

Георгій КОЖУХАР,

orcid.org/0009-0002-9105-521X

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) *madhyaloka@gmail.com*

ПАУЗА ЯК МУЗИЧНО-ВИРАЗОВИЙ ЗАСІБ У СВІТЛІ ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ

Мета дослідження – викрити фактори, що пов'язують музичну паузу (та подібні виразові засоби) з філософськими та психологічними концептами, що активно взаємодіють з міфологічним сприйняттям людини, часто оминаючи сприйняття аналітичне; проаналізувати підхід до цих факторів у різних традиціях академічної композиторської творчості, в контексті як музикознавчого дослідження, так і перспектив у питанні виконавчої інтерпретації. Методологія дослідження полягає в історико-географічному огляді з міждисциплінарним компаративним підходом та порівняльному аналізі реалізації виразового засобу, що досліджується, у контексті риторики та психології, в різних композиторських школах. Наукова новизна: незважаючи на більш чи менш пильну увагу, приділену феномену музичної паузи дослідниками, а також на наявні сучасні дослідження взаємодії музики та міфологічної свідомості людини загалом і, зокрема, розгляд музичних темпоральних моделей з огляду на міфологічне сприйняття, дослідження музичної паузи та подібних їй виразових засобів – у контексті міфологізації сприйняття музичного мистецтва композиторами, виконавцями та слухачами – досі є цілком актуальним. Висновки: музична пауза як виразовий засіб (можливо, багатьма недооцінений) є своєрідним мостом між музичним та іншими темпоральними мистецтвами, поєднуючи в собі риторичний та символічно-семантичний багаж як музики, так і слова. Не знаючи ні стилізованих бар'єрів у музиці, ні мовних – у слові, пауза є найбільш універсальним семантичним елементом мовлення людини. Зважаючи на цей фактор, а також через наповнення тиші містичною і трансцендентною символікою, що сягає корінням углиб століть, пауза – як у словесній мові, так і в музиці, є ефективним інструментом психологічного впливу на слухача, (обходу аналітичних схем його сприйняття та взаємодії з міфологічною свідомістю. У руках композитора пауза (і в окремих випадках функціонально близькі до неї довгі ноти чи вкрай тихий звук, на межі чутності) є дуже дієвим виразовим засобом, здатним кардинально змінити як смисл музичного твору, так і його сприйняття слухачем. Зважаючи на існування музичної агогіки як специфічного виконавського інструменту, виконавець у своїй інтерпретації може додатково експериментувати з ефектами паузи (та її взаємодії з виразовими засобами прилеглого до неї музичного матеріалу), домагаючись значно більшої різноманітності результатів, ніж може здатися на перший погляд.

Ключові слова: пауза, тиша, міфологічна свідомість, музична риторика.

George KOZHUKHAR,

orcid.org/0009-0002-9105-521X

Applicant at the Department of Music History and musical ethnography
The Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) *madhyaloka@gmail.com*

PAUSE AS A MEAN OF EXPRESSION IN LIGHT OF PHILOSOPHIC AND PSYCHOLOGICAL APPROACH

Purpose of the study: identifying factors that link the musical pause (and similar various features) with philosophical and psychological concepts that actively interact with the mythological perception of people, often skipping the analytic perception, analyzing the approach to these factors in various traditions of academic compositional creativity, in the contexts of both musicological research and the prospects for the performer's interpretation of music. The research methodology is based on a historical-geographical review with an interdisciplinary comparative approach and a comparative analysis of the implementation of the studied means of expression that can be traced in the context of rhetoric and psychology, in different composition schools. Scientific novelty: with greater or lesser respect given to the phenomenon of the musical pause by predecessors, as well as modern research on the interaction between music and the mythical consciousness of people and consideration of musical temporal models through a look at mythological perception, researching on musical pause and similar means of expression in the context of the mythologization of the perception of musical art by composers, performers and listeners, is still entirely relevant. Conclusion: musical pause as a mean of expression (possibly underrated one) is and a kind of bridge between musical art and other temporal arts, accumulating the rhetorical and symbolic-semantic contents of both music and words. Having no style barrier in music, neither language one in speaking, a pause is the most universal semantic element in perception of human. Considering this

