

УДК 78.08.785.786

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-9>**Людмила ЗИМА**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри камерного ансамблю, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0000-0002-1403-7571**Бібліографічний опис статті:** Зима, Л. (2025). Трансформація музичного простору в камерно-інструментальній музиці ХХ – початку ХХІ століть. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 68–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-9>**ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

В статті осмислюється надзвичайно актуальна для музикантів – виконавців та дослідників проблема трактування музичного простору як такого, що в сучасну епоху трансформуючись змінює деякі свої якості набуваючи нових смислів і ролей в інструментальній музиці. Цей простір усе частіше постає сьогодні як складна, багатощарова сонорно-акустична структура, що формує музичний текст і сприймається як нова художня реальність. **Метою дослідження** виступає простежування генези виникнення та трансформації означеного явища музичного простору в нових жанрових типологіях інструментально-ансамблевої музики пост-модернової епохи аж до сучасних стильових перетворень ХХІ століття. Сучасний етап розвитку музичного мистецтва актуалізує потребу в глибшому осмисленні феномену просторових трансформацій у межах ансамблевого виконавства, а також самого звукового простору, який дедалі більше набуває символічної «матеріальності» та концептуального змісту. **Методологія.** Методологічною базою дослідження виступає комплексний підхід, провідним методом є аналітичний, узагальнюючий, з елементами компаративного, культурологічного, філологічного та нових підходів до аналізу вже відомих явищ музичного мистецтва. **Наукова новизна.** Означене нове сприйняття звукового простору як нової звучачої субстанції в камерно-ансамблеві музиці та зміна характеру взаємин з ним постають певним парадоксальним явищем. Адже саме камерно-інструментальне музикування (від італ. *camera* – кімната, зала, храм), що належить до просторових видів мистецтва, традиційно існує в чітко визначеному, здебільшого обмеженому просторі. Вперше розглядається трактування художнього простору в окремих інструментально-ансамблевих творах українських композиторів: Вікторії Польової, Олени Томльонової; європейських та східних композиторів – в творах яких в різних авторських сонорно-стильових рішеннях в відтворенні простору та просторових явищ виявляємо образні «вилазки» в прикордонні території художнього життя (К. Штокгаузен, Дж. Крамб, Кр. Черроне, Сінцізімін Пан). **Висновки.** У висновках акцентується відносна нерозробленість даного феномену, в порівнянні з категорією часу в музиці, так як Час у часово-просторовому континуумі розглядається окремо та багатосторонньо. Але у сучасному інструментально-ансамблевому музикуванні осмислення трансформації просторових показників, а також самого звучачого простору, який все більше символічно «матеріалізується» набуваючи символічної матеріалізації виявляється все більше значущим, плідним та актуальним.

Ключові слова: музичний простір, інструментальна музика, фортепіано, ансамблеве музикування, стильові перетворення, художній простір.

Liudmyla ZYMA

Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Chamber Ensemble Department, Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Novoselskoho Str., 63, Odesa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0002-1403-7571

To cite this article: Zyma, L. (2025). Transformatsiia muzychnoho prostoru v kamerno-instrumentalnii muzytsi ХХ – pochatku ХХІ stolit [Transformation of musical space in chamber and instrumental music of the 20th and early 21st centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 68–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-9>

TRANSFORMATION OF MUSICAL SPACE IN CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC OF THE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES

The article examines the issue of interpreting musical space as something that, in the modern era, is undergoing transformation, changing some of its qualities and acquiring new meanings and roles in instrumental music,

which is extremely relevant for musicians, performers, and researchers. Today, this space is increasingly seen as a complex, multi-layered sonic-acoustic structure that shapes musical text and is perceived as a new artistic reality. **The purpose of the study** is to trace the genesis and transformation of the phenomenon of musical space in the new genre typologies of instrumental ensemble music from the post-modern era to the contemporary stylistic transformations of the 21st century. The current stage of development of musical art highlights the need for a deeper understanding of the phenomenon of spatial transformations within ensemble performance, as well as the sound space itself, which is increasingly acquiring symbolic "materiality" and conceptual content. **Methodology.** The methodological basis of the study is a comprehensive approach, the leading method is analytical, generalizing, with elements of comparative, cultural, philological, and new approaches to the analysis of already known phenomena of musical art. **Scientific novelty.** This new perception of sound space as a new sounding substance in chamber ensemble music and the change in the nature of the relationship with it appear to be a somewhat paradoxical phenomenon. After all, chamber instrumental music (from the Italian camera – room, hall, temple), which belongs to the spatial arts, traditionally exists in a clearly defined, mostly limited space. For the first time, the interpretation of artistic space is considered in individual instrumental ensemble works by Ukrainian composers: Viktoriya Poliova, Olena Tomlyonova; European and Eastern composers, in whose works, in various authorial sonic and stylistic solutions in the reproduction of space and spatial phenomena, we find figurative "forays" into the borderlands of artistic life (K. Stockhausen, G. Crumb, K. Cerrone, S. Pan). **Conclusions.** The conclusions emphasize the relative underdevelopment of this phenomenon, compared to the category of time in music, since time in the time-space continuum is considered separately and multifaceted. However, in contemporary instrumental ensemble music, the understanding of the transformation of spatial indicators, as well as the sounding space itself, which is increasingly symbolically "materializing" and acquiring symbolic materialization, is becoming more and more significant, fruitful, and relevant.

Key words: musical space, instrumental music, piano, ensemble music-making, stylistic transformations, artistic space.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження обумовлена затребуваністю нового осмислення феномену музичного простору, який суттєво змінився у своїх революційних перетвореннях в епоху авангардних хвиль ХХ – початку ХХІ століть дедалі більше набуває символічної «матеріальності» та нового концептуального змісту. У процесі різноспрямованих і стильово неоднорідних трансформацій, що відбувалися в інструментально-ансамблевому музикуванні другої половини ХХ – початку ХХІ століття, можна простежити істотні зрушення у самих способах відтворення звукового простору. Цей простір усе частіше постає сьогодні як складна, багатшарова сонорно-акустична структура, що формує музичний текст і сприймається як нова художня реальність.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Не зважаючи на очевидно незрівняно більшу розробленість в музичному часово-просторовому континуумі феномену Часу, просторові показники музичної тканини, а також просторово-акустичні явища в різні періоди становились предметом аналізу музикознавців. Фундаментальних питань в камерній музиці як просторовому мистецтві торкались: Ірина Польска, досліджуючи просторову багатомірність в звучанні ансамблю, Людмила Повзун, вивчаючи просторові взаємодії в ансамблевій фактурі. Питань топології музичного простору торкалась Анастасія Кравченко у своїй монографії

«Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)». Окремі ракурси досліджуваного феномену вивчались: О. Береговою (нотно-графічні моделі музичного тексту), Дмитром Демченком, Григорієм Ганзбургом (просторові ефекти в звучанні музики), Ніною Довгаленко – як комплекс проблем: простір, художній простір, сонористика в українському авангарді 60-х років ХХ століття та інш., але в названому ракурсі – символічної матеріалізації просторових показників в камерно-інструментальній музиці та виконавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століть аналізується вперше.

Мета дослідження – простежування генези виникнення та трансформації означеного явища музичного простору в нових жанрових типологіях інструментально-ансамблевої музики пост-модернової епохи аж до сучасних стильових перетворень ХХІ століття. Адже дослідження такого феномену в його генезі та трансформації у сучасній музичній свідомості глибоко пов'язане з загальними генеральними змінами типологій камерно-інструментального мистецтва та слухацького сприйняття нашої епохи.

