

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

ГОМЕНЮК Світлана Григорівна

УДК 78.03+78.08+008

**МУЗИЧНИЙ ХРОНОТОП: ПРЕДМЕТ І ЯВИЩЕ.
ТИПОЛОГІЯ ФОРМ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ
В АВАНГАРДНІЙ МУЗИЦІ**

Спеціальність 17.00.01 – Теорія та історія культури

**Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Київ – 2006



00761928 (X)

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського Міністерства культури і туризму України

008

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор
Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна,
 Національна музична академія України
 ім. П.І. Чайковського,
 завідувач кафедри старовинної музики (Київ)

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
Шип Сергій Васильович,
 Південноукраїнський державний педагогічний
 університет ім. К.Д. Ушинського,
 професор кафедри теорії, історії музики
 та вокальної підготовки (Одеса)

кандидат мистецтвознавства, доцент
Чекан Юрій Іванович,
 Національна музична академія України
 ім. П.І. Чайковського,
 доцент кафедри історії музики етносів України
 та музичної критики (Київ)

Провідна установа:

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та
 етнології ім. М.Т. Рильського НАН України,
 відділ культурології та етномистецтвознавства (Київ)

Захист відбудеться «25» листопада 2006 р. о 18⁰⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського, за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

Автореферат розісланий «22» вересня 2006 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради
 кандидат мистецтвознавства, доцент

І.М.Коханик

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. В умовах докорінного оновлення мови музичного мистецтва ХХ століття особливої значущості набуває проблема розуміння його художнього змісту. Більшість традиційних носіїв змісту музичного твору (зокрема, мелодія, тонально-гармонічний розвиток, динаміка музичної форми тощо) сьогодні істотно трансформувалися або взагалі не використовуються. Це найбільшою мірою стосується авангардного мистецтва, яке заперечує фундаментальні позиції попереднього мистецького досвіду. Проте неможна вважати, що, відмовившись від традиційних форм втілення художнього змісту, сучасне мистецтво позбулося художнього змісту як такого. Тому завдання, що постало перед мистецтвознавством, полягає, по-перше, у встановленні нових притаманних сьогоднішньому мистецтву *форм* втілення художнього змісту, по-друге – у тлумаченні цих форм, розкритті втіленого в них *змісту*.

В ситуації стрімкого руйнування усталеної мови мистецтва в авангардному мистецтві активізуються ознаки хаосу як механізму переходу до мовних структур іншого рівня, їх універсальність є суттєвою рисою авангарду. Час і простір – найбільш універсальні категорії буття – не просто набувають ознак художньої значущості в авангардному мистецтві: вони забезпечують його стильову цілісність. Як будь-які універсальні категорії, простір і, особливо, час є іманентними музиці. Але саме новітня музика виявляє їх в найбільш “чистому”, безпосередньому вигляді. Про це свідчить велика кількість індивідуальних форм часопросторової організації, притаманних сучасним композиторам – “вертикальний час” С.Губайдуліної, “застиглий час” Д.Лігеті, “шароподібний час” Б.-А.Ціммермана, “момент-час” К.Штокхаузена тощо (авторські визначення).

Усвідомлюючи значення часу й простору як *формально-змістовних категорій* сучасного мистецтва, мистецтвознавство все частіше розглядає їх в якості *вихідних позицій* у вивченні актуальних мистецьких процесів. Базовим дослідженням в даному контексті виступає вироблена в літературознавстві теорія художнього хронотопу (М.Бахтін). Специфіка хронотопічних відносин в музиці є предметом досліджень, пов’язаних з проблемами музичного мислення (М.Старчеус, Г.Орлов), музичного стилю – у тому числі, історичного (М.Аркадьєв, Н.Герасимова-Персидська), національного (К.Мелік-Пашаєва, Г.Орлов), індивідуального (О.Притикіна, П.Сувчинський, С.Савенко, В.Холопова та ін.). Зважаючи на велику кількість музикознавчої літератури, присвяченої *окремим аспектам музичного хронотопу*, відчувається необхідність *систематизуючого дослідження* в означеній сфері. З іншого боку, *системного підходу* потребує розгляд явищ *сучасного музичного мистецтва*: зокрема, важливо не лише зафіксувати специфічні прояви авангардного стилю в творчості окремих композиторів, але встановити загальні, типові риси такого стилю. В даному дисертаційному дослідженні розглянуто *феномен музичного хронотопу*, а також запропоновано *систематизацію явищ авангардного музичного мистецтва на основі властивого їм типу музичного хронотопу*.

Предметом дослідження є музичний хронотоп та специфіка проявів музичного хронотопу в творчості композиторів-авангардистів.

Об'єктом дослідження є зарубіжна авангардна музика 20-х – 80-х років ХХ століття, зокрема, твори А.Веберна, Е.Вареза, С.Губайдуліної, Д.Лігеті, О.Мессіана, Л.Ноно, Дж.Шелсі та ін.

Мета дослідження полягає у виявленні основних ознак музичного хронотопу, створенні типології форм музичного хронотопу, притаманних авангардному стилю, та подальшій конкретизації означених форм в умовах індивідуальних композиторських стилів та стилів окремих музичних творів.

Означена **мета** викликала необхідність вирішення наступних **завдань**:

- 1) узагальнення сучасних уявлень про час і простір, сформованих у різних галузях наукового та художнього мислення (фізиці, філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві і т.д.);
- 2) розробка методології дослідження часопросторових відношень в музичному творі;
- 3) введення та обґрунтування поняття “музичний хронотоп”;
- 4) виявлення стилістичних показників музичного хронотопу;
- 5) створення типології музичних хронотопів, притаманних авангардному стилю;
- 6) встановлення особливостей функціонування музичного хронотопу в умовах індивідуальних стилів авангардних композиторів;
- 7) аналіз авангардних музичних творів з позицій їх часопросторової організації.

Аналітичну базу дослідження складають твори авангардного стилю, зокрема: Е.Варез. “Deserts”; А.Веберн. Концерт для 9 інструментів ор.24, Варіації для ф-но ор.27; Є.Голишев. Струнне тріо; С.Губайдуліна. “Offertorium”, Десять п’єс для віолончелі solo; Д.Лігеті. “Atmospheres”; О.Мессіан. Чотири ритмічні етюди; Л.Ноно. “Incontri”, “No hay caminos hay que caminar...”, “Post-Prae-Ludium per Donau”; М.Рославець. Три твори; Дж.Шелсі. “Khood”, “Quattro Pezzi su una nota sola”; К.Штокхаузен. “Kreuzspiel”.

Методологічною основою даної роботи є історичний та культурологічний методи, метод кореляції загального та часткового, а також методи історико-типологічного, порівняльно-типологічного та структурного аналізу.

