

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра композиції та інструментування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

КОМПОЗИТОРСЬКЕ МИСЛЕННЯ ЯК ЗВУКОВИЙ УНІВЕРСУМ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ XVII–XXI СТОЛІТЬ)

Магістерська робота
Ночовського
Богдана Володимировича

Науковий керівник:
Шаповалова
Людмила Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
професор, академік Академії
вищої школи України

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1.	
ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	10
1.1. Моделювання концептосфери композиторського мислення.....	10
1.1.1 Априорна форма.....	12
1.1.2 Априорна форма – звук.....	13
1.1.3 Мета процес композиторського мислення – звук.....	13
1.1.4 Априорна форма і мета-процес мислення.....	15
1.1.5 Функції свідомості розуму та мислення.....	15
1.1.6 Фактурні вертикалі у композиторській практиці.....	17
1.2 Звуковий універсум в знаковій системі музичного твору.....	19
Висновки до Розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2. Аналітичні етюди.....	26
2.1 Карл Філіпп Емануель Бах «Магніфікат».....	26
2.2 Йозеф Гайдн «Фортепіанне тріо №44».....	31
2.3 Йоганнес Брамс «Симфонія №3».....	35
2.4 Борис Лятошинський «Прелюдія №4».....	41
2.5 Дмитро Малий «Колискова».....	45
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55
ДОДАТКИ.....	60

ВСТУП

Актуальність теми. Магістерська робота присвячена законам пізнання та розуміння звукових сенсів і систем композиторського мислення, наявних у звуковому універсумі. Гіпотеза дослідження полягає у представленні структури апріорі і апостеорі – як **необхідність і досвід моделювання мислення композитора в світлі когнітивного процесу.**

Звуково-просторова процесія в музичній комунікації «композитор – виконавець – слухач» зумовлена когнітивними процесами *Я-свідомостей*. Когнітивні процеси суб'єктів формують унікальні універсуми звуків, і їх поцінують інші комуніканти (в тому числі, в майбутньому). У кожному хронотопі виникає ситуація переоцінки цінностей музичних творів («перепроходження» аналітично-наукового доробку музикознавців) для відкриття нових сенсів і систем музики.

Звуковий універсум є апріорним композиторському мисленню (і навпаки). Припустимо, що звуковий універсум існує поза самосвідомістю, а композиторське мислення – у самосвідомості. Виникають питання: чи існує композиторське мислення поза самосвідомістю, а звуковий універсум у самосвідомості? З цих питань можна вивести доказ про апріорність. Доведення полягає у ноумені самих понять. Для функціонування звукового універсуму нам необхідне композиторське мислення і навпаки?

Проведемо експеримент: приберемо самосвідомість. Залишається апріорі даних понять. Особливо підкреслюється необхідність звукового універсуму в композиторському мисленні. Дані поняття постають ноуменами як «звуковий» і «мислення». Сутність понять полягає в їх етимологічних ідеях. Звуковий універсум є сумою принципів та нормативів корегованих параметрами звуку; тривалістю/час, динамічним/амплітудним коливанням та висотою (частота коливання).

Композиторське мислення по сьогодні не розділялося з самосвідомістю, але для експерименту ми його прибираємо. З історичної точки зору,

підкреслюється про важливість самосвідомості в даному аспекті, як чинника вибору структур організації принципів та нормативів. Якщо це так, то перекреслюється апріорі ноумен звукового універсуму та композиторського мислення. Внаслідок, не пояснена, не зрозуміла причина когнітивних процесів у композиторів.

Час і простір є середовищем елементів буття. Історичне середовище є результатом процесу елементів наявних в бутті: кожен з елементів є різновидом сущого.

У стародавній Греції греки вважали, що слово є людина. З цього випливає, що різні елементи в ті часи намагалися ототожнювати. Внаслідок цього відбувається дефункціоналізація ієрархічного порядку речей, до речі ця форма присутня по нині. Розроблювати дану думку, що це винахід Стародавньої Греції є не доцільним, бо мислення є волею свідомості суб'єкта, елемента простору. Пропонуємо розглядати мислення як абстракцію наявного простору суб'єктом. Простір формує свідомості митців/композиторів; в свою чергу, мислення композитора/митця функціонує через і завдяки свідомості (за Імануїлом Кантом).

Якщо музичний твір зконтактував зі свідомістю суб'єкта, то питання полягає в трактуванні його сенсу.

Якщо для розуміння достатньо залучити інтуїцію, то для дослідження ми повинні мати теорію **звукового універсуму композиторського мислення**.

Можемо припустити, що музика є результатом функцій свідомості. Так, це може бути. В цьому випадку ми натикаємося на філософське питання прояву трансцендентного. Чи можна розкрити феномен та ноумен звукового універсуму на рівні структури? Слід попередити, що ці елементи є результатом усвідомлення як процесу когніції (пізнання і розуміння), що також є рушієм професійної діяльності композитора (який є суб'єктом; отже, *homo cognitus*).

Якщо самосвідомість не формує рух явищ, то постають нові питання:

1. Чому існує мета-процес у свідомості митця?
2. Як виникає мета-процес свідомості митця?
3. Навіщо мета-процес свідомостей митців?

Пошук відповідей на ці питання вказує на існування проблем *методології наукового пізнання*, усвідомленого в більш широкому колі гуманітаристики XXI століття, зумовлених, в свою чергу, глобалізаційними процесами, зокрема, виникненням *метамови та метастилу* як категорій композиторської творчості.

Серед існуючих новітніх досліджень привертає увагу дисертація Д. Малого, в якій чітко вказано на «відсутність остаточних дефініцій композиторського мислення, що відображають категоріальний стан сучасної теорії музики в реаліях творчої практики останньої третини XX – XXI століть» [26, с.12]. Автор потрактовує композиторське мислення як «динамічний, еволюційний, підпорядкований «диханню» історичної епохи процес. Специфіка композиторського мислення полягає у взаємозумовленості світогляду, комунікації та соціуму (науково-технічний прогрес, який створив нові форми роботи зі звуком)».

Актуальність теми зумовлена відсутністю в сучасному музикознавстві загальновизнаних концепцій про природу композиторської творчості. У розвиток існуючих дисертацій (на кшталт Дмитра Малого), нас цікавить не світоглядні і поза музичні фактори, а саме іманентно-музичні. Гіпотезу магістерської роботи складає твердження: у творчому процесі митець мислить звуковим універсумом у співвідношенні «на початку звук – потім ідея» (філософська або технологічна).

Мета дослідження – з'ясувати системні зв'язки моделювання звукового універсуму композиторського мислення за технологічними та філософсько-естетичними за параметрами твору.

Завдання дослідження обумовлюють структуру роботи, логіку розгортання наукової думки:

- створити модель композиторського мислення у вигляді звукового універсуму музичних творів;
- надати дефініцію звукового універсуму;
- визначити функцію мислення у свідомості митця;
- обґрунтувати співвідношення композиційних та філософських функцій *cognitus* у звуковому універсумі композиторського мислення (музичного твору);
- визначити предмет творчості композитора охарактеризувати властивості звукового простору в знаковій системі музичного твору;
- довести, що композиторське мислення можна змодельовати через відповідну категорію системно-структурного змісту твору;
- розробити методику аналізу тембро-фактурних комплексів як процесу творення звукового універсуму.

Об’єкт дослідження – композиторська творчість як феномен.

Предмет дослідження – звуковий універсум в його зв’язках когнітивними процесами композиторського мислення як системи принципів.

Матеріал дослідження. Визначення аналітичного інструментарію композиторського мислення, напрацьованого при написанні творів *Magnificat* Карла Філіппа Емануеля Баха, Фортепіанного тріо №44 E-dur Й. Гайдна, Симфонії №3 Йоганнеса Брамса, Фортепіанної прелюдії №4 Бориса Лятошинського та «Колискової» Д. Малого.

Методи дослідження. Концепція магістерської роботи спирається на взаємодію загальних і спеціальних методів:

- *історико-контекстуальний* — враховує масштаб новоєвропейської музичної традиції в хронологічному вимірі;
- *когнітивний* — для виявлення феномену та ноумена теорії композиторського мислення через призму самосвідомості митця;

— *когнітивно-апостеріорний* — для дослідження та структурування співвідношення композиторського мислення, жанру, технік композицій;

— *функціонально-структурний* — розкриває систему рівнів організації твору в якості звукового універсуму;

— *семантичний* — надає розуміння сенсів музичних творів, що враховує «словник» європейської культури різних комунікантів (виконавців та слухачів);

— *системний* — полягає в необхідності осмислення категоріальних сенсів «композиторське мислення» та «звуковий універсум» в їх об'єктивації у знаковій системі музичного твору як результативного продукту творчості.

Теоретична база. Концепція магістерської роботи спирається на фундаментальні напрями сучасного музикознавства:

- *філософія та історія музичної культури*: І. Кант, О. Дмитрієва, І. Драч, А. Енштейн, М. Копиця, О. Козаренко, І. Коновалова, А. Коваль, С. Павленко, І. Савчук, В. Сильвестров, А. Швейцер;
- *теорія музичної мови та форми*; С. Виноградов, Н. Горюхіна, В. Самохвалов, Д. Малий, С. Шип, Я. Якубяк, П. Хіндеміт;
- *теорія жанру та стилю в музиці*: Т. Булат, С. Виноградов, С. Зандрок, Л. Кияновська, М. Ковалінас, І. Коханик, О. Лавриненко, Д. Малий, О. Опанасюк, Л. Шаповалова, Н. Швець-Савицька, М. Ярکو,
- *музична семантика*: Т. Булат, С. Зандрок, О. Козаренко, А. Коваль, О. Лавриненко, Н. Пастеляк, В. Самохвалов;
- *теорія фактури та тембр в музиці*: Г. Банщиков, О. Жарков, С. Коробецька;
- *феномена композитора у синтезі інтенцій, теорій музичної мови та форми жанру та стилю в музиці, семантики. Музичного мислення*; І. Пясковський, П. Хіндеміт, І. Драч, А. Енштейн, С. Сеунг, І. Коновалова, Л. Кияновська, В. Клименко, А. Климовицький, М. Ковалінас, А. Коваль,

І.Коханик, Д. Малий, Л. Муха, А. Онеггер, В. Сильвестров, І. Стравінський, А. Чубак;

- *теорії про звук, когнітивний дисонанс та простір*; Г. Дженні, Л. Фестінгер, І. Кант, М. Москаленко.

Наукова новизна отриманих результатів. У магістерській роботі *вперше*:

- сформовано методику структурування звукового універсуму в знаковій системі музичного твору;
- створено модель композиторського мислення як творчого процесу та звукового універсуму музичних творів;
- надано дефініцію звукового універсуму;
- визначено функцію мислення у свідомості митця;
- обґрунтувати співвідношення композиційних та філософських функцій *cognitus* звуковому універсумі (музичного твору) композиторського мислення;
- визначити предмет творчості композитора охарактеризувати властивості звукового простору в знаковій системі музичного твору;
- обґрунтовано співвідношення *homo*- з композиційними та філософськими категоріями;
- сформовано систему принципів звукового універсуму та композиторського мислення у вигляді системи принципів у взаємозв'язку з композиційно-аналітичної та філософської категорії;
- доведено, що композиторське мислення можна змодельовати через відповідну категорію системно-структурного змісту твору;
- апробовано одну з можливих методик сприйняття і розуміння тембро-фактурних комплексів як технології творення звукового універсуму\$
- з'ясовано співвідношення композиційних та філософських функцій *cognitus* в звуковому універсумі композиторського мислення (музичного твору).

Апробація роботи. Результати магістерської роботи обговорювалися на кафедрі інтерпретології та аналізу музики. Доповідь прозвучала на конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» доповідь на тему (див. Додатки).

Структура роботи. Магістерська робота містить Вступ, два розділи перший «Філософсько-теоретичні засади дослідження» за своїм змістом є методологічним, в якому розробляється термінологія. Другий розділ «звуковий універсум в знаковій системі музичного твору» складається з 5 аналітичних етюдів, що присвячені різножанровим творам К. Ф. І. Баха «Магніфікат», Й. Гайдна «Фортепіанне тріо №44 hob-xv/28», Й. Брамса «Симфонія №3», Б. Лятошинського «Прелюдія №4 op. 44» та Д. Малого «Колискова».

Дослідження містить також Висновки, Список використаних джерел показчиків (48). Загальний об'єм роботи – 59 сторінок; з них основного тексту – 54 сторінки.

Ключові слова: *композиторське мислення, свідомість, звук, звуковий універсум, мета-процес, ratio, cognitus, апіорі, апостеорі, форма, апіорна форма, час, простір, когерентність, турбулентність, періодичність, об'єкт сприйняття, об'єкт впливу.*

Розділ 1

ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Моделювання концептосфери композиторського мислення

У композиторській творчості та музично-виконавській практиці мислення є процесом, організованим свідомістю суб'єкта, який займається музичною діяльністю. В свою чергу, свідомість – це уособлення індивідуальності; і кожна індивідуальність постає творцем звукового універсуму музики (музичного твору). У нашому розумінні звуковий універсум є параметром музичної творчості, тоді як філософія звукового універсуму є мета-темою і відповідно мета-процесом (більшим, ніж композиторська творчість), що належить усім комуні кантам в їх спілкуванні з музикою.

