У Всту п і обґрунтовується актуальність теми дослідження та основної

її проблематики в контексті існуючої літератури, присвяченої розгляду просто-

рових уявлень у музиці, формулюються мета та завдання дисертації, її методо-

логія та наукова новизна.

Р о з д і л 1 : По ня т т я п р о сто р у у му з и ч н о м у тв о р і –

складається з двох підрозділів.

У підрозділі 1.1 „Фізичний простір як об’єктивна передумова просто-

рового сприйняття музичних явищ” визнається, що проблема часово-

просторових уявлень існувала з античних часів і має актуальність до цього ча-

су. Поступове розширення наукових знань у різних галузях обумовлює постій-

ний розвиток наукових уявлень про зв’язок філософських категорій часу і прос-

тору. Точки зору на сутність цих категорій як дискретних або континуальних

характерні як для античних філософів (Фалес, Піфагор, Демокрит, Нікомед,

Аристотель, Евклід, Архімед та ін.) та науковців середньовіччя і Відродження

(Копернік, Бруно, Кеплер, Декарт, Ньютон, Лейбниць, Кант, Локк, Юм та ін.),

так і для сучасних наукових доктрин (Лобачевський, Ейнштейн, Ріман, Мінь-

ковський та ін.). Незважаючи на реляційність багатьох аспектів цих категорій,

виділяється ряд основних властивостей простору і часу, що обумовлюють зага-

льний підхід до розгляду зазначених феноменів.

У підрозділі 1.2 „Музичний простір” зазначається, що феномен виник-

нення просторових уявлень у музиці розглядається у музикознавчій літературі з

кінця XIX сторіччя. Серед науковців, що опрацьовували цю проблему, –

Г.Гельмгольц, Б.Яворський, Е.Курт, Б.Асаф’єв, Ю.Кон Є.Назайкінський,

- 4 -

М.Арановський, Г.Орлов, А.Муха, В.Медушевський, О.Костюк, О.Маркова,

І.Котляревський, І.Пясковський, О.Чекан, О.Самойленко, О.Сокол та інші.

Неоднозначний методологічний підхід до вирішення проблеми просторо-

вих уявлень у музиці викликав суперечки з приводу їх виникнення та природи

існування. Існує погляд, що ніякі просторові характеристики у музиці не мо-

жуть виникнути, не корелюючи з фізичними умовами простору і часу. Інша то-

чка зору говорить про неможливість переносу в художній твір, у мислення ху-

дожніми категоріями, характеристик обмеженого фізичного існування. На нашу

думку, музичний простір має синтетичну структуру, в якій інтегруються як від-

биття реальних просторових умов, що, безперечно, є базовими для побудови у

свідомості будь-яких просторових моделей, так і творчі процеси емоційно-

логічного мислення, що знаходять своє відображення у віртуальних комплекс-

них побудовах просторового характеру.

Під сполученням музичний простір в даному дослідженні мається на увазі

комплекс психофізіологічних реакцій, що виникають у слухача в результаті спо-

нтанної проекції слухових уявлень та результатів структурно-процесуального

логічного аналізу музичного твору на систему просторової орієнтації.

Відбиття просторових відносин при сприйнятті музики має дуже велику

залежність від суб’єктивних поглядів слухача. Але існують певні об’єктивні

чинники, які сформувалися в ході історичного розвитку музики, що майже од-

нозначно викликають при її сприйнятті певні просторові уявлення. Оскільки

музичний контекст має багатошарову структуру, сприйняття музичного прос-

тору також поділяється за класифікацією Є.Назайкінського на три види. Реаль-

ний – як сприйняття акустичних умов існування звучання музичного твору – він

сприяє підключенню просторового досвіду до музичного. Перцептуальний – як

відбиття органами відчуттів умов реального акустичного простору та його вла-

стивостей і особливостей. Концептуальний – як спонтанне створення просторо-

вих моделей в уяві слухача через проекцію емоційних переживань та логічних

конструкцій, що були викликані прослуховуванням музичного твору, на відно-

сини часово-просторового характеру.

За психологічним спрямуванням слухової діяльності і просторовими уяв-

леннями, що виникають при сприйнятті музичного твору, типи мислення мож-

на поділити на рефлективний, при якому у свідомості виникає лише віддзер-

калення реальних часово-просторових умов фізичного існування, і креатив\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_-

ний, при якому ці умови стають лише одним з видів можливих просторових

моделей, в яких геометрія простору будується у рамках складної взаємодії емо-

ційного, логічного, риторичного, акустико-аксіологічного та багатьох інших

аспектів творчого мислення слухача.

Сприйняття просторовості у музичному творі обумовлено “ізоморфністю

структури” свідомості слухача та образно-звукової структури музичного твору.

Міра виявлення кількості пластів та музичних подій визначається щільністю

музичного простору (в середньому – 3-4 пласти по 2-3 об’єкти у кожному).