Робота над дисертацією зумовила необхідність вивчення наукової літератури, яка склала **теоретичну базу** дослідження. Всі використані джерела можна умовно поділити на три групи. До першої належать дослідження з різних галузей знань, в яких розглянуто сучасні уявлення про час та простір – М.Бахтіна, А.Бергсона, В.Вернадського, Ю.Молчанова, І.Пригожина, В.Руднева, Дж.Уїтроу, П.Флоренського та ін. До другої – роботи, присвячені аналізу проблем музичного часу й простору – М.Аркадьєва, Н.Герасимової-Персидської, І.Кирчик, К.Мелік-Пашасвої, Г.Орлова, О.Притикиної, М.Старчеус, Б.Стронька, П.Сувчинського, В.Суханцевої, В.Холопової та ін. До третьої – дослідження авангардного мистецтва (К.Болашвілі, Н.Власової, Вяч.Іванова, Л.Кириліної, Т.Котович, Р.Куницької, С.Савенко, Д.Сараб’янова, Ю.Холопова, В.Ценової, М.Шапіра та ін.), а також композиторські коментарі (П.Булеза, А.Веберна, С.Губайдуліної, Д.Лігеті, Л.Ноно, М.Рославця, П.Шеффера, К.Штокхаузена та ін.).

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягає у наступному:

- 1) вперше запропоновано визначення поняття “музичний хронотоп”, розглянуто широке й вузьке тлумачення терміну;
- 2) запроваджується класифікація музичних хронотопів, заснована на синхронічному та діахронічному аспектах явища;
- 3) висуваються три найважливіші стилістичні показники музичного хронотопу, якими є кількість, масштаб та мотивованість змін музичної тканини;
- 4) запропоновано типологію форм музичного хронотопу авангарду, що ґрунтується на домінуванні темпорального чи спатіального чинників;
- 5) вперше реалізація типів музичного хронотопу розглянута в зв'язку із історичною стильовою динамікою ХХ століття;
- 6) музичний хронотоп розглядається як атрибут індивідуального композиторського стилю (з позицій часопросторової організації розглядаються індивідуальні стилі Л.Ноно, С.Губайдуліної, Д.Лігеті);
- 7) у науковий обіг введено маловідомі твори авангардних композиторів.

Практичне значення дисертації зумовлене можливістю використання її матеріалів у наступних курсах вищих навчальних закладів: аналізу музичних творів, стильової гармонії, стильової поліфонії; історії зарубіжної музики ХХ століття, історії сучасної музики; крім того, положення дисертації будуть корисними в окремих розділах курсів культурології та філософії мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Вона відповідає темі №16 “Музичне мислення: історія та теорія” перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського на 2000 – 2006 рр.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалася на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Основні ідеї та положення дисертації були викладені у доповідях на конференціях: I, II та III Всеукраїнська науково-теоретична конференція “Молоді музикознавці України” (Київ, 1999, 2000, 2001); Міжнародна науково-практична конференція “Час – Простір – Музика”: міжнародні музичні майстерні (Київ, 2000); Міжнародна науково-практична конференція “Старовинна музика та сучасність” (Київ, 2004, 2005).

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири статті у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, двох основних розділів, висновків, списку використаних джерел та двох додатків. Обсяг роботи складає 158 сторінок. Список використаних джерел – 198 найменувань.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У *Вступі* обґрунтовано вибір, актуальність, наукову новизну, теоретичну та практичну значущість теми, сформульовано мету та завдання дослідження.

Розділ 1 - "Музичний хронотоп в теоретичному аспекті" – розглядає питання методології дослідження музичного хронотопу в контексті часопросторових концепцій ХХ століття, містить два підрозділи.

Підрозділ 1.1 – "*Специфіка розуміння часопросторових відношень у ХХ столітті*" – складається з п'яти пунктів, висвітлює окремі концепції часу й простору, що сформувалися в різних галузях сучасних знань (фізиці, філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві і т.д.).

ХХ століття демонструє значну активізацію уваги до часу й простору як категорій наукового та художнього мислення. Зміна уявлень про природу часу й простору та про співвідношення цих категорій зумовлена відкриттям *релятивістської теорії* А.Ейнштейна. Обґрунтування цієї теорії стало можливим за умов переосмислення фундаментальних уявлень про час та простір, сформульованих у *класичній механіці* І.Ньютона. Згідно теорії відносності, час розглядається як категорія: 1) що пов'язана із характером матеріальних процесів, які відбуваються в ньому; 2) що залежить від місцезнаходження спостерігача; 3) що знаходиться в неподільній єдності із просторовим континуумом; 4) що залежить від структури та енергії гравітаційного поля. Теорія А.Ейнштейна не заперечує класичної механіки І.Ньютона, але доповнює її, оскільки закони руху фізичних тіл при релятивістських швидкостях переходять у закони класичної механіки при швидкостях значно менших за швидкість світла. Категорії часу й простору в релятивістському розумінні також є більш узагальненими: вони розширюють класичні уявлення про час та простір, розглядаючи їх як один з можливих варіантів якісного розмаїття. В основу класичної механіки І.Ньютона та релятивістської теорії А.Ейнштейна покладено різні концепції часу. За Ю.Молчановим, класична механіка базується на субстанційній статичній концепції часу, їй відповідає кількісне розуміння часу; в основі теорії відносності знаходиться реляційна динамічна модель часу, їй відповідає якісне розуміння часу. Теорія відносності належить до світоглядних вчень і поширюється на різні сфери суспільного мислення. Ставлячи під сумнів однозначність навколишнього світу, ця теорія замість універсальної часопросторової моделі світу визнавала право на існування за численними часопросторовими концепціями, які доповнювали або заперечували одна одну.

Розуміння якісної різноманітності часопростору спричинило появу у ХХ столітті багатьох класифікацій концепцій часу, в основу яких покладено різні критерії (у т.ч. розуміння природи часу, співвідношення категорій часу та буття та ін.). Для дисертаційного дослідження суттєвим є розмежування концепцій часу за критерієм *співвідношення часу та свідомості*, тобто за типом розуміння часу. В ґносеологічному аспекті вирізняються *кількісний та якісний* типи розуміння часу, які співвідносяться між собою як *вимірювання часу та*

переживання його процесуальності (М.Аркадьєв). Якісна концепція часу в середині ХХ ст. стає поширеною в різних сферах знань, у зв'язку з чим відзначається факт “повернення часу”, відкриття “забутого виміру часу” (Р.Пригожин), не опосередкованого вимірюванням.