Композиторське мислення – це мета-процес свідомості з філософськими технологічними параметрами тематично-фактурних комплексів.

Звуковий універсум є результатом мета-процесу свідомості, який об'єктивується в якості тематично-фактурних комплексів. *Звуковий універсум – це технологічність створення певних фактурно-тембрових комплексів філософсько-композиторського мислення апіорними формами.* Обґрунтуємо в системі *філософії звукового універсуму музики.*

Що є мислення апіорі? Відповідь в необхідності. Питання: чи можливий мета-процес у співвідношенні мислення з необхідністю та досвідом на предмет його феномену? Припустимо, що мислення корегуються, чи вже функціонує за апіорними даними. Це ті самі дані, які не мають досвіду, вони до будь-якого досвіду взагалі.

Слід уточнити дефініцію мислення, тож, спрощуємо її до композиторського мислення; *мислення – це мета-процес свідомості в єдиному часопросторі з філософськими та технологічними параметрами апріорних форм.*

Чи можемо мета-процес мислення феноменалізувати в категорії *після* та *поза*, та при яких параметрах мислення? Тобто, ми мусимо довести мисленнєве явище мета-процесу за категорією апріорі. Наприклад: свідомість мислить, що T-S послідовність у процесії є плагальною. Якщо аналізувати, то після межі тоніки мислимо субдомінанту, а поза субдомінантовою межею мислимо тоніку і називаємо це межею плагальності. Дане твердження не є апріорі, адже воно виведене досвідним шляхом. Чому? Хто ствердив, що зворот T і S є плагальним, а межа їх звукового сенсу не зрозуміла за його гранями? Аксиома в моменті реальності онтологізму формує досвід як результат. І цей *досвід як результат* є апріорі складовою свідомості, яка в свою чергу, виконує функцію пізнання, де в ролі мислення слугує інтелектуалізація суб'єкту пізнання.

Категорія *після*, *поза межі* не претендує на необхідність, отже, і на апріорність. Префікс *мета-* з'являється за логікою: це те, що передує реалізації звукової ідеї в матерію. Отже, на питання: чи можливий мета-процес у співвідношенні мислення з необхідністю та досвідом на предмет феномена, відповідь – так!

Мета-процес у свідомості реалізується тільки при умові необхідності моменту реальності досвіду. Отже, мета-процес мислення – це апріорна форма свідомого, тоді мета-процес композиторського мислення, знов таки, апріорна форма свідомого, філософічного, естетичного, параметру фактурного комплексу.

1.1.1 Априорна форма

У розвиток філософії Імануеля Канта [10], пропонуємо розробку поняття «априорна форма», що має свій контекст (завдання) через специфіку композиторської творчості.

Поняття *форма* властива всім речам, визначаючи це за раціональною здатністю. *Ratio* не може називати будь-яку річ формою, не «розчленувавши» її. Визначається це тільки у тому вигляді, коли мета-форма “просканована” *ratio*, а потім передана в свідомість, де створюється речова форма і для визначення в будь-якому аспекті передається знову в *ratio*. З цього питання: як після оперуванням *ratio* мета-форма реалізується у свідомості в річ, чи може вона спотворюватися?

У гуманітарній сфері експериментів немає: причина в тому що, взяти окремо *ratio* та свідомість не можливо, якщо не залучати власників – людей. Форма будь-якої речі зумовлена простором. В музиці мета-форма породжується із «зерна» – звукової ідеї, що формує речову форму.

Речова форма не має ніяких структурних констант, втім має здатність до формоутворення. Речова форма має свої параметри, з яких визначаються її елементи та функції. Для її життєздатності та реалізації невичерпаної *мета-форми* відбувається продовження розвитку. В цьому випадку речові форми під впливом простору їх перебування визначають параметри та функції звукового універсуму.

Параметр і функція відносяться до простору і мета-форм, що формують необхідність речової форми. Пропонуємо цей процес називати *априорною формою*. Для розширення гіпотези надамо визначення, а пізніше апробуємо їх в аналітичних етюдах Розділу 2.

Априорна форма – це будь-який вид матерії, вплив якої зафіксовано у просторі.

Априорна форма – це когерентність звукової матерії зі зовнішнього у внутрішній простір і навпаки.

1.1.2 Априорна форма – звук

Що є у звуковій априорній формі моментом мета-процесу композиторського мислення? Відповідь наступна.

Фізика звуку як мета-процес. Ми знаємо, що у фізичному середовищі звук формується завдяки вібраціям часточок; коли вони не вібрують – звуку немає. Саме це коливання метафізичне за причини його необхідності реалізації у просторі, а у зв'язку із самосвідомістю композиторського мислення воно набуває мета-процесуального сенсу.

Наслідок зветься априорною формою звуку. Мусимо розуміти, що саме ті частки з якими стикається хвиля формує середовище звуку. Дане середовище і є формою звуку, внаслідок форма-априорна. В якому випадку форма звуку може бути апостеріорною? Тільки у випадку збігу двох середовищ априорних форм звуку. Якщо, припустимо, дві форми звуку є подібними, то питання; ми можемо це констатувати? Ні, не можемо в просторі подібного в системі координат горизонталі не може існувати.

Мислення не формує подібностей, оскільки головна умова його функціонування – множинність. Аргументом слугує вислів Рене Декарта «Cogito ergo sum».

1.1.3 Мета-процес композиторського мислення – звук

Надамо дефініцію: *композиторське мислення – це мета-процес свідомості породжений за філософсько-естетичними та технологічними параметрами априорної форми, що споглядається та емпіризується.* Філософське споглядання – априорне дійство. Наприклад, ми увели думку про форму звуку, що вона априорна. Ми не встановлювали понять, які охарактеризували форму звуку, параметрів та критеріїв. Дані встановлення притаманні розуму в постановленому завданні усвідомленню форми явища.

Думка, про априорну форму звуку висунена на підставі етичного судження але яким чином? Відстежимо розвиток думки синтетично. Ми

усвідомлюємо звуковий об'єкт через мета-процес мислення, як такого. Головне питання: звук був сприйнятий свідомістю чи мета-процесом мислення? Так, свідомістю ми проаналізували і визначили аналітично, як звучить об'єкт. Що саме проаналізували і визначили в ньому? Форму звуку, яка прооперована/підготовлена/доставлена мисленням.

Ми добре знаємо, що звукова хвиля потрапляє у вушну раковину, в якій є барабанна перетинка її принцип роботи взаємодія зі звуковою хвилею. В ній є вібрації, які когенеруються та нервовою системою імпульсно передаються до головного мозку. Чому відбувається цей процес? За рахунок закону періодичності, когеретності, турбулетності всіх явищ у просторі. Тобто, коли барабанна перетинка “скопіювала” вібрації, то куди ці вібрації слідують надалі? Точні науки, відповідають, що відбувається передавання нервовою системою. А яким чином барабанна перетинка змогла сформувати форму звуку, бо її функція полягає в перевідтворенні (когеретності) наявних вібрацій? Феномен звуку має свій критерій функціонування у просторі. Цей критерій полягає в тому, що звукова хвиля у просторі створює середовище вібрацій, і її межі – це є форма. Тобто звук сформований заново, в барабанній перетинці має вже свою форму, тільки він у цьому випадку отримує часовий вимір об'єкта надходження. В даному випадку час і є інструментом усвідомлення феномена свідомістю людини-творця.

Резюме: час не формується свідомістю, він формується мисленням *homo sapiens*.

1.1.4 Априорна форма і мета-процес мислення

Форма – це властивість явищ у просторі. Ця властивість є головною умовою існування та сприйняття форм. Чому ці форми априорні?

По-перше, ми не маємо ніяких свідчень та доказів того, що будь-яка форма сформована за задумом композиторів. По-друге, дані форми є часткою простору і вимогою свідомостей. Їх функціонування корегується фізичними, біологічними, хімічними, морфологічними та духовними цілями. Ми мислили, що форма – умова існування. Припустимо, що в просторі існують мета-форми (до всякого їх визначення), які прямо пропорційно впливають одна на одну. В результаті вони окреслюють межі матерії у просторі. Отже, їх *мета* реалізована у просторі. Наприклад, мета-форми: мета-фізика, мета-біологія, мета-хімія, мета-морфологія, мета-духовність. Кожна з них мета-процесуально впливає одна на одну, формуючи їх функції взаємодії в цілісності, яка полягає в залежності. Мета-духовність корегує ціль для реалізації виду форми, як сама по собі.

Таким чином, простір визначає параметр функціональної взаємодії різних рівнів художньої системи. Якщо мета-процес завершений, то мислення є квінтесенцією сформованої цілісності. Можливо, існує інша логіка формоутворень, втім ми будемо притримуватися саме цієї.

1.1.5 Функції свідомості мислення та *ratio*

На прикладі феномена звуку ми спробуємо визначити функції мислення, розуму та свідомості. Для того щоб логічно вивести результати будемо рухатися від розумової функції через те, що завдяки їй ми визначаємо оточуюче середовище, відтворюючи його в свідомості.

Априорна форма звуку надійшла в середовище розуму, що з нею відбувається? Розум завдяки відчуттю виявляє межі звуку, які є априорною формою *річі самій по собі*. Для того щоб розум висунув твердження, що звук має свої зазначені властивості, слід провести розумову операцію. Вона

полягає в розчленуванні та виведенні апіорно синтетичних суджень або знань про феномен, який впливав на об'єкт сприйняття. Але ratio не притаманні властивості відчуття, тобто він їх застосовує за необхідністю, а дана необхідність полягає в функції розуму: вона апіорна.

Отже, ratio має тільки одну функцію в якості *необхідності*.

Ratio для виконання своєї операції застосовує інструментарій суб'єкту (композитор), який наділений свідомістю та мисленням. Ratio – це мета-форма, яка пронизує апіорні форми, що надійшли у свідомість.

Під час виконання розумових операцій свідомість виконує функції середовища, де відбувається мета-процес. Тобто відбувається внутрішнє не чисте споглядання апіорної форми звуку, за умови, що кожен об'єкт сприйняття має свій часовий вимір. Чому не чиста форма споглядання, за Кантом? Через сутність різного часового виміру об'єктів сприйняття, з цього з'ясуємо принцип безкінечної функції пізнання/розуміння, а саме це *недовершена довершеність*. Її схематично можна зобразити у формі періодичної синусоїди, амплітуда якої вертикаль мета-процес, а горизонталь – принцип безкінечної функції *cognitus*. З цього можна поставити гіпотетичне запитання: «Чи поза умовою об'єкта сприйняття існує середовище для реалізації мета-звуку з його матеріалізацією?» Питання без відповіді.

Свідомість – це мета-форма, яка полягає у комплексі функцій когнітивного процесу. Мета-форми не мають ніякої змоги впливати на матерії, які поза їх часового проміжку. Припускаємо, що мислення – це та форма (внутрішній простір), в якій знаходяться дані мета-форми, тоді це може означати, що *мислення дорівнює свідомості*.

1.1.6 Фактурні вертикалі у звуковому універсумі музичного твору

Способи організації музичних творів на сьогодні у композиторській спільноті є показником їх професійності та майстерності в суб'єктивному розумінні. Ми пропонуємо зразок фактурної вертикалі у різних складах – вокальних та інструментальних. Сутність полягає в простому принципі: у «вичерпані» ритмічної моделі тембро-фактурного комплексу для ведення нової. Ми розуміємо, що не всі композитори будуть згодні з даним принципом але дане твердження є статистичним до сьогодні. Наголошуємо, що ми не автори даної ідеї, спираємося на працю Геннадія Банщикова [2] «Закони функціональної інструментовки». У цій книзі пропонуються наступні принципи, з якими можна цілком погодитися. Тож викладемо цю концепцію.

У оркестровій партитурі, горизонталь – це процес зміни оркестрової фактури. Вертикаль – будь-яка стабільна оркестрова фактура. Не плутати функції горизонталі з оркестровою горизонталлю, а вертикальну функцію з оркестровою функцією.

Закон перший: будь-яка зміна в розвитку музичної фактури повинна супроводжуватися зміною її тембрового характеру звучання.

Другий закон: різні функції фактури, що звучать одномоментно, мають відрізнятися одна від одної за своїм тембровим звучанням.

Підзаконний акт: Дотримання вимог Другого Закону є обов'язковим, якщо воно не суперечить нормам Першого Закону.

Третій закон: символи, що належать до однієї функції, мають бути однаковими (споріднені/рідні) за тембровим амплуа, характером звучання (за тембровим амплуа, або тембро-образом, за тембровою семантикою).

