

УДК 78.01:78.071.1(477.54)"20"

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/92-2-17>**Ольга МИХАЙЛОВА,***orcid.org/0000-0002-8246-3679*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

(Харків, Україна) *olga.mykhailova@npu.kh.ua***Олена ПОГОДА,***orcid.org/0000-0002-3875-2641*

кандидат мистецтвознавства,

декан оркестрового факультету, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

(Харків, Україна) *Pogoda77@ukr.net*

ВИМІРИ ВІЗУАЛЬНОСТІ В ТВОРАХ СУЧАСНИХ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Постановка проблеми. Сучасна музика все частіше виходить за межі суто аудіального сприйняття, інтегруючи візуальні елементи та створюючи синестетичні переживання для слухачів. В українському музичному просторі ця тенденція набуває особливого значення, оскільки композитори прагнуть розширити межі традиційного музичного мистецтва, поєднуючи звук із візуальними компонентами. Дослідження візуальних аспектів у творчості сучасних, зокрема, харківських композиторів є актуальним і новаторським, оскільки воно сприяє глибшому розумінню нагальних художніх практик та їхнього впливу на слухача. Останні дослідження підтверджують, що візуальні елементи відіграють дедалі важливішу роль у композиторській практиці. Однак у контексті харківської музики залишається низка невирішених питань, зокрема щодо специфіки використання візуальних прийомів у різних жанрах та особливостей їх сприйняття слухачами. Це зумовлює актуальність та водночас необхідність подальшого дослідження теми. Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання візуальності в музиці є нагальним напрямом сьогоденних мистецтвознавчих досліджень. Особлива увага приділяється синестезійним аспектам сприйняття музики, інтеграції зорових образів у композиторську практику та театралізації виконання. Метою цієї статті є дослідження візуальних вимірів у творах сучасних харківських композиторів, аналіз способів інтеграції візуальних елементів у музичні композиції та визначення їхнього впливу на сприйняття слухачів. Методологія. У дослідженні використано міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз із елементами теорії візуальної культури. Застосовано методи структурного та семіотичного аналізу для виявлення взаємодії між звуковими та візуальними компонентами в музичних творах. Висновки. Цикли «Архитектурні портрети» Є. Волошиної, «Диптих за картинами І. Айвазовського» В. Богатирьова, «Гравюри» та «Діатонічні етюди» Д. Малого, демонструючи нові підходи до поєднання звукового та візуального мистецтва через графічну нотацію та інноваційні композиційні техніки, заслуговують визначення їх в якості оригінальних «експонатів» у розлогій «галереї» музичного Харкова.

Ключові слова: фортепіанна мініатюра, візуальність, музична графіка, українська музика, харківські композитори.

Olga MYKHAILOVA,

orcid.org/0000-0002-8246-3679

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) olga.mykhailova@num.kh.ua

Olena POHODA,

orcid.org/0000-0002-3875-2641

PhD in Art Studies, Associate Professor,

Dean of the Orchestral Faculty, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

(Kharkiv, Ukraine) Pogoda77@ukr.net

DIMENSIONS OF VISUALITY IN THE WORKS OF CONTEMPORARY KHARKIV COMPOSERS

Problem Statement. Contemporary music increasingly transcends purely auditory perception, integrating visual elements and creating synesthetic experiences for listeners. In the Ukrainian musical space, this tendency acquires special significance, as composers strive to expand the boundaries of traditional musical art by combining sound with visual components. The study of visual aspects in the works of contemporary, particularly Kharkiv, composers is both relevant and innovative, as it contributes to a deeper understanding of current artistic practices and their impact on the listener. Recent research confirms that visual elements play an increasingly important role in compositional practice. However, within the context of Kharkiv's musical scene, a number of unresolved issues remain – particularly concerning the specificity of visual techniques across different genres and the peculiarities of their perception by audiences. This determines both the relevance and the necessity of further research on the topic. Analysis of Recent Research and Publications. The issue of visuality in music represents an urgent and actively developing direction of contemporary art studies. Particular attention is given to the synesthetic aspects of musical perception, the integration of visual imagery into compositional practice, and the theatricalization of performance. The purpose of this article is to explore the visual dimensions in the works of contemporary Kharkiv composers, to analyze the ways in which visual elements are integrated into musical compositions, and to identify their influence on listeners' perception. Methodology. The study employs an interdisciplinary approach that combines musicological analysis with elements of visual culture theory. Structural and semiotic analysis methods are applied to reveal the interaction between sonic and visual components in musical works. Conclusions. The cycles "Architectural Portraits" by Ye. Voloshyna, "Diptych after the Paintings of I. Aivazovsky" by V. Bohatyriov, "Piano Engravings" and "Diatonic Etudes" by D. Malyi – through their innovative approaches to merging sound and visual art via graphic notation and experimental compositional techniques – may rightly be regarded as original "exhibits" within the expansive "gallery" of musical Kharkiv.

