

Яна ШЛЯБАНСЬКА,
orcid.org/0009-0009-0194-4437
аспірантка кафедри теорії музики
Національної музичної академії
(Київ, Україна),
викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра
(Київ, Україна) *shlyabanska@gmail.com*

ЗВУКОВІ ЛАНДШАФТИ ХАЇ ЧЕРНОВІН

У статті досліджується творча діяльність сучасної ізраїльсько-американської композиторки Хаї Черновін (*Chaya Czernowin*, нар. 1957), зокрема переосмислення музичної фактури в інструментальній музиці. Звукові текстури, створені авторкою, вона сама порівнює з середовищем, яке можна не тільки слухати, але й неначе торкатися до нього, що підкреслює вихід за межі лише слухового сприйняття та метафоричне залучення інших сенсорних рецепторів. Такий підхід до створення матеріалу видається доречним аналізувати із застосуванням поняття «звукові ландшафти», яке було запроваджено канадським композитором і теоретиком Реймондом Мюрреєм Шафером (*Raymond Murray Schafer*). Метою роботи є виявлення художніх стратегій у творах Черновін, які демонструють її новаторський підхід до формування складних акустичних просторів. Методологія дослідження базується на комплексі методів історичного та сучасного музикознавства, включаючи аналіз партитур та дослідження контексту музичного висловлювання. Також використовуються методи теоретичного узагальнення для систематизації ключових концепцій звукових ландшафтів у творчості Черновін. Наукова новизна полягає першому в українському музикознавстві дослідженні, сфокусованому на творчості Хаї Черновін, а також у розширенні наукового обігу поняття «звукові ландшафти» як способу інтерпретації музичних текстів, що є важливим аспектом сучасної композиторської практики. Увага зосереджується на унікальному підході композиторки до використання експериментальних технік виконання та її здатності створювати багатопланові звукові структури. У висновках доведено, що звукові ландшафти у творах Черновін служать важливим засобом вираження емоційних та концептуальних ідей, а її робота над трансформацією звуку через експерименти з акустичними та електронними елементами відкриває нові перспективи для розвитку сучасної музики.

Ключові слова: Хаї Черновін, звукові ландшафти, сучасна академічна музика, нові звукові практики.

Yana SHLIABANSKA,
orcid.org/0009-0009-0194-4437
PhD student at the Department of Music Theory
National Music Academy
(Kyiv, Ukraine),
Lecturer at the Department of Humanitarian and Musical-Innovative Disciplines
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *shlyabanska@gmail.com*

SOUNDSCAPES OF CHAYA CZERNOWIN

In the article, the creative activity of contemporary Israeli-American composer Chaya Czernowin (born 1957) is explored, particularly her reinterpretation of musical texture in instrumental music. The sound textures created by the author are compared by her to an environment that can be not only listened to but also seemingly touched, emphasizing the transcendence of mere auditory perception and the metaphorical involvement of other sensory receptors. Such an approach to material creation seems appropriate to analyze using the concept of «soundscapes», which was introduced by Canadian composer and theorist Raymond Murray Schafer. The aim of the work is to identify artistic strategies in Czernowin's works that demonstrate her innovative approach to forming complex acoustic spaces. The research methodology is based on a combination of historical and contemporary musicology methods, including score analysis and the study of the context of musical expression. Methods of theoretical generalization are also used to systematize key concepts of «soundscapes» in Czernowin's creative work. The scientific novelty lies in the first study in Ukrainian musicology focused on Chaya Czernowin's creativity, as well as in expanding the scientific discourse of the concept of «soundscapes» as a way of interpreting musical texts, which is an important aspect of contemporary compositional practice. Attention is drawn to the composer's unique approach to using experimental performance techniques and her ability to create multilayered sound structures. The conclusions demonstrate that the soundscapes in Czernowin's works serve as an important means of expressing emotional and conceptual ideas, and her work on transforming sound through experiments with acoustic and electronic elements opens new perspectives for the development of contemporary music.

Key words: Chaya Czernowin, sound landscapes, contemporary music, new sound practices.