Ідентичний принцип: якщо дві схожі вертикалі (фактури) розташовані поруч одна з одною, їх темброве амплуа повинно бути однаковим. Якщо поруч стоять дві однакові вертикалі (фактури), їх тембральне амплуа повинно бути різним.

Дані закони стосуються оркестрової тембро-фактури але з них можемо вивести основні норми у виявленні фактурної вертикалі в будь-якій партитурі. Особлива увага звертається на часовий показник не темпу, а ритму. Тим не менш, не забуваємо про частотний показник або висоти і амплітуда або динаміка звуків.

Предметом фактурної вертикалі у композиторській діяльності є апріорна форма, у цьому дослідженні ми екстраполювали на її місце звук. Геннадій Баншиков пропонує поняття «стабільний» у часовому покажчику, ми пропонуємо замінити на константну, незмінну, витриману як критерій ритмічного малюнку фактурної вертикалі.

Параметр часу дотичний до турбулентної характеристики звукового явища. Частоти у фактурній вертикалі є незалежними до співвідношення часу але залежними до ладової організації. Висотні покажчики або частотні, дотичні до турбулентної характеристики звукового явища. Амплітуди або динаміки фактурної вертикалі незалежні до двох попередніх характеристик але залежні до ладової організації.

Ладову організацію ми відносимо до когнітивно-раціональної здатності митця, де конструюється принцип когнітивного і когерентного дисонансу. Норми цих дисонансів ми запропонуємо у другому розділі аналітики фактурних вертикалей на прикладі обраних творів. Що ми маємо на увазі під когнітивним та когерентним дисонансом. Все що може написати митець користуючись предметом композиторського мислення – звук, а як організовувати всі звуки в щось завдання цього дослідження.

Маємо три основних параметри, де головним критерієм є послідовність— *ритм, частоти, динаміка*, але ми не маємо цілі для існування фактурної вертикалі. Застосуємо закони атома (за аналогією), а саме – форми і функції його елементів в математичному розрахунку. Електрони заряду мінус і ядро з нейтральним зарядом в числовому покажчику електрони – *це числа -х*, а ядро – *0(нуль)* як умовний центр апріорної форми.

Фактурну вертикаль ми прирівнюємо умовно до атома і структурних елементів, де електрони – це час, висоти та амплітуда, а ядро – це лад. Завдання у визначені площини мета-форми. Ритм в системі координат горизонтальний показчик, висоти – вертикальний показчик, амплітуда як підкреслення частотного звукового феномену і завжди дорівнює від’ємній величині в залежності динамічних нюансів, для простоти експерименту пропоную число амплітуди -1.

Формула наступна: $(-x^{\text{ритм}} \times -x^{\text{частоти}}_{(1+2+3+4+\dots)} \times -1^{\text{амплітуда}}) = (S-S)^0 = 1$. Результат площини ми прирівнюємо до *консонансу* фактурної вертикалі. Всі фізичні виміри звуку на сьогодні якими володіємо мають пряме відношення до когнітивного та когерентного дисонансу, завдання *ratius* нівелювати дисонанси не в консонанс а в їх нейтральне значення – нуль. До питань достовірності виведеної формули ми не гарантуємо, втім логіка результату і цілі існування фактурної вертикалі ми надали.

Фактурна вертикаль – це показчик вимірів апіорної форми композиторського мислення, що піддаються когнітивно-раціональним операціям. Це визначення є заготівкою подальшої аналітики апіорної форми звуку.

1.2 Звуковий універсум в знаковій системі музичного твору

Завдання підрозділу полягає у виявленні та фіксації апіорних форм у категорії апіорі. Раціоналізовані теорії в основі яких досвід є фактом – не застосовуємо. Ми будемо застосовувати ніяку методологію дослідження, сформована на засадах філософського вчення І. Канта [10] та теорія звуку Ганса Дженні [48]. Ці два вчення є спорідненими в предметі дослідження, але різними в результаті, тож застосуємо їх. Філософська основа характеризується суб’єктом, який створив феномен апіорної форми; і не важливо чи зміг він істинно когенерувати, а фізична – річчю самій по собі яку людські органи відчуття “телепортують” з зовнішнього простору у внутрішній.

Ми стикаємося з проблемою суджень фізики апіорі, бо будь-яка наука застосовує апіорно-синтетичні судження (за Імануелем Кантом прописати де це написано). Пропонуємо споглядально-аналітичну форму викладу, яка більш адекватно відобразить незалежні константи процесу когніції (пізнання) звуку у взаємозв'язку з мисленням, ratio та свідомістю.

Доповнимо, спираючись на думку Ганса Дженні про наукові константи або дефініції, ідеї про звук - відсутні взагалі на сьогодні. Тож ми стикаємося з проблемою не термінології, а з апіорно-синтетичними судженнями. Для вирішення цієї проблеми ми застосуємо апіорно-синтетичний та споглядальний метод до фізики звуку через філософію в аналітичних етюдах.

Музика – ідея звуків. Предметом аналітичних етюдів є музичні твори.

На нашу думку, звуковий універсум слід розпочинати досліджувати з ідеї онтологічної первинності звуку (хоча і з урахуваннями всіх історико-культурних умов буття інструментів та обмеженням *homo cogitus*).

Методи дослідження музичного твору¹:

когнітивний – виявлення впливу *речі самій по собі* в мисленні, ratio та свідомості (на звуковій матерії);

когерентний – вплив та прояв звуку у когнітивному процесі суб'єкта;

турбулентний – вплив та прояв звуку у когнітивному процесі суб'єкта;

періодичний – вплив та прояв звуку у когнітивному процесі суб'єкта;

апіорний – константа впливу речі самі по собі в мисленні, ratio та свідомості на прикладі звуку;

синтетичний – рефлексія емпіричних впливів та проявів звуку у когнітивному процесі об'єкта мислення, ratio та свідомості;

апіорно-синтетичний – раціоналізація споглядальних та емпіричних фактів, впливів та проявів звуку у когнітивному процесі суб'єкта.

¹ У зв'язку з методами дослідження ми з обережністю ставимося до застосовування термінологічний апарат академічного музикознавства з небезпекою впливів його багатовікового досвіду.

Cognitio звучності того чи іншого опусу проаналізуємо через мета-процес композиторського мислення предметом якого є звук.

Когерентність звучання тембро-фактурних комплексів структурована композиторсько-теоретичною традицією творчого суб'єкта. Когерентність це умова формуванню та існуванню новоутвореної річі самій по собі зі сталими властивостями першоджерела на прикладі звуку є апіорною формою.

Предмет когерентності є тільки один звук. Гармонічна вертикаль не є предметом дослідження але кількість звуків у будь-якій вертикалі є предметом як звуковий комплекс. Дані звукові комплекси у зв'язку не температури більш турбулентні та когерентні але менш періодичні. Мислення це умова існування річей самих по собі у внутрішньому просторі їх об'єкта надходження у нашому випадку композитора.

Турбулентність звучання тембро-фактурних комплексів структурована композиторсько-теоретичною традицією творчого суб'єкта. Нагадаю, турбулентність – випадкове, змінне. При умові аналізу апостеорі, турбулентність неможлива за причини синтезу. Ми мусимо відслідкувати випадковості та змінності в річі самій по собі як звук в категорії апіорі в музичних опусах.

Періодичність звучання пропоную визначати за фактурними комплексами на прикладі вихідної фактури, вихідної зміненої, додаткової і додатково зміненою.

Алгоритм аналізу є наступним:

1. Визначити кількість тембрів по вертикалі обраної Вами партитури. Наприклад, у партитурі х перших скрипок за двома пультами, формула наступна *2х перших скрипок*; якщо перед Вами оркестровий твір, перегляньте нюанси оркестрового складу.

2. Визначити та зафіксувати когнітивний процес обраної Вами партитури в її фактурній вертикалі. Фактурна вертикаль визначається за звуковим комплексом раціонального методу організації тембро-звуків, але

наука на зараз Вам не підкаже як це виявити, спирайтеся на просторово-часовий чинник – ритм. Принцип наступний: константність та сталість ритмічного малюнку пересвідчує одну фактурну вертикаль. В творі виявлені безліч фактурних вертикалей, зверніть увагу на частоти або висоти звуків, можливо, вони не точно відтворенні за творчим процесом композитора, це свідчить про мінливість апріорного чинника як - час, якщо не ідентифікується, то твір неможливо аналізувати в категорії звукового універсуму композиторського мислення. Дотримуючись апріорної форми звуку композиторського мислення, достатньо виявити та зафіксувати одну із них.

3. Визначити та зафіксувати когерентність звучань, а саме де виявляється когнітивний дисонанс, звертайте увагу на спосіб організації фактури або на звукові комплекси, запам'ятайте, раціональна здатність композитора аксіома когнітивному дисонансу. Не займайтеся метафоричними цитатами. Зверніть увагу на звукові вертикалі, спробуйте визначити когнітивно менш-дисонантні та дисонантні звуки у звуковій вертикалі. За теорією апріорної форми композиторського мислення – один звук є менш-дисонантнішим всі інші – дисонанси.

4. Визначити та зафіксувати турбулентність звучань у тембро-фактурній вертикалі можна за сумою когнітивного дисонансу та когерентності. Через призму апріорної форми звуку можна стверджувати тезу про існування тембро-фактурного комплексу. Турбулентність слід визначати за вертикальними звуковими комплексами, для музичних теоретиків – увага на акорди. Маємо визначити інтенсивність змінності або випадковості, відслідковуючи кожен звук окремо. Наприклад, звуковий комплекс з нот *A-H* змінюється на *Gis-C*, ви не прописуєте окремо кожен звук, а визначте найбільш вживані змінності в якості характеристики як самої звукових вертикалей всього опусу, при умові, що тембро-фактура на весь опус в кількості один.

5. Періодичність звучання у тембро-фактурній вертикалі можна визначити за сумою когнітивного дисонансу, когерентності і турбулентності. Ця сума, як правило, відтворюється через певний час, який власне визначає відстань.

Не забуваймо, ми досліджуємо апріорну форму – звук, але звуків може бути забагато. Тому, якщо маєте музично-теоретичну освіту, застосовуйте знання системи організації тембро-фактури для спрощення аналізу періодичності звучання.

Висновки до Розділу 1

1. На підставі вище зазначених категорій та понять зробимо узагальнення. Модель композиторського мислення у вигляді звукового універсуму музичних творів формується на предметі творчості, а саме звуком як апріорної форми до *homo*. Схема моделі наступна: звук – *homo* – когнітивний засіб сприйняття (барабанна перетинка) – мислення композитора – *homo ratius* – свідомість – *homo* – універсум – *homo ratius* – звуковий універсум.

2. Звуковий універсум в творчості композитора – це апріорна форма когнітивного процесу Я-свідомості, шлях свідомо-раціональних операцій, які визначаються за технологічними та філософсько-естетичними параметрами звукових структур.

3. Композитор потребує факту звучання у свідомості, а це можна досягнути тільки у середовищі з характеристиками простору перебування. Ми запропонували подібним простором мислення композитора. Доведення полягає в апріорній формі композиторського мислення, а саме у фізичних характеристик та феномену вібрації і хвилі, що створюють звуки.

Ми вважаємо, що звук це річ сама по собі. Функція мислення полягає в представленні спеціальних умов до реалізації річі самій по собі у *homo*, а ці спеціальні умови, апріорі, можуть бути тільки просторовими.

4. Звуковий універсум в даному магістерському дослідженні вперше пропонується в науці про музику. У зв'язку з цим ми стикаємося проблематикою, а саме «традицій» і «звукового універсуму». Не маючи ніяких методів до опрацювання та усвідомлення «звукового універсуму», ми пропонуємо залучити композиційні та філософічні функції *homo*. В формуванні термінологічної бази функціями філософської та композиторської сфери, де визначені річі самій по собі або феномени інтесують та впливають на свідомість митця. У зв'язку когнітивного процесу первинним до звукового універсуму в свідомості композитора є філософська функція, бо звук споглядається, оброблюється *homo-ratius*, а потім піддається композиційній функції. Якщо цей попередній процес виконати навпаки, то виникне помилка у *homo*, де композиційна функція сама по собі не в змозі досягнути критерію звукового універсуму.

Не достатньо володіння теоретичними знаннями про фізичні характеристики звуку для того, щоб казати про формування звукового універсуму в композиторському мисленні. Априорі, фізика звуку об'єктивізується при когнітивному процесі, бо композиторська творчість – теж пізнання звуку.

5. Предмет композиторської творчості є звук на сьогодення. Внаслідок, що звук – це априорна форма, де відбувається перехід між просторами через когнітивний процес, знакова система музичного твору залежить від двох чинників, а саме «звук з його формоутворюючими простором елементами» та « композитора з раціональним інструментарієм». Знакова система музичного твору залежить від раціонального інструментарію, мислення і свідомості, де створюються ілюзії². Співвідношення у наступному порядку; філософська та композиційна функція у когнітивному процесі.

² Наприклад: «Ці, звуки від Бога» (ілюзія), а насправді нацисти катують бідну людину ультра-звуками в якого втрачений слух, і він відчуває тільки свій кров'яний тиск (реальність).