Key words: piano miniature, visuality, musical graphics, Ukrainian music, Kharkiv composers.

Постановка проблеми. Сучасна музика все частіше виходить за межі суто аудіального сприйняття, інтегруючи візуальні елементи та створюючи синестетичні переживання для слухачів. В українському музичному просторі ця тенденція набуває особливого значення, оскільки композитори прагнуть розширити межі традиційного музичного мистецтва, поєднуючи звук із візуальними компонентами. Дослідження візуальних аспектів у творчості сучасних, зокрема, харківських композиторів є **актуальним** і новаторським, оскільки воно сприяє глибшому розумінню провідних художніх практик та їхнього впливу на слухача.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання візуальності в музиці є нагальним напрямом сьогоденних мистецтвознавчих досліджень. Особлива увага приділяється синестезійним

аспектам сприйняття музики, інтеграції зорових образів у композиторську практику та театралізації виконання.

Українські музикознавці вже розглядали проблему взаємодії звуку та візуальних компонентів у сучасній музиці. Наприклад, у дослідженні О. Берегової аналізується феномен інструментального театру у творчості сучасних українських композиторів (Берегова, 2019). Авторка зазначає, що багато митців використовують не лише музичний, а й театралізований жест, міміку, просторові рухи, що збагачує сприйняття твору. Ця розвідка не тільки доводить існування візуальності в музиці, а й підтверджує, що сучасна композиторська школа тяжіє до багатовимірного музичного мислення.

Інший важливий аспект аналізується у роботі Ю. Попова, присвяченій фортепіанній мініатюрі у творчості українських композиторів

(Попов, 2023). Тут простежується тенденція до використання графічних ідей у нотному записі (алеаторика, візуальні партитури), що створює у виконавця образне, майже кінематографічне сприйняття музики. Також зазначено, що деякі твори розраховані не лише на слухове, а й на візуальне сприйняття, адже композитори експериментують з розташуванням виконавців на сцені та світловими ефектами.

На міжнародному рівні проблема візуальності в музиці також активно досліджується. Зокрема, у статті *“Francis Poulenc’s Music through Screen Media”* аналізується функціонування музики Ф. Пуленка в екранному просторі (Drach, Cherkashina-Gubarenko, Chernyavska, Govorukhina & Mykhailova, 2021). Ця розвідка демонструє, що навіть традиційно концертні жанри можуть набувати нових сенсів завдяки візуальному контексту.

Цікаві висновки щодо візуальних вимірів у музиці містить стаття *“Landscape in the Twentieth Century Composing in the Aspect of Performing Interpretation”*, у якій розглядається роль пейзажних образів у музичних творах XX століття (Byelik-Zolotaryova, Zaverukha, Mykhailova, Sukhomlinova & Chumak, 2024). Автори доходять висновку, що композитори все частіше звертаються до візуальних метафор, відтворюючи природні ландшафти засобами тембрового контрасту, динамічних змін та специфічних виконавських прийомів. Хоча у полі зору опинились здебільшого західноєвропейські автори, цю тенденцію було відстежено і в українській музиці. Наприклад, у творах Є. Станковича чи В. Сильвестрова – акустичні образи природи, які не лише викликають певні слухові асоціації, а й формують яскраві візуальні уявлення.

Отже, сучасні наукові розвідки підтверджують, що візуальні елементи відіграють дедалі важливішу роль у композиторській практиці: митці дедалі працюють з відеоартом, мультимедійними перформансами та експериментують із просторовою організацією звуку. Однак у контексті харківської музики залишається низка невирішених питань, зокрема щодо специфіки використання візуальних прийомів у різних жанрах та особливостей їх сприйняття. Це зумовлює необхідність подальшого вивчення теми.

Метою статті є дослідження візуальних вимірів у творах сучасних харківських композиторів, аналіз способів інтеграції візуальних елементів у музичні композиції та визначення їхнього впливу на сприйняття слухачів.

