

УДК 78.071(477)"19/20"

Цитування:

Кравченко А. І. Фортепіано в електроакустичному дискурсі звукообразних репрезентацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 154–161.

Kravchenko A. (2023). Piano in Electroacoustic Discourse of Sound Representations. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 154–161 [in Ukrainian].

Кравченко Анастасія Ігорівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-6706-7937>
akravchenko@dakkim.edu.ua

ФОРТЕПІАНО В ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ЗВУКООБРАЗНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ

Мета роботи – дослідження виконавської експресії фортепіано у звукообразних репрезентаціях електроакустичних опусів українських композиторів. **Методологія дослідження** спирається на музикознавчий, семіотичний, культур-герменевтичний аналіз. **Наукова новизна.** Вперше у дослідженні електроакустичної музики України акцентовано значення інструменталізму, а саме фортепіанної лексики у виконавській інтерпретації звукообразів людини, епохи і світу, що відтворюються в семіотико-комунікативному та художньо-образному просторі електроакустичних композицій. **Висновки.** Творчість регіональних композиторських шкіл України позначена використанням музично-інформаційних технологій, що засвідчує поява електромозичних, електроакустичних, аудіовізуальних опусів. Електроакустична музика України має широкий діапазон жанрових моделей гібридного типу, що поєднують можливості акустичного інструментарію та мультимедійних технологій. Аналіз творів для фортепіано та магнітної плівки К. Цепколенко та А. Карнака показує, що цифрові аудіомодифікації забезпечують розширення аудіального спектру завдяки обробці та програмуванню рядів звукового, шумового, мовного генезису, де вербальні компоненти розкривають ідейно-концептуальне підґрунтя композицій. Експресія фортепіано, втілена у стилістиці модернізму та авангардизму, засвідчує відсутність елементів етнонаціональної характерності, що увиразнює тяжіння до виконавської естетики «глобалізованого» типу. У семіотико-комунікативній взаємодії інструментальної партії фортепіано з електронними медіа відбувається формування унікального середовища багатовимірної єдності руху, часу і простору. Тут знаходять відображення звукові образи людини, епохи та світу в моделюванні загальної філософської картини дуальних опозицій іманентного і трансцендентного, що має історичне та позаісторичне значення.

Ключові слова: електроакустика, музично-інформаційні технології, композиторська школа, фортепіанне мистецтво, фортепіанне виконавство, звукообраз, філософська картина світу.

Kravchenko Anastasiia, Doctor of Study of Arts, Associate Professor, Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, National Academy of Culture and Arts Management

Piano in Electroacoustic Discourse of Sound Representations

The purpose of the article is to study the piano's performance expression in sound representations of electroacoustic opuses by Ukrainian composers. **The research methodology** is based on musicological, semiotic, cultural, and hermeneutical analysis. **The scientific novelty** of the study is that for the first time in the study of electroacoustic music of Ukraine, the importance of instrumentalism, namely piano lexicon, in the performance interpretation of sound images of a person, an epoch and the world reproduced in the semiotic-communicative and artistic-figurative space of electroacoustic compositions is emphasised. **Conclusions.** The creativity of regional composing schools in Ukraine is marked by the use of music and information technologies, as evidenced by the emergence of electromusical, electroacoustic, and audiovisual opuses. Electroacoustic music in Ukraine has a wide range of genre models of a hybrid type, combining the possibilities of acoustic instruments and multimedia technologies. The analysis of works for piano and magnetic tape by K. Tsepkoenko and A. Karnak shows that digital audio modifications provide an expansion of the audio spectrum through processing and programming of the series of sound, noise, and speech genesis, where verbal components reveal the ideological and conceptual basis of the compositions. The expression of the piano, embodied in the stylistics of modernism and avant-garde, shows the absence of elements of ethno-national character, which emphasises the tendency to a "globalised" type of performance aesthetics. In the semiotic and communicative interaction of the piano instrumental part with electronic media, a unique environment of multidimensional unity of movement, time, and space is formed. It reflects the sound images of a person, an epoch and the world in modelling the general philosophical picture of the dual oppositions of immanent and transcendent, which has historical and non-historical significance.

Key words: electroacoustics, music information technologies, composing school, piano art, piano performance, sound image, philosophical picture of the world.

