. Köln, 1963. S. 23.
198. Svoboda R., Vitamvas Z . *Elektronicke hudebni nastroje*. Praha : Stat. nakladatelstvi technicke literatury, 1958. 162 s
199. Weill J. *Marguerite Long, une vie fascinante*. New York : Julliard, 1969. 247 p.
200. Winckei F. *Berliner Elektronik. Melos*. 1963. N 9. P. 27–56.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Кун Цзивей. Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. №3. С. 250–255.
2. Kong Ziwei. Musical thinking and composing technique in terms of computer technology development. *Культура України*. 2021. №71. С.82-86.
3. Кун Цзивей. Електронна музика: розвиток технічних методів та художні досягнення. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. №34. С.60-64

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях:

4. Кун Цзивей. Интеграция компьютерных технологий в музыкально-творческую деятельность. *The scientific heritage*. 2021. Vol. 4. № 59. С. 12–15.

Тези доповідей на наукових конференціях:

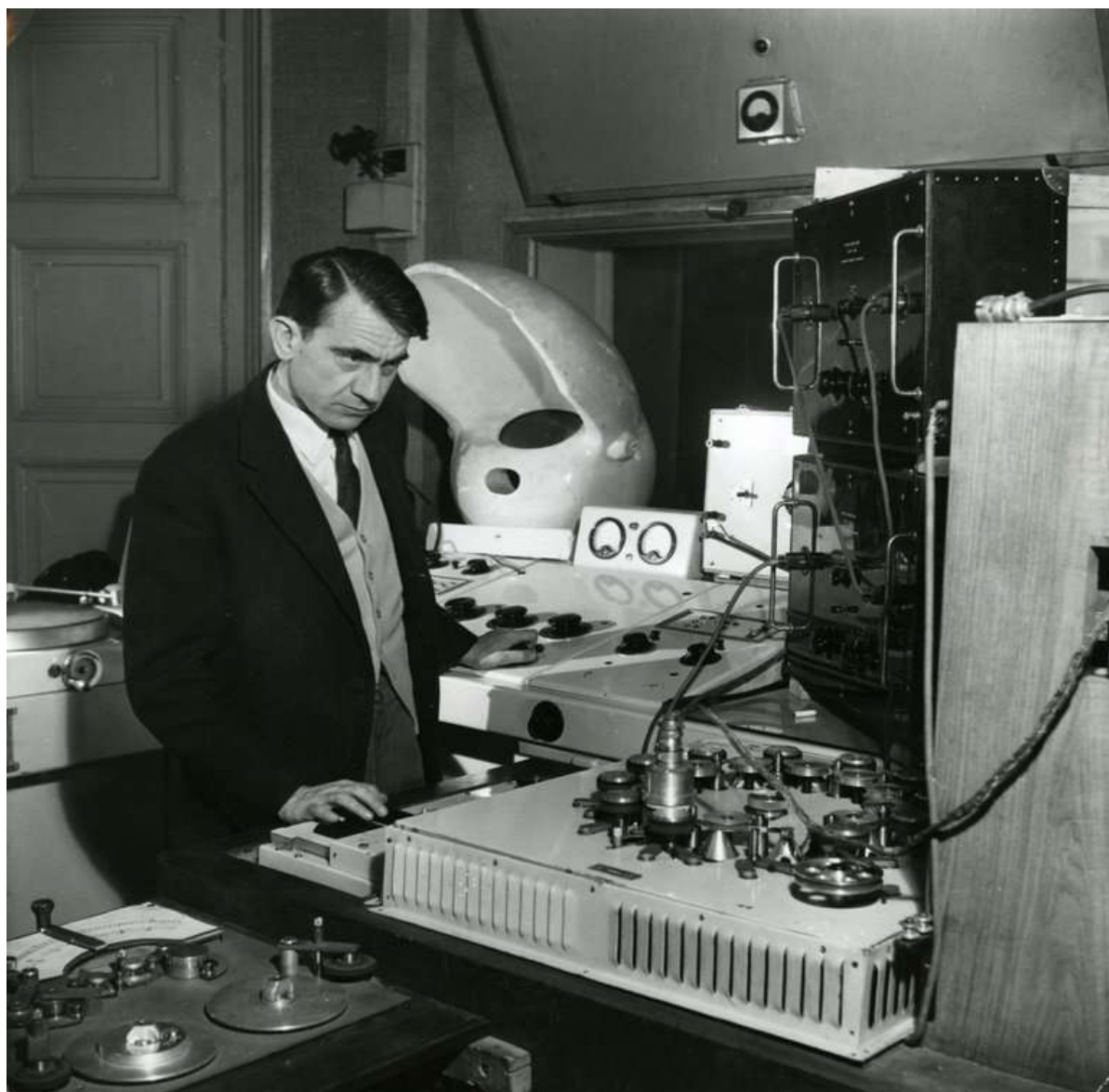
5. Кун Цзивей. Творча інтерпретація вокальних творів. Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти : мат-ли I Всеукр. наук.-практ. конф. з між нар участю, 28–29 квітня 2020 р. Умань I міжнар. наук.-практ. конф. 30 вересня 2020 р. Умань : Візаві, 2020. С. 35–39.
6. Кун Цзивей. Моделювання музичного тексту як невід’ємна складова творчості. Інноваційні наукові дослідження: світові тенденції та регіональний аспект : мат-ли міжнар. науково-практичної конф., 29–30 листопада 2019 р. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2019. С. 107-111.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2018 – 2021) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. міжнародних: «Сучасна мистецька освіта» (Київ, 2018 – 2019), « Неперервна педагогічна освіта ХХІ століття: досвід, інновації, тенденції (Київ, 2018), «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку (Ніжин, 2019), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019); всеукраїнських: «Ювілейна палітра 2017» (Суми, 2019).