Постановка проблеми. В умовах глобалізації еволюціонують не лише композиторські практики, але й можливості сприйняття музики. Протягом останнього століття здатність людини деталізовано чути звуки значно зросла, зокрема завдяки розвиткові звукозапису та ампліфікації звуку. Також зросла увага до звуків навколишнього середовища, що сприяло виникненню конкретної музики та «field recording» («польові записи»). Кожен з музичних напрямків зазвичай не існує у дистильованому просторі; явища з різних напрямків взаємодіють і обростають новими сенсами. Інструментальна фактура, яка може бути обґрунтована з точки зору звукових ландшафтів як середовища, може набути нових значень – як для пояснення її структури, так і для створення можливостей її сприйняття. У цьому контексті Хая Черновін є яскравим прикладом творця, який використовує нову логіку для побудови музичних структур та акустичних просторів. Дослідження творчості Черновін не лише сприяє поглибленню знань про сучасну академічну музику, але й підкреслює важливість інтеграції різних звукових практик у сучасний музичний дискурс.

Аналіз досліджень. Основою даного дослідження стали роботи, які аналізують різноманітні підходи до сприйняття звуку. Робота Р. М. Шефера (R. M. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, 1994) підкреслює важливість звукового середовища як контексту для розуміння музичних практик, що має дослідницькій роботі С. Ідрісової (2021) звукові ландшафти міста метафорично трактуються як партитура або музичний твір, що, в свою чергу, дозволяє поглянути на музичну партитуру як на звуковий ландшафт. У статті Марті Ольшевської (Marta Olszewska, *Soundscapes*, 2010) розглядається взаємозв'язок між звуковими ландшафтами і музичними текстами, що допомагає зрозуміти нові можливості виразності у творчості Черновін. Її роботи, зокрема «Maim», досліджуються у контексті інноваційних технік створення звукових текстур (*Maim*, Schott Music). Явище звукових ландшафтів пов'язане з феноменом сприйняття, саме тому, для розуміння художніх стратегій Черновін, цілком логічним є звернення до концепції «глибокого слухання» Пауліни Оліверос (P. Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*, 2005). Композиторка та дослідниця у своїй роботі відкриває нові перспективи для сприйняття звуку як багатошарового явища. Збірка «Звук у ландшафті як об'єкт міждисциплінарних досліджень» (S. Bernat, *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot*

badania interdyscyplinarnych, 2008) досліджує вплив звукових практик на інтердисциплінарні проекти, зокрема в контексті сучасної академічної музики. Мішель Лу підкреслює розширену сенсорну палітру сприйняття музики Хаї Черновін уже через назву статті про музику авторки, яка може бути перекладена з англійської як «Торкатися звуку» (M. Lou, *Touch the Sound*).

Мета статті – осмислення музичних структур у творах Хаї Черновін через призму концепції звукових ландшафтів.

Виклад основного матеріалу. Хая Черновін (Chaya Czernowin, нар. 1957) – ізраїльсько-американська композиторка, творчість якої займає важливе місце в сучасній академічній музиці. Її роботи відзначаються експериментальними підходами до звуку, використанням розширених технік виконання та глибинним дослідженням тембру. Черновін часто працює з абстрактними концепціями, створюючи складні багатошарові звукові ландшафти, які виходять за межі традиційного музичного сприйняття.

Хоча поняття «звукові ландшафти» (або «soundscapes» англійською) широко використовується в науковому обігу, особливо в музикознавстві, акустиці, екології звуку, і сучасних інтердисциплінарних дослідженнях, у вітчизняному музикознавстві його застосування залишається вкрай обмеженим. Його запровадив канадський композитор і теоретик Реймонд Мюррей Шафер (Raymond Murray Schafer) у 1960-70-х роках у своїй праці про звукову екологію. Він описував «звукові ландшафти» як сукупність звуків, що існують у певному середовищі, і досліджував, як ці звуки впливають на людське сприйняття і взаємодію з простором (Schafer, 1994: 39).

У своїй роботі культурологиня С. Ідрісова досліджує звукові ландшафти Парижа 1840–1850-х років, зазначаючи: «Розгляд міста як концерту, симфонії, ритмічної композиції або музичної партитури стає ключовим для розуміння урбаністичного феномену з точки зору унікальності його аудіальної культури» (Ідрісова, 2021: 32). Поняття «звуковий ландшафт», як правило, стосується звуків, що оточують реципієнта в просторі і складають певний комплекс, характерний для конкретного місця. Наприклад, це може бути звуковий ландшафт певного міста. Але якщо, за версією С. Ідрісової, ми можемо сприймати цей міський звуковий ландшафт умовно як партитуру, то можна також інструментальну музичну фактуру трактувати як звуковий ландшафт. Проте, якщо в першому випадку таке порівняння слугує радше метафорою

(Ідрісова, 2021: 29), то в другому – може сприяти глибшому розумінню музичних явищ через застосування більш широкої понятійної системи.