Актуальність теми дослідження. Осмислення музичних текстів ХХ – початку ХХІ століть підкреслює зростаючу роль технологій мистецтва у комунікативній взаємодії медіа електронного та акустичного типу, що спільно вибудовують мовно-виражальні шари композицій. Інтерференції мовних кодів різної семіотичної природи та аудіального спектру, – електронних та інструментальних, значно розширили уявлення про звуко-музичні моделі академічної культури. І оскільки «з кожним історичним етапом розвитку переглядається система цінностей та художніх критеріїв звукового ідеалу [3, 103] маємо констатувати формування нової сонологічної концепції, що відповідає актуальним запитам і викликам культурної дійсності епохи інформаційного суспільства. З огляду на це, доцільним є продовження наукових дискусій щодо медіальних перспектив творення електроакустичного дискурсу, зокрема, в практиці регіональних композиторських шкіл України. Однак зауважимо, що вектор наукового погляду має бути зміщений з дослідження музично-інформаційних технологій на осмислення значення акустичних інструментів у взаємодії з медіа електронного типу. У цьому зв'язку, заслуговує усебічного висвітлення звукотворча роль фортепіано у електроакустичних композиціях українських митців, яка на сьогодні залишається неповні акцентованою щодо її семіотико-комунікативних та художньо-образних функцій.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика електроакустичної музики має доволі тривалу історію перебування у площині фахових інтересів як музикантів, так і дослідників з усього світу, зокрема, й України. Тут набувають продовження і переосмислення творчо-експериментальні та наукові традиції Інституту досліджень та координації акустики/музики (Париж), Студії електронної музики Західнонімецького радіо (Кельн), Центру електронної музики Columbia-Princeton (пізніше – Центр комп'ютерної музики при Колумбійському університеті, Нью-Йорк) та інших інституцій, мистецьких об'єднань, де працювали і працюють видатні діячі культури. З огляду на ракурс нашого дослідження, звернемося до розгляду літератури з питань фортепіанного мистецтва України (композиторство, виконавство) та технологій мистецтва (що охоплюють розмаїтий спектр питань, пов'язаних з електроакустикою).

Щодо першої групи праць зазначимо, що наявні дослідження українського фортепіанного мистецтва можна типологізувати, виокремивши кілька ареалів

наукових інтересів. Вони охоплюють як загальні питання національної, регіональної творчості, так і аспекти персонології, або ж орієнтовані на більш вузькі критерії жанрово-стильового, виконавсько-педагогічного аналізу фортепіанних композицій. Так, окремі дидактичні аспекти використання фортепіанного репертуару в музичній освіті різних рівнів представлено у роботах Н. Гуральник (українська школа фортепіано), З. Жмуркевич (фортепіанні твори Галичини), К. Івахової (фортепіанні твори М. Скорика), М. Данілішиної (твори для фортепіано ХІХ–ХХ ст), Н. Кульчицької (фортепіанний доробок В. Губи), У. Молчко (фортепіанний альбом Р. Никифорова), О. Німилевич (фортепіанний альбом Ю. Решетара) та ін. Фортепіанну творчість регіональної музичної традиції студіюють: Л. Бучок (стильові виміри фортепіанної музики закарпатських композиторів), О. Васюта (фортепіанне мистецтво Чернігівщини), О. Довгань (музично-виконавське життя Тернополя кінця ХХ століття, зокрема в аспекті фортепіанно-ансамблевого музикування), Ю. Портний (фортепіанне виконавство Поділля), Н. Посікіра-Омельчук (фортепіанна музика Західної України ХХ ст.), А. Рум'янцева (піаністична культура Харкова), С. Салдан (фортепіанна творчість Львова ХХ ст.), Т. Федчун (фортепіанне мистецтво Західної України ХІХ – першої половини ХХ ст.), С. Хананаєв (фортепіанне мистецтво Придніпров'я).

Також українські науковці виходять на національний рівень узагальнень, осмислюючи етапи розвитку фортепіанної творчості України. Приміром, Н. Ревенко розглядає українську фортепіанну музику 80–90-тих років ХХ століття, О. Фрайт акцентує увагу на науково-публіцистичній спадщині щодо фортепіанної творчості представників української композиторської школи. Не можна обійти увагою навіні персонологічні дослідження. Зокрема, фортепіанної музики М. Лисенка (І. Зінків), Б. Лятошинського (О. Марценківська), М. Колесси (О. Рудницький), С. Борткевича (О. Чередниченко), М. Кармінського (Е. Кушова), І. Карабиця (О. Копелюк), А. Кос-Анатольського (Т. Дубровний, О. Німилевич), В. Теличко (Т. Белеканич), Л. Затуловського (Ю. Каплієнко-Ілюк), В. Грудина (О. Німилевич), В. Борисова (М. Бевз) та ін. Крім того, існують дослідження специфіки жанрових інваріантів у фортепіанній музиці України. Подібні ідеї розвивають у своєму доробку Л. Ланцута (національні зразки фортепіанної сонати), Н. Рябуха,

Л. Свірідовська (фортепіанна мініатюра), О. Тимошук (дитячий фортепіанний дует), Я. Олійник (фортепіанні дуети київської та львівської шкіл), О. Пономаренко (український фортепіанний концерт) та ін.