factor, as well as many of ancient mystical and transcendental symbols that silence is bearing, a pause, both in speaking and in music, is an effective tool for psychological effect on the listener, bypassing the analytic schemes of perception, and interaction with mythological consciousness. In the hands of the composer, a pause (and, in some cases, functionally similar means, as long notes or extremely quiet sound on edge of hearing) is in a very effective mean of expression, which can radically change both the meaning of a musical piece and its perception by the ear. Considering musical agogics as a specific performer's tool, the performer can experiment with the effects of the pause in its interpretation (and its interaction with expression means of surrounding content), achieving a significantly greater diversity of results, than one might think at first glance.

Key words: *pause, silence, mythological consciousness, expressive means in music.*

Постановка проблеми. Професіональна композиторська творчість, виконавська інтерпретація та дослідження того й другого з мистецтвознавчого боку потребують поглибленого вивчення механізмів музичної виразності і аналізу власне засобів цієї виразності. Серед багатьох виразових засобів особливе місце займає пауза, влучне використання якої дуже сильно впливає на змістовий і емоційний баланс музичного твору. Оскільки музична пауза має багато різновидів, втілень і способів реалізації, вона є дуже широким полем для мистецтвознавчого дослідження. Багато східноєвропейських, західних та азійських дослідників, під час стильового аналізу того чи іншого автора чи композиторської школи приділяли увагу значенню паузи та тиші.

Дослідження музичного мистецтва в контексті міфологічної свідомості людини зобов'язує зробити на виразових засобах, пов'язаних з фактором тиші, особливий акцент, оскільки за цими засобами закріплено величезну кількість змістів – як риторичних, так і філософських, і суто психологічних.

Аналіз досліджень. У роботі було проведено міждисциплінарне зіставлення та аналіз матеріалу як філософських, релігієзнавчих та культурологічних досліджень (А. Хульткранц, Ч. Кан, С. Брюс та ін.), так і суто музикознавчих (Д. Козел, Л Кондрацька, Є. Чорна, Б. Купер та ін.) з оглядом на статтю по гіпнології М. Еріксона.

Метою дослідження є викрити фактори, що пов'язують музичну паузу (та подібні виразові засоби) з філософськими та психологічними концептами, що активно взаємодіють з міфологічним сприйняттям людини, часто оминаючи сприйняття аналітичне, проаналізувати підхід до цих факторів у різних традиціях академічної композиторської творчості, в контексті як музикознавчого дослідження, так і перспектив у питанні виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу. У світовій науковій спільноті, особливо сучасній, йде активне вивчення мистецтва з позиції мультидисциплінарного підходу, і музичне мистецтво не є винятком. Історія, соціологія, психологія, медицина, навіть

математика і фізика – фахівці різних напрямів всебічно аналізують феномен музики, її взаємозв'язок з іншими сферами людської діяльності, а також її вплив на психологічні і фізіологічні системи homo sapiens, як і можливість використання музики як інструмента для такого впливу.

Незважаючи на те, що різні теорії міфу (лінгвістична, анімістична, психологічна, культурологічна та інші) сформувалися ще в XIX столітті, сучасне поняття міфологічної свідомості виникло в XX ст., так само як і концепція зіставлення і до певної міри протиставлення його свідомості повсякденної, «профанної». Цю тему поглиблено вивчали та розвивали такі вчені, як О. Лосев, К. Леві-Стросс, Є. Мелетинський та багато інших.

Відштовхуючись від найбільш ранніх прикладів музичного мистецтва, які йдуть з тієї епохи, коли міфологічна свідомість займала у психологічному профілі людини набагато менше периферійну позицію, ніж сьогодні; аналізуючи найдавніші втілення музики як мистецтва прикладного, епічного, сакрального, розважального, та її розвиток як мистецтва академічного, інтелектуального, елітарного, дослідники виділяють масу закономірностей щодо способу музичної виразності, що мають велике значення у цьому контексті. Різноманітні виразові засоби в музиці можуть як апелювати до аналітичної, профанної свідомості людини, так і звертатися безпосередньо до міфологічної свідомості, яка в наш час хоч і відсувається, як правило, на задній план, але все ще далеко не є рудиментарною. І важко переоцінити вплив, який міфологічна свідомість надає на емоційний стан, мислення, логіку та механізми прийняття рішень людини, навіть сучасної.