Усвідомлення можливостей якісного розмаїття часопростору (просторово-часового континууму) істотно вплинуло на розвиток художнього мислення сучасності. В процесуальних мистецтвах ХХ ст. якісне розуміння часу зумовило явище “темпоральної приватизації” (О.Геніс) – розпаду лінійного часу й створення замість нього численних індивідуальних моделей часопростору, що набувають значення стильоутворюючих чинників. Про якісне розуміння часу в літературі, кінематографі, музиці свідчать такі їх особливості: 1) художник керує рухом часу, який, в залежності від подієвої наповненості, може мати різну швидкість; 2) типовими засобами подолання інерції лінійного часу є уповільнення темпу розгортання тексту, руйнування причинно-наслідкових зв'язків, відхід від подієвості; 3) уповільнення перебігу часу сприймається як активізація просторового чинника в художньому творі; 4) час стає суб'єктивним, особистісним, він характеризує індивідуальне осмислення людиною її існування.

Зокрема, вказані особливості втілилися у *принципах сучасної художньої прози* (В.Руднев), серед яких уповільнення темпу оповіді, руйнування фабули, пріоритет стиля над сюжетом, художня прагматика, інтенсивне оновлення синтаксису, у т.ч. за рахунок порушення зв'язності тексту.

Підрозділ 1.2 – “*Методологія дослідження музичного хронотопу*” – присвячений аналізу обсягу та змісту поняття “музичний хронотоп”, складається з п'яти пунктів.

Пункт 1.2.1. – “*Еволюція поняття хронотоп*” – висвітлює питання термінології, в зв'язку з чим розглядається співвідношення понять “часопросторовий континуум”, “хронотоп” та “художній хронотоп”. Попри спільність змісту понять, існують відмінності в традиції їх використання та уявленнях про їх структуру. Кожне має свою переважну сферу використання: в першому випадку це фізика, точні науки, в другому – філософія, гуманітарні науки, в третьому – естетика. Ядро поняття “часопросторовий континуум” утворюють час та простір; ядро поняття “хронотоп” (грецьк. “*chronos*” – час, “*topos*” – місце) утворюють час, простір та смисл; ядро поняття “художній хронотоп” – час, простір, смисл та художній образ. Виходячи з аналізу обсягу та змісту понять “часопросторовий континуум”, “хронотоп” та “художній хронотоп”, пропонується співвідносити їх як загальне, часткове й одиничне.

В пункті 1.2.2. – “*Становлення поняття музичний хронотоп*” – “музичний хронотоп” розглядається як наступний етап конкретизації поняття “художній хронотоп”, в зв'язку з чим систематизуються уявлення про категорії часу, простору, змісту та образу в музиці.

Аналіз музикознавчих праць О.Притикиної, Б.Стронька про методологію дослідження феномену музичного часу, а також І.Кирчик, К.Мелік-Пашаєвої, Г.Орлова, В.Холопової та ін. про співвідношення часу й простору в музиці засвідчує необхідність введення понять *спатіального* і *темпорального*

чинників. Вчені зазначають, що для музики часовий показник є первинний, а просторові (за виключенням реального простору звучання музики) похідні від нього, оскільки є способами осмислення перебігу музичного часу шляхом його слухової структуризації. Виходячи з цього, пропонується розмежовувати *темпоральний і спатіальний чинники*, які, хоча не являються часом або простором в звичайному розумінні, створюють часові або просторові відчуття в свідомості.

Взаємозв'язок темпорального і спатіального чинників в музичній тканині відчувається завдяки *кількості, масштабу і мотивованості* її змін. Причому зменшення кількості і масштабу змін, порушення причинно-наслідкових зв'язків ведуть до збільшення ролі просторового чинника і одночасного зменшення чинника часу (зворотну залежність спатіального показника від темпорального встановила Н.Герасимова-Персидська). Разом з тим зменшення масштабів музичної події не веде "автоматично" до підвищення спатіальності: в творах з високим рівнем причинно-наслідкових зв'язків між музичними подіями може йтися не про спатіальність, але про особливий тип темпоральності. Таким чином, три визначених показники – кількість, масштаб і ступень детермінованості музичних подій – лише в сукупності сприяють виявленню спатіальності або темпоральності. Характер співвідношень між темпоральним та спатіальним чинниками обумовлює музичний зміст твору.

Аналіз визначень поняття "музичний зміст" (В.Холопової, Г.Руубера) дає змогу встановити подвійний характер співвідношень в системі музичний час – простір – зміст. З одного боку, певний тип змісту музики передбачає відповідний тип часопросторової організації, з іншого боку, часопросторові відносини, що знаходяться в глибині свідомості, визначають сам цей зміст. Тому категорії часу і простору в музиці виявляються як на *до-змістовному*, так і на *пост-змістовному* (стилістичному) рівнях. Згідно інформаційної концепції музичного змісту, він розглядається як один з видів естетичної інформації і характеризується *негентронійністю*. За Г.Руубером, естетична інформація, яка є певним чином організованою, здатна підвищувати рівень впорядкованості в сприймаючій її системі.

Пункт 1.2.3. – "*Музичний хронотоп в широкому та вузькому значеннях*" – містить визначення поняття "музичний хронотоп", що базується на підсумовуванні вищерозглянутих складових.

Музичний хронотоп – це взаємодія темпорального і спатіального чинників в процесі створення та обробки музично-естетичної інформації. Зміст поняття "музичний хронотоп" розкривається у його співвідношенні із музичним мисленням, музичним стилем і стилістикою. У зв'язку з цим пропонується розрізняти два тлумачення музичного хронотопу – широке і вузьке. *Музичний хронотоп у широкому значенні* – це віддзеркалення в музичній творчості усвідомлених і неусвідомлених, індивідуальних і колективних просторово-часових уявлень, що характеризуються більшою або меншою єдністю усередині різних відтінків музично-історичного процесу – від стилю окремого твору до стилю епохи. *Музичний хронотоп у вузькому (конкретному) значенні* – це смислотворююча взаємодія темпорального і спатіального

чинників в музичній тканині, що виявляється в кількості, масштабі та мотивованості її змін.

Обидва значення музичного хронотопу тісно пов'язані. Так, глобальні зміни в розумінні простору і часу, подібні тим, що відбулися в свідомості людини ХХ століття, позначилися на розмаїтті часопросторових моделей у композиторській творчості (музичний хронотоп у широкому значенні) і реалізувалися в умовах ряду творів (музичний хронотоп у вузькому значенні). Співвідношення широкого і вузького тлумачень поняття розкривається, крім того, через взаємозв'язок першого із музичним мисленням і стилем, другого – зі стилістикою.

В пункті 1.2.4. – *“Класифікація музичних хронотопів: стабільні та мобільні хронотопи в музиці”* – висвітлюється традиція функціонування поняття “музичний хронотоп” у музикознавстві. На основі робіт М.Аркадьєва, Н.Герасимової-Персидської, М.Старчеус та ін. запроваджується класифікація музичних хронотопів, згідно якої розрізняються *стабільні форми* (тобто обумовлені незмінними властивостями музики як виду мистецтва) і *мобільні форми* (пов'язані зі змінністю стильових проявів). До стабільних, або базових музичних хронотопів належать музично-акустичний, інтонаційний, архітектонічний і нотно-писемний (М.Старчеус). До мобільних музичних хронотопів належать історично-стильові, національно-стильові та індивідуально-стильові. Хронотоп будь-якого музичного твору характеризується сукупністю стійких та змінних ознак, отже, музичний твір знаходиться на перетині стабільних і мобільних хронотопів.