Методологія. У дослідженні використано міждисциплінарний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз із елементами теорії візуальної

культури. Застосовано методи структурного та семіотичного аналізу для виявлення взаємодії між звуковими та візуальними компонентами в музичних творах.

Викладення основного матеріалу. Харківське музичне середовище є родючим ґрунтом для народження цікавих і сміливих експериментів у поєднанні звукового та візуального мистецтва. Автори знаходять натхнення у різних явищах: один – у побачених краєвидах природи, інший – у творах образотворчого мистецтва, а буває, що композитора вражає архітектурний об’єкт, який він прагне перекласти на мову звуків. Саме так сталося у випадку з симфонічним циклом «Архітектурні портрети» Єлизавети Волошиної.

Унікальність цього твору полягає в тому, що об’єктом музичного оповідання став не один окремих будинок, а ціла вулиця Дарвіна, що розташована в історичному центрі Харкова. Її можна назвати справжнім архітектурним заповідником, де зосереджені будівлі різних епох і стилів: від еклектики та модерну до конструктивізму. Кожен будинок має свій характер, а разом вони створюють унікальний світ, в якому відчувається подих минулого. Вулиця Дарвіна – це не просто ряд будинків, а своєрідний музей під відкритим небом, де окрема будівля є носієм своєї історії, стилю, естетики та символізму. Саме ця багатогранність і різноманітність надихнули композиторку на створення циклу, частини якого стають звуковим відображенням архітектурного образу, втілюючи не лише зовнішню форму, а й атмосферу, настрій і навіть можливі історії, приховані у стінах цих будинків.

За зізнанням авторки, спочатку частини циклу мали назву, що відповідала певному будинку: перший портрет називався «Будинок №25», другий – «Будинок №27», третій – «Будинок №31». Однак згодом композиторка вирішила відмовитися від прив’язки до адрес, щоб надати слухачеві більше свободи в уявному моделюванні архітектурного образу та інтерпретації музики. Тим не менш, не виключаючи існування першоджерел, в кожному з «малюнків» ввижається конкретний архітектурний образ, втілений засобами оркестрових фарб. Зокрема, у «Портреті № 1» фанфарне звучання мідних духових створює відчуття монументальності, що відсилає до скульптурного оздоблення будівлі. В свою чергу пластичні «перемовини» дерев’яних духових додають теплоту та нюансованість, ніби передаючи гру світла на ажурних деталях фасаду. У «Портреті № 2» контрастний тематизм відображує здібність споруди створювати неоднозначний вплив на місцевих жителів. Як зауважила Є. Воло-

шина в особистій бесіді: «для когось вона буде лякаючою, або занедбаною, а для когось архітектурною родзинкою, що нагадує фантазійну фортецю». Тож, темні, хмарні акорди, тріольні послідовності у струнних, що «повзуть» підступним змієм символізують її містичний образ, а мелодійні лінії струнних, дійшовши кульмінації, зливаються в хвалебну пісню її чарівній елегантності. Нарешті «Портрет № 3», вирізняється прозорою, легкою, танцювальною фактурою, яка покликана, за словами авторки, «передати простоту, але в той же час ошатність і вишуканість будівлі».

Загалом, ознайомившись з програмою твору, слухач підспудно починає сприймати «портрети» своєрідними архітектурними планами, де оркестрові групи виконують роль певного елемента будівлі, шари фактури – проглядають тіннями, що падають на кам'яну кладку, ритмічні акценти – відлунюють кроками по бруківці, динамічні хвилі – підхоплюють вітром, що гуляє вулицями старого міста. Ясності та своєрідної кінематографічності «картинам» додає традиційний спосіб висловлювання, зрозумілий широкому загалу відвідувачів цього унікального віртуального музею.

На цьому тлі іншу грань інтеграції візуальних елементів у музичний організм репрезентує фортепіанний диптих «За картинами І. Айвазовського» Володимира Богатирьова. Перша п'єса «Спочатку був хаос» віддзеркалює події з полотна «Хаос. Створення світу», друга – «Спокійне море», спирається на пейзаж «Пляж. Спокійне море». Для втілення живописних образів композитор використовує тут інструментарій сучасних композиційних засад. Зокрема, в початковій мініатюрі для створення хаотичного ефекту автор звертається до засобів техніки пуантизму, що виглядає цілком логічним, адже за допомоги дещо сумбурної «крапковості» інспірується стан хиткості, «піксельності» навколишнього простору, що поступово вибудовуються в організовану структуру, подібно до формування світу. В той час як для відбиття медитативно-релаксуючої атмосфери мирної водної гладі, що ледь колишеться під м'яким сонячним світлом у фінальній частині обрано інструментарій імпресіонізму.

