

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-41-12>**Антон Вікторович Єрецький**

ORCID: 0000-0002-9641-0113

здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
anton.yeretsky@gmail.com

НЕЗВУЧАННЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ФОРМИ І СМИСЛУ В МУЗИЦІ

Мета дослідження — проаналізувати концепт неакустичних (потенційних) елементів у музиці, що не зводяться до того, що безпосередньо чути, і є хоча потенційною, але цілком реальною складовою музичної тканини. Стаття спрямована на вивчення філософських і музикознавчих аспектів цього феномену.

Методологія дослідження базується на поєднанні філософії та музикознавства, де основну роль відіграє теорія інтенціональності (Е. Гуссерль), а також вивчення музичних структур через призму концепцій часу, простору, ритму та звуку. У цьому контексті важливим є поглиблене осмислення феномену неакустичних (потенційних) елементів через філософські концепти, що дозволяють розглядати музичну реальність як не лише акустичну, але й онтологічну.

Наукова новизна дослідження полягає в теоретичній розробці підходу до розуміння музичних структур через концепт неакустичних (потенційних) елементів, які не проявляються безпосередньо в акустичному відтворенні, проте відіграють важливу роль у загальній побудові твору.

Висновки. Незвучання як потенційна складова музичної тканини присутнє в ритмі, часі та структурі твору і має смислове наповнення. Воно формує концептуальний простір, де кожен момент паузи чи тиша набувають емоційного значення, впливаючи на сприйняття музики.

Творчість композиторів різних епох показує, що незвучачі елементи відіграють важливу роль у формуванні емоційного та смислового контексту, створюючи ефект «віртуальної» музики, що існує у просторі потенціальності. Концепт незвучаючого дозволяє розширити розуміння музичних структур і розробити нові підходи до їх аналізу.

Хроноартикуляційний дисонанс виникає через зіткнення внутрішньої часової логіки твору з фізичною артикуляційною реальністю, що також робить незвучання активним елементом композиційного задуму.

Ключові слова: незвучання, неакустичні (потенційні) елементи, музична структура, смисловий контекст, тиша, пауза, хроноартикуляційний дисонанс, композиторська творчість, філософія музики.

Yeretskiy Anton Vyktorovych, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Non-sounding as an element of form and meaning in music

The purpose of the study is to analyse the concept of non-acoustic (potential) elements in music that are not reduced to what is directly audible and are, although potential, quite a real component of a musical score. The article is aimed at studying the philosophical and musicological aspects of this phenomenon.

The research methodology is based on the combination of philosophy and musicology, where the main role is played by the theory of intentionality (E. Husserl), as well as the study of musical structures through the prism of the concepts of time, space, rhythm and sound. In this context, it is important to have an in-depth understanding of the phenomenon of non-acoustic (potential) elements through philosophical concepts that allow us to consider musical reality as not only acoustic, but also ontological.

The scientific novelty of the study lies in the theoretical development of an approach to understanding musical structures through the concept of non-acoustic (potential) elements that do not appear directly in acoustic reproduction, but play an important role in the overall construction of a work.

Conclusions. *Non-sounding as a potential component of the musical fabric is present in the rhythm, time and structure of a piece and has a semantic content. It forms a conceptual space where every moment of pause or non-sounding acquires an emotional meaning, influencing the perception of music.*

The work of composers of different eras shows that silent elements play an important role in shaping the emotional and semantic context, creating the effect of «virtual» music that exists in the space of potentiality. The concept of the non-sounding allows us to expand our understanding of musical structures and develop new approaches to their analysis,

Chrono-articulatory dissonance arises from the collision of the internal temporal logic of the work with the physical articulatory reality, which also makes the non-sounding an active element of the compositional intention.

Key words: *non-sounding, non-acoustic (potential) elements, musical structure, semantic context, silence, pause, chrono-articulation dissonance, composer's creativity, philosophy of music.*

Актуальність дослідження. Музика, з її складною внутрішньою структурою та невидимими, але реальними зв'язками між елементами, завжди була предметом філософської рефлексії. Питання, що лежать в основі цього дослідження, стосуються пошуку того, що виходить за межі акустичного сприйняття – присутності у музичній тканині неакустичних (потенційних) елементів.