Примітно, що серед загального обсягу робіт з українського фортепіанного мистецтва, лише незначна частина присвячена постмодерній творчості, а питання сучасних електроакустичних новацій у перформансах для фортепіано (або за участі фортепіано) комплексно не розглядалося. Однак маємо вказати, що дотичні проблеми висвітлюються у наукових працях другої з окреслених нами груп, а саме в дослідженнях технологій мистецтва. Вони орієнтовані на розкриття різних аспектів апробації електромузичного інструментарію (технічних, креативних), характеристику способів обробки й програмування звучання (у концертних чи студійних умовах), вивчення особливостей творення електромузичних, електроакустичних, аудіовізуальних композицій. Всі вони мають непересічне теоретико-методологічне та історіографічне значення у дослідженні електроакустичної музики України.

Так, приміром історію виникнення та застосування технологій мистецтва в українській музиці окреслює А. Загайкевич. Її погляд на цю проблематику є особливо цінним як теоретика і практика у сфері електронних та електроакустичних композицій. Не менш цікавими є роботи Г. Юферової та І. Ракунової, що описують методи застосування комп'ютерних технологій в творчості українських митців. Крім того, й деякі роботи авторки цього дослідження торкаються питань техніко-конструктивної та художньо-естетичної організації електроакустичних та аудіовізуальних опусів в ансамблевій музиці України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Однак на сьогодні залишається невисвітленою роль і потенціал інструментального виконавства (зокрема фортепіанного мистецтва) у електроакустичних творах представників різних регіональних музичних осередків України. Ця проблематика є важливою, у т.ч. і з огляду на те, що саме «символіка музичного інструменталізму, відображаючи ключові позиції філософської картини світу та матеріальність самого інструменту, втілює важливі смислові постулати духовного та душевного життя людини в динаміці їх розвитку» [6, 127].

Мета статті полягає у дослідженні виконавської експресії фортепіано у звукообразних репрезентаціях

електроакустичних опусів українських композиторів.

Виклад основного матеріалу. На початок ХХІ століття академічна спадщина української композиторської школи презентує обширний пласт творів, які осмислюються і типологізуються в історіографії досліджень за багатьма критеріями та категоріями: філософськими, естетичними, культурологічними, мистецтвознавчими, музикологічними. Звертаючи особливу увагу на семіотичну специфіку художнього матеріалу, що використовується у практиці сучасних українських митців, констатуємо наявність як суто музичних, так і електромузичних, електроакустичних, аудіовізуальних опусів. Культур-семіотичний погляд на подібне розмаїття органологічних структур демонструє магістральні напрямки розвитку музичного мистецтва. З одного боку, йдеться про поступове розширення аудіального простору музичних композицій за допомоги рядів звукового, мовного, шумового генезису. А з іншого боку – спостерігаємо появу численних проєкцій аудіальної та візуальної інформації у її медіальному синтезі, транспозиції, синергії.

Зазначені тенденції обумовлені як історичною еволюцією естетико-інтелектуальних принципів художнього мислення, так і конструктивних можливостей творення мистецьких нарративів. Безсумнівно, цим процесам значного прискорення надав розвиток візуального сектору культури та технологій мистецтва. Адже протягом усього ХХ століття і дотепер ми спостерігаємо зростаючу роль цифрових трансформацій, що в дискурсі культурних та креативних індустрій ХХІ століття набувають суттєвого (подекуди, домінуючого) творчо-концептуального значення. Відтак не дивно, що сьогодні «культурний простір вражає багатоманітністю художніх інновацій, які загалом відповідають новим, сучасним, в тому числі постмодерним, культурним запитам» [4, 36–37]. Апробація винаходів музичної інженерії, методів комп'ютерного програмування музики та обробки звучань у студійних умовах, застосування блокчейн-технологій та інших дигітальних інструментів створюють чим далі, тим більше творчих прецедентів виходу за межі класичних композиторських та музично-виконавських практик.