6. Звуковий універсум у музичному творі досліджується через предмет композиторської творчості. Звуки музичного твору надають когнітивне право на моделювання системно-структурного змісту. Когнітивні властивості, що оперують звуками, апіорі є об'єктивізуючими категоріями в пізнанні, не логосній формі, фізичних характеристик композиторського предмету творчості.

7. Розроблена теорія та методика вертикалей тембро-фактурних комплексів у звуковому універсумі. *Фактурна вертикаль - це показчик вимірів апіорної форми композиторського мислення, що піддаються когнітивно-раціональним операціям.* У музичних творах звуковий універсум у композиторському мисленні, ми пропонуємо досліджувати за наступними методами: когнітивний, когерентний, турбулентний, періодичний. Дані поняття, окрім когнітивного, запропоновані лікарем-фізиком Гансом Дженні [48] у спробі пояснити феномен вібрації та хвилі у звуці. Ми вважаємо, що звуковий універсум заслуговує більш об'єктивної методологічної розробки як структури.

РОЗДІЛ 2

АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ

2.1 Карл Філіпп Імануаль Бах. «Магніфікат»

У теоретичному розділі ми не мислили категоріями музичного жанру та музичного стилю, бо дані терміни потребують дослідження на вияв їх фактологічності у взаємозв'язку з апріорною формою, за умови не більше одного когнітивного процесу в будь-якому векторі (їх два).

Щоб не стверджувати тезу про їх ілюзорність, проведемо експеримент додаткового характеру. Аксіологія апріорі нам дозволить оперувати як найпростішими поняттями, так і синтетичними. Предметом аналітичного етюдю обрано *Magnificat K. Ф. Е. Баха*.

Cognitus звучності опусу визначимо за наступним чином. Припустимо, що *Magnificat* це не возвеличення, а дисонанс возвеличення. В даному випадку ми запустили когнітивну функцію ratio для вирішення когнітивного дисонансу. Нагадаю, ні свідомість, ratio та мислення не оперують або не дотичні до *річі самій по собі* як дисонансу, окрім когнітивного процесу. З цього походить думка, що об'єкт когнітивного процесу не визначає необхідність возвеличення, бо він нею не володіє, завдання функцій когнітивного процесу зазначеного дисонансу сформувати раціональну ілюзію. Чому раціональну ілюзію? Дисонанс нівелюється ratio, то логічно вважати жребій за інструментом. З логічної точки зору ні мислення, ні ratio чи свідомість не є під впливом поставленого дисонансу у когнітивному процесі. Щоб це зрозуміти, поставлю Вам питання: «Що Ви мислите про Бога?» (нічого)

Звук як апріорна форма для об'єкта є предметом пошуків засобів для зменшення інтенсивності дисонансу. Ми домовилися, що звук – апріорна форма, а у творчому процесі – спосіб мовлення для нівелювання його інтенсивності. В попередньому реченні виникає когерентний дисонанс. Якою

є фактура цього твору? Якщо гомофонно-гармонічна, то як проявляється когерентний дисонанс? Розберемо на тонічному акорді: ми вважаємо, що всі щаблі тоніки консонантні, а дисонантні, ті що відповідають нормативній відстані. Поняття консонансу та дисонансу виявляю особисто за напругою звучання, а не за силою і відстанню (і це не завжди об'єктивно). З цього походить питання: чи є консонантність у тонічному акорді?

Ні, спираючись на концепцію звукового універсуму, що розробляється. Априорна форма композиторського мислення – звук. Отже, тонічний акорд не такий вже консонантний.

Добавлю, що поняття консонанс та дисонанс відноситься до раціональної ілюзії а у відношенні характеристики априорних форм виявленням *homo cognitus*. В тонічному акорді є тільки один звук який є консонантний і це перший щабель, цей принцип дотичний до будь-яких акордів у гомофонно-гармонічній фактурі всі інші дисонанс. В гомофонно-гармонічній фактурі ми виявили когерентний дисонанс, а чому він виник? Когерентність є умовою існування та пере-відтворення в певний проміжок часу звукового феномену, що тільки доводить тезу про вертикальну природу звуку у когнітивному процесі. Цей когерентний дисонанс ми розглянемо на прикладі першого розділу *Magnificat* пізніше.

Гомофонно-гармонічній фактурі ми розберемо прояв турбулентності. З точки зору масштабу понять більш ширше турбулентність, ніж когерентність але вони між собою пов'язані звуком як априорною формою та когнітивним методом, наприклад, дисонансом. Нагадаю, турбулентність звукового явища – випадковість, змінність. Етимологічним значенням я пропоную висунути умову полі-вертикальності на основі звукових комплексів горизонталі на прикладі гомофонно-гармонічної фактури. Турбулентність в цьому випадку дотична до фактурної вертикалі, або тембро-фактурного комплексу у вигляді випадково-змінного когнітивного та когерентного дисонансу. Турбулентність

напрямку обмежена апіорною формою мислення (наприклад, кількість щаблів в ладу).

Фактурна вертикаль є предметом періодичності; періодичність звуку не є *cognitus*, як когерентність, турбулентність звучання в певні проміжки часу по горизонталі. В музичному творі ми спираємося на когнітивний процес апіорної форми у композиторському мисленні.

Magnificat має наступну кількість тембрів: 4 солісти, 4х(ікс) голосів хору, 3 труби, 2 валторни, 2 литавра, 2 флейти, 2 гобої, 4х перших та других скрипок, 2х альтів, 2х віолончелей, х(ікс) контрабасів та одного басо-континіо. х(ікс) – кількість пультів, Ви можете самостійно зробити обрахунки вибраного Вами барокового оркестру.

Когнітивний дисонанс є назвою або жанром у музикознавчій традиції. Завданням композитора, музично, нівелювати інтенсивність проблематики *Magnificat*, *Quia respexit*, *Quin fecit*, *Et Miseri cordia ejus*, *Fecit potentiam*, *Deposuit potentes*, *Suscepit Israel*, *Gloria*, *Sicut erat*, засобами звуку, тембру і *ratio* в мисленні. На питання “який *Magnificat* і інші розділи”, ми не можемо відповідати, бо будуть протиріччя апіорі і апостеорі.

Мусимо визначити вплив когнітивного дисонансу на апіорну форму звуку в мисленні композитора. Тембро-фактурний комплекс ми визначили, що гомофонно-гармонічний і виявили його предметом звуковий комплекс або акорди – за музикознавчою традицією. При наявності дисонансу та засобів раціонального характеру когнітивна функція свідомості розпочинає процес нівелювання. Гомофонна-гармонічна фактура XVIII століття має свої ключові моменти, лад і три-звучні та чотири-звучні звукові комплекси та регулярно-акцентна ритміка. Їх функціональність є еволюційним процесом когнітивної функції свідомості композиторів тих часів. Умовно, історії музики розподіляють дані еволюційні процеси на епохи та доби, ми пропонуємо відмовитися від даних онто-семіотичних характеристик, а замінити на еволюцію когнітивного процесу апіорної форми в мисленні композитора.

Таким чином ми усуваємо мисленнєву функцію лінгво-філологічного характеру, а заміняємо мисленнєво-предметну – звук.

Стосовно звукових комплексів їх функціональності, звуковій кількості залежить не від мислення суб'єкта впливу, а від мета-простору з філософської думки, а з фізичної умови простору об'єктів вплинувших на *cognitus*. Чи міг композитор знати те, як це буде звучати? Ні, не міг і не мав навіть приблизного уявлення у вигляді партитури бо апріорні форми є апріорі, а не апостеорі. Умова функціональності та звукового комплексу у партитурі Карла Філіпа Емануеля Баха – когнітивний дисонанс апріорної форми звуку в мисленні композитора. Для нас, як аналітиків і слухачів – є досвідом композитора. Звукові комплекси у партитурі і не тільки підпорядковуються формі, результат якої – гармоніки одного звуку похідними від тембру. Завдяки трансцендентальній функції розуму з когнітивним процесом в мисленні, свідомість *homo-analiticus* запропонувала або виявила феномен звукової вертикалі. Це можна називати еволюцією процесу апріорної форми звуку *homo cognitus* в мисленні.

Звукові комплекси у розділі *Magnificat, Gloria, Sicut erat* за тембро-звуковою кількістю – є повними або Туттійними (*Magnificat, Gloria*), всі інші – вокально-ансамблевими. Чи можна ствердити, що композитор усвідомлював ансамблевим та оркестровим мисленням, ні, диференціація тембро-звукових комплексів мінімальна.

Magnificat

Періодична схема: $VFB_{(D)} - VFB^2_{(A)} - VFB^3_{(D)} - VFB^4_{(A)} - DFB_{(E-A)} - VFB^5_{(h)} - VFB^6_{(D)} - DFB^2_{(A-D)}$.

Avia respexit

Темброво-кількісний склад: Canto solo, 4x violini, 2x viole, 2x violoncelli, 1x contrabassi та 1 basso-ostinato.

Періодична схема: $\text{ВФВ}^1_{(h)} - \text{ВФВ}^2_{(fis)} - \text{ДФВ}^1_{(e-h)} - \text{ВФВ}^3_{(h)} - \text{ВФВ}^4_{(fis)} - \text{ДФВ}^2_{(D-g)} - \text{ВЗФВ}^1_{(g)} - \text{ДЗФВ}^1_{(D-h)} - \text{ВФВ}^5_{(h)} - \text{ВЗФ}^2_{(e)} - \text{ДЗФ}^2_{(h)} - \text{ДФ}^3_{(h-e)} - \text{ДФ}^4_{(fis-h)} - \text{ВФ}^6_{(h)}$;

Quia fecit

Тембровий склад: Tenore solo, 2 Corni in G, 4x violini, 2x viole, 2x violoncelli, 1x contrabassi та 1 basso-ostinato.

Періодична схема: $\text{ВФВ}^1_{(G)} - \text{ВЗФВ}^1_{(D)} - \text{ВФВ}^2_{(G)} - \text{ДФВ}^1_{(h-D)} - \text{ВЗФВ}^2_{(D)} - \text{ВФВ}^3_{(A)} - \text{ДФВ}^2_{(C-G)} - \text{ВЗФВ}^3_{(D)} - \text{ВФВ}^4_{(G)}$;

Et miseri cordia eius

Тембровий склад: 4x Voci, 2 Flauti traverso, 2 Oboe, 4x Violini, 2x viole, 2x violoncelli, 1x contrabassi та 1 basso-ostinato.

Періодична схема: Не точні партитури!

Fecit potentiam

Тембровий склад: Basso solo, 3 Trombe e Timpani, 4x Violini, 2x viole, 2x violoncelli, 1x contrabassi та 1 basso-ostinato.

Періодична схема: $\text{ВФВ}^1_{(A)} - \text{ВФВ}^2_{(D)} - \text{ДФВ}^1_{(A-D-E-A)} - \text{ВФВ}^3_{(A)} - \text{ВФВ}^4_{(D)} - \text{ДФВ}^2_{(A-E)} - \text{ВФВ}^5_{(E)} - \text{ВФВ}^6_{(A)} - \text{ДФВ}^3_{(E-A)}$;

Deposuit potentes

Тембровий склад: Duetto a Alto e Tenore, 2 Corni in G, 4x Violini, 2x viole, 2x violoncelli, 1x contrabassi та 1 basso-ostinato.

Періодична схема: $\text{ВФВ}^1_{(a)} - \text{ВЗФВ}^1_{(dcAEa)} - \text{ВЗФВ}^2_{(a)} - \text{ВЗФВ}^3_{(e)} - \text{ДФВ}^1_{(C-D-e-G-d-a-e-F-C)} - \text{ВЗФ}^4_{(C-D-a-E-a-d-G-C-F-D-G-E-d-a-d-e)} - \text{ДФВ}^2_{(a)} - \text{ДЗФВ}^1_{(F)}$;

Резюме. *Magnificat* проаналізований за розробленою методикою. Ми виявили, що когнітивні закони традицій не відповідають на питання творчого процесу композиторського предмету. Якщо когнітивний дисонанс інтерпретуємо виходячи з назви, а саме «проблематика возвеличення» то когерентність, турбулентність і періодичність ми визначаємо за формою фактурної організація в якій оновлені засади ладової теорії.

У гомофонно-гармонічній фактурі у зв'язку з когнітивним дисонансом, ми пропонуємо мислити шаблі ладів за наступною логікою дисонантніший тяжіє в менш-дисонантніший. Принцип наступний: у гомофонно-гармонічній фактурі всі шаблі, окрім першого – менш-дисонантнішого, дисонанси. Внаслідок, композиційно формуються фактурні вертикалі консонантного звучання у порівнянні з когнітивним дисонансом.

2.2 Йозеф Гайдн. Фортепіанне тріо №44 Hob-XV/28 1797

Фортепіанне тріо має наступну кількість тембрів: *скрипка, віолончель, фортепіано*. Опус має три частини за наступною темповою організацією *Allegro moderato – Allegretto – Allegro*.