Методологія цього дослідження базується на поєднанні філософії та музикознавства, де основну роль відіграє інтенціональ-

ний підхід, а також вивчення музичних структур через призму концепцій часу, простору, ритму та звуку. У цьому контексті важливим є поглиблене осмислення феномену неакустичних чи потенційних елементів через філософські концепти, що дозволяють розглядати музичну реальність як не лише акустичну, але й онтологічну.

Поняття «неакустичних» чи «потенційних» елементів не зводиться до того, що ми зазвичай вважаємо непомітним чи «відсутнім» у музичному тексті. Йдеться про цілком реальні, але неакустичні частини музичної тканини. Цей концепт відображає специфіку музичної діяльності як інтенціонального акту, де сприйняття не обмежується лише тим, що чується. Отже, структура та сприйняття музичного твору відбувається не лише через звук, а й через щось більш глибоке, існуюче внаслідок внутрішньої структури самого твору.

Ці думки знаходять своє відображення в філософії Мартіна Хайдеггера, який у своїй концепції «буття-до-смерті» звертається до теми інтенціональності та сутності людського сприйняття. Хайдеггер пропонує розуміти *потенційні елементи як частину буття* [5].

В свою чергу, американський композитор К. Нанкарроу доводить, що існування різноманітних ритмічних структур, які не завжди можна почути (через технічні обмеження чи через нестандартні методи виконання), є лише частиною значно більшої музичної реальності, що відкривається тільки в певних контекстах. Його експерименти з механічною піанолою не лише розширюють межі виконавської техніки, а й демонструють потенціал «незвучачого» як концептуального шару музики – того, що залишається за межами акустичного сприйняття, але чинить структурну й естетичну дію на твір загалом [8].

Концепція неакустичних (потенційних) елементів набуває особливої ваги, коли музика розглядається як певний спосіб буття у світі. Ця концепція не є новою для філософії музики, а радше постає як поглиблене продовження роздумів про відношення між слуховим і зоровим, між чутним і «видимим» у музиці. Адже навіть те, що не може бути безпосередньо почутим,

відіграє вирішальну роль у внутрішній організації музичного твору – у його ритмічній, часовій та смисловій структурі.

Метою дослідження є аналіз концепту неакустичних (потенційних) елементів у музиці, що не зводяться до того, що безпосередньо чути, і є хоча потенційною, але цілком реальною складовою музичної тканини. Стаття спрямована на вивчення філософських і музикознавчих аспектів цього феномену.

Наукова новизна статті полягає в теоретичній розробці підходу до розуміння музичних структур через концепт неакустичних (потенційних) елементів, які не проявляються безпосередньо в акустичному відтворенні, проте відіграють важливу роль у загальній побудові твору.

Виклад основного матеріалу. Ідея «незвучащого», потенційного в музиці, має глибоке коріння в історії композиторського музичного мислення, й не є виключно феноменом ХХ століття. Ця концепція починає розвиватися ще в XVII – XIX століттях, коли музика трактувалася не тільки як мистецтво безпосереднього звукового виразу, а й як форма, яка структуровано і концептуально оформлено відображає час та простір.

Від самого початку барокового періоду й до пізнього романтизму композитори впорядковували не тільки звукову палітру, але й час, в якому розгортається музичний твір, прагнучи до створення просторових структур, що мали б впливати на слухача не лише через акустичний досвід, але й через інтелектуальне сприйняття часо-просторових концептів.

Одним із перших етапів розвитку ідеї «потенційного» є барокова естетика, що значною мірою базувалась на контрастах між звучанням і тишею, між реальним і уявленим. Цей контраст дозволяв створювати тимчасові паузи, у яких слухач міг передбачати подальший розвиток мелодії, навіть не чуючи її безпосередньо. У цьому контексті важливою є ідея музики як процесу, що розгортається в часі, і в якому кожен момент може бути потенційно обумовлений попереднім. У період класичного і романтичного стилів спостерігаємо розвиток концепції часу як «об'єкта композиції», де відсутність певних звуків, паузи і ритмічні перерви стають невід'ємною частиною формотворчої структури твору.