Ряд яскравих, талановито втілених прикладів можна продовжувати, згадуючи імена К. Палачової, О. Щетинського та інших представників харківської композиторської школи, що сміливо інтегрують перформативні та візуальні елементи, створюючи комплексні художні форми.

Саме в такому мистецькому контексті, відігравши значну роль у створенні цікавої та багатогранної культурної реальності, постає особа Дмитра

Малого, з-під пера якого вийшов не один твір, що формує унікальний графічно-звукозображально-синестетичний досвід.

Одним з таких назвемо фортепіанний цикл «Гравюри» (2021). Він складається з чотирьох частин, кожна з яких презентує оригінальний спосіб подання музичного тексту: комбінаторно-позиційний («Дзеркало»), ритмічно-просторовий («Опалі листя»), вертикальний як результат видобування обертонів («Пустий дім»), часо-обчислювальний («Долина маятників»). Назва циклу відсилає до техніки гравюри, де чіткі, контрастні лінії прорізають поверхню, створюючи виразний рельєф, і тим самим задає своєрідну візуальну програму твору. Цей принцип знаходить своє концептуальне втілення і в музичному висловлюванні, де графічна структура нотного тексту формує яскраво окреслений звуковий простір.

Застосування «відкритої» нотації, яку Д. Малий характеризує як «вільний» спосіб фіксації музичних ідей (Малий, 2022), дозволяє створювати додатковий рівень експресії, коли розташування нотних знаків формує певний «малюнок» твору. У «Дзеркалі» це втілюється через симетризацию графіки «вертикального звукового комплексу» (там само) та його ритмічних акцентів, коли схожі за малюнком інверсійні мотиви-патерни вторять один одному, викликаючи враження добре організованого безперервного руху. Цей задум посилюється завдяки інтеграції в цю «живу» тканину кластерів-спалахів, що сприяють виникненню звукозображального ефекту, сприймаючись ніби віддзеркалення сонячних стовпів. Водночас, відповідно до авторського визначення типу висловлення («комбінаторно-позиційний») музичні елементи поєднуючись між собою, утворюють впорядковану композиційну систему.

У «Опалому листі» музична тканина, навпаки, презентує принцип природного хаосу, що реалізується через використання дисонансних акордів, кластерних утворень та варіативних ритмічних комбінацій. Такий підхід безпосередньо перегукується з авторською концепцією альтернативної нотації, адже спосіб фіксації музичного матеріалу тут не є жорстко визначеним: виконавець отримує гнучку систему координат, у межах якої дозволені численні варіації. Можливості контрольованої алеаторики відіграють ключову роль, надаючи інтерпретаторові перспективу самостійно визначати час виконання звуків і співзвуч, і створюючи ефект живого, змінного процесу. Водночас така варіативність підпорядковується загальній концепції композиції: нотація тут виконує не лише функцію запису, а й формує сам спосіб існування музичного матеріалу.

Значну роль відіграє візуальний аспект: графічна організація нотного тексту нагадує розкидані фрагменти, репрезентуючи своєрідну природну «недбалість», «ненавмисність» листопадних візерунків. У цьому контексті розташування звуків на сторінці є не просто інструкцією для виконавця, а складовою художньої ідеї, що працює на рівні сприйняття. Подібний метод дозволяє, з одного боку, структурувати композицію, з іншого – занурити слухача в багатовимірний досвід, де аудіальний і візуальний аспекти зливаються в єдине ціле. Додатковим орієнтиром для сприйняття п'єси як живого, мінливого організму, що дихає рухом та трансформацією, слугує визначення композитором способу подання матеріалу («ритмічно-просторовий»). Така характеристика постає природною і закономірною, адже мінливість структури народжує відчуття глибини та багатошаровості звучання, втягуючи виконавця й слухача у неквапливий, але невпинний потік естетичного переживання.

Чиненайбільшої волі виконавцеві надається в третій частині циклу – *«Пустий дім»*. У цій частині композитор виходить за межі традиційного фортепіанного звучання, пропонуючи слухачеві і виконавцю своєрідну акустично-архітектурну споруду. Назва твору може ввести в оману, адже цей «дім» зовсім не є порожнім (Малий, 2022: 41) – він наповнений резонансами, прихованими звуками та акустичними слідами, створюючи ілюзію простору, який дихає власним, невидимим життям.