Cognitus звучності Фортепіанного тріо визначимо за наступним чином. При аналізі та прослуховуванні, органи що обслуговують когнітивний процес, як барабанна перетинка сприймають три тембри - скрипка, віолончель і фортепіано. Спробуємо виявити когнітивний дисонанс у назві твору, попереджую, його може і не бути. З логічної точки зору при перегляді та прослуховуванні партитури виявити дисонанс у назві твору неможливо за припущенням проблематики пов'язаної з антропоцентричною і теологічною характеристикою когнітивного процесу.

Отже, до звукового універсуму дані характеристики відношення не мають окрім, самих тембрів. З фізичної точки зору, ми вважаємо, що ці три тембри за апіорно-синтетичною характеристикою – дисонуючі. Вся суть полягає у звуко видобуванні. Кожен інструмент має свої подібності, як: струни, матеріал але різні умови резонування і розмір з вагою. Дані апіорно-синтетичні характеристики впливають на тембро-звукове звучання, в якості гармонік або обертонів як складових тембро-звуку. В залежності матеріалу та умови резонуванню ми отримуємо тембр – неповторного, яскравого та гарного за звучанням.

На жаль, концепія тембро-звуку не є досліджуваною сферою, а, скоріше обумовлена експериментами у ХХІ столітті у зв'язку комп'ютерними технологіями по обробці звуку³. Концептуально, виводимо що дисонанс відсутній у функції *cognitus* як і у мисленні, *ratio* і свідомості не пропонується особисто композитором апостеорі. Когнітивний дисонанс у Йозефа Гайдна – апріорна форма, бо явище тембру *ratio* не про ілюзує те, що, мислення апріорі не з когенерувало.

Когерентність звучань у співвідношенні *cognitus* характеризується також через тембровий склад і тих гармонік, яких можна звуко-відтворити у кожного інструмента. Це не надає пояснення про задум і мету написання твору композитором але це засіб до мисленнєвої функції.

Логіка когерентного дисонансу незмінна за вертикаллю, а горизонталь пропонується зовсім нова у порівнянні з *Magnificat*. З споглядальної точки зору, логіка когенерування звуків проявлена у варіантно-варіаційному представленні акцетно-регулярних ліній. Головна вихідна фактура оновлюється за ритмом і статична за звуковими комплексами. У порівнянні з партитурою Карла Філіпа Імануеля Баха з камерними вокально-інструментальними частинами, звукові комплекси або акордова логіка диференційовані у тембро-звуковому співвідношенні частинами фортепіанного тріо.

Cognitio звучності у синтезі *когерентності*, стосується самих звуків і їх відстанню один від одного. Дане питання не може бути розкритим без наявних результатів експериментів над звуком у вигляді комплексів поліфонічного, гомофонного і гетерофонного складу. Але предмет виявлення у даному експерименті – апріорні форми.

Ми не хочемо залучати онто-семіотичну, психологічну, емпіричну характеристику цих відстаней у музикознавчому аспекті.

³ Особисто дізнався на заняттях з композиції в класі професора Ігоря Анатолійовича Гайдена та онлайн лекціях Рішельєвського ліцею пана Павла.

Чи маємо ми право у визначеннях понять і термінів при аналітичному осягненні предмету висувати на істину логосні універсуми? З наукової точки зору, ні. Це можна вважати раціональною ілюзією. Щоб такі процеси не розробляти, слід визначити елементи системи, що можуть сприйматися та усвідомлюватися інструментами когнітивного процесу. З філософської точки зору, у звуковому універсумі чи можемо інтерпретувати онто-семіотичну, психологічну, емпіричну характеристику? Елемент звукового універсуму – звук, чи може мислення з *ratio* апіорі відтворювати звук? Відповідь : Ні.

Поняття, які протиставлялися звуковому універсумі, апіорі у зовнішньому середовищі не існують, їх мета в наданні раціональній функції *cognitus* пристосуватися та апіорі усвідомлювати. Проблематика полягає тільки як усвідомлювати. У свідомості, *ratio*, мисленні – присутні апіорні форми фонем або, вони, апіорі? На жаль, ні. Якщо візьмемо феномен звуків і, наприклад, фонем, описати проявлення кожного з них, ми можемо спираючись на їх існування у зовнішньому просторі але в їх синтезі виявляється проблема як, чому і навіщо. Коли Йозеф Гайдн формує звукові горизонталі, а ми їх інтерпретуємо то яка наша мета? Захистити? А навіщо захищати безсмертне раціональними ілюзіями, звук ще ніхто не переміг, а фонему не порахувати. Неймовірність звуку полягає в тому що він незалежний але його змінність зумовлена простором, а фонемі? Чи є особистість для фонемі матеріалом, ми спостерігаємо правопорушення в даному випадку на право вибору. Звісно, лінгвістика і філологія не є темою даної роботи але цікаві філософсько-когнітивні спостереження.

У випадку зі звуковою горизонталлю представленою Й. Гайдном в тексті твору, ми можемо когнітизувати, когенерувати, турбулентнізувати, періодизувати звуком впливові моменту звучання. Й. Гайдн ніби каже нам: просто мисліть звуком, наслідуйте об'єкту впливу в його апіорній формі існування! тобто ми робимо етичний вибір у співвідношенні «об'єкт наслідування – апіорні форми».

Турбулентність звучання цього опусу у зв'язку музично-теоретичною системою пропонує індивідуальну систему гомофонно-гармонічної фактури. Раніше ми вже визначили когерентне середовище, статика за фактурною вертикаллю, системи координат звукових комплексів кожної з частин фортепіанного тріо, і її варіативно-варіаційне розгортання у звуко-ритмічних лініях. Турбулентність даного опусу з математичної логіки – одиниця, функціонально це «Т – S – D – Т». Цей логічний результат припущений умовою фактурною вертикалі, яка в кожній частині одна.

Гармонічний план Т – S – D – Т, є результатом турбулентно-когнітивно-мисленнєвої процесії композиторів доби XVII-XVIII століть.

Періодичність звучання відрізняється у порівнянні з *Magnificat*, тому що, окрім, вихідної фактурної вертикалі і зміненої початкової фактурної вертикалі долучаємо вихідну модифіковану фактурну вертикаль.

Періодична схема тембро-фактурного комплексу першої частини:

ВФВ_(E) – ВМФВ_(E) – ВМФВ¹_(E) – ВМФВ²_(H) – ВМФВ³_(H) – ВМФВ⁴_(H – E) – МФВ⁵_(cis) – МФВ⁶⁻⁷_(As) – МФВ⁸⁻⁹_(cis) – ВФВ¹_(E) – ВМФВ¹⁰_(fis-E) – ВМФВ¹¹_(E) – ВМФВ¹²_(E);

Періодична схема тембро-фактурного комплексу другої частини частини:

ВФВ_(e) – ЗВФВ_(e) – ЗВФВ¹_(G) – ЗВФВ¹_(e);

Періодична схема тембро-фактурного комплексу третьої частини:

ВФВ_(E) – ВМФВ¹_(E) – ВМФВ²_(e) – ВМФВ³_(As-e) – ВМФВ⁴_(e) – ВФВ_(E) – ВМФВ⁵_(E) – ВМФВ⁶⁻⁷_(E).

Резюме. Гіпотеза *Cognitus* звучності полягає в ідеї дисонуючих тембрах застосованих композитором. Когерентність звучань полягає у тембрах як когнітивний дисонанс, що виявляють предмет гармонік кожних звуків. Протягом трьох частин когерентність проявляється у варіатно-варіаційних фактурних вертикалей. Завдяки цьому відбувається закон збереження

турбулентності. Наступні вихідні фактури оновлюються за ритмом, але статичні за першою вихідною фактурою зі звуковими комплексами.

2.3 Йоганнес Брамс. СИМФОНІЯ №3

Симфонія №3 містить наступну кількість тембрів: 2 *флейти*, 2 *гобої*, 2 *кларнети строю сі-бемоль*, 2 *фаготи*, 4 *валторни строю до і фа*, дві *труби строю фа*, 3 *тромбони*, *литаври фа і до*, 2х *перших скрипок*, 2х *других скрипок*, 2х *альтів*, 2х *віолончелей*, *х контрабасів*.

Cognitus звучності. Для визначення когнітивного дисонансу залуцаємо логіку яку використовували в аналізі фортепіанного тріо. Симфонія в собі містить когнітивний дисонанс на рівні звуку, що виражений через тембри. Одна з головних характеристик симфонії у категорії cognitus сенсу звучності є *тембр, що здатен когенерувати звуки*. Ці поняття мають багатовекторність інтерпретування у зв'язку зі “стилістичними рамками” даного опусу, але це ми нівелюємо до числової одиниці «нуль».

Характеристику ratio в понятті «симфонія» розкриває етимон слова. З грецької *симфонія*(*συμφωνία*) — спів звучання, або злагоджене звучання. Злагодженість звучань (або співзвучностей) не є апіорі cogito звучності. Виникає не послідовність когнітивного процесу свідомості, а саме упущення характеристики апіорної форми у просторі мислення.

Поняття співзвучності та злагоджене звучання не є поняттям апіорі; припускаємо, що, неповною апостеріорною характеристикою від не знання та не володіння теорією звуку, яка у той час була б неможлива. Тому симфонія у просторі мислення характеризується тембровим дисонансом. Звуковий дисонанс «вільний, але веселий» (*frei aber froh*) представлений у звуках *F-As-F*.

Ідентифікація та записом у енциклопедію звукової ідеї належить Максу Кальбеку, він писав: «Це була відповідь на девіз їхнього спільного друга, видатного скрипаля Йозефа Йоахіма». Виходячи з даного факту, можемо

стверджувати філософію звуку на прикладі як композитора і скрипаля. Може це слугувати для нас як дослідників апіорною формою? У звуках *F-As-F* не присутні ті характеристики запропоновані композитором але фактом є те, що, запропонована звукова ідея композитором, який наділений апіорі когнітивними здібностями та функціями, для усвідомлення оточуючого простору, і ми не можемо вести думку про те що автор, випадково схибив. Припустимо, Йоганнес Брамс разом з Йозефом Йоахімом створили апіорну форму філолого-лінгвістичної природи. Чи порушує це етику апіорної форми звуку? Залишимо це питання без відповіді.

Маємо у результаті два когнітивних дисонансів тембровий та звуковий, і без інших характеристик *ratio* вони апіорі розташовуються у мисленні композитора. Перший характеризується фізичними властивостями, що претендує у визначенні апіорної форми, другий, власноруч сформований композитором. Завдання полягає у нівелювання інтесивності дисонування у тембрі та звуковій ідеї.

Когерентність звучань. Маємо дві природи існування звуко-тембрів в опусі, а саме фізична складова та свідома, та що запропонована композитором.

Фактурна організація гомофонно-гармонічна, що відсилає нас до гіпотези дисонантності звукових комплексів але добавимо звуковий дисонанс який нівелює гомофонність переводячи її в логіку поліфонії. Функціональна логіка T-S-D-T розширена за залученням звукових комплексів за різновидом кожної із них. Наприклад звуковий комплекс, що належить до тонічної групи представлений у двох ладах мажору та мінору можна переглянути у перших тактах партитури. Чи нівелюється даним рішенням один з когнітивних дисонансів? Для кожної фактурної вертикалі є своя ладово-тонічна логіка, це можна переглянути у періодичній схемі. Когнітивно, композитор не має мети нівелюванню дисонантності звукових комплексів, розширюючи фактурні

вертикалі завдяки звуковим комплексам або акордовими структурами що базуються на T-S-D логіці.

Повернемося до концепції ладово-тонічної логіки до кожної фактурної вертикалі. З усіх частин, концепція більш інтенсивно репрезентується у першій частині, потім у четвертій, третій і другій. Фактурна організація не обмежена гомофонно-гармонічною, а й залучає поліфонічні принципи та нормативи, що когнітивно сформувалися до використання композитором звуку як річі самій по собі у тембровій характеристиці.

Поліфонічна фактура, також підпорядкована концепції звуку як апріорна форма композиторського мислення. У даному творі використана як підголоскова/гетерофонна, контрастна та імітаційна логіка звуко-тембрових ліній. Дані різновиди поліфонічної фактури тісно взаємодіють із засобами оркестрування у зв'язку з їх функціями і засобами реалізації. То як у поліфонічній фактурі когнітивно формується та існує когерентний дисонанс? Ті, хто вивчав курс поліфонії, знає що, інтервал — це вертикаль поліфонічної фактури зі своїми нормами консонансу і дисонансу. Перше, логіка когерентного дисонансу в гомофонно-гармонічній фактурі підпорядкована апріорній звуковій формі у композиторському мисленні в кількості один.

Отже, це правило можемо застосувати до поліфонічної фактури. Якщо когнітивно-раціональні нормативи поліфонічної логіки функціонують за логікою «консонанс-дисонанс-консонанс», підготовлений дисонанс на сильній долі-консонанс, а у вільному стилі дисонанс можна не підготовлювати і створювати «трони» дисонансів після консонансу, то як виявити менш дисонантні та дисонантні звуки у поліфонічній фактурі?