Серед орнаментально-просторових елементів на різних рівнях музичної

будови представлені центральна та вісьова симетрії, різні типи хвильового ру-

ху, паралельність розвитку, елементи спіральності та багато іншого. Як основні

- 5 -

властивості руху можна назвати лінійність і сферичність. Для принципу ліній-

ного руху характерні причинно-наслідкові закони розвитку, які пов’язані з пли-

ном часу, принципом послідовності подій, структурно-логічним рівнем мис-

лення, втіленням одно- та двовимірних типів простору. Цей принцип

пов’язаний у музиці з швидким темпом, економією енергії, процесуальністю,

обмеженістю простору, його площинним аспектом. Принцип сферичного руху,

навпаки, визначається симультанністю сприйняття декількох рівнів, аспектів,

пластів. З’єднуючи їх в одне ціле, він оперує складними n-мірними типами про-

стору (матричного типу), що визначається системою залежностей.

На відміну від простору фізичного, музичний простір має неоднорідну при-

роду, що пов’язано з психологічними особливостями сприйняття часу. Анізот-

ропний характер музичного простору асимілював у собі основні положення Те-

орії Відносності А.Ейнштейна за декілька сторіч до її відкриття.

Ро зд і л 2 : Пси х офі з і ол о г і ч н і пе р е д умо в и пр о сторо в о -

г о с пр ий няття му зичн и х я вищ – складається з п’яти підрозділів.

У підрозділі 2.1 „Диференціація та синтез фізичного та психологічного

простору” визначається, що можливість розгляду просторового сприйняття у

музиці базується на особливостях структури і взаємодії психофізіологічної

сфери людини, що інтегрує міжмодальні зв’язки усіх сенсорних систем. Най-

більш активними з них є зір, слух, дотик. Вся інформація, що сприймається че-

рез зовнішні рецептори більшою чи меншою мірою експлікується свідомістю

на зорово-просторовому рівні уявлень.

Але не тільки усвідомлена інформація формує просторові уявлення. Не-

усвідомлені відчуття гравітаційного тяжіння обумовлюють пріоритетні умови

існування та взаємодії більшості об’єктів концептуально-перцептуальних типів

простору.

Взаємодія фізичних просторових умов існування музики та концептуаль-

них просторових моделей, що виникають у слухача через її сприйняття, обумо-

влена діалектичним типом зв’язку та дихотомічно індетермінованим типом від-

ношень.

Підрозділ 2.2 „Акустичні умови та їх роль у формуванні просторових

уявлень слухача” містить розгляд основних акустичних властивостей середо-

вища існування музичних феноменів. Як загальне визначення акустичних умов

пропонується наступне: акустичними умовами є сукупність просторово-

часових особливостей існування звукового середовища. Вони складаються з: а)

властивостей відбиваючих поверхонь; б) щільності середовища розповсюджен-

ня сигналу; в) віддаленості джерела сигналу та його локалізації у просторі; г)

рівня звукового фону при відсутності сигналу.

Доводиться, що акустичні умови фізичного простору є базисом у процесі

виникнення різних просторово-часових моделей у свідомості слухача. Первин-

ним рівнем просторового мислення при сприйнятті музики може бути саме від-

дзеркалюючий, тобто той, що дозволяє відтворити в уяві просторовий стерео-

тип, відповідний даним звуковим характеристикам. Моделюючий рівень прос-

торового музичного мислення генетично базується на первинному, але має

більш розвинену структуру та процесуальність.

- 6 -

У підрозділі 2.3 ”Кореляція та синтез різноманітних аспектів просторо-

вих уявлень в процесі сприйняття музичного твору” розглядається універ-

сальний механізм виникнення просторових уявлень у горизонтальній та гли-

бинній площині з урахуванням вертикального вектору руху, та вперше виво-

диться тривимірна векторна модель спрямованості музичних процесів. А саме:

всі елементи музичної структури і процеси, що набувають розвитку, мають век-

торну спрямованість у тривимірному просторі „вгору – праворуч – від себе

(віддалення) – рух у майбутнє“, тобто рухаються за годинниковою стрілкою, та

навпаки. Сукупність \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_результатів проектується на типові емоційні реакції, що

підтверджують коректність зроблених висновків.

Застосування цього рішення до різноманітних синтаксичних рівнів музич-

ної мови, а також до засобів музичної виразності на прикладі фрагментів музи-

чних творів різних авторів дає можливість переконатися в ідентичності механі-

змів виникнення у свідомості слухачів динамічних просторових моделей при

сприйнятті музичних творів різноманітних стилів та жанрів.