В пункті 1.2.5. містяться підсумки даного підрозділу дисертації. Зокрема, музичний хронотоп визнається за критерій, який по рівню узагальнення відповідає масштабам змін в сучасному мистецтві і може виступати атрибутом окремого стилю або стильового напрямку.

Розділ 2 – “Музичний хронотоп в історичному аспекті” – є конкретизацією положень Розділу 1 в умовах певної стильової цілісності – авангардної музики, містить два підрозділи.

Підрозділ 2.1 – *“Музичний хронотоп авангарду (рівень історичного стилю)”* – присвячений питанням типології форм часопросторової організації в авангардній музиці, складається з чотирьох пунктів.

В пункті 2.1.1. – *“Авангард та його місце в культурі ХХ століття”* – розглянуто історію терміну “авангард”, окреслено визначені в мистецтвознавчій літературі риси авангарду як окремого стилю мистецтва.

У культурологічній і музикознавчій літературі термін “авангард”, “авангардне мистецтво” застосовується як характеристика найбільш радикальних творів, композиторських стилів і стильових напрямів мистецтва останнього часу. Ключовими рисами авангардного мистецтва є: 1) постійність та глибина оновлення, 2) універсальність, 3) пріоритет прагматики, прагнення дієвості мистецтва. Авангардному мистецтву властива зміна найбільш стабільних позицій традиційного художнього мислення, в зв'язку з чим слід відзначити: відбувається *укрупнення смислових одиниць мистецтва*. Авангард,

таким чином, характеризується семантизацією універсального, у т.ч. освоєнням категорій часу й простору як об'єктів художньої творчості. Сучасні концепції авангарду відзначаються надзвичайно широким трактуванням явища: авангард розглядається як “тип мислення” (Д.Сараб'янов), “парадигма суспільної свідомості”, “стиль культури” (Ю.Гирін), “історичний стиль” (Вяч.Вс.Іванов).

В авангардному мистецтві розрізняють дві протилежні тенденції – раціональну та інтуїтивну. Перша тяжіє до “об'єктивного науково-аналітичного оволодіння закономірностями розвитку мистецтва, формоутворення, творчості і сприйняття” (Т.Котович); друга – до проникнення в суть буття як явища стихійного, поза-логічного, в зв'язку з чим інтуїція розглядається як вершина пізнання в художній творчості. Вказані тенденції виявилися в музиці: перша пов'язана з діяльністю нової віденської школи, з розвитком ідей А.Веберна у серіалізмі; друга – із творчістю Е.Вареза та втіленням його ідей в окремих творах електронної, конкретної, спектральної музики.

Пункт 2.1.2. – “*Типологія музичних хронотопів авангарду: загальна характеристика*” – присвячено встановленню ознак двох типів музичного хронотопу, властивого двом названим тенденціям авангардної музики.

У авангардному музичному мистецтві пропонується розрізнити два типи музичного хронотопу – *вебернівський* (із домінуванням темпорального чинника) і *варезівський* (із домінуванням спатіальності при зменшенні темпорального чинника). Стилiстичними проявами превалювання темпорального або спатіального чинників виступають кількість, масштаб і рівень мотивованості змін в музичній тканині.

Для музичного хронотопу *вебернівського типу* характерні наступні особливості:

- 1) Переважання темпорального чинника, виражене в посиленні зв'язків між подіями в музиці, в збільшенні числа подій при одночасному зменшенні їх масштабів.
- 2) Квазіспатіальність – уявне відчуття просторовості, що виникає в результаті надмірної складності причинно-наслідкових зв'язків між елементами музичної тканини, а також унаслідок її дискретності.
- 3) Раціональний підхід до музичного часу, виражений у структурованості музичного процесу (симетрія – переважний тип структуризації).
- 4) Вебернівському хронотопу в широкому значенні властиве *кількісне розуміння часу*. Час усвідомлюється через простір: потік часу представляється у вигляді суми нескінченної послідовності моментів. Структурованість є неодмінною умовою розуміння часу, але структурувати час означає розуміти його просторово.

Музичний хронотоп *варезівського типу* має такі особливості:

- 1) Зниження рівня детермінованості музичних подій; пріоритетом стає не організація матеріалу, але його відбір; композиторські зусилля спрямовані на пошук специфічності звучання: розширюється інструментарій, використовуються нові способи звуковидобування на традиційних інструментах; залучається не властивий музиці матеріал – звуки і шуми

повсякденного життя (у конкретній музиці), синтезовані, трансформовані звуки (в електронних композиціях).

- 2) Зменшення кількості та масштабів музичних подій; усвідомлюється самоцінність звучання, важливою стає неквапливість музичного розгортання, можливість віддатися перебігу музики й відчуті неповторність її звукового плину. Це передбачає поступовість змін у стилістиці – масштаби і кількість подій зменшуються; або вони нівелюються, утворюючи внутрішньо рухому єдність гомогенної природи (симультанну, як у надбагатоголосній фактурі Д.Лігеті, або сукцесивну, як в музиці Ф.Гласа, С.Райха та ін.).
- 3) Ослаблення темпорального чинника в музиці (у зв'язку з відчуттям уповільнення перебігу музичного часу) при одночасному посиленні спатіальності.
- 4) Емпіричний підхід до музичного часу, заснований на досвіді й відчутті, а не усвідомленні й вимірюванні.
- 5) Варезівському хронотопу в широкому значенні властиве *якісне відчуття часу*, що можна розглядати як спробу збагнення його суті. Виникає наступний парадокс: шлях углиб часу увінчується отриманням простору, бо відчуття спатіальності виникає внаслідок нового відношення до часу.

В пункті 2.1.3. – “*Прояви двох типів часопросторової організації в авангардній музиці*” – висвітлюється втілення вказаних особливостей в стилістиці авангардних творів.

Двом типам музичного хронотопу – вебернівському і варезівському – відповідають дві магістральні лінії розвитку авангардної музики. *Першу лінію* складають твори композиторів першої та частково другої авангардної хвилі, в яких реалізовано нові *системи* звукової організації. Це, зокрема, М.Рославець, Є.Голишев, Й.Хауер, А.Шенберг, А.Веберн, О.Мессіан (періоду “Чотирьох ритмічних етюдів”), П.Булез (в Третій сонаті, “Структурах”), К.Штокгаузен, Л.Ноно (у творах 50-60х років), Я.Ксенакіс, Л.Грабовський та ін. З цією лінією пов'язане посилення детермінованості елементів музичної мови.