Й. С. Бах, Л. Бетховен, Ф. Шуберт та Р. Вагнер, та інші композитори зводили до мінімуму вплив «чистих» пауз, але при цьому створювали контекст, в якому кожен наступний звук чи тиша мали бути відчутні не лише акустично, але й «інтелектуально». Ці «невидимі» елементи стали фундаментом для подальших роздумів про потенційний характер музики як філософського та мистецького процесу.

Отже, за часів бароко та класики ми можемо простежити намагання музикантів звертатися до тих елементів, які стали пізніше важливими для концепту неакустичних структур в музиці. Різні музичні форми, від фуги до симфонії, ставали на шлях організації часу та простору таким чином, щоб не лише акустичний звук, але й відсутність звуку також стала частиною загальної музичної структури.

Композитори XIX століття продовжували розвивати ці ідеї, все більше акцентуючи увагу на музиці як на емоційному процесі, де час, ритм, паузи й інтервали мали більшу значущість, аніж просто акустичні звуки. Цей розвиток концепції потенційного часу у музиці відкриває шлях до більш глибоких теоретичних досліджень у XX столітті, де саме незвучні елементи та їх роль у побудові композиції стануть основними об'єктами вивчення в контексті сучасної музичної теорії та філософії.

Час у музиці, як і в будь-якому іншому мистецтві, є не лише об'єктивною фізичною реальністю, а й складним конструктивним елементом, що формується у процесі композиційної роботи. Його не лише сприймають, а й організовують, «компонують». У цьому контексті важливим є поняття «компонування часу» (П. Булез), де час стає центральним елементом організації музичної структури.

У класичній та романтичній музиці час розглядається як простір для розгортання музичної тканини, де кожен момент є потенційно структурним і має значення у контексті загальної композиційної лінії. Момент «непрозвучання» або затримки – чи то пауза, чи тиша, чи навіть драматична зупинка в потоці музики – здатні не тільки передавати змістовне наповнення, а й виступати важливою структурною одиницею. Звукові

й беззвучні інтервали мають здатність формувати не лише музичний ритм, але й концептуальний простір, в якому кожен елемент звучання набуває своєї глибини.

Велике значення для розвитку часового мислення в музиці мав Л. Бетховен. Його фуги та симфонії, особливо в контексті пауз, є чудовим прикладом того, як затримка або її відсутність може впливати на сприйняття часу як складного конструктивного елементу. Відома пауза в фіналі Першої симфонії, де здається, що композиція вже завершена, а потім несподівано відновлюється, є класичним прикладом «непрозвучання», яке додає емоційної напруги і значення.

Не менш значущими є паузи в музиці Ф. Шуберта і В. Моцарта, які здатні змінити і емоційний відтінок твору, і смисл. У Шуберта паузи в мелодіях часто використовуються для створення контрасту між звучанням і тишею, що дозволяє розкрити глибину внутрішнього стану персонажа, або передати драматичний паузу в розвитку теми. У Моцарта також можна знайти численні приклади використання пауз і тиші як структурних елементів, де пауза стає не просто перервою, а виразом глибоких, часто філософських або емоційних моментів.

Час, таким чином, втрачає своє класичне визначення як просто лінійний процес, що рухається вперед, і стає складною об'ємною категорією, де кожен момент може мати кілька рівнів значення в залежності від контексту композиції. Це змінює саму природу музики як феномена, що перебуває між реальним і потенційним, створюючи новий вимір часу як «простору» для музичної роботи.

Музика, як концептуальна і художня форма, нерозривно пов'язана з ідеєю простору й часу. Відзначення музики як «віртуальної» через нотний запис відкриває нові горизонти для дослідження відсутніх або потенційних звуків, що є важливою складовою музичного твору.

Нотна система, яка традиційно розглядається як точна фіксація музичного матеріалу, і музичний текст з часом починають сприйматися як свого роду «простір», в якому відсутні звуки набувають свого значення. Набагато пізніше, в XX столітті, в

партитурах з'являються можливі звуки, що можуть бути виписані, але не завжди виконані. Це «незвучання», або потенційність, органічно вбудовується в композиторський процес.