Додаток Б

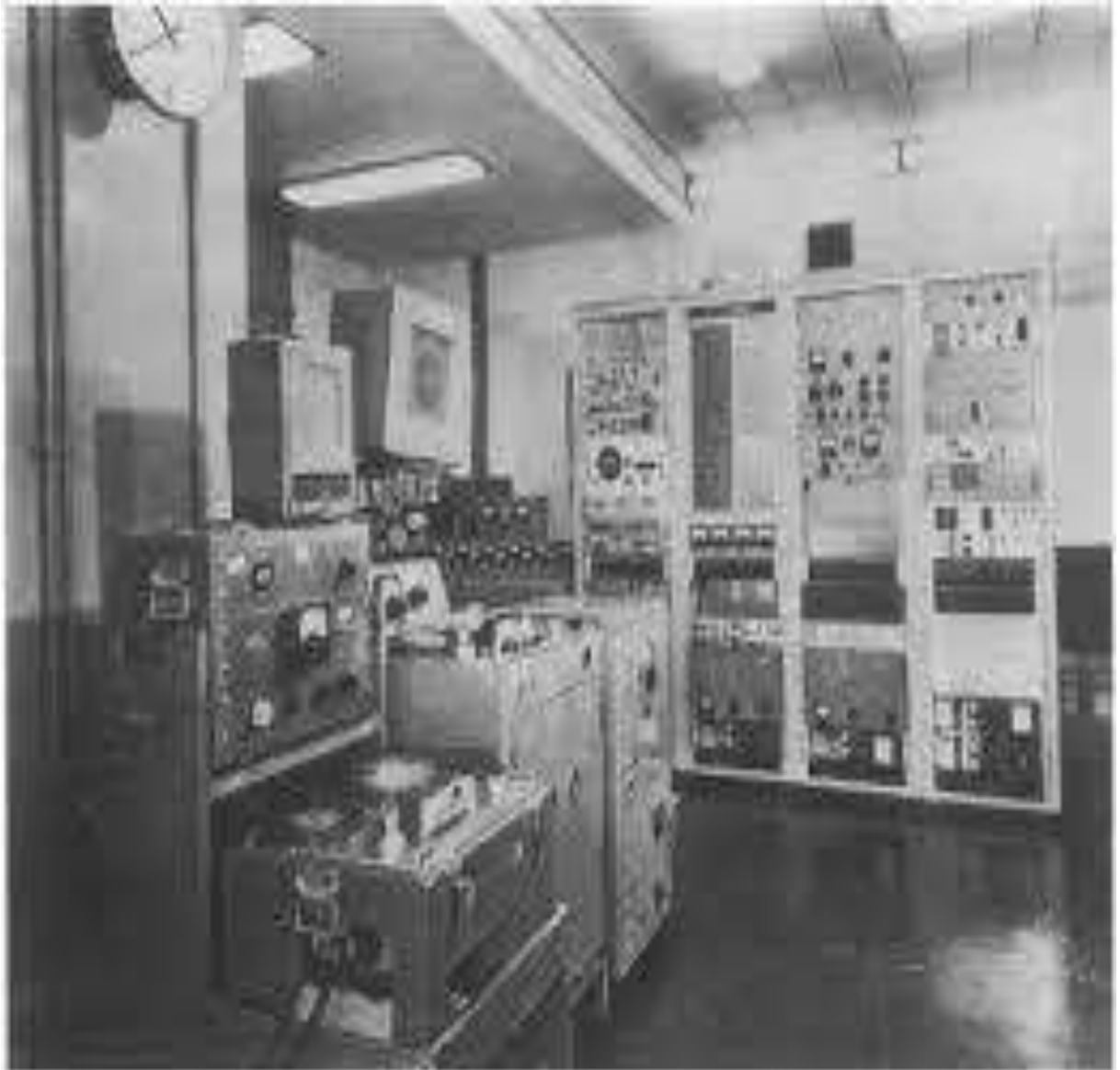
П'єр Шеффер під час експерименту з фоногеном – передвісником сучасного семплера