Спочатку вони були винайденими інтуїтивно, як засоби, що найбільш відповідали сакральному, епічному або іншому контексту, де потрібно максимально полегшити донесення смислів від діяча (артиста, оповідача, жерця тощо) до реципієнта (слухача) і посилити психологічний вплив на останнього; згодом розвинулися у складні семиотичні системи, які пізніше композитори могли використовувати як готові набори символів. При цьому композитор міг навіть не знати історію

походження того чи іншого музичного символу, подібно до того, як каліграф чи писар може не знати історію розвитку того чи іншого знака від наскального малюнка – через піктограму – до літери, але вплив, що надається цими музичними символами, від цього анітрохи не послаблювався. Більш того, він міг навіть посилюватися за рахунок того, що безпосередній психологічний ефект від того чи іншого засобу музичної виразовості складається з ефектами від відсилання цього виразового засобу на весь багаж інших музичних творів зі схожим смисловим навантаженням, де даний символ використовувався (що в другому випадку вимагає певного особистого досвіду слухача і прямо залежить від його музичної освіченості).

Однією з ключових відмінностей свідомості буденної та свідомості міфологічної є сприйняття часу. Поняття міфічного часу та його різницю з часом емпіричним також розглядали багато дослідників (О. Хульткранц, Е. Кассіер, Е. Мелетинський, М. Еліаде та інші).

Характерна для міфологічного часу (як явища) нелінійність пов'язана не в останню чергу зі складнощами у вимірі часу в давні сторіччя, відсутністю точних історичних хронік (існуючі часто були розрізнені, фактологічно неточні, і іноді важко було не лише чітко розставити події за хронологічною шкалою, а й навіть упевнено визначити їх порядок). На цьому виходить специфічне становище міфічного часу як епохи. Враховуючи 1) невизначеність, коли саме ця епоха мала місце, 2) максимальну її віддаленість у минулому від сьогодення та відсутність будь-яких впевнених уявлень про те, що відбувалося до неї; 3) невизначену тривалість цієї епохи; 4) відсутність часу (у звичному розумінні) як такого до/на стадії створення світу, 5) крайню важливість цієї епохи для існування навколишнього світу і людини в ньому, роль міфічного часу у сприйнятті людини минулих століть надзвичайно схожа на роль планківської доби у сприйнятті людини сучасної. В останньому випадку перший і третій пункт виражені слабше, але тільки для добре обізнаної в теоретичній фізиці людини (якими більшість людей не є).

Образ «невизначеного минулого» у принципі відповідає сприйняттю людиною міфічного часу, у чому, на думку, зокрема, Хульткранца (Хульткранц, 1963) та Мелетинського, є відмінність від сприйняття релігійного, наведеного у майбутнє. Тобто має місце дихотомія міфологічного і релігійного сприйняття часу як космогонії та есхатології, і обидва вони протиставляються повсяк-

денному, лінійному сприйняттю часу, і обидва, поза всяким сумнівом, обробляються насамперед міфологічною, а не аналітичною свідомістю.

Міфічний час як феномен сприйняття не міг не знайти відображення в найбільш «темпоральному» з мистецтв – музиці, де, до того ж, не меншою мірою має місце відносність сприйняття часу та умовність часових відрізків.

Різні виразові засоби можуть звертатися як до аналітичної, так і до міфологічної свідомості, так само різні виразові засоби темпорального характеру можуть зачіпати як лінійно-емпіричне, так і міфологічне сприйняття часу. До темпоральних виразових засобів можна віднести такі:

1. Макроформа як така. Схема, що визначає порядок частин музичного твору та/або порядок творів у циклі.

2. Мікроформа як така. Схема, що визначає порядок елементів усередині частини.

3. Тривалість елементів (частин циклу, частин твору, елементів музичної форми всередині частини) відносно одне одного.

4. Темп.

5. Метроритм, що визначає музичний розмір та тривалість звучання нот відносно одне одного.