Графічна нотація тут набуває особливого значення, оскільки відображає багатошаровість музичної тканини. Композитор вводить нові стани та ключові позначення, флажолетні, обертонові та унтертонові лінійки («вертикальний, як результат видобування обертонів» спосіб висловлювання). Ця система дозволяє позначати висоти не як фіксовані точки, а як зони коливань, що визначаються позицією руки виконавця та способом дотику до клавіш чи струн. Відтак, графіка партитури стає аналогом архітектурного креслення, де елементи конструкції фіксуються у відповідній координаті.

Сам спосіб видобування звуку є частиною композиційного задуму. Виконавець не лише натискає клавіші, а й працює зі струнами та корпусом, продукуючи флажолети, гліссандо, піцicato та удари. Ці засоби не просто розширюють фортепіанну фактуру – вони стають основним способом формування музичного ареалу. Партитура нагадує архітектурний план будівлі, у якій окремі звукові структури відповідають поверхам, кімнатам і коридорам. Композитор використовує нашарування звукових та ритмічних планів, створюючи

ефект акустичної глибини, а сам твір розгортається як подорож цим примарним будинком, де кожен звук залишає слід, ніби відлуння кроків у порожнечі.

Візуальна складова нотного тексту стає важливим елементом звучання: специфічні графічні позначення відображають різні способи видобування звуку, а розташування символів на сторінці формує своєрідну картографію акустичних подій. Поєднання різних видів штрихів (*staccatissimo* з напрямком руху, беззвучні натискання клавіш), нових знаків для позначення гри на струнах чи по корпусу інструмента створює складну систему взаємозв'язків між графікою та звучанням, завдяки чому візуальність набуває в цій п'єсі своєї кульмінаційної форми.

Фінальна частина *«Долина маятників»* постає складною системою пульсацій і коливань, втілюючи саму ідею маятникового руху. Синхронізоване переміщення звуків та співзвуч, акордових кластерів між регістрами, спершу неквапливе, а потім поступово прискорене, створює ефект гіпнотичної ритмічної хвилі. Так звана «маятниковість» знаходить вираження у музичних засобах – модуляціях, хроматичних «зсувах», чергуванні легато та стакато, а також у графічному рішенні партитури: рух передається через розподіл нотного тексту в просторі завдяки ефекту коливання, що віддзеркалює звукові процеси.

«Малюнок» нотного тексту підсилює цю концепцію: розташування нот на сторінці сприяє виникненню ефекту поступового зміщення звукових подій одна відносно одної, що формує ілюзію акустичної амплітації. Разом з тим, виконавець отримує гнучку систему, в межах якої його роль розширюється від традиційного інтерпретатора до творця внутрішнього пульсу твору, адже кожен перехід між запропонованими площинами залежить від його особистого відчуття. Саме ця варіативність народжує ідею безперервного руху, що ніколи не зупиняється, а лише змінює свою форму. Остання хвиля п'єси приводить до кульмінації, де максимальна швидкість, ущільнення фактури та наростання динаміки за принципом «нескінченного кресcendo», сприймається виплеском енергії, що накопичувалася протягом усього циклу, досягла апогею й розчиняється в акустичній безмежності.

Підсумовуючи спостереження щодо циклу *«Гравюри»*, справедливо наголосити, що обрана композитором назва не тільки відображає графічну ідею, вона ще й виконує роль вектора для сприйняття, своєрідної програми. Вона спрямовує слухача в подорож у світ звукових ліній, штрихів

і відбитків часу, що проступають крізь текстуру звуку, як сліди різця на поверхні металевої пластини. Кожна п'єса цього циклу – це художній жест, гравірований у звуках, що стає слідом чи мерехтливим спогадом, але зберігає в собі рух, зусилля, напрямок. З цієї точки зору «Гравюри» Д. Малого сприймаються своєрідним поглядом у минуле, спробою відобразити статичні образи у звуці, в той час як в наступному фортепіанному циклі композитор звертається до зовсім іншої концепції – він створює музичний еквівалент руху, динаміки, розширення свідомості.

«Діатонічні етюди» (2024) виступають взірцем сучасної композиційної техніки, що поєднує традиційні засади з новаторськими способами фактурної організації та ритмічної варіативності. Кожен етюд циклу має унікальну концепцію, яка розкриває специфіку діатонічного матеріалу через призму різноманітних композиторських стратегій. Головним композиційним принципом сприймається максимальне розширення можливостей діатоніки шляхом поліфонічних нашарувань, варіативної фактури та оригінальних методів організації звукопростору. Додатковий вимір сприйняття надав візуальний ряд, що супроводжував виконання циклу, створюючи ефект гіпнотичного занурення, під час його прем'єрної презентації автором у листопаді 2024 року.