Додаток В
WDR Studio (Кельн)



Додаток Г

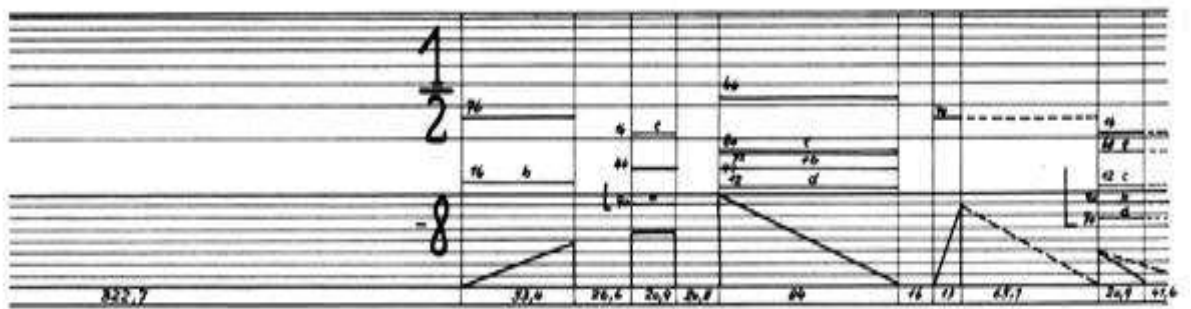
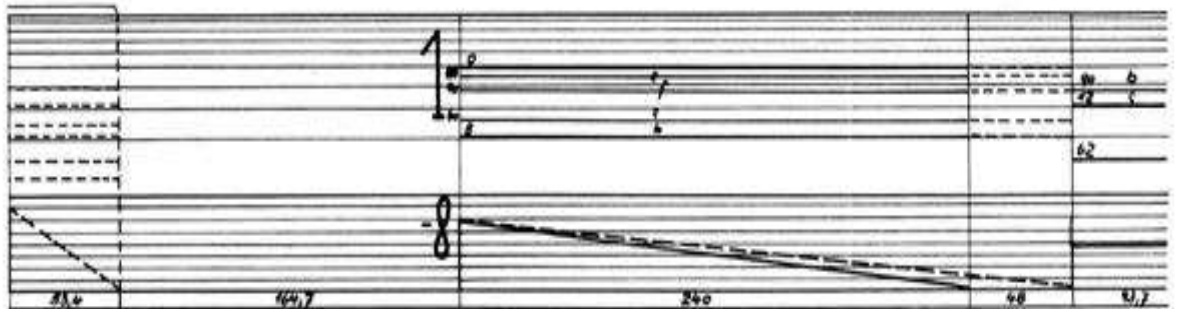
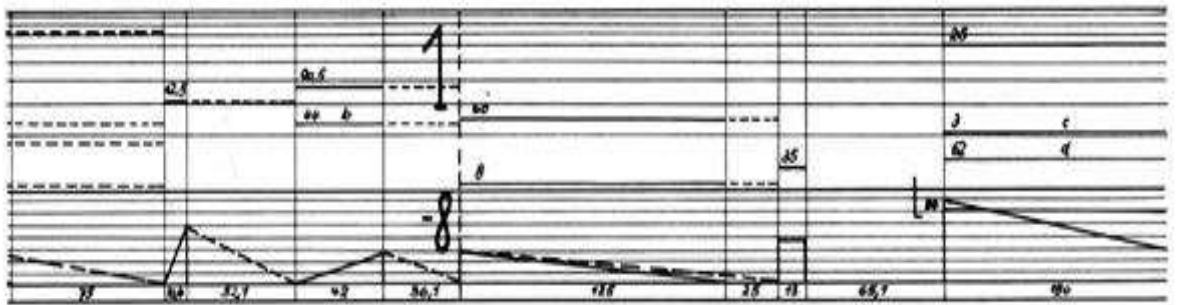
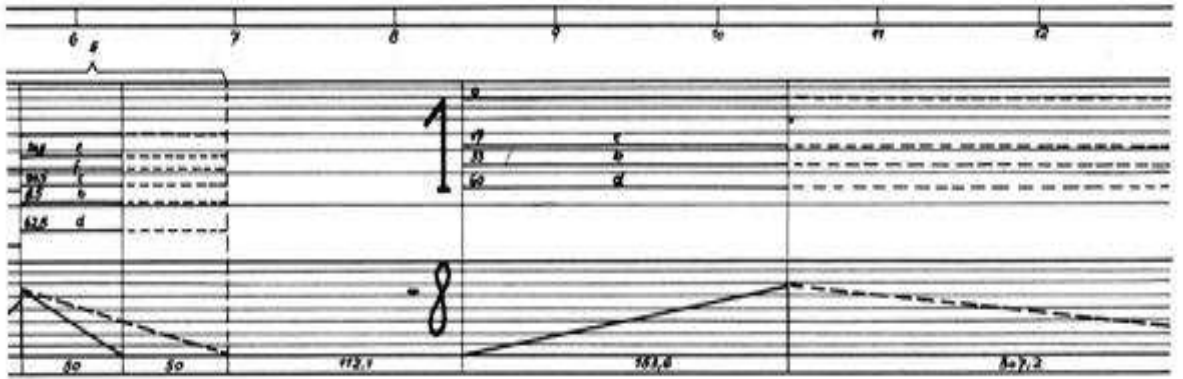
NHK (*Nippon Hōsō Kyōkai*) Studio (Японія)