У підрозділі 2.4 „Роль соціальних факторів у виникненні просторових

синестезій” аналізуються соціальні фактори, що обумовлюють диференційні

підходи до сприйняття музичного простору. Розглядаються соціологічні конце-

пції Т.Адорно, А.Сохора та ін. Доводиться, що завдяки мірі зацікавленості у

сприйнятті музики виникають або рефлективний, або креативний тип просто-

рових уявлень у музиці. Тобто існує певна точка переходу від одного типу до

іншого, яка залежить від багатьох факторів, але насамперед, від міри ототож-

нення слухацького „Я“ з процесом розгортання музичного твору.

Проводиться порівняльний аналіз історичного розвитку соціальних факто-

рів та стану розвитку музичного мистецтва відповідних періодів і міра їхньої

взаємодії.

Розвиток музичної мови виявляє необхідність наявності «ізоморфного» ти-

пу зв’язків між структурою і способом мовлення музичного твору та свідоміс-

тю слухача. При його відсутності слухач не зможе повною мірою сприйняти ес-

тетичну та структурно-логічну сутність твору. Існування такого ізоморфізму

обумовлює зворотній зв’язок естетичних поглядів, творчих прагнень на рівень

соціокультурного „екологічного“ стану. Інакше: кожний композитор, кожний

митець повинен усвідомлювати свою відповідальність за вплив своїх творів на

психоемоційний стан суспільства, його еволюцію або деградацію.

У підрозділі 2.5 „Звуковий простір як процес” розглядаються типи прос-

торового сприйняття у музиці та детермінанти їх виникнення. Для аналізу ми

пропонуємо застосувати нові поняття: рефлективний концепт свідомості і кре-

ативний концепт свідомості. Перший – виникає при поверхневому сприйнятті

музичних подій, тобто відбиває, регіструє аналогії акустики тривимірного про-

стору у звучанні музичного твору. Цей тип усвідомлення характерний для па-

сивного типу сприйняття. Сукупність механізмів, що застосовуються для нього,

ми пропонуємо визначати як рефлективний концепт свідомості.

Другий – виникає як творчий відгук слухача на глибинне переживання

внутрішніх процесів музичного розвитку, переломлення музичних явищ крізь

призму свого світосприйняття, розуміння тощо. Цей тип усвідомлення характе-

- 7 -

рний для активного типу сприйняття. Сукупність механізмів, що застосовують-

ся для такого типу сприйняття, ми пропонуємо визначати як креативний кон-

цепт свідомості.

Доводиться діалектичний тип взаємодії цих типів свідомості; міра доміну-

вання будь-якого з них визначається за законом функціональної періодичності:

при накопиченні певного рівня позасвідомого (рефлективного) відбувається кі-

лькісно-якісний перехід, що виводить мислення на рівень свідомої (креативної)

обробки просторових характеристик у музиці. Таким чином, безперервний про-

цес переходів від рефлективності до креативності, та навпаки, при творчому

сприйнятті та моделюванні просторових властивостей у музичному творі має

спіралевидний вигляд.

Р о з д і л 3 : Ст р у кту р а с п р и й ня т т я п р о с т о р у у м у -

з и ц і – складається з чотирьох підрозділів.

У підрозділі 3.1 „Загальні принципи структуризації” аналізується вико-

ристання та обумовленість індуктивного та дедуктивного методів структуру-

вання музичного простору. Дедуктивний метод спрямований на детермінацію

макрорівнів та макрооб’єктів звукового простору. Структурними одиницями

цього методу виступають дискретні елементи музичного синтаксису і форми.

Процес структурування має вигляд поступово-зворотнього руху з умовою коре-

гування структури впродовж накопичення і обробки нових структурних оди-

ниць. Побудування просторових структур при цьому методі відбувається на ло-

гіко-аналітичному рівні свідомості. Індуктивний метод базується на співвід-

ношеннях мікрорівнів, сутність яких полягає у хвильових процесах фізичної

природи звуку. Основним динамічним принципом структурування при цьому

методі виступає сукупність станів усталеності та неусталеності. При цьому

методі побудування просторових структур відбувається на сенсорно-

інтуїтивному рівні. Мірою структурування виступають співвідношення та сту-

пені кореляції порівнюваних процесів. Великий вплив на структурування прос-

торових уявлень на цьому рівні має емоційний відгук на музичні події.

Спрямованість структурування музичного простору залежить від низки

чинників, що стосуються вихідної точки структурування, темпу розгортання му-

зичної думки, синтаксичного рівня виявлення драматургічного контексту. Звідси

– загальний принцип структурування звукового простору музичного твору може

мати різну спрямованість у рамках конкретного стилю, жанру, навіть певного

музичного твору. Як правило, така структура має ієрархічний вигляд з будь-якою

кількістю рівнів, що залежить від цілей структурування та міри емпатії.

У підрозділі 3.2 „Ієрархія рівней просторового сприйняття” музика роз-

глядається як інформативна система, що характеризується багаторівневістю.