Композитор переклав географічні координати визначених локацій Сонячної системи на музичну мову, що відобразилося в назвах п'єс: «Море Спокою» (Місяць), «Гора Олімп» (Марс), «Земля Афродіти» (Венера) та «Борозни Пантеон» (Меркурій). Перед початком кожної композиції на екрані позаду піаніста з'являлося зображення відповідної планети, яка поступово наближалася, заглиблюючи слухача в її текстурні деталі: кратери, розломи, структуру поверхні. Ця кінетична візуалізація створювала відчуття занурення, синестетичного сприйняття, зокрема характерного для музики ще одного сучасного маестро – Ханса Циммера. Подібні прийоми активно використовуються в кінематографічних саундтреках, наприклад, у фільмах Крістофера Нолана, де музика Х. Циммера супроводжується масштабними візуальними змінами, що поступово поглинають глядача. Відеоряд до «Діатонічних етюдів» можна порівняти також із ефектом, створеним у відеокліпі *Nathan Fake «Outhouse»*, де поступове та беззупинне збільшення зображення сприяє трансовому ефекту. Д. Малий використовує аналогічний метод, поступово розширюючи аудіовізуальний вир через наростання звукових пластів, зміну регістрів та щільності фактури, що синхронізується із наближенням візуального образу.

Змістовна єдність музичної і візуальної складових відіграє ключову роль у сприйнятті циклу. Перший етюд «Море Спокою» оснований на протяжних педальних фігураціях, що поступово нашаровуються, формуючи ефект акустичного розширення звукового середовища. Ця техніка корелює з методами британського музичного продюсера Брайана Іно, який активно досліджував концепцію глибини та об'ємності звучання. Б. Іно розглядав звук як елемент, здатний створювати уявну архітектуру, де кожен звук займає своє визначене місце, створюючи ефект безмежності та відлуння. Наприклад, у своєму альбомі *Ambient 1: Music for Airports* (Іно, 1978) він використовує пасажі, що повільно розчиняються, залишаючи відчуття нескінченності та прозорості. За словами Б. Іно, музика може стати «живим простором», де звуки взаємодіють як об'єкти, розташовані у певних координатах, що надає твору унікальну атмосферу занурення (Іно, 1995). Це підтверджує спорідненість підходів: митці використовують нетрадиційні методи організації звуку для досягнення вражаючого ефекту глибини, що переносить слухача у зовсім інший вимір сприйняття музики, обидва прагнуть до створення музичної реальності, яка не обмежується лише традиційною гармонією, а розгортається у багатовимірний, майже тактильний всесвіт.

У другому етюді «Гора Олімп» в якості ключової рушійної сили композитор використовує стрибки між регістрами, заводячи своєрідний динамічний «двигун». Схожі швидкі переміщення між регістрами, що народжують ілюзію вертикального руху, згадаємо, наприклад, у «Десцентрі» Дьордя Лігеті. Австрійський митець майстерно використовував близькі прийоми у своїй фортепіанній та оркестровій музиці, застосовуючи принципи мікрополіфонії та ритмічних нашарувань, що змушують звук ніби підійматися або опускатися в акустичному середовищі. Д. Малий так само експериментує з текстурою та регістровою організацією, розміщуючи фактурні компоненти на протилежних полюсах клавіатури. Це створює не лише відчуття просторового розширення, а й динамічного розвитку¹, який має символічне значення: музика стає метафорою висхідного руху, відображаючи грандіозність та велич Олімпу. У поєднанні з візуальним рядом, де зображення

¹ Такий метод регістрових контрастів також можна порівняти з прийомами Олів'є Мессіана, який у своїх органних і фортепіанних творах часто використовував широкі стрибки для створення ефекту наростання звуку.

Марса поступово наближається, це враження посилюється, занурюючи слухача у масштабний і заворожуючий світ червоної планети.

Додаткового візуального наповнення номеру надає фактура, яка сприймається як набір дискретних спалахів – наче зорі, що миттєво з'являються й згасають. Завдяки гіпнотичній монотонності цих виблисків, «розкиданих» фрагментів світла на темному марсіанському тлі, музика ніби затягує у вир безперервного руху, якому не можна протистояти. Подібна магнетична сила знову змушує згадати кінематографічні методи впливу, що поглинають у свій нурт, не залишаючи можливості виринути, зокрема, в саундтреці до фільму *«Інтерстеллар»* зіркового продюсера Х. Циммера.