Розуміємо, ці поняття є апріорі *cognitus* і *ratio*, без цього усвідомлення було б неможливе існування поліфонії, то потрібно встановити структуру когерентного дисонансу, в мисленні як річі самі по собі. Звук як фізична константа та лад як когнітивно-раціональна мета-середовище для апріорних форм звуків. В такому випадку менш-дисонантні та дисонантні вертикалі

характеризуються щаблями ладу. В будь-якому ладу менш-дисонатним звуком є перший щабель ладу, а всі інші дисонанс за апіорною формою звук композиторського мислення.

Отже, за вертикалями поліфонічної фактури не можемо мислити консонанс. Споглядаємо менш-дисонантніші та дисонатніші щаблі як у вертикалі так і по горизонталі. Припускаю, що цим нівелюється сам термін дисонанс в еклектичному нашаруванні звуків. В даному випадку еклектика відноситься не до апіорі, а до апостеорі, і, внаслідок маємо результат *дисонантної фактури*. Слід додати, що звуковий дисонанс широко застосовується композитором у першій частині і не тільки у рамках визначених звукових висот, а в інших, формуючи звуко-мелодичну філософію менш-дисонантніших щабелів.

Турбулентність звучань визначаємо за сумою когнітивного та когерентного дисонансу. Тембр і звук в їх комплексах по вертикалі і тембро-фактурної вертикалі за горизонталлю. Різновиди звукових комплексів у гомофонно-гармонічної фактурної організації нівелюють основні види, тобто змінність їх в партитурі без прослуховування в аналізі - інтенсивна, а з прослуховуванням – гармонічна статика через дисонантну фактуру.

Змінність звукових комплексів відсутня за причини, що самі звукові комплекси не містять в собі когнітивного дисонансу лише окремі звуки які мають власні відстані у партіях – це мелодії. Мелодія як апіорна форма у Й. Брамса склалася через відсутність когнітивного дисонансу у звуковому комплексі.

Звуковий дисонанс зі своїми відстанями формує рівень когнітивного, когерентного дисонансу на рівні турбулентності звучань. За апіорною формою звуку композиторського мислення менш дисонантніші звучання виникають навпроти *Magnificat* та фортепіанному тріо не від щаблів, а від тембру і мелодій. Всі мелодії, припускаємо, менш дисонантніші; всі інші звуки як у гармонічній та басовій функціях фактурної вертикалі у різних

тембрах більш-дисонантніші. Можна стверджувати про одну жанрову модель – лірика. Поняття «дисонанс», «лірика», «жанр» відносяться до ratio, є похідними апріорі свідомості, але не мають ніякого відношення до мислення та простору. Й. Брамс, відверто мислячи, грається з раціональними ілюзіями. Чи має на це право композитор? Так, якщо написав, то вже нічого не вдієш!

Кожна з частин розвиває власну логіку турбулентності, до одиниці виміру вважатиму фактурну вертикаль. Їх логіка полягає в інтенсивності змін і кількості фактурних вертикалей. Більш інтенсивна та найбагатша на фактурні вертикалі четверта частина вслід за нею перша, потім третя, і, на останок друга.

Періодична схема першої частини:

$\text{ВФВ}_{\text{As-F}} - \text{ВФВ}^1_{(\text{F})} - \text{ДФВ}_{(\text{Des-A})} - \text{ДФВ}^1_{(\text{A})} - \text{ДФВ}^2_{(\text{A-E})} - \text{ДФВ}^3_{(\text{A})} - \text{ДФВ}^4_{(\text{a-cis})} - \text{ДФВ}^5_{(\text{cis-A-D-G-Es})} - \text{ВФВ}_{\text{G-B-G}^2}(\text{Es}) - \text{ДФВ}^6_{(\text{Es-F})} - \text{ВФВ}^3_{(\text{F})} \text{ДФВ}^7_{(\text{Ges-d})} - \text{ДФВ}^8_{(\text{d})} - \text{ДФВ}^9_{(\text{d-F})} - \text{ДФВ}^{10}_{(\text{F})}$.

Періодична схема другої частини:

$\text{ВФВ}_{(\text{C})} - \text{ДФВ}_{(\text{C})} - \text{ДФВ}^1_{(\text{G})} - \text{ДФВ}^2_{(\text{G})} - \text{ДФВ}^3_{(\text{G})} - \text{ДФВ}^4_{(\text{C})} - \text{ДФВ}^5_{(\text{C})}$.

Періодична схема третьої частини:

$\text{ВФВ}_{(\text{c})} - \text{ДФВ}_{(\text{C})} - \text{ВФВ}^1_{(\text{c})} - \text{ДФВ}^1_{(\text{As})} - \text{ДФВ}^2_{(\text{as-As})} - \text{ДФВ}^3_{(\text{As})} - \text{ДФВ}^4_{(\text{F-c})} - \text{ВФВ}^2_{(\text{c})} - \text{ДФВ}^5_{(\text{C})} - \text{ВФВ}^3_{(\text{c})} - \text{ДФВ}^6_{(\text{G-c})}$.

Періодична схема четвертої частини: $\text{ВФВ}_{(\text{f})} - \text{ВФВ}^1_{(\text{f})} - \text{ДФВ}_{(\text{As})} - \text{ДФВ}^1_{(\text{f-C})} - \text{ДФВ}^2_{(\text{C})} - \text{ДФВ}^3_{(\text{C})} - \text{ДФВ}^4_{(\text{C-fis})} - \text{ДФВ}^5_{(\text{fis-c})} - \text{ВФВ}^2_{(\text{c})} - \text{ДФВ}^6_{(\text{As-C})} - \text{ДФВ}^7_{(\text{as-e})} - \text{ДФВ}^8_{(\text{e-a-G-As-cis-H-C-F})} - \text{ДФВ}^9_{(\text{f})} - \text{ДФВ}^{10}_{(\text{F})} - \text{ДФВ}^{11}_{(\text{F})} - \text{ВФВ}^3_{(\text{f})} - \text{ВФВ}^4_{(\text{F})}$.

Резюме. *Cognitus* звучності пропонує два когнітивних дисонанси – звуковий і тембровий. Звуковий дисонанс характеризується когнітивно-раціональними функціями свідомостей композитора та скрипаля у семіотичній формі. Звуковий дисонанс є результатом когнітивного дисонансу в певній семіотичній структурі. Когерентність звучань в фізичній та свідомій складовій. Гіпотеза дисонантностей звукових комплексів в гомофонно-

гармонічній тембро-фактурі нівелюється когнітивно-звуковим дисонансом запропонованих композитором та скрипалем.

Кожні фактурні вертикалі мають свої ладово-тонічні форми організації. Дисонантна фактура як контрапункт звуко-тембрових ліній. Турбулентність звучань. За відсутності фізичного чинника, а замість нього когнітивно-раціональна функція свідомості семіотичного звукового дисонансу в окремих звуках запропонованих композитором та скрипалем.

Результатом семіотично-звукового дисонансу є мелодії. Мелодія як апріорна форма у Й. Брамса, когнітивний процес з семіотично-свідомими, когерентними, турбулентними, періодичними складовими звуків у мисленні. Періодичність звучань схематично зображено в аналітичному етюді №3, і, полягає в сумі звучань *cognitus*, *когерентності*, *турбулентності* та *періодичності*.

2.4 Борис Лятошинський. Прелюдія №4 З циклу опус 44

«Бути чи не бути – ось в чому запитання!»
Вільям Шекспір (монолог Гамлета, акт III,
сцена I з п'єси «Гамлет»)

Завдання цього есе полягає у виявленні когнітивного дисонансу у назві твору. Прелюдія від латинської етимологічно означає *prae-před ludus-грою*, спробуємо означити. Як може виникати когнітивний дисонанс і його усвідомлення перед процесією або так званою грою. Споглядально, ми стикаємося вже до приготовленої системи композитором майбутньої написаної прелюдії.

Мислення і *homo ratiús* є однією з функцій свідомості, коли апріорна форма звуку завершила один когнітивний процес, композитор формує власний звуковий часо-простір у мисленні. Власне, це є звуковим мета-текстом до прелюдії, яка не записана і тільки композитор про неї може мислити. Внаслідок сформованого звукового мета-результату, композитор залучає раціональні та екзистенціальні засоби, що являються засобами свідомості.

Дана логіка не порушує гіпотезу про апіорну форму звуку: на прикладі прелюдії Б. Лятошинського можемо стверджувати думку про пошуковість іноваційних засобів до раціональної функції свідомості для розчленування звукового мета-результату у мисленні (яка не записана ніде).

Як можна вести думку на науковому рівні про те, що не має факту. В даному випадку ми знаходимося на критичному питанні про існування людини, давайте домовлятися, якщо ми не визнаєте когнітивного процесу свідомості, то Ви не існуєте. Вибір за Вами. Прелюдія – це необхідність свідомості до раціональної функції про нові засоби розчленування мета-звукового простору, що знаходиться вже у мисленні. Когнітивний дисонанс має подвійну природу з мета-звуковим простором, і свідомо-раціональний засобами до усвідомлення того ж мета-звукового осередку.

Когерентність звучань. Ми виявили, що ми маємо подвійну природу когнітивного дисонансу, де мета-звуковий матеріал в мисленні не може раціональною функцією «розототожнитися» для його усвідомлення і внаслідок його вербалізування у вигляді партитури. Що ж маємо в результаті?

По-перше, щось схоже на пошук шляху до звукового універсуму; по-друге, – те, що є протиріччям по відношенню до звукового універсуму - досвід. Когерентний дисонанс формується на творчому досвіді композиторів минулих часів. Ми не можемо довести, яких саме композиторів, бо не маємо ніяких на зараз аналізів, окрім тих що написанні на виявлення звукового універсуму. Фактурна організація поліфонічна, тобто *дисонантна-фактура*. Попередня думка, можна доводити подвійну природу когнітивного дисонансу, а саме в предметі *cognitus* – *дисонанс*.

Турбулентність звучань.

Періодична схема прелюдії №4:

$\text{ВФВ}_{(\text{gis})} - \text{ДФВ}_{(\text{G7-B7-Des7-gis})} - \text{ВФВ}_1(\text{gis}) - \text{ДФВ}^1_{(\text{Des7-B7-G7-gis})} - \text{ВФВ}^2_{(\text{gis})}$

У зв'язку зі специфічним когнітивним дисонансом, ми пропонуємо семантичний аналіз як досвід вербалізації сприйняття музичного логосу

прелюдії Б. Лятошинського (свідомо-раціонального засобу формування ідеї фортепіанного опусу). Семантична характеристика апріорної форми звуку є складною системою когнітивного процесу свідомості.

Після прослуховування прелюдії семантика твору розкривається на рівні шекспірівського питання «Бути чи не бути». Що відчувається як лейт-питання в мелосі, гармонії, тембро-фактурі. Початок не визначений чітко, що є саме основною темою, наявність гармонічної теми-остинато в басовій партії за своїм принципом є головним, але два такти і тема-монолог. Проаналізуємо ці елементи теми в семантичному плані.

Тема-остинато на рівні художньої цілісності циклу уособлює вічний простір, а можливо, – внутрішнє уявлення про звуковий образ.

Тема-монолог – репрезентує образ митця, перед яким знаходиться перешкода, зазначена як питання Гамлета: «Бути чи не бути» – це звучить як на рівні циклу, так і окремої прелюдії. В гармонічному сенсі панує невизначеність: відсутні каданси домінантових зон, що змогли б цю невизначеність «перевести» на рівень ясності та простоти. (Це пов'язано з тим, що ідея розкривається нашарування «зайвих тонів» в гармонічній структурі тем, завдяки чому і підкреслюється поставлене запитання на початку).

Оскільки наявні дві самостійні теми, що контрапунктують між собою, то з цього можна визначити панівний сенс того, що міститься в питанні «*Бути чи не бути*»? Ним є онтологічна антитеза: зрозуміло що це – дві протилежності, але вони паритетно функціонують на рівні дії, до якої і є поставлене запитання.

У Розділі **В** на гармонічному рівні відбувається *чудо* – тема-монолог отримує свою визначеність, але яку? Відзначимо, що тема-остинато припиняє свою дію, передаючи функцію формоутворення акордам. Отже, фактура змінюється на гомофонно-гармонічну.

Чудо полягає в інтерпретації цієї теми, яка отримує свою гармонічну лінію септакордів і три ланки секвенції.

А що з ідеєю? Тут присутня надія, але вона настільки власна, що я не можу говорити, яка вона, але за дією вона має інший рівень роздуму про запитання – *повне ігнорування реальності та тієї порожнечі, яка була на початку*.