Так, розгляд електроакустичної музики засвідчує наявність тих представників композиторської школи України, які епізодично звергалися або повсякчас працюють у відповідному творчому сегменті. Серед них згадаємо електроакустичні опуси Людмили

Самодасвої, Кармелли Цепколенко, Юлії Гомельської (Одеса), Олександра Козаренка, Остапа Мануляка, Любови Сидоренко (Львів), Алли Загайкевич, Івана Тараненка, Людмили Юріної, Андрія Карнака, Вікторії Польової, Олексія Войтенка (Київ), Дмитра Савенка (Запоріжжя) та інших авторів з різних регіональних композиторських осередків. Серед них, на нашу думку, виділяються київський та львівський культурно-мистецькі центри, позначені функціонуванням спеціальної музично-інформаційної лабораторії та студій електроакустики (з 1997 та 2014 років відповідно). Останнє підкреслює не тільки креативні, але й технічні спроможності ресурсного забезпечення програм сучасної композиторської освіти, що є важливим для продовження музичних традицій та професійного оновлення. Разом з тим, це наочно демонструє, що на межі ХХ–ХХІ століть «музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці проявляються як системне явище в композиторській, виконавській, музично-педагогічній практиці» [5, 13].

Не заглиблюючись у питання історії української електроакустики (що детально описана, приміром, у роботах А. Загайкевич та ін. [див.: 2]), зазначимо про сформовані індивідуально-мистецькі амплуа українських композиторів та специфіку їх творчих методів. Аналіз останніх дозволяє увиразнити сучасні техніко-композиційні, жанротворчі, стилістичні тенденції, а отже вийти на рівень ширших узагальнень щодо медіальних перспектив творення електроакустичного дискурсу в українській музичній культурі.

Так, серед електроакустичних опусів вітчизняних митців кінця ХХ – початку ХХІ століть знаходимо розмаїті кількісно-якісні склади, що доповнюють морфологічну систему музичного мистецтва новими «вільно-варіантними» (термінологія І. Польської) зразками. Згадаємо, приміром, композиції: для віолончелі соло та комп'ютерної стрічки («Етюди старого міста» Любови Сидоренко), для блок-флейти, електронного запису та обробки в реальному часі («PAGODE» Алли Загайкевич), для ансамблю з флейт, електроніки та фіксованого запису («Трансгресія І» Остапа Мануляка), для електрогітари та симфонічного оркестру («Фантазія» Дмитра Савенка), або ж для читця, чоловічого хору, оркестру та електронного запису («Цвіт вишневий на Афоні...» Івана Тараненка).

Навіть ці кілька прикладів (що не надають вичерпного уявлення про варіантність жанрових метаморфоз) демонструють зріз

новітніх жанрових номінацій української електроакустичної музики. Останні є розмаїтими за кількісно-якісними параметрами інструментальних складів, що важко піддаються однозначній типізації. Тут знаходимо сольні, камерно-ансамблеві, оркестрові, вокально-хорові жанрові моделі гібридного типу, що сформовані за участі електромозичних інструментів та/або передбачають застосування музично-інформаційних технологій. Відповідно, подібні склади за акустичною структурою можна охарактеризувати як змішані, темброво-неоднорідні з розширеним аудіальним спектром. Оскільки вони суміщають не тільки різні інструментальні тембри, але й акустичні та електронні звучання різного генезису.

Крім того, поглиблює нарративи електроакустичної музики її поєднання з відеоартом, що утворює неповторний полісеміотичний і кросжанровий простір сучасної аудіовізуальної культури. Такі композиції часто продукуються у колабораціях митців, які у процесі творення загального інтермедіального цілого забезпечують його окремі складові (музика інструментальна або електронна, живопис, анімація живопису, генеративна графіка, відео, маппінг тощо). Згадаємо, наприклад, твір «VENEZIA» Алли Загайкевич для віолончелі, електронного запису, обробки в реальному часі та відео-арту Вадима Йовича. Примітно, що у ході аналізу подібних складноструктурованих композицій звертає на себе увагу не тільки факт появи нових жанрових моделей, але й нових для академічної музики стилів. В цьому аспекті, промовистими зразками є синтетичні композиції-вистави у стилі ф'южн, що демонструють «глобальну відкритість до світу» [1, 19]. Приміром, такі твори як «Fusionfonia. Музика української землі» Івана Тараненка ніби «поєднують непоєднане»: акустичну та електронну музику різноманітних напрямків і стилів (класика, фольк, джаз, рок), академічний, народний, електромозичний інструментарій, спів в академічній, джазовій, автентичній манері тощо.