6. Артикуляція, яка може відноситись до темпоральних засобів виразності в тих випадках, коли визначає, який відсоток часу від однієї взятої ноти до наступної займе власне звучання ноти, а скільки – пауза між ними.

Різні дослідники зверталися до теми міфологізації темпоральних виразових засобів у музиці – зокрема цьому приділяли увагу В. Адаменко та Д. Козел (останній, зокрема, провів паралелі між докладно описуваною Дж. Крамером нелінійністю часових моделей у музиці ХХ століття та уявленнями М. Еліаде, який протиставляв «сакральний» час «профанному», а також інших авторів, які приділяли увагу дослідженню міфічного та сакрального часу) (Козел, 2019).

У цій статті пропонується приділити увагу аналізу паузи в контексті сприйняття міфологічною свідомістю та її значення при виконавчій інтерпретації. Пауза присутня як темпоральний виразовий засіб практично в будь-якому музичному творі – або безпосередньо (власне пауза, цезура або розрив між двома нотами при уривчастій артикуляції), або у вигляді довгої ноти, яка, не будучи паузою формально, у ряді випадків може «зупиняти» рух у сприйнятті слухача. Крім того, деякі композитори, вказуючи в ремарках максимально тихо і легке звучання, на межі змішування звуків музики та фонового шуму залу для сприйняття глядачів, домагаються схожого ефекту,

влучно названого музичним критиком «лімінальною тишею» (Da Fonseca-Wollheim, 2019).

Якщо говорити про паузу як відсутність звуку, варто зауважити, що пауза є тим, що поєднує і музику, і слово, і будь-які інші види людської діяльності або мистецтва, пов'язані зі звуком. Незалежно від того, чи звучить людська мова, музика чи шум, тиша в паузі залишається однією і тією самою тишею. Більш того, пауза не знає мовних бар'єрів, оскільки мовчання будь-якою мовою звучить однаково. Тому з погляду символізму тиша несе чи не більше смислове навантаження, ніж власне музичний звук, оскільки в ній акумульована не лише музична семантика, а й більш універсальні сенси, що існують не тільки у музиці. Пауза в музичній риторичній зберігає всі сенси, присутні у паузі ораторській, паузі театральної тощо, і додає нові.

У релігійно-містичній практиці в різних культурах тиші і мовчання приділялося величезне значення. З одного боку, тиша є символом порожнечі, з якої походить/було створено все, що існує. Тут знову варто згадати вищенаведену аналогію міфічного часу *Urzeit* з планківською епохою і відзначити, що навіть для сучасної людини з нерелігійним вихованням тема первинної порожнечі, як правило, залишається такою ж «містичною» і важкодоступною аналітичному сприйняттю, як і для людини давньої, і це одна з тем, у яких міфологічна свідомість (на рівні сприйняття) у сучасної людини проявляє себе найактивніше. У деяких релігіях (даосизм, дзен-буддизм та інших.) поняття порожнечі одна із найважливіших філософських концепцій вчення.

З іншого боку, тиша/мовчання, як протилежність слову, має окремий духовний зміст, оскільки, при звільненні від відволікаючого фактора у вигляді слів, свідомість людини стає більш «придатною» для спілкування з Богом, містичних практик, просвітлення тощо (залежно від релігії чи духовного вчення, яке практикує людина). У християнській традиції мовчання як релігійній практиці приділяли особливу увагу. Мовчання практикували в ряді католицьких орденів (бенедиктинці, цистерціанці та ін.) (Брюс, 2007), в східному християнстві практикувався ісіхазм, в дхармічних релігіях і буддизмі мовчання було однією з важливих складових медитації, в багатьох духовно-містичних вченнях практикується в тому числі зупинка внутрішнього діалогу, яка виводить поняття мовчання на новий рівень.