Розділ (A₁) є видозміненою репризою за рахунок того, що тема-остинато ритмічно зменшена до шістнадцяток; тема-монолог імітується, збагачуючи фактуру контрапунктично, внаслідок чого вона когенерується в наступний розділ. Періодичність та когерентність фактури з невизначеною гармонічною вертикаллю і продовження принципу контрапункту є проявом дії лейт-теми («Бути чи не бути»), під впливом звукового універсуму третьої прелюдії як драматургічного центру всього циклу. Внутрішня дія спричинена семантичною визначеністю попереднього розділу.

Тема-монолог обумовила хвилі пошуків відповіді на лейт-питання («Бути чи не бути»). На мою думку, це – монолог-роздум, що віддзеркалює внутрішній духовний процес митця. Авторська ремарка *cantabile* підкреслює установку цієї рефлексії на модус інтровертного художника – філософі і поета шевченковського масштабу. У Тараса Григоровича теж є поетичні мініатюри, в яких містяться авторські ліричні рефлексії.

Розділ B₁ .Відповідь постає раптово, в новій тональності As-dur: тема-монолог звучить у верхній теситурі з чіткою тонікою, турбулентно-ліричною, в пошуках трансцендентного. Тобто відбулося «розототожнення» метазвукової форми; отже, і філософське питання (гамлетівське «Бути чи не бути?») під дією лейт-запитання залишається без відповіді.

Резюме. Прелюдія №4 з збірки фортепіанних прелюдій опус 44-ри виявлена подвійна природа когнітивного дисонансу, а саме від латинської етимологічно означає *prae-pered ludus-грою*. Виникає когнітивний дисонанс і його усвідомлення перед процесією або так званою грою. Споглядально, ми

стикаємося вже до приготовленої системи композитором майбутньої написаної прелюдії. Власне, це є звуковим мета-текстом до прелюдії, яка не записана і тільки композитор про неї може мислити. Внаслідок сформованого звукового мета-результату, композитор залучає раціональні та екзистенціальні засоби, що являються засобами свідомості. Дана логіка не порушує гіпотезу про апіорну форму звуку: на прикладі прелюдії Б. Лятошинського можемо стверджувати думку про пошуковість іноваційних засобів до раціональної функції свідомості для розчленування звукового мета-результату у мисленні (яка не записана ніде). Фізичні характеристики прямо-пропорційно залежать від когнітивного дисонансу, а вони повторюють логіку їх взаємодій як на прикладі «Magnificat» К. Ф. Е. Баха, «Фортепіанного тріо» Й. Гайдна та «Симфонії №3» Й. Брамса, а саме когерентний дисонанс в гомофонно-гармонічній та поліфонічній фактурах.

2.5 Дмитро Малий. Коліскова (2020)

Обрана «Коліскова» має наступну кількість тембрів: *флейта, гобой, кларнет, трикутник, фортепіано, мецо-сопрано, 2 скрипки, альт, віолончель, контрабас*.

Когнітивність звучань. Даний твір має в собі дві фактурні вертикалі, одна на початку, а інша після неї, що надалі тембро-фактурно розвивається. Назва твору надає наступне значення у фактурних вертикалях.

Перша – репрезентує метафізичну семантику (проблематику буття дитини і матері), за двома партіями на початку і їх контрапунктичною логікою в результаті маємо *дисонантну фактуру*. Характеризується без залучення менш-дисонантніших звучань, що залишає константу дисонансу. Друга фактурна вертикаль, за задумом композитора, мусить «розв’язати» дисонантну фактуру. І в цьому «інтрига» драматургічної ідеї твору.

Когнітивний дисонанс у «Колисковій» Дмитра Малого існує на рівні двох фактурних вертикалей; друга розвивається за рахунок тембро-фактурних засобів.

Когерентність звучань визначаємо за характеристикою двох фактурних вертикалей, а саме поліфонічної і гомофонно-гармонічної. Поліфонічна фактура за апріорною формою композиторського мислення *дисонантна*, гомофонно-гармонічна функціонує від турбулентностей дисонантніших до менш-дисонантніших звучань на прикладі двох комплексів по вертикалі. Друга фактурна вертикаль функціонує у межах поспівкового тематизму, що відповідає нормативам когерентного дисонансу гомофонно-гармонічної фактури.

Турбулентність звучання визначаємо за когнітивним дисонансом та когерентним. Дві фактурні вертикалі мають різні турбулентності у взаємозв'язку часопросторового чинника. Наприклад, перша фактурна вертикаль застосовується двічі – на початку і в кінці; друга – протягом всього твору розвивається як варіантно-когерентний дисонанс через зміну тембро-фактурних функцій.

Варіантно-когерентному дисонансу підпорядковані наступні засоби організації звуко-тембрової організації: мелос, підголоски, гармонічна функція, бас.

Періодична схема:

ВФВ – ДФВ¹_(d) – ДФВ²_(d) – ДФВ³_(d) – ДФВ⁴_(d) – ДФВ⁵_(d) – ДФВ⁶_(d) – ДФВ⁷_(d) – ДФВ⁸_(d) – ДФВ⁹_(d) – ВФВ¹ – ДФВ¹¹_(d)

Резюме. Колискова для меццо-сопрано та інструментального ансамблю у творчому доробку Д. Малого репрезентує на рівні твору свідоме досягнення композиційних тонкощів для достатнього, цілісного музичного опусу. Не свідомо досягнуто рівень звукового універсуму завдяки сформованому когнітивному дисонансові, який функціями свідомості, а саме мисленням, *homo* та *homo rati*us осягає фізичні характеристики звуків, і досить вдало

сформував дві фактурні вертикалі в межах когнітивного дисонансу. Однозначно, твір рекомендується до аналізу на предмет звукового універсуму для молодих композиторів у вимогах когнітивного дисонансу та параметрів фактурних вертикалей з їх логікою реалізації.

ВИСНОВКИ

Магістерське дослідження, присвячене розробці категорії «композиторське мислення як звуковий універсум», на сьогодні має тільки гіпотетичні припущення. Для їх доведення потрібен час і споглядання гіпотез, що викладені в тексті дослідження. І тем не менш, слід окреслити (хоча на проміжному етапі) розуміння теми у межах сформульованої мети.

1. На підставі вище зазначених категорій та понять зробимо узагальнення. Будь-якому творцю притаманні поняття, дотичні до когнітивного процесу його свідомості: – *композитор, мислення, універсум, звуковий*. Модель композиторського мислення у вигляді звукового універсуму музичних творів формується на предметі творчості, а саме звуком як апріорної форми до *hoto* . Композиторське мислення – *це простір з часовими характеристиками суб'єкта, який наділений органами сприйняття до апріорної форми звуку*. Схема моделі наступна: *звук – hoto – когнітивний засіб сприйняття(барабанна перетинка) – мислення композитора – hoto ratius – свідомість – hoto – універсум – hoto ratius – звуковий універсум*.

2. Звуковий універсум в творчості композитора – *це апріорні форми когнітивного процесу Я-свідомості, шлях свідомо-раціональних операцій, які визначаються за фізико-технологічними та філософсько-естетичними параметрами звукових структур*.

3. Композитор потребує факту звучання у свідомості, а це можна досягнути тільки у середовищі з характеристиками простору перебування. Ми запропонували подібним простором мислення композитора. Доведення полягає в апріорній формі композиторського мислення, а саме у фізичних характеристик та феномену вібрації і хвилі, що створюють звуки. Ми вважаємо, що звук це річ сама по собі.

Функція мислення полягає в представленні спеціальних умов до реалізації річі самій по собі у *hoto* , а ці спеціальні умови, апріорі, можуть

бути тільки просторовими. Чи можливе існування композиторського мислення поза когнітивним процесом? (Хороша тема для спекуляцій, але не без підставна). В тому і справа, що поняття «звуковий універсум» (розуміємо на увазі сам звук, але записано це за математичною логікою, ці поняття треба сприймати як числа) знаходиться у двох просторах: один з них – поза *cognitus*, другий – свідомість митця.

Для існування звукового універсуму потрібна умова, або необхідність простору поза *homo cognitus*. Мислення не може відноситися до когнітивного процесу звукової апріорної форми. Не можна стверджувати необхідність мислення до когнітивного процесу Я-свідомості, бо якби це було б так, тоді ми б знаходилися у власних свідомостях завдяки когнітивним процесам і не змогли сприймати фізичне світ, середовище, що оточує нас зовні.

4. Звуковий універсум в даному магістерському дослідженні вперше пропонується в науці про музику. Наступний висновок полягає у з'ясуванні у філософського змісту звуку. Когнітивний процес кожної Я-свідомості (не лише у композитора) функціонально націлений на сприймання інформації. Але як звук відтворюється у кожного із нас? Відповідь ми знаходимо у вченні І. Канта [10], зокрема, термін «*апріорна форма*», водночас нам потрібна теорія Г. Дженні [48], яка пояснює зміни звукових просторових форм. Отже, звук як апріорна форма є першоелементом універсуму як характеристики *ratio*. В свою чергу, цей термін висуває необхідність визнання звуку як *річі самій по собі* та характеризує суб'єкта творчості (композитора) як **самопороджуючу енергійну систему** (*homo cognitus*). У зв'язку з цим ми стикаємося проблематикою, а саме «традицій» і «звукового універсуму». Не маючи ніяких методів до опрацювання та усвідомлення «звукового універсуму», ми пропонуємо залучити композиційні та філософічні функції *homo*. В формуванні термінологічної бази функціями філософської та композиторської сфери, де визначені річі самій по собі або феномени інтересують та впливають на свідомість митця. У зв'язку когнітивного процесу первинним до звукового

універсуму в свідомості композитора є філософська функція, бо звук споглядається, оброблюється *homo-ratius*, а потім піддається композиційній функції. Якщо цей попередній процес виконати навпаки, то виникне помилка у *homo*, де композиційна функція сама по собі не в змозі досягнути критерію звукового універсуму. Не достатньо володінням теоретичних знань про фізичні характеристики звуку для формування звукового універсуму в композиторському мисленні. Априорі, фізика звуку об'єктивізується при когнітивному процесі, бо композиторська творчість – пізнання звуку.

5. Предмет композиторської творчості є звук на сьогодні. Внаслідок, що звук – це априорна форма, де відбувається перехід між просторами через когнітивний процес, знакова система музичного твору залежить від двох чинників, а саме «звук з його формоутворюючими простором елементами» та « композитора з раціональним інструментарієм». Знакова система музичного твору залежить від раціонального інструментарію, мислення і свідомості, де створюються ілюзії⁴. Співвідношення у наступному порядку: філософська + композиційна функція = когнітивний процес.

Звукова форма – обмежена простором перебування у будь-яких фізичних умов і необхідністю середовищ. Фізичні середовища підпорядковані просторовим законам існування, що по сьогодні не досліджені.

Умови і необхідності простору задають параметри форми звуку. Ідея висунена на підставі експериментів Ганса Дженні зі звуковими хвилями і вібраціями гармонічних звуків, де виявлено енергію яка формує при достатній потужності візерункові об'єкти з пропорціями і подібностями. Роз'яснення автор не надає за причини не розуміння факту побаченого ним, цитуючи його не дослівно, але для мене автору гіпотетичних припущень цього достатньо, що звук – це форма. Більш докладна інформація у наступних дослідженнях нашого або іншого авторства.

⁴ Наприклад: «Ці, звуки від Бога» (ілюзія), а насправді нацисти катують бідну людину ультра-звуками, в якого втрачений слух, і він відчуває тільки свій кров'яний тиск (реальність).

Для композитора предметом творчості є звук. Висхідна гіпотеза дослідження є провокативною за постановкою проблеми: а хто власне є автором музики – композитор чи звук? За нашою версією, звук є автором, а не композитор (у розумінні).

6. Звуковий універсум у музичному творі досліджується через предмет композиторської творчості. Звуки музичного твору надають когнітивне право на моделювання системно-структурного змісту. Когнітивні властивості, що оперують звуками, апріорі є об'єктивізуючими категоріями в пізнанні, не логосній формі, а фізичних характеристик композиторського предмету творчості.

Звук має власні фізичні характеристики, в яких раціональна здатність свідомості композиторів обирає випадкові сполучення з їх сторони але аж ніяк не випадкові зі сторони звуків. Думка не ведеться про їх когнітивно-раціональні характеристики на кшталт як пропонують музикознавці (семантику, онтологію, техніки композицій, драматургію, інтерпретацію), а саме **звук** зі своїми характеристиками. Так, композиторові належить авторство у сенсі формування філософсько-технологічних параметрів, що формують фактурні комплекси (у вигляді співвідношень вертикалі, горизонталі та діагоналі).

Все що було написано раніше і приписано до когнітивно-раціональних характеристик фактури (у виявлених до сьогодні споглядальних методах характеристик звуку). І тільки сьогодні, ми розпочинаємо нову еру творчості та музикознавчої когнітивістики з усвідомленими (частково або зовсім неправильними) фізичними параметру звуку. В результаті авторство композиторського мислення отримує інший вимір наукової проблематики його пізнання та розуміння. Який саме? Його визначення!