Виклад основного матеріалу. Соціокультурні зміни, що відбулися у ХХ столітті і тривають у наш час, великою мірою спричинені технічним прогресом, який суттєво вплинув на функціонування мистецтва. (Берегова, 2017: 35)

В трансформуванні різних жанрів сучасного музичного мистецтва спостерігаємо суттєве переосмислення кодів та основних складових композиторської музичної мови та виконавства, що торкаються як переосмислення, так і способів відтворення звукового простору.

В усі історичні епохи музичне мистецтво, усвідомлюючи свою органічну просторовість, завжди взаємодіяло з якостями та ефектами, існуючими у різноманітному просторовому середовищі – як незамкненому в об'ємі та часі, нахшталт звучання в полях замріяної мелодії чарівної флейти Аполлона, луни від призивів рогу могутнього Роланда, музики «*mundane*» піфагорейської космогонії, – так і просторово обмеженому: як суворі побудовані григоріанського хоралу, що підносяться до стелі середньовічного храму, наповнюючи обмежений простір глибиною звучання. Але саме музичне мистецтво ХХ століття, починаючи з епохи авангарду демонструє пильний інтерес та варіанти звукового опредмечування, персоніфікації простору, відокремлюючи його від речового музичного повідомлення та одночасно, занурюючи у нього останнє, подібно тому, як декількома десятиріччями раніше таку ж пильну увагу до оточуючої атмосфери продемонстрували імпресіоністи, приділяючи відображенню навколишнього простору чи не більшу увагу, ніж зануреному в нього предмету. Подібно імпресіоністам, які відкрили нові прийоми письма у співвідношенні кольорових мазків на художньому полотні для створення реального враження рухливості, кольору та щільності повітряних мас, так композитори авангардної хвилі на протязі ХХ століття шукали та знаходили різні засоби та шляхи у відображенні різноманітних варіантів нових співвідношень самої мови музичної тканини та запечатління простору в якому вона звучить.

Саме поняття простору нерозривно пов'язане з Часом, утворюючи так званий просторово-часовий континуум. Відзначимо, що категорії часу в музичному мистецтві розглянуті докладніше та більш різнобічно. Можливо, що це був теоретичний відгук на те, що у ХХ столітті індивідуальні концепції музичного часу створювали такі знакові композитори епохи як Кархайнц Штокгаузен, Дьорть Лігеті, Бернд Алоїз Циммерман, Мортон Фелдман, Жерар Грізе.

Так, Штокгаузен, – «перевідкривач Часу» в межах власної космологічної концепції, у якій музика мислиться як система хвиль-вібрацій, що випромінюються безмежним Всесвітом, наголошуючи на «тотальній серіалізації» музичної мови виділяє чотири основних виміри музичного звуку як форми прояву єдиної акустичної основи – коливання, уточнимо, експериментуючи з акустикою – працює з Новим простором! Дьорть Лігеті – створюючи свої статично-хвилеподібні вертикалі («*Atmospheres*»), що ґрунтуються на сонориці та винайденій ним техніці мікрополіфонії, розробляючи свої відносини з Часом, безумовно як би має на увазі живий об'ємний простір своїх медитативних опусів. Аналізуючи часові конструкції великих авангардистів Євгенія Головань зазначає про їх відкриття: «Враховуючи руйнування всіх беззаперечних критеріїв романтичного мистецтва, час стає одним із головних елементів, що цементує абстрактну музику. Управління цим часом дає змогу співіснувати в єдиному континуумі як багателем В. Сильвестрова, так і «4'33'» Дж. Кейджа, де час, по суті, є єдиним обґрунтуванням цього твору» (Головань, 2025: 58).