Як бачимо, сучасне культурно-мистецьке середовище, в лоні якого розвивається електроакустична музика, є надзвичайно креативним у своїх ідейно-концептуальних, техніко-конструктивних та жанрово-стильових розгалуженнях. І якщо зростання ваги технологій мистецтва – новітніх, мультимедійних інструментів культуротворення є доволі осмисленим і обґрунтованим явищем (як у культурно-історичному контексті еволюції, так і з точки зору комунікативних стратегій культурного

менеджменту ХХІ століття), то роль акустичних інструментів та інструментальних тембрів у подібних ансамблях з електронікою – ні. Чому взагалі композитори поєднують акустичні та електронні звучання, що часто на рівні «пересічного» споживача музичної інформації декодуються як належні до різних секторів культури – елітарного і масового? Як це впливає на стилістику інструментального виконавства і виконавську культуру, загалом? Яке комунікативне значення несуть такі мовно-знакові коди у їх перехрещеннях та які звукообразні асоціації викликають?

У намаганнях отримати наукові відповіді на ці та низку дотичних питань, ми ввели певні самообмеження та звернулися до електроакустичних опусів для фортепіано та магнітної плівки, написаних українськими композиторами одеського та київського регіональних осередків. Йдеться про твори Кармелли Цепколенко («Саморефлексія І» перформанс для фортепіано та магнітної плівки, 1996 р.) та Андрія Карнака («Internominis» для 2-х виконавців, підсиленого фортепіано та магнітної плівки, 1995 р.). У ході їх аналізу основний фокус уваги ми спрямували на семіотико-комунікативні та культур-герменевничні аспекти творення звукообразу. Останній тлумачиться як «художньо-інформаційний код, який транслює образ людини й історичного часу (образ світу) через характер звуковідчуття та тип звуко-музичної експресії у певному звукоакустичному просторі» [3, 104]. Видається, що погляд крізь призму електроакустичної музики К. Цепколенко та А. Карнака на специфіку відбиття у її аудіальному, стилістичному та семантичному полі образів людини, епохи та світу має евристичні потенціали. Крім того, результати осмислення експресії фортепіано у електроакустичних композиціях підкреслюють стилістичні особливості музичного виконавства межі ХХ–ХХІ століть.

Звертаючись до матеріалів інтерв'ю К. Цепколенко (проведеного авторкою цього дослідження) зазначимо, що перформанс «Саморефлексія І» для фортепіано та магнітної плівки був створений у Нью-Йорку в студійних умовах. За словами авторки, партитура електроніки своєю багатшаровістю нагадувала оркестрову, де були виписані лінії голосів, кожен з яких програвався на синтезаторі, записувався, потім піддавався обробці за допомоги аудіотехнологій і, у підсумку, з'єднувався з іншими. Так виник запис на магнітній плівці, що є невід'ємною складовою цілісної композиції, яку авторка визначає як сольну. Останнє вказує на домінуюче значення фортепіано, партія якого у

виконавському плані є розвиненою і технічно складною.

В ході її аналізу (виконавець – німецький піаніст Вернер Бархо / Werner Barho), привертає увагу яскраво виражена віртуозність «лістівського» типу і гранична насиченість фактури, що нагадує за своєю інтенсивністю фактуру творів Пауля Хіндемита. Відтак, з точки зору виконавської стилістики ми тлумачимо партію фортепіано як таку, що написана у манері неоромантизму та неокласицизму. Тут охоплено широкий динамічний та регістровий діапазон фортепіанного звучання у філігранних пасажах, трелях, що чергуються з аккордовими послідовностями, крім того задіяні токкатні прийоми, репетиційна техніка, витончене педальне нюансування. При цьому характер взаємодії інструментальної партії з електронним записом створює ілюзію імпровізаційності. Щодо «партії» магнітної плівки зазначимо її компонування за допомоги ресурсів широкого аудіального спектру, а саме: звукового (що нагадують інструменти оркестру – струнних і духових), мовного (вербальні елементи – окремі склади, слова, фрази, які озвучуються жіночим голосом трьома мовами, зокрема українською), шумового (т.зв. «конкретна музика» – стукіт, шерхіт, відлуння спадаючих крапель, «пусті» звучання бамбукових повітряних дзвіночків, інші звуки оточуючого середовища – урбаністичного або природнього).

В процесі розгортання матеріалу композиції можна відмітити своєрідні «перегукування» партії фортепіано із записом, що викликає рецептивний ефект діалогічності. Зміна швидкості, поступове динамічне наростання, зіткнення акустичних хвиль у вокальних та інструментальних глісандо підсилює емоційно-енергетичне напруження, що у кульмінаційному епізоді переростає в суцільний потік інформації. Тут цифрові аудіомодифікації надають електронній партії максимально абстрактних, космічних звучань, які потужно підтримуються інструментальною партією фортепіано. За своїм масштабом і драматургією це нагадує оркестрові коди, що в ідейно-художньому плані відповідає змістовій концепції цього електроакустичного твору. Як видно навіть з програмної назви, «Саморефлексія І» – це опус, який апелює до філософських ідей самопізнання та проблеми вибору, що ремінісцентно відсилає до шекспірівського монологу: «То be, or not to be?».