Додаток Д
 Карлхайнц Штокхаузен
 Studie I

Partitur STUDIE I, Seite 1 / Score of STUDIE I, page 1

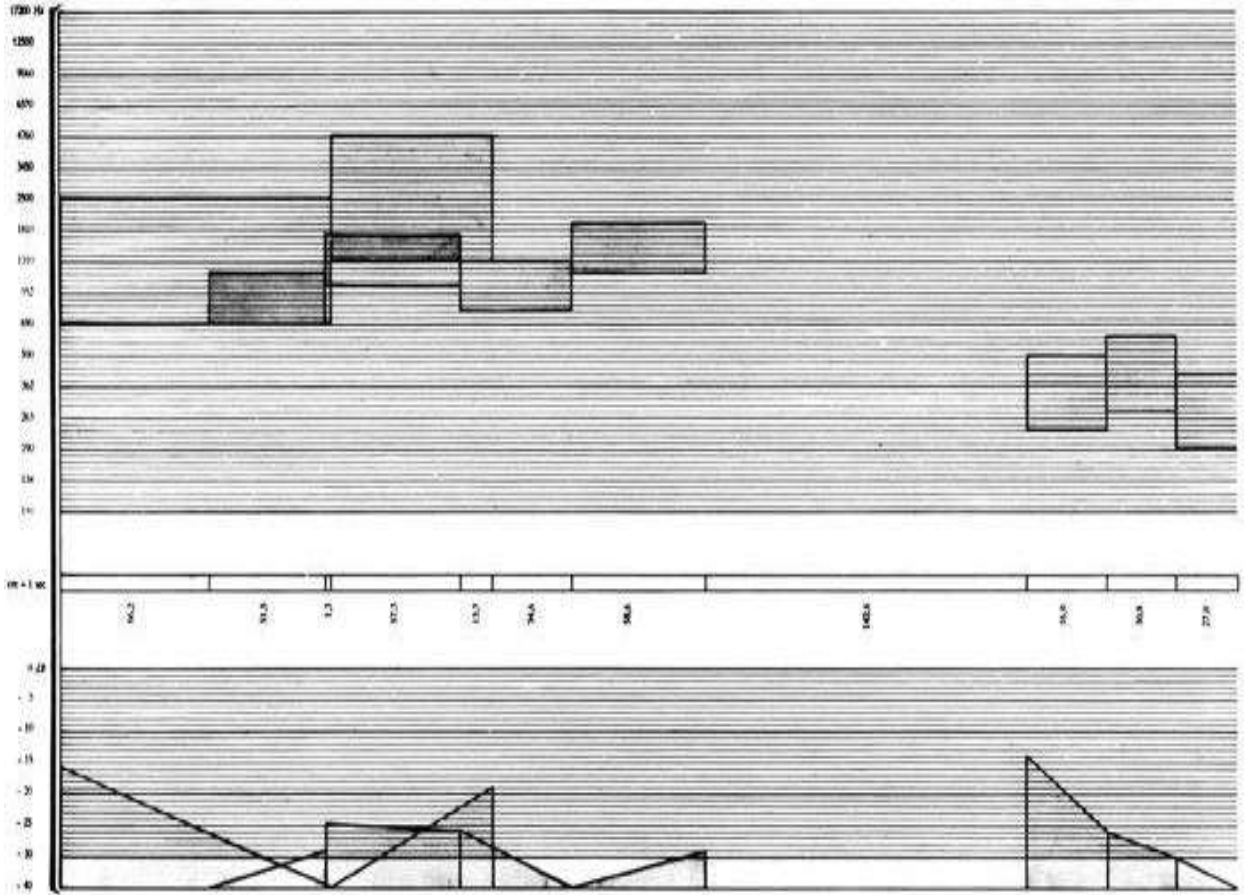


Продовж. дод. Д



Додаток Е
Карлхайнц Штокхаузен
Studie II

STUDIE II score page 1 (the score has 26 pages)