Порівняння таких фрагментів нотного тексту, як у Бетховена чи Шуберта, де паузи структурують музику й надають їй глибини, розкриває сутність «віртуальної» музики – такої, що існує не лише в звуках, але й у потенціалі, який ці звуки можуть відкрити. Це поняття дозволяє вийти за межі чисто акустичного аналізу і розглянути музику як складний і багатовимірний процес, в якому кожен елемент має свою роль, навіть якщо цей елемент не звучить безпосередньо.

У філософії музики поняття «віртуальна музика» виходить за межі акустичних явищ, звертаючись до глибших концептуальних і когнітивних аспектів. Філософи, починаючи з Ф. Брентано та Е. Гусерля, розглядали інтенціональність як властивість свідомості бути спрямованою на об'єкти, що не обов'язково повинні існувати в реальному світі. Це поняття відкриває можливість для розуміння «неактуальних» об'єктів, таких як потенційні звуки, які можуть бути уявлені або сприйняті, але не обов'язково мають фізичну реалізацію.

Досліджуючи фундаментальні проблеми музичного ритму та «незвучання», важливо підкреслити значення пауз і тиші як структурних елементів музики. «Незвучання» не є відсутністю звуку, а активним елементом композиції, який формує ритмічну та емоційну «тканину» твору.

Таким чином, віртуальна музика як філософська категорія дозволяє дослідити глибокі аспекти людського сприйняття, мислення та уяви, підкреслюючи роль «неактуальних» елементів як активних компонентів нашого досвіду.

У контексті віртуальної музики метафорою для розуміння того, як свідомість обробляє та інтегрує різні, іноді суперечливі, концепції та уявлення, стає контрапункт, тому що він відображає процеси, які відбуваються в нашій свідомості, коли ми уявляємо або сприймаємо музику, яка існує лише потенційно. Контрапункт може бути розглянутий як спосіб мислення, що відображає одночасність і взаємодію різних ідей.

Точною перетину фізичного та мисленнєвого, матеріального та ідеального в музиці є ритм. Цей парадоксальний його характер відкриває глибокі філософські аспекти музики, які досліджуються від часів античності до сучасності.

Філософ Ж. Дерріда розглядає концепцію ритму як дискурсивної межі, що розділяє мовлення та мовчання, присутність та відсутність. Він стверджує, що ритм є тим, що структурує мову, надаючи їй форму та плинність, водночас залишаючи простір для тиші та паузи. Це розуміння ритму резонує з ідеєю про «незвучне» звучання [4].

У контексті музики ритм виступає як міст між фізичними звуками та абстрактними музичними уявленнями. Він є тим елементом, який дозволяє слухачеві сприймати музику як живий процес, що розгортається в часі, водночас викликаючи в розумі образи та емоції, які виходять за межі фактичного звучання.

Таким чином, парадокс ритму як точки перетину фізичного та мисленнєвого підкреслює глибину та багатогранність музичного досвіду, відкриваючи нові горизонти для розуміння метафізики музики.

Важливу роль у формуванні естетичного виміру незвучаючого відіграє творчість Джона Кейджа. Його експериментальна естетика радикально переосмислює межі музики, зокрема через введення тиші як повноцінного композиційного елементу. Твір «4'33"» (1952) став не лише знаковим жестом у музиці XX століття, а й філософським маніфестом, що репрезентує ідею потенційного звучання. У цій композиції тиша не є відсутністю, а рамкою для сприйняття – простором, у якому слухач зіштовхується з самим актом очікування, з акустичним середовищем, з внутрішнім слухом.

Дж. Кейдж підважує уявлення про авторство, матеріальність музики й акцентує увагу на взаємодії слухача з контекстом. У цьому сенсі незвучання в його творчості – це не «нічого», а відкрите поле для інтерпретації, що співвідноситься з феноменологічною інтенціональністю. Незвучащі структури в кейджівській естетиці виникають не як виняток, а як систематичний принцип: музика існує навіть тоді, коли не звучить, бо діє потен-

ціалом. Тиша стає подієвою, часовою, ритмічною силою – вона структурує простір і вказує на глибший рівень музичного буття.