Тим часом з переходом до п'єси *«Земля Афродіти»*, характер фактури зазнає кардинальної трансформації. Тут уривчасті, крапкоподібні елементи залишають місце плавній мелодії, що тягнеться, як світловий шлейф, огортаючи весь звуковий ареал. Лінійна текстура створює відчуття всеохопної ніжності, ніби мелодія сама утворює тонкі нитки, що з'єднують окремі частини музичного полотна в єдину гармонійну тканину. Такий «малюнок» дозволяє відчутти, як звук розчиняється в атмосфері, набуваючи якості акустичного серпанку на кшталт імпресій К. Дебюссі. Цей ефект надає композиції особливу м'якість та делікатність, створюючи образ, у якому кожна нота пливе та обволікає немов мереживо.

Зрештою музичний наратив фінального номеру циклу переходить до зовсім іншого виміру. Так, в п'єсі *«Борозни Пантеон»* техніка поступового нагнітання акордових вертикалей народжує могутню пульсуючу силу – кожен акорд ніби додає до цієї сили ще один шар, створюючи гіпнотичний ефект акустичного відлуння. Схожий підхід до організації музичної тканини, а саме циклування ритмічних патернів для створення враження руху й трансформації – явище не поодиноке. Згадаємо *«Einstein on the Beach»* Філіпа Гласа або *«Music for 18 Musicians»* Стівена Райха – яскраві приклади того, як часом нехитре повторення може породити величезний потенціал, що рухає музичний «потяг» вперед. З цієї позиції *«Борозни Пантеон»* можна розглядати як своєрідний синтез мінімалістичних та неокласичних принципів, де нашарування акордових структур не лише сприяє ілюзії поступового наростання, а й формує відчуття невідворотного руху вперед. Подібно до Ф. Гласа та С. Райха, Д. Малий використовує

ритмічну циклічність не як статичний елемент, а як механізм трансформації: кожна повторювана деталь дещо змінюється, накопичуючи енергію, що врешті виливається в потужний кульмінаційний імпульс. Проте, на відміну від строгого математичного мінімалізму, він інтегрує до цього процесу тонке варіювання фактури та гармонічного наповнення, що наближає його метод до неокласичних прийомів. У цьому сенсі можна згадати *«Симфонічні метаморфози»* Пауля Гіндеміта, де подібний принцип поступового нашарування та трансформації мотивів формує динамічний розвиток музичного висловлювання. Д. Малий працює з цими елементами на рівні гармонічних масивів: акорди змінюють тембральне забарвлення, розширюються, ущільнюються, утворюючи своєрідний акустичний рельєф, що «пульсує».