По-третє, мовчання практикувалися як уникнення небажаного мовлення – наприклад, у піфагорійців для нерозголошення знань непосвяче-

ним (Kahn, 2001). Таким чином, зовсім не дивно, що в процесі розвитку музичного мистецтва відсутність звуку (пауза) отримала величезний семантико-семіотичний багаж, який на момент формування західної композиторської школи наповнився безліччю символів. У праці Є. Чорної справедливо вказується, що «Музика народжується з тиші, але ця тиша завжди відносна; вона наповнена природними звуками, відголосами, що викликали в пам'яті композитора, виконавця, слухача. У циклі «Вікно в музику» тиша моделюється фактурно, чому служать найрізноманітніші прийоми: фермата, паузи, фразувальні «люфт-паузи», педалізація в ролі «відлуння», що виникає «в тиші» (Чорна, 2018: с. 7).

У барочній традиції, для якої характерна розвинена музична семіотика, пауза мала різне символічне значення залежно від тривалості та місця застосування, у своєму трактуванні, знову ж таки, виходячи за межі власне музики та звертаючись до класичної риторичної. Зокрема, генеральна пауза (*aposiopesis*) символізує смерть і вічність (і за віки з часів бароко це значення не відійшло в минуле, найнаочніша ілюстрація даного символу – могила А. Шнітке, де на надгробку зображена ціла пауза з ферматою, при цьому проставлена динамічна ремарка *fff*); переривання фрази на «напівслові» (*tmesis*) виражає страх. Тут не можна не помітити, що поняття смерті – одне з наймістичніших у сприйнятті людей та інстинктивно відкидається звичайним усвідомленням людини (у тому числі сучасної), так само як і страх є емоцією, що, як правило, пригнічує аналітичне мислення. В обох випадках семантика паузи апелює до міфологічної свідомості. Пауза в ряді випадків вносить елемент ірраціональності в музичну риторичку, ускладнюючи її аналітичне сприйняття (чим іноді користуються й промовці в словесній риторичній), при цьому навіть секундна «пробуксовка» аналітичного сприйняття може вести до стану, який у гіпнології та НЛП називають конфузійним трансом (Еріксон, 1964). Якщо ще раз звернутися до відомих критеріїв міфічного мислення та сприйняття, ми побачимо, що цей стан такому мисленню вкрай сприяє.

Далі наводяться короткі приклади підходів композиторів – представників різних музичних стилів – до використання музичної паузи як виразового засобу, у тих міфологічного сприйняття.

І.С. Бах як найяскравіший представник стилю бароко активно використовував у своїй музичній мові традиційні риторичні фігури. При цьому у творчості Баха, що значною мірою спирається на релігійні сюжети та сенси, міфопоетичне значення

цієї риторики видно особливо яскраво. Пауза дуже часто використовується Бахом як символ смерті та страху смерті. Цьому можна навести безліч прикладів, і одним із найяскравіших є fuga a-moll з 2, тому ДТК порівняно з іншою фугою – cis-moll з першого тому, де в темі використовується одна й та сама риторична «фігура хреста», але в одному випадку вона відокремлена від іншого музичного матеріалу паузою, а в іншому – ні (рис. 1).

Низкою дослідників було проведено велику роботу з аналізу символічного значення прелюдій і фуг ДТК Баха, структура і риторичні прийоми у яких для освіченої людини його часів є прямими посиланнями на Святе Письмо (Кондрацька, 2016). В результаті детального аналізу було складено таблицю зіставлення музичного наративу прелюдій і фуг з певними біблійними подіями, в якій cis-moll і a-moll відносяться до розділу Страсного тижня та займають сусідні позиції. Прелюдії та фузи cis-moll відповідає епізод «Молення про чашу», тоді як a-moll відображає поневіряння та побої, перенесені Христом. В обох фугах риторична фігура хреста присутня в темі та виражена найяскравіше, навіть за мірками ДТК, де вона використовується часто. Але при цьому у фузі cis-moll вона йде у злитті з іншим музичним матеріалом, а в a-moll чітко відділена паузою. У першому випадку, в «Моленні про чашу», непряма «зупинка руху» має місце у вигляді використання довгих нот (тут варто згадати, що у клавіра, для якого було написано ДТК, звук згасає раніше навіть у порівнянні з сучасним фортепіано, не кажучи вже про струнно-смичкові або духові інструменти, і довга нота в цьому випадку матиме ефект паузи, «розбавленої» відлуннями звуку, що згасає). Тут вже є передбачення смерті, але все ще є надія, яка виражається у молитві. У другому випадку цієї надії вже немає, і пауза є символом безвиході, що звучить не менш яскраво, ніж риторичний «хрест» перед нею.