Локальне середовище відноситься до понять композитор і універсум, чому? Якщо суб'єкт творчості «композитор» зазнає взаємовпливи звукової матерії на когнітивно-раціональний процес свідомості, то філософська

категорія «універсум» – навпаки. Логічним було простежити в кожній з обраних дуже різних історико-стильових і жанрових моделях творчості певні повтори в пізнанні звукових структур та їх смислового навантаження як апіорних до сучасного слухача.

7. Розроблена теорія та методика вертикалей тембро-фактурних комплексів у звуковому універсумі. *Фактурна вертикаль - це показчик вимірів апіорної форми композиторського мислення, що піддаються когнітивно-раціональним операціям.*

У склад методики аналізу звукового універсуму музичного твору увійшли терміни, запозичені з теорії Ганса Дженні: когерентний, турбулентний, періодичний. Система експериментальна, але, на наш погляд, результативна (метод комбінаторики). Не маючи спеціальної апаратури для дослідження звукової форми, ми розширили теорії про звуко-темброві фактурну організацію, спираючись на отримані результати в аналітичних есе.

Ми виявили, що будь-яка звуко-темброва фактурна організація містить характеристики пов'язані із роботою свідомості композитора, які можуть слугувати причиною явища слухацького сприйняття під назвою «когнітивний дисонанс». Види когнітивного дисонансу на прикладі апіорної форми звуку:

менш-дисонантніший — дисонантніший.

На ґрунті аналітичних етюдів можна зробити узагальнення. Звуко-темброва фактурна організація має свою логіку функціонування, відрізняючись турбулентністю від дисонантніших до менш-дисонантніших звуків. Звуко-темброві «конфігурації» фактури організовуються за ладовими структурами: коли присутній один звук менш дисонантніший, а всі інші – дисонанси. За методом організації фактури виявляємо, як правило, і функцію тембрового чинника, який приховує «когнітивний дисонанс» слухацького сприйняття. Кожен проаналізований твір має власні системи-структури звукового універсуму. Ми виявили у *Magnificat*, що когнітивні закони традицій не відповідають на питання творчого процесу композиторського

предмету. Якщо когнітивний дисонанс інтерпретуємо виходячи з назви, а саме «проблематика возвеличення» то когерентність, турбулентність і періодичність ми визначаємо за формою фактурної організації в якій оновлені засади ладової теорії. У Фортепіанному тріо *Cognitus* звучності полягає в ідеї дисонуючих тембрах застосованих композитором. Когерентність звучань полягає у тембрах як когнітивний дисонанс, що виявляють предмет гармонік кожних звуків. Вона визначається за різницею вихідної когерентності у нових фактурних вертикалей. Закон збереження турбулентності та періодичності через когнітивно-когерентні параметри звучань фактурних вертикалей. Протягом трьох частин когерентність проявляється у варіатно-варіаційних фактурних вертикалей. Завдяки цьому відбувається закон збереження турбулентності. Наступні вихідні фактури оновлюються за ритмом, але статичні за першою вихідною фактурою зі звуковими комплексами.

В Симфонії №3 *Cognitus* звучності пропонує два когнітивних дисонанси – звуковий і тембровий. Звуковий дисонанс характеризується когнітивно-раціональними функціями свідомостей композитора та скрипаля у семіотиці. Звуковий дисонанс є результатом когнітивного дисонансу в певній семіотичній структурі. Когерентність звучань в фізичній та свідомій складовій. Гіпотеза дисонантностей звукових комплексів в гомофонно-гармонічній тембро-фактурі нівелюється когнітивно-звуковим дисонансом запропонованих композитором та скрипалем. Кожні фактурні вертикалі мають свої ладово-тонічні форми організації. Дисонантна фактура як контрапункт звуко-тембрових ліній. Турбулентність звучань. За відсутності фізичного чинника, а замість нього когнітивно-раціональна функція свідомості семіотичного звукового дисонансу в окремих звуках запропонованих композитором та скрипалем. Результатом семіотично-звукового дисонансу є мелодії. Мелодія як апріорна форма у Й. Брамса, когнітивний процес з семіотично-свідомими, когерентними, турбулентними, періодичними складовими звуків у мисленні. Періодичність звучань схематично зображено в

аналітичному етюді №3, і, полягає в сумі звучань *cognitus*, *когерентності*, *турбулентності та періодичності*. Ми вважаємо, що звуковий універсум заслуговує більш об'єктивної методологічної системи-структури.

Колискова для меццо-сопрано та інструментального ансамблю у творчому доробку композитора репрезентує на рівні твору свідоме досягнення композиційних тонкощів для достатнього, цілісного музичного опусу. Не свідомо досягнуто рівень звукового універсуму завдяки сформованому когнітивному дисонансові, який функціями свідомості, а саме мисленням, *homo* та *homo rati*us осягає фізичні характеристики звуків, і досить вдало сформував дві фактурні вертикалі в межах когнітивного дисонансу.

Прелюдія №4 з збірки фортепіанних прелюдій опус 44-ри виявлена подвійна природа когнітивного дисонансу, а саме від латинської етимологічно означає *prae-pered ludus-грою*. Виникає когнітивний дисонанс і його усвідомлення процесією «перед грою». Споглядально, ми стикаємося вже до приготовленої системи композитором майбутньої написаної прелюдії. Власне, це є звуковим мета-текстом до прелюдії, яка не записана і тільки композитор про неї може мислити. Внаслідок сформованого звукового мета-результату, композитор залучає раціональні та екзистенціальні засоби, що являються засобами свідомості. Дана логіка не порушує гіпотезу про апріорну форму звуку: на прикладі прелюдії Б. Лятошинського можемо стверджувати думку про пошуковість іноваційних засобів до раціональної функції свідомості для розчленування звукового мета-результату у мисленні (яка не записана ніде). Фізичні характеристики прямо-пропорційно залежать від когнітивного дисонансу, а вони повторюють логіку їх взаємодій як на прикладі «Magnificat» К. Ф. І. Баха, «Фортепіанного тріо» Й. Гайдна та «Симфонії №3» Й. Брамса, а саме когерентний дисонанс в гомофонно-гармонічній та поліфонічній фактурах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ДЖЕРЕЛ

1. Булат Т. Романсы Б. Н. Лятошинского. *Образно-тематическая и стилевая эволюция жанра*. Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. К.: Музична Україна, 1987. С.73-84.
2. Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки. Учебное пособие . Композитор, Санкт-Петербург, 1997. 240 с.
3. Виноградов С. Про поліфонію П'ятої симфонії Б.Лятошинського. *Українське музикознавство*. К.: Музична Україна, 1972. Вип.7. С.119-143.
4. Дмитрієва О. Д. Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах ХХ–ХХІ століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.
5. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В.С. Губаренка): автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2005. 32 с.
6. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: Навчальний посібник. Харків: Тимченко, 2010. – 106 с.
7. Жарков А. Оркестровый стиль и стилевая функция тембра. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство* [упоряд. В. Г. Москаленко]. К., 2004. Вип. 37. С. 43- 50.
8. Зандрок С. Фортепіанні сонати В.Косенка та Б.Лятошинського. *Українське музикознавство* : Науково-методичний міжвідомчий щорічник. К.: Музична Україна, 1975. Вип.10. С.152 – 165.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 285 с.
10. Кант И. Собрание сочинений: в 4 т. Т.1: Критика чистого разума. Київ.: Видавничий союз «Андронум», 2020. 500 с.
11. Сеунг С. Коннектом. Как мозг делает нас тем, что мы есть // пер. с англ. А. Капанадзе. Ч 4-е изд. Ч М. : Лаборатория знаний, 2018. Ч 440 с.

- 12.Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Аспекти теоретичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 21. С. 193–217.
- 13.Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2014. № 3 (13) С. 52–57
- 14.Кияновська Л. Штрихи до психологічного портрету композитора (на прикладі Миколи Колесси) / Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття. Дрогобич: Коло, 2006. С. 6-10.
- 15.Клименко В. Психологія творчості: Навчальний посібник. К.: Центр навчальної літератури, 2006. 480 с.
- 16.Ковалінас Н. Бах + Шуман + Шостакович = Вагнер?, или парадоксы индивидуального стиля. *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2004. Вип. 38. С. 60-67.
- 17.Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: К.*, 2004. Вип. 38. С. 67 – 79.
- 18.Коханик И. О возможностях когнитивного подхода в изучении музыкального стиля. *ХНУМ ім. Котляревського Харків.*, 2010. С. 549-566
19. Коновалова І.Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.
20. Коробецька С.Ю. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: Монографія. К: Видавництво НПУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.
- 21.Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація (2025). Навчальний посібник / наукові редактори: Л.В.Шаповалова, Ю.В.Ніколаєвська. Харків, 268 с.
- 22.Копиця М. Д. Епістолярна спадщина: у 2-х т. К., 2002. Т. 1. 530 с.

- 23.Лавриненко О. Про деякі новаторські риси симфоній Брамса (До 150-річчя від дня народження композитора). *Українське музикознавство*. К. : Музична Україна, 1983. С. 73-78.
- 24.Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Кваліфікаційна наукова робота на правах рукопису.
- 25.Муха Л. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. К.: Музична Україна. 271 с.25.
- 26.Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство* : зб. ст. / відп. ред. І. Ф. Ляшенко. Київ, 28. 48–53.
- 27.Онеггер А. Я – композитор. Ленинград: Музгиз, 1963. 208 с.
- 28.Опанасюк О. Динаміка співвідношень стильового і астильового початків у смисловій структурі стильового явище // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського [упорядкував В. Г. Москаленко]. К., 2004. Вип. 37. С. 30 – 36.
- 29.Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій у ладогармонічному мисленні Б.М.Лятошинського. *Українське музикознавство*. К.: Музична Україна, 1991. вип. 26. С. 74 – 93.
- 30.Пастеляк Н. Трансформація поємності у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка*. та Національної музичної академії імені П.І.Чайковського. Серія “Мистецтвознавство”. №1 (12). 2004. С.30-37.
- 31.Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості. Кваліфікаційна праця на правах рукопису. 2020. – 447 с.
- 32.Самохвалов В. К вопросу о проявлении красочно-колористического фактора в гармонии Б.Лятошинского. *Борис Николаевич Лятошинский: сб.статей.* / сост. М.Д.Копица. К.: Музична Україна, 1987. С.143 – 160.

- 33.Симфонії Б. М. Лятошинського: Епоха. Колізії. Драматургія. Монографія. К., 1990.
- 34.Сильвестров В. *Дождаться музыки. Лекции - беседы.* По материалам встреч, организованных Сергеем Пилутиковым. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. 368 с.
- 35.Стравинський І. *Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии.* Ленинград: Музыка, 1971. 415 с.
- 36.Черты симфонизма Б. Лятошинского. 2-е изд. К. : Музична Україна, 1979.
- 37.Чубак А. Композиторська зрілість як хронологічний та аксіологічний феномен. *Науковий вісник ОНМА ім. А. Нежданової.* Одеса, 2013. вип. 18: Музичне мистецтво і культура. С. 290-296.
- 38.Швейцер А. *Йоганн Себастьян Бах* М.: Музыка, 1964. 726 с.
- 39.Швець Н. Деякі методологічні аспекти вивчення пізнього стилю. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ: Плай, 2002. Вип. IV.С. 73 – 80.
- 40.Швець Н. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю // Питання стилю і форми в музиці: *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка.* Львів: Каменярь, 2001. Вип. 4. С. 5 – 21.
- 41.Швець-Савицька Н. *Пізній композиторський стиль як цілісність вищого порядку.* Питання організації художньої цілісності музичного твору: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2005. Вип. 51. С. 31 38.
- 42.Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыковедение? Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, ХНУМ ім. Котляревського, 2010. С. 549-566.
- 43.Щириця Д. Індивідуальний стиль Едгара Вареза як втілення музично-естетичних поглядів композитора *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського.* Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. К., 2004. Вип. 38. С. 207 – 214.

- 44.Энштейн А. *Моцарт. Личность. Творчество* М.: Музыка, 1977. 454 с.
- 45.Ярко М. *Психоаналістичні виміри індивідуального композиторського стилю: методологія питання. Матеріали до українського мистецтвознавства (пам'яті академіка О. Г. Костюка): Збірник наукових праць*. К., 2003. Вип. 2. С. 211 – 217.
- 46.Festinger L. *A THEORY OF COGNITIVE DISSONANCE*. Stanford University Press, 1962. 291. p.
- 47.Hindemith, P. *A Composer's World, Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard University Press. 1952. 221 p.
- 48.Jenny H. *CYMATICS A Study of Wave Phenomena and Vibration*. Revised Edition MACROmedia, 2001. 295. p.

Харківський національний університет
мистецтв імені І.П. Котляревського

VI МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ТВОРЧА КОНФЕРЕНЦІЯ
МИСТЕЦТВО ТА НАУКА
В СУЧАСНОМУ
ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ
ПРОСТОРІ



14—15
ЛИСТОПАДА
ДО ВСЕСВІТНЬОГО
ДНЯ НАУКИ



ПРОГРАМА »

ХАРКІВ 2025