Таким чином, у фінальному номері композитор не лише наслідує традиції, а й переосмислює їх у власному стилістичному ключі, перетворюючи повторюваність на засіб створення масштабного звукового ландшафту. У результаті *«Борозни Пантеон»* набуває не тільки кінетичної сили, а й емоційної багатозначності: від невинного наростання до моменту вибухового розгортання, де вся накопичена енергія знаходить своє розв'язання. Д. Малий працює на межі між музичною, візуальною та психофізіологічною реальністю. Його *«Діатонічні етюди»* – це не лише музичний твір для слуху, а й глибокий синестетичний досвід, що впливає на зір, дотик, відчуття гравітації та вібрації простору.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, зауважимо, що цикли *«Архітектурні портрети»* Є. Волошиної, *«Диптих за картинами І. Айвазовського»* В. Богатирьова, *«Гравюри»* та *«Діатонічні етюди»* Д. Малого, демонструючи нові підходи до поєднання звукового та візуального мистецтва через графічну нотацію та інноваційні композиційні техніки, безумовно заслуговують визначення їх як оригінальних «експонатів» у розлогій «галереї» музичного Харкова. В свою чергу подальші дослідження можуть бути спрямовані на порівняльний аналіз графічних технік у музиці харківських композиторів та їх українських, ширше – європейських сучасників, а також на вивчення особливостей сприйняття подібної музики. У цьому контексті залишається відкритим питання про роль візуального аспекту у сучасній музичній творчості та його вплив на виконавську практику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культура і сучасність*. 2018. № 14. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD14_Berehova.pdf?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 28.10.2025).
2. Малий Д. «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Вип. 63. С. 49-55.
3. Коновалова І. Аналіз сучасної музичної фактури: від традиційних структур до експериментальних методів. *Journal of Contemporary Music Studies*. 2021. Вип. 12(3). С. 45-62.
4. Попов Ю. Фортепіанна мініатюра у творчості сучасних українських композиторів. *Методичні рекомендації*. 2023. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/items/3ad2743c-13f1-44c7-a275-4816c2e3c9e5> (дата звернення: 28.10.2025).
5. Полканов, А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 27. С. 62-72. URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/360/713> (дата звернення: 28.10.2025).
6. Сташевський А., Сташевська І. Особливості нотації звукового матеріалу в сучасній музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук*. (2024). Вип. 78. С. 127-133. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/78_2024/part_2/19.pdf?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 28.10.2025).
7. Byelik-Zolotaryova, N., Zaverukha, O., Mykhailova, O., Sukhomlinova, T., Chumak, O. Landscape in the Twentieth Century Composing in the Aspect of Performing Interpretation. *STUDIA UNIVERSITATIS BABES-BOLYAI MUSICA*. 2024. Vol. 1. P. 49-70. URL: http://studia.ubbcluj.ro/arhiva/abstract_en.php?editie=MUSICA&nr=Special%20Issue%201&an=2024&id_art=21014 (last accessed: 28.10.2025).
8. Drach I., Cherkashina-Gubarenko M., Chernyavska M., Govorukhina N., Mykhailova O. Francis Poulenc's Music Through Screen Media. *Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press. 2021. Vol. 9, № 2. P. 92-105. URL: <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/> (last accessed: 28.10.2025).
9. Eno B. *Ambient 1: Music for Airports* [Album]. 1978.
10. Eno B. *More Dark Than Shark* [Album]. 1995.

REFERENCES

1. Berehova O. (2018). *Instrumentalniy teatr u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozitoriv*. [Instrumental theatre in the works of contemporary Ukrainian composers]. *Kultura i suchasnist*. 2. 45-50. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD14_Berehova.pdf [in Ukrainian].
2. Malyi D. (2021). "Vidkryta" notatsiia yak instrument stvorennia kompozitorskoho tekstu (avtokomentar). ["Open" notation as a tool for creating the composer's text (author's commentary)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 63. 49-55. [in Ukrainian].
3. Konovalova I. (2021). *Analiz suchasnoi muzychnoi faktury: vid tradytsiinykh struktur do eksperymentalnykh metodiv*. [Analysis of modern musical texture: from traditional structures to experimental methods]. *Journal of Contemporary Music Studies*. 12(3). 45-62. [in Ukrainian].
4. Popov Yu. (2023). *Fortepianna miniatiura u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozitoriv*. [Piano miniature in the works of contemporary Ukrainian composers]. *Metodychni rekomendatsii*. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/items/3ad2743c-13f1-44c7-a275-4816c2e3c9e5> [in Ukrainian].
5. Polkanov A. (2018). *Typolohichni rysy kamerno-vokalnoi miniatiury u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozitoriv*. [Typological features of chamber-vocal miniature in the works of contemporary Ukrainian composers]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. 27. 62-72. URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/360/713> [in Ukrainian].
6. Stashevskiy A., Stashevskaya I. (2024). *Osoblyvosti notatsii zvukovoho materialu v suchasniy muzytsi*. [Peculiarities of sound material notation in contemporary music]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 78. 127-133. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/78_2024/part_2/19.pdf [in Ukrainian].
7. Byelik-Zolotaryova, N., Zaverukha, O., Mykhailova, O., Sukhomlinova, T., Chumak, O. (2024). Landscape in the Twentieth Century Composing in the Aspect of Performing Interpretation. *STUDIA UNIVERSITATIS BABES-BOLYAI MUSICA*. 1. 49-70. URL: http://studia.ubbcluj.ro/arhiva/abstract_en.php?editie=MUSICA&nr=Special%20Issue%201&an=2024&id_art=21014 [in English].
8. Drach I., Cherkashina-Gubarenko M., Chernyavska M., Govorukhina N., Mykhailova O. (2021). Francis Poulenc's Music Through Screen Media. *Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press. 9 (2). 92-105. URL: <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/> [in English].
9. Eno B. *Ambient 1: Music for Airports*. [Album]. 1978.
10. Eno B. *More Dark Than Shark*. [Album]. 1995.

Дата першого надходження рукопису до видання: 29.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 28.11.2025

Дата публікації: 19.12.2025