Кейджеве розуміння тиші співвідноситься з філософською інтенціональністю й дозволяє побачити незвучащі структури як такі, що організовують простір очікування, присутності та потенції.

Окремим і надзвичайно тонким підходом до феномену незвучачого є творчість Валентина Сильвестрова. Його музика пізнього стилю, особливо у «Тихих піснях» та симфоніях, збудована на напівзвучанні, затримці, згасанні, на тому, що вже пройшло або ще не почалося – але присутнє в акустичній тканині твору. Сильвестров говорить про «музику як відлуння» – не просто ехо фізичного звуку, а *внутрішнє ехо музичної пам'яті*, її інтенціональної тривалості.

У цьому розумінні незвучання в Сильвестрова – це не лише пауза або тиша, а *часовий об'єм після звучання*, у якому розгортається головне: осмислення. Це незвучання як *резонанс у слухові*, що вже не відтворюється, але ще існує – ніби музика продовжує звучати в уяві слухача, навіть коли звуки замовкають. Така поетика «постзвучання» пов'язана із хроноартикуляційною природою незвучачого: звук стає філософським відлунням, а не лише акустичним фактом.

Іншою формою роботи з незвучанням є музика Мортона Фелдмана, у якій тиша та майже нерухоме звучання стають основою композиційної логіки. Його твори – надзвичайно довгі, іноді тривалістю у кілька годин – апелюють не до події, а до *переживання тривалості*, до того, що зникає ще до того, як устигло оформитися як звучання. У його музиці присутня майже медитативна ідея *згасаючого звучання*, де *звук і тиша не протиставляються, а переходять один в одного*. Таке «приглушене» звучання, втрачене в часі, набуває ознак незвучачого: слухач сприймає не лише те, що звучить, а й *що зникає*.

У цьому сенсі музика Фелдмана розкриває ще один аспект незвучання – як *часове розчинення*, де відсутність є не паузою, а структурною характеристикою звукової матерії. Так само, як у Кейджа чи Сильвестрова, тут незвучання не означає мовчання,

а стає місцем зустрічі слухача з тим, що не актуалізується, але присутнє.

В. Сильвестров вибудовує естетику незвучання як *постзвучання*, як резонанс у слухачеві, що продовжує звучання після його припинення. Натомість Фелдман *залишає слухача всередині процесу згадання*. У нього незвучання – це *зупинений час*, що зводить звучання до межі чутності, перетворюючи його на контур, на тінь звуку.

Таким чином, Сильвестров «пам'ятає» звук, а Фелдман – «сповільнює» його до стану потенційної присутності. Обидва виявляють незвучання як філософськи насичену музичну подію, але через різні модуси: *український інтимний постфактум* (Сильвестров) і *затяжливе очікування розгортання* (Фелдман).

Наприкінці не можна не згадати про важливе в концепції незвучаючого поняття та явища хротоартикуляційного дисонансу (М. Аркадьєв), що з'являється у музикознавчому дискурсі з необхідності осмислення суперечностей між часовими рівнями музичного твору, між тим, як музика організована у часі (темпо-ритмічна структура), і тим, як вона реалізується у звуковому просторі (артикуляційно-інтонаційна форма).

В результаті конфлікту структури часу (темп, ритм, метр) з можливостями її артикуляції – зокрема, в реальному виконанні – частина музичного матеріалу може не прозвучати або бути сприйнятою лише частково чи віртуально.

У цьому сенсі хроноартикуляційний дисонанс:

- **породжує незвучання**, тобто створює умови, в яких частина матеріалу *існує, але не звучить*;
- **розкриває незвучання в динаміці часу**, тобто як результат конфлікту між потенцією та актуалізацією.

Хроноартикуляційний дисонанс виявляється художнім засобом, створюючи ефект внутрішньої напруги, багатовимірності, а іноді й парадоксальності музичного часу. Артикуляційна непрозорість, що виникає внаслідок надмірної складності або накладення темпів, зумовлює появу *незвучаючих* або частково редукованих елементів – музичних структур, які не можуть бути цілком розшифровані слухом, але залишаються присутніми на рівні композиційної логіки.