Друга лінія, в основному, стосується другої авангардної хвилі. Вона починається в творчості Е.Вареза й продовжується в творах Дж.Шелсі, Д.Лігеті періоду 60-х років, П.Шеффера, Ж.Грізея, Т.Мюрая та ін. Ця лінія пов'язана з переосмисленням ролі звуку в композиції, зниженням рівня детермінованості її елементів й виявляється в окремих електронних, конкретних, алеаторичних, спектральних та ін. творах.

Оскільки *вебернівський тип* музичного хронотопу властивий творам із жорсткою організацією композиції, музикознавчий аналіз в дослідженні спрямований на висвітлення динаміки посилення детермінованості від серійних до серіальних творів. Порівнюються твори, що представляють різні віхи цього процесу, зокрема: Варіації для фортепіано, ор.27 А.Веберна (як наступний після А.Шенберга етап посилення детермінованості в рамках серійної додекафонії), Чотири ритмічні етюди О.Мессіана (як перший приклад серіального твору), “Зустрічі” для 24-х інструментів Л.Ноно та “Перехресна гра” К.Штокгаузена (як приклад тотальної серіалізації композиції).

Аналіз засвідчує, що процес посилення детермінованості елементів музичного цілого виявляється, з одного боку, у збільшенні кількості зв'язаних компонентів, з іншого – в посилюванні самих зв'язків. Можна констатувати поступове збільшення числа елементів музичної тканини, що підлягають серіалізації: в творах А.Веберна, на відміну від інших нововіденців, елементи звуковисотної серії узгоджуються згідно принципів гемітоніки, структурності та симетрії; у серіальних композиціях окрім звуковисотності серіалізовано ритміку, динаміку, агогіку, тембр, темп (“Контрапункти” К.Штокхаузена), подекуди щільність звучання, угруповання тактів і регістрів (“Варіанти” Л.Ноно). Особливістю серіальних композицій є виводимість різних елементів музичної тканини із загального принципу: спільні закони покладено в основу звуковисотної серії та композиції цілого твору (“Зустрічі” Л.Ноно); зі спільного принципу виводяться звуковисотна, ритмічна, динамічна й агогічна серії, а також структура композиційного цілого (“Структури” П.Булеза). Вихід на композиційний рівень позначений встановленням жорстких причинно-наслідкових зв'язків, що діють на тривалих відрізках часу. Водночас, має місце певна “герметичність” музичних подій: кожна з них, ретельним чином відшліфована, є відокремленою від інших (особливо, у пуантілістичній фактурі). Створюється відчуття дискретності музичної тканини, що відображає кількісне розуміння часу як низки одиничних моментів, яка губиться в нескінченності. Отже, музичний хронотоп серіальних композицій характеризується переважанням темпорального чинника, який, проте, будучи структурований, мислиться просторово.

Варезівський тип часопросторової організації сформувався на протигагу серійній та серіальній технікам. Оскільки для даного хронотопу характерне підвищення уваги до акустичних властивостей музичного матеріалу й зменшення детермінованості композиції, музикознавчий аналіз творів націлений на виявлення їх звукової специфіки.

Варезівський музичний хронотоп ґрунтується на ідеї “вивільненого звуку”, що передбачає посилення його ролі в композиції та подолання звуковисотної, тембрової, динамічної та ін. градуйованості звучання. Хоча повна реалізація ідеї вивільненого звуку можлива лише в електронних творах, її втілення в умовах традиційного або розширеного інструментального складу (Е.Варез. “Пустелі”, “Іонізація”) забезпечує суттєве оновлення музичної мови, зокрема, фактури та концепції музичної форми.

В основі варезівської *фактури* лежить модель звуку як обертонового спектру з притаманними йому коливаннями щільності. Елементами музичної фактури є звукові маси, звукові об'єкти, звукові об'єми – тембро-фактурно-динамічні комплекси, утворені із звуків різної динаміки, темперованих і нетемперованих звуків, тонів і шумів тощо. Вертикальний зріз музичної тканини в творах Е.Вареза наближається до *електронного звуку*, якому, на відміну від традиційного, притаманні мікро-варіативність, наявність внутрішньо-звукових фігуро-фонів співвідношень, формули *i-m-t* (В.Задерацький).

Концепція *музичної форми* Е.Вареза також є звукоцентричною: композитор мислить форму як розгорнений в часі звуковий спектр, з властивими йому згущуваннями і розрідженнями. Ціле складається як результат “тотального фактурного варіювання, що спирається на опорні ноти, які періодично повторюються” (Р.Куницька). Континуальність розвитку усередині окремих розділів музичної тканини – сонорних блоків – поєднується з контрастністю зіставлень блоків. Концепція музичної форми Е.Вареза, таким чином, протилежна вебернівській: у першому випадку йдеться про *сонорну* континуальність музичної тканини при слабкій зв’язності її макроелементів; в другому – про дискретність музичної тканини із щонайтіснішим зв’язком елементів всіх рівнів, але походження зв’язку – *структурне*. Музичне мислення Е.Вареза є *звукоцентричним*, А.Веберна – *структуроцентричним*. В основі сонорної і серійної концепцій музичної форми лежать різні уявлення про природу часу: сонорна модель відображає *якісне* уявлення про час, тоді як серійна – *кількісне*.

Ідея Е.Вареза про абсолютизацію ролі звуку в музичному творі одержала розвиток в творчості ряду композиторів. Один з напрямків розвитку цієї ідеї – концентрація на *одному звуці* або *співзвуччі*, які розглядаються як основа всіх елементів музичної тканини, наприклад: К.Штокхаузен. “Stimmung” (1968), А.Шнітке. “Потік” (1969), Б.-А.Піццерман. “Тиша і повернення” (1970), Л.Ноно. “Post-Prae-Ludium per Donau” (1987), “Немає дороги, але треба йти вперед...” (1987).

Подібним чином побудовано більшість творів Дж.Шелсі, написаних після 1959 р., зокрема Kboom (1962), Tkrdg (1968), Anahit (1965), Ohoi (1966), Konx-Om-Pax (1969), Aitsi (1974), Pfhath (1974), Maknongan (1976). Музичний розвиток в даних творах ґрунтується на тембровому переосмисленні звучання, виявленні якнайтонших градацій його висоти, динаміки, артикуляції. Процес формоутворення в творах Дж.Шелсі нагадує варезівський: форма вирішена як послідовність ушлілень та розряджень звукового спектру, обумовлених втрапою рівноваги й відновленням її. Звук наче “розшаровується”, “дихає”, наближаючись і віддаляючись. В результаті створюється відчуття уповільнення музичного руху, перетворення часу в простір. Т.Макком зауважує, що музика Дж.Шелсі “часом тече, а часом завмирає в нерухомій миті космічного руху; спрямовується то вперед, то углиб, відкриваючи вищий сенс існування, який лежить поза ним”.