Але можна стверджувати, що неакцентований поряд з Часом, «музичний простір є чи не самою загадковою складовою музичного мистецтва, він має химерну топологію та у своїй багаторівневій багатовимірності значно більшу кількість просторових складових, ніж у реально відчутному світі, які значно розширились у мистецтві постмодерну-поставангарду із залученням певних нових засобів у галузі електроакустичної музики в устремлінні до отримання нових художніх результатів, звукових текстур, створення нової темброво- акустичної тканини та пошуку нових шляхів її синтезу з «живим звучанням», (Зима, 2025: 269) експериментування у реальному часі з акустикою приміщення, яка поєднує звуки різної природи.

Залишаючи осторонь історичну трансформацію філософських категоріальних визначень простору, зазначимо, що власне поняття «художнього простору» з'явилося у Освальда Шпенглера в першому томі його знаменитих нарисів з морфології світової історії «Закат Європи» (1918–1922). «Тобто саме з початку ХХ століття «художній простір» став поштовхом для виникнення ідей і розробок щодо

міфології і психології простору, його концептуалізації і спатіалізації. Прикладом можуть слугувати простір порядку, простір знання, простір уявлення, просторові граматики, визначення сучасності як «часу простору» в епістемології Фуко, незчисленні «простори культури» тощо». (Довгаленко, 2019: 102).

Художній простір кожної культурної епохи безумовно завжди «звучав» своєю совокупною неповторною інформацією. В саме багатомірне поняття «інтонації епохи», вочевидь, увійшли і комплекс відкритих, почутих композитором у багатомірному потоці дійсності мотивів, що закарбували звучання самого епохального Простору з його неповторною історичною фонікою, але і також діалог с ним! Цей феномен був надзвичайно точно помічений французьким мистецтвознавцем та дослідником Аленом Корбеном у книзі «Історія тиші»..., в перших розділах якої («Тиша і приватність місцини, Мовчазність природи») по суті досліджується символічне коріння феномену художнього простору, те, наповнене зконцентрованою інформацією, невимовне, яке становить фундаментальний символічний динамічний рівень загального його звукового об'єму.

Матеріальність замкненого простору так описується Аленом Корбеном в пораді Поля Валері: «Наслуховуй протяжний тихий гул, що зветься тишею. Наслуховуй те, що чуєш, коли не чуєш ти нічого. Це велетенське нічого заповнює вуха». Марсель Пруст, спостерігаючи на терасі за тінями та безгучністю Місяця, описує концентровану змістовність незамкненого простору: «Буває година в житті (...) коли очі витримують тільки один вид світла – світло прекрасної ночі (...) коли вуха здатні слухати лише мелодію, яку місячне сяйво грає на флейті тиші...» (Корбен, 2023: 30-31).

Американський композитор Джорж Крам описуючи феномен природи звучачого простору своєї музики зауважував: «Я впевнений, що кожен композитор з дитинства набуває «природної акустики», яка залишається в його вусі на все життя. Той факт, що я народився і виріс у долині річки Аппалачі, означав, що моє вухо було налаштоване на своєрідну луну(ехо)-акустику; я відчуваю, що ця акустика була, так би мовити, «структурована» в моєму слуху і таким чином стала основною акустикою моєї музики» (Crumb, 1990: 121). «Виходячи з цього

авторського висловлювання, під природною акустикою Крама слід вважати той **багатомірний слуховий відбиток** звучачого навколо простору, в якому розпаковуються згодом зашифровані часові глибини; мерехтіння зірок у безмірному небі-космосі над тихим простором водної гладі, шепотіння рослин та речей, що були одухотвореними істотами в уявленнях індіанців Аппалачі, звучання калейдоскопічної картини сьогодення у її безумовних зв'язках з ледь чутними, але «матеріальними» глибинами Часу аж до історичних епох Світобудови» (Зима, 2023: 158).