Подібні риторичні мотиви, у певному переосмисленні, використовуються і Л. Бетховеном – пауза є важливою фігурою, яка якщо не затьмарює звучання сусіднього з нею музичного матеріалу, то принаймні має не менше значення, ніж цей

матеріал. І в героїко-драматичному контексті у П'ятій симфонії, і в «конфліктній» головній партії 1 частини сонати №8 («Патетичної»), і в багатьох трагічних епізодах сонати №23 («Апасіонати»), і навіть у ранній сонаті №3, в якій властиві Бетховену трагізм та емоційна напруга ще не досягли свого максимуму, – бетховенська пауза є одним із ключових засобів, що задають емоційне тло твору. З цією метою у багатьох зразках творчості Бетховена (включаючи всі вищеперелічені приклади) пауза використовується у початку, навіть не відтінюючи основну тему, а фактично будучи її частиною та якісно змінюючи не тільки риторичну тему, а й сприйняття слухачем всього твору, у тому числі за рахунок «конфузії» (якщо висловлюватись термінами гіпнології), що виникає у слухача від довгої паузи в початковій темі, особливо якщо він чує цей твір вперше. Тут особливо важлива роль виконавської інтерпретації, тому що, регулюючи в рамках допустимої музичної агогіки тривалість паузи, виконавець (або диригент, якщо мова про симфонічний твір) може серйозно впливати на ефект, що справляється.

Так само значним інструментом є пауза і в Ф. Листа. Тут одним із найяскравіших прикладів, безумовно, буде його фортепіанна соната h-moll, яка власне з паузи починається, і значущість її підкреслюється триразовим повторенням октави і, відповідно, паузи (рис. 2). Усвідомлено чи неусвідомлено, Лист намагається тут посилити ефект конфузії слухача максимально, довершуючи її контрастом між початком *sotto voce* і наступним форте зі зміною темпу на *allegro energico* та ритму на різкий пунктир.

У ХХ столітті арсенал музичних засобів виразовості пережив значне переосмислення – багато композиторських прийомів стали використовуватися інакше, в інших контекстах і з іншими цілями, – і значно збагатився за рахунок тих засобів, які раніше не вважалися б власне музичними. Змінився підхід і до темпоральних виразових засобів, видозмінилися моделі сприйняття часу – незважаючи на розвиток критичного мислення у людини та перехід цивілізації на секулярно-аналітичні парадигми, вираження міфологічної свідо-



Рис. 1



Рис. 2

мості через музичне мистецтво нітрохи не ослабло, а навпаки, посилюється – можливо, саме через причину його депривації у повсякденному житті. Міфологізації часових моделей у музиці ХХ століття зокрема приділив особливо пильну увагу Д. Козел у своєму дослідженні. Пауза і тиша як виразові засоби стають все більш самостійними і самодостатніми, тиша все менше потребує звуку для виправдання свого існування в музиці, і музичне мистецтво ХХ століття в цьому плані йде в ногу з філософією ХХ століття. Бу Чен'ю у статті «Звук як тиша: небуття в музиці Антона Веберна та Джона Кейджа» розглядає творчість згаданих композиторів через призму філософії Ж.-П. Сартра.

До речі, Дж. Кейдж у своєму зверненні до паузи як до самодостатнього для сприйняття сенсу наблизився до абсолюту, через що деякі дослідники розглядають його творчість у контексті дзен-буддизму. Широко відомий його твір «4'33» для вільного складу інструментів, що являє собою чотири хвилини тридцять три секунди тиші (номінально при цьому будучи тричастинним). Дещо менш широко відомий його твір для органу «Organ²/ASLSP» (As Slow as Possible), який слід виконувати в буквальному значенні якомога повільніше. Найдовше його виконання на момент написання статті проходить у Хальберштадті (Німеччина), яке було розпочато 5 вересня 2001 року і планується тривати до 5 вересня 2640 року. У контексті цієї статті цікаво те, що починається цей твір з паузи, яка у вищезазначеному випадку тривала 20 місяців (Wakin, 2006). Такий максималістський підхід є цікавим

прикладом де факто виконавської інтерпретації, що, з одного боку, у найповнішій мірі реалізує задум автора, а з іншого – наповнює концепцію твору жодній людині апріорі неможливо прослухати повністю.