Новий етап в розвитку проголошених Е.Варезом ідей пов’язаний з освоєнням композиторами електроніки, яка надає необмежені можливості моделювання тембру, висоти і динаміки звучання. В електронній музиці активізується роль реального простору. Процес його освоєння зв’язаний з переосмисленням характеру музичного руху, який більше не сприймається як рух мелодичний.

Для варезівського типу музичного хронотопу характерне переважання спатіального чинника, викликане зниженням ступеня детермінованості музичної тканини, зменшенням кількості і масштабів музичних подій при одночасній їх деталізації, перенесення творчої уваги з композиційного рівня

твору на синтаксичний і фонічний рівні. В основі такого підходу лежить *якісне* уявлення про природу часу, розуміння залежності характеру часового перебігу від якості подій, якими він наповнений.

Пункт 2.1.4. підсумовує викладене в даному підрозділі. Зокрема, пропонується основною властивістю музичного хронотопу авангарду вважати *хронометричність* (термін П.Сувчинського), оскільки в обох типах музичного хронотопу авангарду йдеться про порушення певного темпорального “оптимуму”, яке виникає внаслідок прискорення або уповільнення перебігу музичного часу. За П.Сувчинським, особливість музичного поняття часу визначається тим, який час лежить в його основі – онтологічний чи похідний від нього психологічний. Музика, заснована на онтологічному часі, є *хронометричною*: сенс часу знаходиться в рівновазі з музичним процесом. Музика, в основі якої лежить психологічний час, є *хронометричною*: вона або випереджає реальний час, або залишається позаду нього.

Підрозділ 2.2 – “*Музичний хронотоп авангарду (рівень індивідуального композиторського стилю)*” – є подальшою конкретизацією викладених положень в умовах індивідуальних композиторських стилів Л.Ноно, С.Губайдуліної та Д.Лігеті, складається з п’яти пунктів.

Пункт 2.2.1. – “*Музичний хронотоп як образ часопросторового взаємозв’язку*” – присвячений аналізу змісту поняття “*образ часу*”, яке в другій половині ХХ ст. стало поширеним в індивідуальних стилях багатьох композиторів.

За М.Бахтінім, художнім хронотопом є не лише зв’язок часових та просторових відношень в творі, але й *образ* такого взаємозв’язку. В даному розумінні музичними хронотопами є “момент-час” К.Штокхаузена, “застиглий час” Д.Лігеті, “вертикальний час” С.Губайдуліної, “мікро-час” Л.Ноно, “шароподібний час” Б.-А.Ціммермана і т.д. Образи часу можна уподібнити наскрізним ідеям творчості, які розкриваються поступово, від твору до твору.

Образ часу як індивідуальний спосіб осмислення часопросторового взаємозв’язку не може обмежуватися творчістю, тому для розуміння його суті важливим є аспект художньої прагматики (авторські публікації, інтерв’ю, коментарі тощо). Зокрема, коментарі Л.Ноно, С.Губайдуліної і Д.Лігеті дозволяють встановити, яким чином ці композитори прийшли до усвідомлення ролі спатіального чинника в музиці: Л.Ноно виходив з глибинних властивостей звуку, С.Губайдуліна – з роздумів про природу творчого процесу і суті композиторської праці, Д.Лігеті – з прагнення відобразити в музиці рух, абстрагований від переміщень об’єкту. Образ часу може розглядатися як детермінант індивідуального стилю композитора, певних стилістичних рішень.

Пункти 2.2.2., 2.2.3., 2.2.4. – “*Мікро-час в пізній творчості Л.Ноно: людина всередині звуку*”, “*Вертикальний час С.Губайдуліної: сходження до смислу*”, “*Застиглий час Д.Лігеті: рух без зрушень*” – присвячено аналізу специфіки композиторських образів часу та їх стилістичних проявів з метою встановлення домінуючого типу музичного хронотопу.

Активізація просторового чинника в творах Л.Ноно 80-х рр. ХХ ст. пов’язана з уповільненням процесу музичного розгортання, мінімізацією

матеріалу, відходом від подієвості. Метод Л.Ноно передбачає застосування принципів електронної композиції – в т.ч. моделювання тембру, акустичного простору, висоти і динаміки звучання – поза сферою електронної музики. *Творення звуку* – головна властивість електронного мислення – є пріоритетом в електронних і акустичних композиціях Л.Ноно 80-х рр., зокрема, у «Посвяченні Карло Скарпі, архітектору» (1984), «Немає дороги, але треба йти вперед... Андрію Тарковському» (1987). В останній п'єсі композитор обмежився єдиним звуком і шістьма його чверть-тоновими варіантами в різних тембрових і просторових комбінаціях. Специфіка твору полягає в організації внутрішнього і зовнішнього простору згідно спільного принципу – дзеркальної симетрії: семи тонам, що симетрично розташовані навколо центрального, відповідають сім оркестрових груп, що симетрично розташовані в концертному приміщенні. У такий спосіб створюється відчуття перебування слухача всередині звуку.

Мислення Л.Ноно є звукоцентричним: композитора приваблює специфічність звучання, для чого він використовує мікроінтерваліку, можливості “живої” електроніки, інструментальний та електронний тембровий синтез, ефекти просторових переміщень звуку. У цьому сенсі “мікро-час” Л.Ноно – це зворотна сторона його “макро-простору”. У творах пізнього періоду творчості Л.Ноно визначальним є *музичний хронотоп вarezivського типу*, з притаманними йому низькою подієвістю й слабкою детермінованістю елементів музичної тканини. Враховуючи серіальний період творчості Л.Ноно 50-х рр., еволюцію індивідуального стилю композитора можна розглядати як перехід від структури до звуку, за яким стоїть зміна уявлень композитора про час та простір, тобто зміна типу індивідуально-стильового хронотопу.

В основі індивідуально-стильового музичного хронотопу *С.Губайдуліної* лежить вільно трактована *вебернівська модель* часопросторових відносин. Мислення *С.Губайдуліної* є структуроцентричним, хоча, на відміну від серіального структуроцентризму, в даному випадку має місце особлива *метафорична структурність*, для якої не обов'язкове достеменне втілення інваріанту. Як і А.Веберну, *С.Губайдуліній* властива сконцентрованість вислову, але її досягнення зв'язуються не із збільшенням кількості музичних подій, а швидше, із їх символізацією. Основоположні поняття стилю *С.Губайдуліної* – конструктивна ідея та її символічне значення. Звучання немов обростає додатковими смислами, “товщає” за рахунок асоціацій і підтекстів. Образ смислово потовщеної часової горизонталі композитор називає “сконцентрованим вертикальним часом”. За *С.Губайдуліною*, вертикальний час спрямований за межі суєтності людського життя: там, де крізь горизонталь повсякденних подій, з її причинно-наслідковою логікою, вдається виявити перехід до вертикалі вищого смислу, життя набуває справжньої цінності.