Традиційно, основні дослідження музичного просторового континууму в камерній музиці ХХ століття зупиняють свою увагу на реально-звукових показниках (інтервального співвідношення у звуковисотності музичної мови та гармонічній «глибині») та нотно-графічній формі, в якій музична композиція набуває своїх обрисів, апелюючи додатково до зорового осягнення музичного образу та ідеї. Пізніше в руслі дослідження нового феномену музичної театралізації аналізується явище просторової мізансцени, яка здійснюється, варіюється в діалозі між музикантами-виконавцями та перетікає в діалог зі слухачем, з простором живої зали, яка в свою чергу здатна породжувати вібрації всіляких людських відгуків, як інтелектуальну луну в просторі суспільства.

Часово-просторові експерименти композиторів першої та другої хвилі авангарду безумовно змінили слухачьке сприйняття музичної мови, яке «почуло» досі не чутні просторові характеристики нової музики. І ці зміни прослідковуються в виконавських інтерпретаціях.

Залучення певних нових засобів у галузі електроакустичної музики, що застосовано із метою отримання нових художніх результатів, звукових текстур, створення нової темброво-акустичної тканини та пошуку нових шляхів синтезу, обробки акустики приміщення в реальному часі у поєднанні з електронікою, змінивши слухачьке сприйняття, продиктувало, наприклад, таку інтерпретацію «Планет» Г.Холста (варіант для 2-х роялів), в якій окрім «зіркового» кольорового підсвічування з середини корпусу обох інструментів, виконавці задіяли «звучання» (космічні шуми) усіх планет з сайту НАСА, яке здійснювалось з бокових звукових динаміків залу та посилювалось

у паузах музичного тексту. Цей креативний акт, який ніяк не мав на увазі сам композитор на прем'єрі свого твору у 1914 році, але який цілком природньо був сприйнятий сучасною публікою, підкреслює якісні зміни в слухачькому сприйнятті звучачого художнього простору, які діють також і в зворотних вимірах впливаючи на сприйняття музики написаної набагато раніше «електронних втручань». Таке знайдене інтерпретаційне рішення «підсвіченої просторовості» твору в якому звучання планет, при усій екзотичності, мають стафажну функцію окреслювання незвичного фантастичного об'єму позначається Ганзбургом як мізанфонія, що покликана «виявити художні та технічні прийоми, що викликають просторові відчуття, уявлення й ілюзії при сприйнятті музики» (Ганзбург, 2020: 30).

З появою та розквітом сонорики в музичній мові ХХ століття уточнюються та змінюються семантичні показники художнього простору, в складно організованій фактурі, без рельєфної визначеності мелодії та ритму, саме різні сонорні утворення через організацію просторових реальностей та ілюзій **стають складним, важко виразним змістом, скоріш відчуттям, звичним та семантично знайомим феноменом** значної частини музики сучасної епохи. Сам художній простір зі зміною своїх численних якостей, ущільнюється, розріджується, висвічується, згущується, пульсує, «електризується», стає інформаційно перенасиченим, набуває антропоморфних рис та оживає в діалозі зі слухачем.

Такий феномен відповіді простору, що ожив, зустрічаємо в фіналі Сонати для скрипки та фортепіано Олени Томльонової на останньому кластері, що дихнув наостанок дантівським адом задіявши педальний ефект. «На грандіозному кульмінаційному вибусі – глісандо по струнах рояля – дуже повільно стихає величезна маса звуків, на її фоні в просторі розпадаються потріскування скрипки – *col legno, ricochet*, а також дуже повільно знімається педаль. Це повільне, запропоноване композитором, зняття педалі на великих роялях утворює рідкісний ефект – новий обертоновий вибух, що сприймається в очікуваній порожнечі як «рик з пекла» (Марків, 2022: 21). Схожі явління спостерігаємо у творах Крама, де в численних обертонах звукових світінь нескінченно урізноманітнюються

живі шорохи, звучання та відгуки в спогляданні космічного простору із Землі, медитативних побудовах Вікторії Польової. Остання організує звукову картину найтоншими звуковими вібраціями, але вони виявляються настільки справжніми, що, ущільнюючись в динаміці, створюють живий екстатичний ефект Видіння (*Simurg-Quintet*) як спалахи одкровення законмірного фіналу медитації.