Саме в це русло інтерпретації смислових основ композиції нас спрямовують вербально-озвучені елементи електронного запису – слова,

урипки фраз: «now! – завжди», «...допоки смерть...», «splendidly!», «що ти хочеш? – I don't know. I have nothing», «це тільки здається...», «ти любиш прекрасне...ти любиш жадливе», «це абсурд», «ти можеш обрати...», «always? – зараз!». Вони ніби розкривають напружені внутрішні діалоги особистості, що знаходиться у пошуку життєвих, ціннісних траєкторій. Відповідно, партія фортепіано та електронний запис увиразнюють цей стан перебування людини посеред дуальних опозицій у ситуації вибору – між маренням і реальністю, небесним та земним, життям і смертю, дією та ваганням. На нашу думку, зазначена семіотико-комунікативна модель електроакустичного перформансу К. Цепколенко «Саморефлексія І» відображає ті символічні концепти, що транслиують образ людини у взаємодії із собою та, одночасно, зі світом, що притаманний будь-яким культурно-історичним епохам – від найдавнішого часу до сьогодення.

Дещо схоже ідейно-сміслові підґрунтя розкриває електроакустичний твір А. Карнака «Internominis» для 2-х виконавців, підсиленого фортепіано та магнітної плівки (у прем'єрному виконанні самого автора та Наталії Єрошенко на фестивалі «Форум музики молодих», конкурс «Gradus ad Parnassum»). Тут, спираючись на автоінтерпретацію А. Карнака, висловлену в преамбулі до цього опусу, можна також констатувати звернення до споконвічних дуальних основ – чоловічого і жіночого, чорного та білого, світла і темряви, які стають джерелом усіх свідомих та несвідомих форм культурного буття. Крім того, звертають на себе увагу авторські позатекстові коментарі. Зокрема, вміщення наприкінці партитури знаку Дао, що увиразнює одночасно полярність і єдність символів Інь та Ян як основного принципу космогенезу в китайській філософській традиції. Відтак, змістову складову електроакустичної композиції «Internominis» можна інтерпретувати як продовження зазначених вище філософських інтенцій.

Аналізуючи електронний запис на магнітній плівці, треба вказати на присутність звуків шумового генезису, зокрема т.зв. «білого шуму» (до слова, назва якого виникла за аналогією до «білого світла» – явища електромагнітного випромінювання). Разом з тим, у партії електронного запису виділяється вербальна складова, що представлена чоловічими і жіночими голосами. Останні мелодекламують три фрази (які є, безсумнівно, основоположними з точки зору смислової значущості): «Я самотній звук, що виник у темних глибинах Хаосу», «Ми зливаємося у

прозору мелодію Буття», «Ми розчинемося в сьайві вічної гармонії Універсуму». При цьому важливо, що у співставленні характеру взаємодії мовно-вербального та звукошумового рядів композиції, вимальовуються вузлові моменти драматургії її розвитку. Так, стає очевидним, що саме із частот «білого шуму» і народжується отой «самотній звук» (немовби з «темних глибин Хаосу»). Натомість, поява ансамблевого співу, що нагадує хорал, метафорично асоціюється з янгольськими голосами. У загальній концепції опусу саме цей фрагмент, наповнений луноподібними «позаземними» підголосками у високій теситурі сопрано, можна витлумачити як стан досягнення «вічної гармонії Універсуму» або випромінювання небесного сьайва.

Звертаючись до аналізу інструментальної партії фортепіано, необхідним супутнім коментарем буде висвітлення авторської присвяти твору «Internominis» Джорджу Краму (George Crumb). В історії мистецтва цей американський композитор-авангардист уславився зверненням до ідеї «технічного розширення» музики та філософських концептів іманентності й трансцендентності. З цієї точки зору, в опусі А. Карнака простежуються не тільки деякі смислові, але й стилістичні паралелі з музичним «почерком» Дж. Крама. Так, засобом технічного розширення аудіального простору в композиції «Internominis» виступає не тільки запис на магнітній плівці, але й приготоване фортепіано зі стереофонічним звукопідсиленням. Примітно, що за відсутності мікрохроматичних можливостей у фортепіано (на відміну від інструментів струнної групи), розширення його звукового спектру досягається за допомогою спеціальних прийомів виконавської техніки.