Для *Д.Лігеті* проблема осмислення часу також є актуальною. Зокрема, він намагається здолати протиріччя між лінійним часом, в якому розгортається конкретний музичний твір, та прагненням індивідуалізації часового потоку, зміни його швидкості та щільності. Розв'язання даного протиріччя *Д.Лігеті* знаходить у зверненні до позаподієвого, або застиглому часу. Адекватне втілення такого типу часового розгортання в музичній тканині пов'язане з

технікою мікрополіфонії – особливим композиційним методом, при якому поєднання мелодичних ліній, що не диференціюються слухом, породжують специфічну музичну тканину сонорного типу.

“Застиглий час” Д.Лігеті – це образ “чистого часу”, переживання його тривалості як такої, що не опосередкована змінами; це наближення до ідеї бергсонівської “мелодії”. Д.Лігеті виходить з якісного розуміння часу, в його стилі переважає музичний хронотоп *варезівського типу*. Стилістичними показниками даного хронотопу є зменшення кількості і масштабів музичних подій, а також зниження рівня їх детермінованості. У надбагатоголосній фактурі Д.Лігеті масштаб події стає величиною змінною й коливається від одиничного звуку ретельно опрацьованої лінії – до сумарної єдності таких ліній, в якій номінальна кількість звуків і ступінь їх зв’язності не мають значення. Відносність масштабів музичних подій, очевидно, визначає музичний хронотоп Д.Лігеті в конкретному (стилістичному) значенні.

Пункт 2.2.5. містить узагальнення щодо індивідуально-стильових музичних хронотопів, описаних на основі аналізу творів та авторських коментарів. Погляди і творчість кожного з зазначених композиторів свідчать про пильну увагу до теми часу, простору та їх взаємодії в музичній тканині. У кожному з трьох випадків індивідуальна форма музичного хронотопу виникає на основі одного з визначених вище типів – вебернівського (С.Губайдуліна) чи варезівського (Д.Лігеті) – або в результаті їх поєднання (Л.Ноно).

Між тим або іншим видом композиторської техніки і типом музичного хронотопу існує певний зв’язок, який не є зворотним. Посилення темпорального чинника в музичному хронотопі може бути пов’язане з серійною або серіальною технікою, так само як посилення спатіального чинника – з принципами електронної або конкретної композиції. В той же час, творчість С.Губайдуліної демонструє посилення темпорального чинника в обхід серійних або серіальних методів композиції. Схожим чином, творчість Л.Ноно та Д.Лігеті демонструє переважання спатіальності поза електронними або конкретними творами. Обсяг поняття “музичний хронотоп” не вичерпується поняттям техніки композиції, але включає моменти, пов’язані з музичним мисленням, індивідуальними уявленнями композиторів про природу часу і простору.

У **Висновках** визначаються головні результати та підводяться підсумки дослідження.

Интерес до проблем часу і простору в ХХ столітті значно зріс та поширився на різні сфери наукового і художнього мислення. У сучасному мистецтві сформувалося нове відношення до часу, обумовлене усвідомленням можливостей просторово-часового континууму. Час і простір мисляться як *матеріал мистецтва*, спосіб формування якого визначає індивідуальний стиль художника, стиль окремого твору.

Розмаїття індивідуальних моделей часопростору в творчості виникає на основі різного розуміння часу. Розрізняються кількісний і якісний підходи до розуміння часу, що припускає, відповідно, вимірювання часу або переживання

його процесуальності. Кількісний підхід пов'язаний із структуризацією часу, що розглядається як прояв простору в часі. У якісному підході просторовий чинник активізується як механізм, що компенсує ослаблення інтенсивності часового перебігу. Кількісне та якісне розуміння часу включають просторовий чинник, тобто обидва підходи є хронотопічними.

Авангардну музику, яка заперечує основні засади музичного досвіду минулого, очевидно, слід розглядати з позицій максимального узагальнення. Саме часопросторові уявлення, що становлять фундамент мислення, забезпечують необхідний рівень узагальнення, адекватний глибини перетворень в авангардному мистецтві. Музичний хронотоп є *категорією смислоутворення*: розуміння специфіки музичного хронотопу авангарду наближає до розуміння *змісту* авангардного мистецтва.

Два типи музичних хронотопів авангарду, вебернівський та вarezівський, відображають два способи розуміння часу – кількісний і якісний. Перший тип музичного хронотопу виявився переважно в першій половині ХХ століття, він пов'язаний із серійною додекафонією та серіалізмом 50-х рр., тоді як другий тип переважає в другій половині ХХ століття й виявляється в творах, написаних у різних композиторських техніках. Це свідчить про спільність процесів, що відбуваються як в художньому, так і в науковому мисленні: в обох сферах відбувається перехід від кількісного розуміння часу до якісного. Даний процес одержав назву “повернення часу” (І.Пригожин).

Авангардне мистецтво показує своїм просторово-часовим плюралізмом – допустимістю одночасного існування різних, але рівноправних хронотопів. Подібна ситуація може служити непрямим доказом прискорення ходу часу (або нашого відчуття ходу часу): що існувало раніше у послідовності змін історичних стилів, сьогодні існує в одночасності. “Стріла” часу немов розпалася на частини, причому майбутнє, минуле і теперішнє змішалися між собою. Можливо, в результаті такого відчуття людина все гостріше прагне затримати хід часу, й одним з проявів такого прагнення є поширена сьогодні тенденція до уповільнення перебігу художнього часу у витворах мистецтва.

В авангардному музичному мистецтві, таким чином, поступово формуються риси нової – неklasичної – парадигми культури. Їй властиве усвідомлення самодостатності миті, не обумовленої минулим і не спрямованої в майбутнє. Продовжена теперішність “набуває ознак просторовості, поглинає інші характеристики й збігається з вічністю” (Н.Герасимова-Персидська).

Основні положення дисертації викладено в публікаціях:

1. Гоменюк С. Вертикальное время Софии Губайдулиной // Київське музикознавство. – К., 2000. – Вип.5. – С.49-54.
2. Гоменюк С. “Движение без продвижения”: нелинейное время Дьердя Лигети // Київське музикознавство. – К., 2003. – Вип.9. – С.48-58.
3. Гоменюк С. Четыре взгляда на мир звука // Київське музикознавство. – К., 2003. – Вип.10. – С.18-23.

4. Гоменюк С. Человек внутри звука: заметки о позднем творчестве Луиджи Ноно // Час – Простір – Музика: Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського. – К., 2003. – вип.25. – С.120-133.

Гоменюк С.Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – Теорія та історія культури. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Міністерство культури і туризму України, Київ, 2006.

В дисертації розглянуто феномен музичного хронотопу і запропоновано систематизацію явищ авангардного музичного мистецтва на основі властивого їм типу музичного хронотопу. В дослідженні розробляється методологія аналізу часопросторових відношень в музичному творі, дається визначення музичного хронотопу, встановлюються його стилістичні показники, створюється типологія музичних хронотопів авангардного стилю, розглядаються особливості функціонування музичного хронотопу в умовах індивідуальних стилів авангардних композиторів та стилів окремих музичних творів.