Поглиблення семантики художнього простору останнім часом урізноманітнилось з появою феномену лімінальності. Опускаючи численні його заворожуючі ефекти в мистецтві, що викликають жвавий інтерес філософів, соціологів, мистецтвознавців, психологів до означеного феномену, зазначимо, що лімінальний простір в музиці, це, насамперед, важко визначені ефекти парадоксальних психологічних відчуттів, які через соноріку напруженої тиші, іноді з містичним забарвленням, занурюють слухача та виконавця у так звані «порогові» стани особистості в устремлінні зазирнути за межі реальності.

У сюїті для флейти сучасного американського композитора Крістофера Черроне (*Christopher Cerrone*) «*Liminal Highway*» простір постає як головна мистецька реальність твору. Саме через уважне вслуховування у сплетіння його різноманітних звуків – шорохів, відлунь, шепотінь – формується складна сонористична тканина, що вибудовує паралелі та вертикалі звучання. У результаті в слухача виникає **важко вербалізоване, але магнетичне відчуття**, що трансформує навколишню лімінальну пустоту у інформаційно насичений всеосяжний індивідуальний внутрішній простір. Така зануреність відкриває численні інсайти та робить прослуховування твору не лише естетичним, а й медитативно-пізнавальним досвідом.

Все ж, «одним із найцікавіших прикладів розгляданого явища є твір сучасного китайського композитора Сінцзімін Пана «Кайдан» («*Kaidan*») – «Історія жахів» ор. 13, в якому інформаційне згущення художнього простору набуває такої концентрації, яке у своєму символічному уособленні стає повноцінним учасником музичного дійства» (Зима, 2025: 270). В «Кайдані» зображений композитором простір набуває антропоморфних рис, він живий, реальний та здатний на діалог з музикантами, які викликають його до сценічного буття.

Цей твір для флейти та препарованого роялю, спрямований на дослідження нового гармонійного кольору, тембру та нотації, вже набув певної знаковості, часто виконуючись на фестивалях та концертах по всьому світу, що підтверджує помічений слухачем інтерес до нових просторових побудовань. В творі, у діалозі флейти з піаністом, який задіює майже виключно струнні ігрові зони великого роялю, створюючи незвичну, майже містичну соноріку вібрацій живого олюдненого простору, великий акцент приділено театральності. В той час як піаніст різноманітними прийомами та інструментами визиває, пробуджує до життя на струнній зоні роялю цей фантастичний

містичний просторовий персонаж китайської міфології флейтист вступає з ним в діалог, окреслюючи на сцені майже матеріальні грані його присутності.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином в осмисленні феномену трансформації звукового простору можемо констатувати, що він теж, як і музична мова в цілому, постає сьогодні об'єктом розростання смислів, дедалі більше набуваючи символічної «матеріальності» та концептуального змісту в камерній музиці мета-модернової епохи, що безумовно постає змістовним напрямом подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегова О. М. Тенденції візуалізації в сучасній інструментальній академічній музиці в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка*, Київ, 2017, вип. 11. С. 35–44. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Berehova.pdf (дата зверення: 24.11.2025).
2. Ганзбург Г. Просторові ефекти в звучанні музики. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва*. Серія: Музичне мистецтво. 2020. №1. С. 27–36. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204336>
3. Головань Є.А. Феномен «розширених» технік і «розширеного» фортепіано у просторі авангардного ансамблю. Дис. на здобуття наукового ступеню доктора філософії. СумНПУ, Суми, 2025. 281 с.
4. Довгаленко Н. Простір в українській сонористичі (музичний авангард 1960-х років) журнал *Музичне мистецтво і культура*, Том 1 № 29 Одеса, 2019 с. 101–115. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1>
5. Зима Л.В. Багатовимірний рояль в камерній музиці Джоржа Крама (на прикладі «Макрокосмосу 1» для фортепіано-соло». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2023. Вип XXXII (32). С. 154–168. DOI <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.09>
6. Зима Л.В. Феномен музичного простору та його трансформація в камерно-інструментальній музиці сучасної епохи. Матеріали міжнародного науково-практичного форуму «Відновлення України: міжгалузевий теоретико-прикладний аналіз та потенціали розвитку» Частина II 11.04 2025 року. Одеса, с. 268–271. DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-491-0-87>
7. Корбен А. Історія тиші. Від Ренесансу до наших днів. Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2023. 144 с.
8. Марків К. Актуальні техніки письма у скрипкових сонатах одеських композиторів кінця ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, Випуск 49, том 2, С. 17–22 Дрогобич. 2022. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-3>
9. Crumb G. Music: Does It Have a Future? *The Kenyon Review*. 1980. № 2.3. 115–122 p.