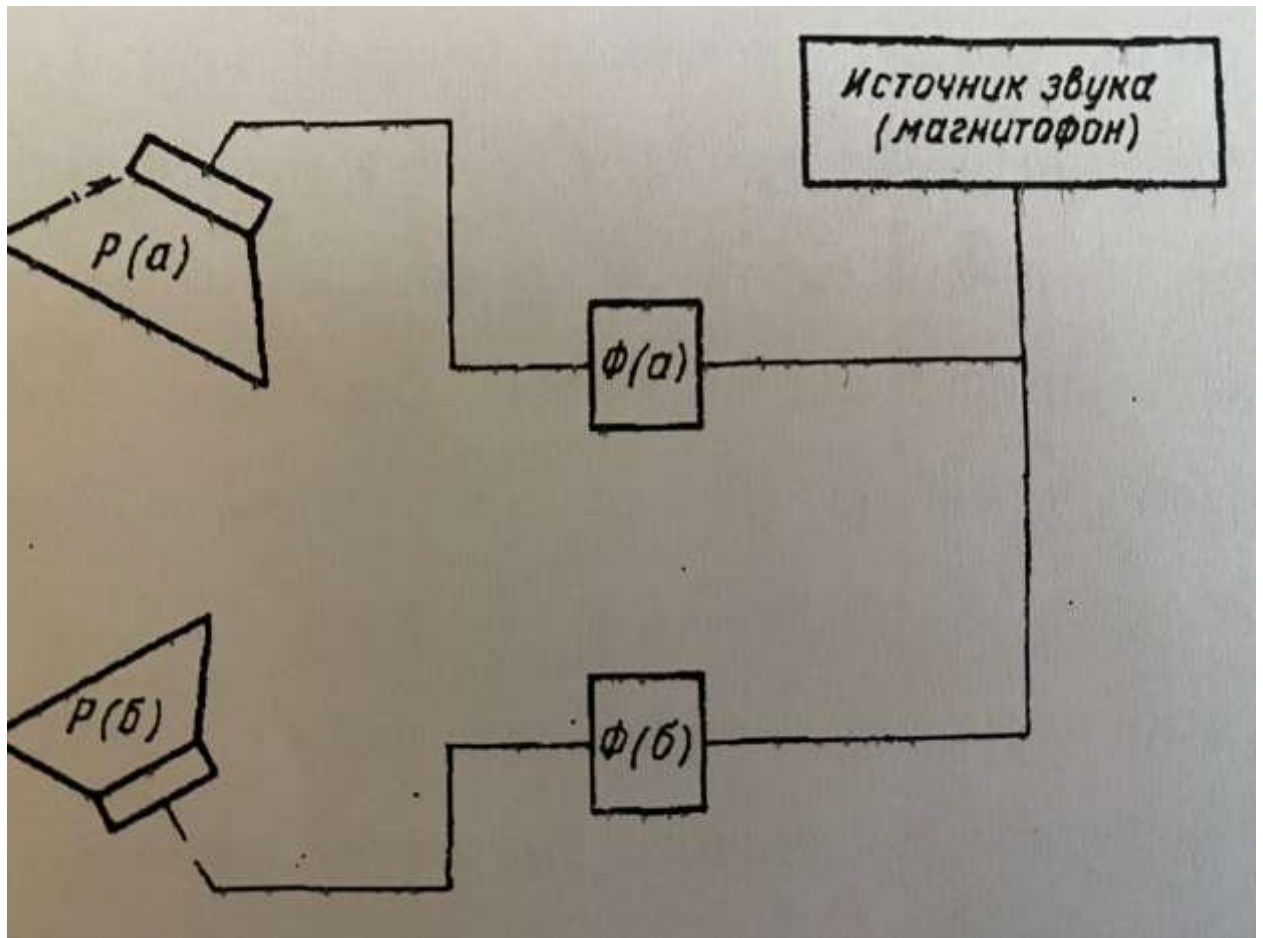


Додаток Ж
Group Ongaku (Японія)



Додаток К

Експерименти К. Штокхаузена з акустичною просторовістю

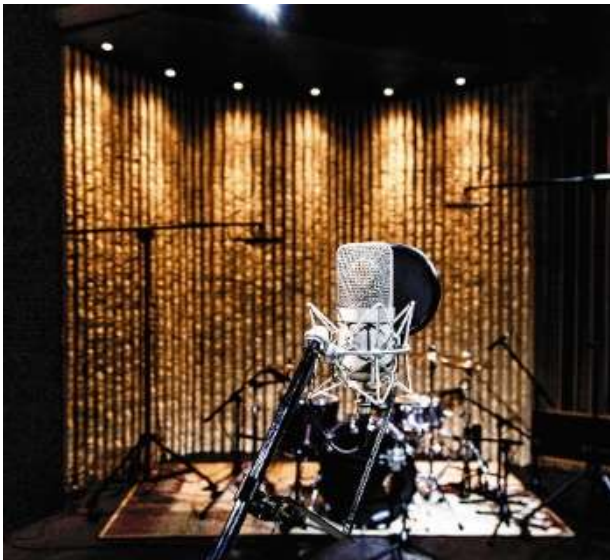


Додаток Л

Електронна музична студія, організована В. Усачевським та О. Люеннінгом



Додаток М
Універсальна студія звукозапису



Додаток Н
Project студія



Додаток П
Postproduction студія



Додаток Р
Домашня студія звукозапису



Додаток С

Композиція О. Мессіана та П. Анрі «Тембри – Тривалості»

(«*Timbres – Durées*»)

Партитура

OLIVIER MESSIAEN -

TIMBRES-DURÉES -

tempo: L = 144

goutte d'eau can
E2 f | E5 p | E3 *rité* *unbré* | E12 *jet d'eau* *mf* | F2 *Bela's* *p* | G3 *troupe* *ilim* *goutte* *mf* |

halo
G7 *troupe* *unbré* *mf* | G3 *goutte* *mf* | E5 *des* *unbré* *mf* | F2 *la* *des* *mf* |