У дисертації проаналізовані твори авангардних зарубіжних композиторів 20-х – 80-х рр. ХХ століття з точки зору специфіки їх часопросторової організації.

Ключові слова: хронотоп, музичний хронотоп, час і простір, темпоральний та спатіальний чинники, кількісна і якісна концепції часу, варезівський тип музичного хронотопу, вебернівський тип музичного хронотопу, авангард, авангардна музика, зарубіжна музика ХХ століття.

Гоменюк С.Г. Музыкальный хронотоп: предмет и явление. Типология форм пространственно-временной организации в авангардной музыке. – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01. – Теория и история культуры. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Министерство культуры и туризма Украины, Киев, 2006.

В диссертации рассматривается феномен музыкального хронотопа и предлагается систематизация явлений авангардного музыкального искусства на основе свойственного им типа музыкального хронотопа.

Интерес к проблемам пространства и времени в ХХ веке значительно возрос и охватывает различные сферы научного и художественного мышления. Многообразие индивидуальных моделей пространства-времени в творчестве возникает на основе различного понимания времени. Различаются количественный и качественный подходы к пониманию времени, предполагающие, соответственно, измерение времени либо переживание его процессуальности. Количественный подход связан со структуризацией времени, что рассматривается как проявление пространства во времени. В

качественном подходе пространственный фактор активизируется как механизм, компенсирующий ослабление интенсивности временного протекания. Количественное и качественное понимание времени включают пространственный фактор, т.е. оба подхода хронопоичны.

Осознание и освоение пространственно-временной взаимосвязи в искусстве определяется как художественный хронотоп (М.Бахтин). Специфика отражения указанной взаимосвязи в музыке обосновывает введение в диссертации понятия музыкальный хронотоп. Будучи формально-содержательной категорией музыки, музыкальный хронотоп как понятие получает широкое и узкое толкование.

В широком понимании музыкальный хронотоп учитывает отражение в музыкальном творчестве осознанных и неосознанных, индивидуальных и коллективных пространственно-временных представлений. В узком смысле музыкальный хронотоп рассматривается в аспекте стилистики и трактуется как смыслообразующее взаимодействие темпорального и спатального факторов в музыкальной ткани, проявляющееся в количестве, масштабе и мотивированности ее изменений.

В авангардной музыке различаются два типа музыкальных хронотопов, обозначенные в диссертации как веберновский и варезовский. В первом из них преобладает темпоральность, что выражается в усилении связей между событиями в музыке, в увеличении числа событий при одновременном уменьшении их масштабов. Свойствами веберновского музыкального хронотопа являются квазиспациальность (мнимое ощущение пространственности, возникающее в результате "нечитаемости" причинно-следственных связей между элементами и дискретности музыкальной ткани), а также рациональный подход к музыкальному времени, выражающийся в структурированности музыкального процесса.

Второй тип музыкального хронотопа отличает преобладание спациальности, что выражается в снижении уровня детерминированности музыкальной ткани, уменьшении количества и масштабов музыкальных событий. Ему свойственен эмпирический подход к музыкальному времени – основанный на опыте и ощущении, а не осознании и измерении. Приоритетом является характеристичность звучания: расширяется инструментарий; задействуется не свойственный музыке материал – звуки и шумы повседневной жизни, синтезированные, преобразованные звучания. В основе веберновского и варезовского музыкальных хронотопов лежит, соответственно, количественное и качественное понимание времени. Это определяет музыкальный хронотоп в широком смысле термина.

Первый тип музыкального хронотопа проявился преимущественно в первой половине столетия, он связан с серийной додекафонией и сериализмом 50-х, тогда как второй тип, варезовский, преобладает во второй половине XX века. Это свидетельствует об общности процессов, происходящих как в художественном, так и в научном мышлении: в обеих сферах происходит переход от количественного понимания времени к качественному. Этот процесс получил название "возвращения времени" (И.Пригожин).

Музыкальный хронотоп является категорией смыслообразования: понимание сущности музыкального хронотопа авангарда является условием постижения его смысла. Авангардное искусство показательно своим пространственно-временным плюрализмом – допустимостью одновременного существования различных, но равноправных хронотопов. Данная ситуация может служить косвенным доказательством ускорения хода времени (или нашего ощущения хода времени): существовавшее ранее в последовательности смен исторических стилей, сегодня существует в одновременности. Возможно, в результате такого ощущения в человеке все сильнее стремление задержать ход времени, и одним из проявлений этого стремления выступает распространенная сегодня тенденция к замедлению протекания художественного времени в произведениях искусства.

В авангардном музыкальном искусстве, таким образом, постепенно оформляются черты новой – неклассической – парадигмы культуры. Ей свойственно осознание самодостаточности мгновения, не обусловленного прошлым и не устремленного в будущее. Продленное настоящее “приобретает черты пространственности, и, поглощая другие временные характеристики, сливается с вечностью” (Н.Герасимова-Персидская).

Ключевые слова: хронотоп, музыкальный хронотоп, пространство и время, темпоральный и спатильный факторы, количественная и качественная концепции времени, вarezовский тип музыкального хронотопа, веберновский тип музыкального хронотопа, авангард, авангардная музыка, зарубежная музыка XX века.

Gomenyuk S. Musical chronotop: object and phenomenon. Typology of the forms of time-space organization in vanguard music. – Manuscript.

Thesis for a candidat’s degree by speciality 17.00.01 – Theory and History of Culture. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, Kyiv, 2006.

This thesis examines the phenomenon of musical chronotop and suggests the systematization of the vanguard musical art’s phenomena on the basis of their musical chronotops. The methodology of time-space analysis relations in the piece of music is developed; the determination of the term “musical chronotop” is given, its stylistic indexes are defined, the typology of musical chronotops in the vanguard style is created, the features of functioning of musical chronotop in the individual styles of vanguard composers as well as in the styles of separate pieces of music are examined.

Works of vanguard foreign composers 1920s – 80s are analysed from the point of view of the specific of their time-space organization.

Keywords: chronotop, musical chronotop, time and space, temporal and spatial factors, quantitative and qualitative conceptions of time, Varese’s type of musical chronotop, Webern’s type of musical chronotop, avant-garde, avant-garde music, foreign music of a XX century.

Підписано до друку 19.09.2006 р. Формат 60x84/16.

Папір DATA COPY. Ум.-друк. арк. 0,9.

Тираж 100 прим. Зам. № 162.

«АВТОРЕФЕРАТ»

Свідоцтво ДК № 18536 від 03.12.2001 р.

01034, м. Київ, пров. Георгіївський, 2, оф. 27.

Тел.: (044) 578-0414, 284-7127.

452990

AB АВ 69.470

Мист.

2005

Мист