REFERENCES:

1. Berehova, O. (2017). Tendentsii vizualizatsii v suchasnyy instrumentalnyy akademichnyy muzytsi v aspekti muzychnoy komunikatsii [Visualization trends in modern instrumental academic music in the aspect of musical communication]. *Kulturolohichna dumka*, Kyiv, vyp.11. S. 35–44 [in Ukrainian].
2. Crumb, G. (1980). Music: Does it have a Future? *The Kenyon Review*, 2 (3), S. 115–122 [in English].
3. Dovhalenko, N. (2019). Prostir v ukrainskii sonorystytsi (muzychnyyi avanhard 1960-kh rokiv) [Space in Ukrainian sonoristics (musical avant-garde of the 1960s)]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, Tom 1 № 29 Odessa. 101–115 [in Ukrainian].
4. Hanzburh, H. (2020). Prostorovi efekty v zvuchanni muzyky [Spatial effects in the sound of music]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*. Seriya: Muzychne mystetstvo. №1. S. 27–36 [in Ukrainian].
5. Holovan, Ye. A. (2025). Fenomen «rozshyrenykh» tekhnik i «rozshyrenoho» fortepiano u prostori avanhardnoho ansamblu [The phenomenon of “extended” techniques and “extended” piano in the space of the avant-garde ensemble]. *Dys. na zdobuttia naukovooho stupeniya doktora filosofii*. SumNPU, Sumy. 281 s. [in Ukrainian].

6. Korben, A. (2023). Istoriiia tyshi. Vid Renesansu do nashykh dnev [The history of silence. From the Renaissance to the present day]. Lviv. Vydavnytstvo Anetty Antonenko, Kyiv. Nika-Tsentr. 144 s. [in Ukrainian].

7. Markiv, K. (2022). Aktualni tekhniky pysma u skrypkovykh sonatakh odeskykh kompozytoriv kintsia XX stolittia [Current writing techniques in violin sonatas by Odessa composers of the late 20th century]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobychskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka, Vypusk 49, tom 2, S. 17–22 [in Ukrainian].

8. Zyma, L.V. (2023). Bahatovymirnyi roial v kamernii muzytsi Dzhorzha Krama (na prykladi «Makrokosmosu 1» dlia fortepiano-solo») [The multidimensional piano in the chamber music of George Crum (on the example of “Macrococosmos 1” for piano solo)]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Kharkiv, 2023. Vyp XXXII (32). S. 154–168 [in Ukrainian].

9. Zyma, L.V. (2025). Fenomen muzychnoho prostoru ta yoho transformatsiia v kamerno-instrumentalnii muzytsi suchasnoi epokhy [The phenomenon of musical space and its transformation in chamber and instrumental music of the modern era]. Materialy mizhnarodnoho naukovy-praktychnoho forumu «Vidnovlennia Ukrainy: mizhhaluzevyi teoretyko-prykladnyi analiz ta potentsialy rozvytku» Chastyna II. Odesa, s. 268–271 [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 12.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 31.12.2025