Таким чином, хроноартикуляційний дисонанс не є «дефектом» виконання чи сприйняття, а, навпаки, репрезентує глибший пласт музичної форми – той, що існує на межі між матеріальним звучанням і потенційною структурністю. Він виявляє музичний час як багатошарову, віртуальну і водночас конкретну категорію, в якій поєднуються акустичне і неакустичне, артикуляційне і концептуальне.

Висновки. Концепт незвучаючого як потенційної, але реальної складової музичної тканини має онтологічну і музикознавчу значущість. Незвучання постає не як відсутність, а як смислове наповнення – внутрішньо присутнє в ритмі, часі, структурі твору. Воно формує не лише акустичний, а й концептуальний простір, де кожен момент паузи, кожна тиша набуває структурного і емоційного значення, впливаючого на сприйняття музичного твору.

Творчість композиторів різних епох і стилів демонструє, що неакустичні елементи відіграють важливу роль у формуванні емоційного та смислового контексту музики. Вони стають невід’ємною частиною не лише самого твору, але й процесу його сприйняття слухачем, створюючи ефект «віртуальної» музики, яка існує у потенційному просторі, навіть коли її фізичне відтворення відсутнє.

Концепт незвучаючого в музиці дозволяє розширити традиційне розуміння музичних структур, відкриває нові горизонти для дослідження взаємодії між звуком і тишею, а також для розробки нових підходів до аналізу музики, де не тільки звукові, але й потенційні елементи мають значення. Дослідження також підтверджує важливість взаємодії між філософським та музикознавчим аналізом, що дозволяє вивчати музичний процес як цілісний феномен, котрий виходить за межі акустичних проявів.

Хроноартикуляційний дисонанс постає як специфічна форма незвучання – така, що виникає внаслідок зіткнення внутрішньої часової логіки твору з фізичною артикуляційною реальністю. У цьому розрізі незвучання виявляється не лише умовною паузою, а активним проявом композиційного задуму, який реалізується у вигляді невиконаного, але присутнього в структурі елементу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Apel W. The notation of Polyphonic music 900–1600. The medieval academy of America. 1942. 462 p.
2. Bonus A. The metronomic performance practice: a History of Rhythm, Metronomes and the mechanisation of Musicality : Doctor's thesis. Department of Music CASE WESTERN RESERVE UNIVERSITY. 2010. 597 p.
3. Botelho M. Rhythm, meter, and phrase : Temporal structures in Johann Sebastian Bach's concertos : Doctor's dissertation. The University of Michigan. 1993. 233 p.
4. Derrida J. Margins of Philosophy. University of Chicago Press, 1987. 368 p.
5. Heidegger M. Was ist Metaphysik? Frankfurt am Main :V. Klostermann,1986. 52 s.
6. Kramer J.D. The time of Music. New York : Schirmer books, 1988. 511 p.
7. Langer Susanne. Feeling and form. New York : Scribners, 1953. 415 p.
8. Thomas Margaret E. The Music of Conlon Nancarrow. Perspectives of New Music. Journal of Music Theory 14(1), 1997, pp. 330–340.

REFERENCES

1. Apel, W. (1942) The notation of Polyphonic music 900–1600. Massachusetts: The medieval academy of America [in English].
2. Bonus, A. (2010) The metronomic performance practice: a History of Rhythm, Metronomes and the mechanisation of Musicality. PhD thesis. Department of Music Case Western Reserve University [in English].
3. Botelho, M. (1993) Rhythm, meter, and phrase: Temporal structures in Johann Sebastian Bach's concertos. Doctor's thesis. The University of Michigan [in English].
4. Derrida J. (1987) Margins of Philosophy. University of Chicago Press, 1987. [in English].
5. Heidegger M. (1986) Was ist Metaphysik? Frankfurt am Main :V. Klostermann [in English].
6. Kramer J. D. (1988) The time of Music. New York : Schirmer books. [in English].
7. Langer S. (1953) Feeling and form. New York : Scribners. [in English].
8. Thomas Margaret E. (1997) The Music of Conlon Nancarrow. Perspectives of New Music. Journal of Music Theory 14(1). 330–340. [in English].