G6 *troupe* *unbré* *mf* | B4 *unbré* *mf* | G12 *unbré* *mf* | B4 *unbré* *mf* |

F8 *troupe* *unbré* *mf* | E2 *goutte* *mf* | G6 *troupe* *unbré* *mf* | E5 *can* *mf* |

F12 *troupe* *unbré* *mf* | E3 *unbré* *mf* | E6 *jet d'eau* *mf* | E12 *jet* *mf* | G3 *troupe* *unbré* *mf* |

F2 *Bela's* *p* | G7 *troupe* *unbré* *mf* | G3 *troupe* *unbré* *mf* | B4 *unbré* *mf* |

F8 *troupe* *unbré* *mf* | G12 *unbré* *mf* | A5 *Bela's* *mf* | G12 *unbré* *mf* |

Olivier Messiaen

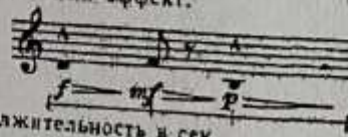
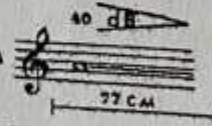
179

Процесс деформации отдельного звукового образования (клавирный фоноген)

fa la y re

Звук А (спригтоауленное фортепиано) Музыкальный эффект:

ясный, богатый, гомогенный и протяжный



продолжительность в сек.