Так, обидва музиканти «працюють» за одним інструментом, однак не у виконавському амплу класичного фортепіанного дуету. Оскільки їх внутрішньо-ансамблева взаємодія відбувається в нетиповий спосіб – один з музикантів грає за роялем, інший – стоїть біля нього, схилившись над відкритими струнами роялю та маніпулює ними (згідно партитури). Йдеться про неординарні прийоми глісандо, що виконуються методом різнометрових, коротких чи довгих сковзань струнами (пучками або нігтями пальців), а також про специфічну техніку ударів по струнах, їх ривків або, навпаки, – затискання. Крім того, тут використовуються нетипові аксесуари (наприклад, металеві), стукіт по дерев'яних частинах інструменту тощо. Вказані прийоми гри на відкритих струнах роялю створюють унікальні звуко-шумові ефекти. Через використання мікрофонів їх дуже важко,

подекуди, відрізнити від електронних звучань (тобто тих, що згенеровані за допомоги аудіотехнологій). Таке додаткове звукопідсилення впливає й на акустичні можливості інструментальної партії фортепіано, яка нерідко набуває гострого, «скляного» звучання. Епізоди, де піаніст застосовує рельєфну і точну артикуляцію вельми ущільнюють фактуру, затим вони перемежуються із сонорними кластерами, «дихаючими» паузами, зависаючими ферматами, які навпаки – її розріджують.

Усі три шари композиції «Internominis», а саме: фортепіано (у двох іпостасях його інструментального використання) та запис на магнітній плівці, що перехресно накладаються і координуються один з одним, моделюють унікальний пульсуючий простір. Його звукова матерія часом настільки прозора, що виникає рецептивний ефект пустоти, застигаючої тиші, повітря, що бринить. Деякі джазові елементи, що зрідка посочуються у авангардну лексику композиції, також занурюють у стан розслаблення, естетичного замилювання. Іншим разом – насичення музичної фактури досягає пікового рівня, коли у хаосі електроакустичних звучань і шумів народжується надлюдський, металевий скрегіт. У такі моменти, музика своєю механістичністю, потужністю і стрімкістю дещо нагадує стилістику французької творчої групи «Les Six», які пропагували урбаністичне мистецтво, т.зв. «індустріальну» музику (зокрема, тут пригадуються симфонічні роботи Артюра Онегера).

На перший погляд, подібний семіотичний тезаурус опусу А. Карнака видається таким, що вступає у протиріччя з його ж філософською підосною. Адже типові очікування щодо поширених нині образів витонченого, медитуючого, статичного Сходу тут не справджуються. Натомість, у творі «Internominis» набуває звукомuzичного вираження ідея руху, як одного з атрибутів матерії і простору, що визначає розмаїття усіх форм. Тому контраст, з одного боку, програмного маніфесту композиції (що вербально виражений у трьох ключових реченнях), а з іншого – яскравої авангардної естетики, не порушує уявлень про філософію даосизму, а навпаки – слугує її вираженню. Адже філософська категорія Дао, яка символізує «шлях» (тобто, рух, дію), саме і відображає таку фундаментальну модель, що спирається на енергію взаємодоповнення та взаємопроникнення протилежностей (Інь та Ян). Вони гармонізують існування усіх життєвих форм у їх неперервному русі та мінливості.

До того ж, на нашу думку, не тільки семіотичний матеріал композиції А. Карнака підкреслює ідею єдності у дуальних опозиціях, але й інші авторські «знахідки», що набувають символічного значення. Серед них, зокрема, нетипова мізансценічна організація ігрової ситуації за участі двох виконавців за одним роялем (сидячи і стоячи), зміна їх виконавських ролей наприкінці твору (артисти – чоловік і жінка, дзеркально міняються місцями), а у фіналі – їх «воз'єднання» у конвенційному дуеті за фортепіанною клавіатурою. Крім того, вербальна складова електронного запису також вибудовує лінію від одиничного «Я» до дуального «Ми» («Я самотній звук...», «Ми зливаємося...», «Ми розчинемося в сьайві...»). Так само, долучення до окремого голосу ансамблевого співу підтримує вказаний авторський синопсис. Фіналізує наші роздуми щодо семіотико-комунікативної та культур-герменевничної специфіки опусу «Internominis» те, що і його назва (яка буквально перекладається як «поміж імен» або поміж ідей, понять) засвідчує концептуальний вектор відображення філософських уявлень у звукових образах. Останні, репрезентують не образи людини або часу, а метафізичний образ світу (світобудови), що має позаісторичний характер.