З усього вищесказаного випливає логічний висновок, що, через існування музичної агогіки як явища, ефект паузи для сприйняття слухача далеко не в останню чергу залежить від інтерпретації виконавця, і в цьому майстерність музичної паузи подібна до майстерності паузи театральної.

Висновки. Музична пауза як виразовий засіб (можливо, багатьма недооцінений) є своєрідним мостом між музичним та іншими темпоральними мистецтвами, поєднуючи в собі риторичний та символічно-семантичний багаж як музики, так і слова. Не знаючи ні стилевих бар'єрів у музиці, ні мовних – у слові, пауза є найбільш універсальним семантичним елементом мовлення та рефлексивного мислення людини. Зважаючи на цей фактор, а також через наповнення тиші містичною і трансцендентною символікою, що сягає корінням углиб століть, пауза – як у мовленні, так і в музиці, є ефективним інструментом психологічного впливу на слухача, обходу аналітичних схем його сприйняття та взаємодії з міфологічною свідомістю. У руках композитора пауза (і в окремих випадках функціонально близькі до неї довгі ноти чи вкрай тихий звук межі чутності) є дуже дієвим виразовим засобом, здатним кардинально змінити як смисл музичного твору, так і його сприйняття слухачем. Зважаючи на існування музичної агогіки як специфічного виконавського інструменту,

виконавець у своїй інтерпретації може додатково експериментувати з ефектами паузи (і її взаємодії з виразовими засобами прилеглого до неї музич-

ного матеріалу), домагаючись значно більшої різноманітності результатів, ніж може здатися на перший погляд.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Джвандзи. Київ : Сафран, 2019. 308 с.
2. Кастанеда К. Вчення дона Хуана. Львів : Terra Incognita, 2018. 272 с.
3. Кондрацька Л. А. Музична антропологія. Практичне моделювання. Тернопіль : Муз. мистецтво, 2016. 256 с.
4. Чорна Е. Б. Фактор тиші в композиторському задумі циклу «Вікно в музику» А. Караманова. *Аспекти історичного музикознавства. Збірник наукових статей*. Харків. 2018. Вип. 11. С. 6–14.
5. Bar-Elli G. Pause and Silence – Symmetry and the General End-Pause in Beethoven. *Professor Gilead Bar-Elli home page*. : веб-сайт. URL: <https://www.bar-elli.co.il/pause-beethoven1.pdf> (дата звернення: 02.04.2024).
6. Bruce S. G. Silence and Sign Language in Medieval Monasticism: The Cluniac Tradition, C. 900-1200. Cambridge University Press, 2008.
7. Bu C. Sound as Silence: Nothingness in the Music of Anton Webern and John Cage. *Dianoia: The Undergraduate Philosophy Journal of Boston College*. 2020. Vol. 7, no. 1. P. 36–45.
8. Cooper B. Beethoven's uses of silence. *The Musical Times*. 2011. Vol. 152, no. 1914. P. 25–43.
9. Erickson M. H. The Confusion Technique in Hypnosis. *American Journal of Clinical Hypnosis*. 1964. Vol. 6, no. 3. P. 183–207.
10. Fonseca-Wollheim C. How the Silence Makes the Music. *The New York Times*. : веб-сайт. URL: <https://www.nytimes.com/2019/10/02/arts/music/silence-classical-music.html> (дата звернення: 02.04.2024).
11. Hultkrantz A. Les religions des Indiens primitifs de l'Amérique: Essai d'une synthèse typologique et historique. Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1963. 157 p.
12. Kahn C. H. Pythagoras and the Pythagoreans: A Brief History. Hackett Publishing Company, 2001. 195 p.
13. Kozel D. Time Models in Myth and Music of the 20th Century. *Musicological Annual*. 2019. Vol. 55, no. 1. P. 177–194.
14. Nicolas A. T. D. Meditations Through the Rig Veda: Four-dimensional Man. Authors Choice Press, 2003. 324 p.
15. Ueda S. Silence and Words in Zen Buddhism. *Diogenes*. 1995. Vol. 43, no. 170. P. 1–21
16. Wakin D. J. An Organ Recital for the Very, Very Patient. *The New York Times*. : веб-сайт. URL: https://www.nytimes.com/2006/05/05/arts/music/05cage.html?ei=&_r=0 (Дата звернення 29.03.2024).
17. Wang S.-W. Listening to Silence: John Cage and the Zen Buddhist Spirit. Spiritual foundations and Chinese culture: A philosophical approach / ed. by A. J. Carroll. Washington, D.C, 2015. P. 215–225.