Наукова новизна. Відтак, наукова новизна проведеного аналізу увиразнюється в тому, що вперше у дослідженні електроакустичної музики України акцентовано значення інструменталізму, а саме фортепіанної лексики у виконавській інтерпретації звукообразів людини, епохи і світу, що відтворюються в семіотико-комунікативному та художньо-образному просторі електроакустичних композицій.

Висновки. На початок ХХІ століття мистецький доробок регіональних композиторських шкіл України позначений активним використанням потенціалу музично-інформаційних технологій. Останні стимулюють еволюцію техніко-конструктивних принципів, що засвідчує поява різноманіття електромuzичних, електроакустичних, аудіовізуальних опусів (О. Войтенко, Ю. Гомельська, А. Загайкевич, А. Карнак, О. Козаренко, О. Мануляк, В. Польова, Д. Савенко, Л. Самодаєва, Л. Сидоренко, І. Тараненко, К. Цепколенко, Л. Юріна та ін.). Дослідження електроакустичної музики України виявляє широкий жанровий діапазон сольних, камерно-ансамблевих, оркестрових та вокально-хорових моделей гібридного типу, що поєднують можливості акустичного інструментарію та мультимедійних технологій. Аналіз

електроакустичних творів для фортепіано та магнітної плівки К. Цепколенко («Саморефлексія І») та А. Карнака («Internominis») показує, що цифрові аудіомодифікації забезпечують розширення аудіального спектру завдяки обробці та програмуванню рядів звукового, шумового, мовного генезису, де вербальні компоненти розкривають ідейно-концептуальне підґрунтя композицій. Експресія фортепіано, втілена у стилістиці модернізму та авангардизму, засвідчує відсутність елементів етнонаціональної характерності, що увиразнює тяжіння до виконавської естетики «глобалізованого» типу. У семіотико-комунікативній взаємодії інструментальної партії фортепіано з електронними медіа відбувається формування унікального середовища багатовимірної єдності руху, часу і простору. Тут знаходять відображення звукові образи людини, епохи та світу в моделюванні загальної філософської картини дуальних опозицій іманентного і трансцендентного, що має історичне та позаісторичне значення.

Література

1. Берегова О. Трансформація культурних практик і виконавських шкіл в умовах глобалізації (на прикладі фортепіанного виконавства). *Людина. Діалог. Цифрова культура* : зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглих столів. Київ, 2021. С. 16–19.
2. Загайкевич А. Українська електроакустична музика: історія та сучасність. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Актуальні проблеми музикознавства на початку ХХІ ст.*, 2015. №4(29). С. 75–87.
3. Рябуха Н. Звукообраз у фокусі сонологічного методу дослідження музичної культури. *Культура і сучасність* : альманах. К.: Міленіум, 2015. № 2. С. 98–106. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2015.146971>.
4. Судакова В. Медійна система сучасного суспільства як комунікативна модель культурних трансформацій. *Нові медіа в сучасному суспільстві: культурологічний вимір: монографія* / В. М. Судакова, М. Ю. Наумова та ін. К.: Інститут культурології НАМ України, 2017. С. 13–42.
5. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці : автореф. дис. ... канд.мист. : 17.00.03. Суми, 2021. 23 с.
6. Chernoiivanenko A. D. Instruments-images in musical science and practice. *Music semiology: categories and methods* : collective monograph / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L. I. Povzun, etc. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 113–131.

References

1. Berehova, O. (2021). Transformation of cultural practices and performing schools in the context of globalisation (on the example of piano performance). *Proceedings from Human. Dialogue. Digital culture* : a collection of scientific articles and abstracts based on the materials of scientific round tables (pp. 16–19). Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
2. Zahaikivych, A. (2015). Ukrainian electroacoustic music: history and modernity. *Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Actual problems of musicology at the beginning of the XXI century*, 4(29), P. 75–87. [in Ukrainian].
3. Riabukha, N. (2015). The sound image in the focus of the sonological method of studying musical culture. *Culture and modernity: an almanac*, 2, 98–106. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2015.146971> [in Ukrainian].
4. Sudakova, V. (2017). The media system of modern society as a communicative model of cultural transformations. *New Media in Modern Society: Cultural Dimension: A Collective Monograph* (pp. 13–42). Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
5. Iuferova, H. (2021). Music computer technologies in communication processes in contemporary Ukrainian music. *Extended abstract of candidate's thesis*. Sumy. [in Ukrainian].
6. Chernoiivanenko, A. D. (2020). Instruments-images in musical science and practice. *Music semiology: categories and methods* : a Collective Monograph (pp. 113–131). Lviv-Toruń : Liha-Pres.

*Стаття надійшла до редакції 03.04.2023
Отримано після доопрацювання 04.05.2023
Прийнято до друку 15.05.2023*