REFERENCES

1. Dzhvandzy. (2019). [Zhuangzi] Kyiv : Safran. [in Ukrainian].
2. Castaneda, C. (2018). Vchennia dona Khuana. [The Teachings of Don Juan] Lviv : Terra incognita. [in Ukrainian].
3. Kondratska, L.A. (2016). Muzychna antropolohiia. Praktychne modeliuвання. [Musical Anthropology. Practical Modelling] Ternopil : Muz. Mystetstvo. [in Ukrainian].
4. Chorna, E. B. (2018). Faktor tyshi v kompozytorskomu zadumi tsykladu "Vikno v muzyku" A. Karamanova. [The silence factor in the composer's design of the cycle window to music by A. Karamanov]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Zbirnyk naukovykh statei*. – Historical musicology aspects. Coll. of research articles, 11. 6–14. [in Ukrainian].
5. Bar-Elli G. Pause and Silence – Symmetry and the General End-Pause in Beethoven. *Professor Gilead Bar-Elli home page*. : веб-сайт. URL: <https://www.bar-elli.co.il/pause-beethoven1.pdf> (date of access: 02.04.2024).
6. Bruce S. G. (2008). Silence and Sign Language in Medieval Monasticism: The Cluniac Tradition, C. 900–1200. Cambridge University Press.
7. Bu C. (2020) Sound as Silence: Nothingness in the Music of Anton Webern and John Cage. *Dianoia: The Undergraduate Philosophy Journal of Boston College*. 2020. Vol. 7, no. 1. P. 36–45.
8. Cooper B. (2011) Beethoven's uses of silence. *The Musical Times*. 2011. Vol. 152, no. 1914. P. 25–43.
9. Erickson M. H. (1964). The Confusion Technique in Hypnosis. *American Journal of Clinical Hypnosis*. 1964. Vol. 6, no. 3. P. 183–207.
10. Fonseca-Wollheim C. How the Silence Makes the Music. *The New York Times*. : веб-сайт. URL: <https://www.nytimes.com/2019/10/02/arts/music/silence-classical-music.html> (date of access: 02.04.2024).
11. Hultkrantz A. (1963). Les religions des Indiens primitifs de l'Amérique: Essai d'une synthèse typologique et historique. [The religions of the primitive American Indians: An attempt at a typological and historical synthesis] Stockholm : Almqvist & Wiksell. 157 p. [in French].
12. Kahn C. H. (2001). Pythagoras and the Pythagoreans: A Brief History. Hackett Publishing Company. 195 p.
13. Kozel D. (2019). Time Models in Myth and Music of the 20th Century. *Musicological Annual*. 2019. Vol. 55, no. 1. P. 177–194.
14. Nicolas A. T. D. (2003). Meditations Through the Rig Veda: Four-dimensional Man. Authors Choice Press. 324 p.
15. Ueda S. (1995). Silence and Words in Zen Buddhism. *Diogenes*. 1995. Vol. 43, no. 170. P. 1–21.
16. Wakin D. J. An Organ Recital for the Very, Very Patient. *The New York Times*. : веб-сайт. URL: https://www.nytimes.com/2006/05/05/arts/music/05cage.html?ei=&_r=0 (date of access 29.03.2024).
17. Wang S.-W. (2015). Listening to Silence: John Cage and the Zen Buddhist Spirit. Spiritual foundations and Chinese culture: A philosophical approach / ed. by A. J. Carroll. Washington, D.C. P. 215–225.