У контексті музики термін «звуковий ландшафт» використовується для опису таких текстур, у яких звуки створюють певний акустичний простір або атмосферу, часто із застосуванням електроніки, розширених технік виконання або звукових ефектів, щоб передати складні емоційні чи концептуальні ідеї. Хая Черновін за допомогою звуку намагається відтворити уявні ландшафти, тим самим збагачуючи традиційний підхід до музичної фактури та форми.

Композиторка використовує звукові метафори природних процесів для того, щоб передати глибокі внутрішні ідеї та конфлікти. Тема еволюції та корозії, як поступового, майже непомітного руйнування або трансформації, чітко простежується в кількох творах Хаї Черновін. «**Maim**» (2001–2007) – це великий оркестровий твір з п'ятьма солістами і живою електронікою, який можна розглядати через призму концепцій еволюції та корозії, де музичні події поступово змінюються під дією малопомітних, але потужних процесів. Черновін звертається до ідеї мікроскопічного дослідження звукових структур (Lou, б. р.), схожого на збільшене спостереження за ландшафтом, де кожен найменший звук чи зміна знаходять своє вираження. Еволюція тут проявляється через розвиток цих малих енергій: спочатку вони здаються незначними і прозорими, схожими на рідку, плинну структуру (як вода), але поступово ці енергії трансформуються, їх мікроскопічний характер стає дедалі більш явним, і вони починають захоплювати увесь простір твору. Згодом цей процес перетворюється на корозію – з кожною зміною, з кожною новою нотою ми бачимо, як спочатку прозорі й тонкі звуки під впливом зовнішніх і внутрішніх обставин поступово стають «жорсткішими» та «деформованими». Як Черновін описує, реальність навколо – політична ситуація на Близькому Сході та події 11 вересня – змінила її початкове сприйняття музики як флюїдного, невидимого звукового простору. Вода, яка символізувала текучість та прозорість, почала «затвердівати» і перетворюватися на корозію внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Спочатку композиторка сприймала музику цього твору як внутрішній простір, де звуки текучі й прозорі, наче вода, яка дозволяє зануритися у світ невидимих, але життєво важливих енергій. Проте згодом тиск реальності призводить до того, що ця вода починає змінювати свій характер – вона стає зараженою зовнішніми факторами (політичними та

соціальними конфліктами). Це можна трактувати як процес корозії – коли чистота і текучість води поступово руйнуються, втрачають свою первісну форму під впливом зовнішніх обставин. У творі «**Maim**» спостерігається перехід від приватного до колективного, від внутрішнього особистого до зовнішнього, майже механічного. Початкові інтимні і тихі імпульси, що символізували текучість і прозорість, з часом перетворюються на гучні, хаотичні і жорсткі звучання, що можна порівняти з корозією не лише звуку, а й самої структури твору. Ця трансформація відбувається на великих часових відрізках, даючи слухачеві можливість спостерігати за дуже повільним руйнуванням і зміною матеріалу. Загальна структура твору нагадує еволюцію природного ландшафту, де спочатку м'які, тонкі елементи поступово піддаються впливу часу, клімату, зовнішніх факторів і починають розпадатися, кородувати. Музичний ландшафт Черновін змінюється подібним чином: звуки, які спочатку прозорі й майже невидимі, поступово стають більш явними, але водночас жорсткими, напруженими, наче світ на межі катастрофи (Schott Music, б. р.).

В опері «**Pnima...ins Innere**» (2000), яка досліджує складність передачі травматичних переживань через покоління, можна побачити поступове наростання емоційного напруження. Воно нагадує корозію стосунків і пам'яті, адже між дідусям і хлопчиком присутня невидима, але поступово руйнівна відсутність взаєморозуміння. «**The Quiet**» (2010–2011) – оркестровий твір, що досліджує тендітність і крихітність звукових структур, які розвиваються й руйнуються подібно до природних процесів. Тут теж простежується тема поступового зміщення та трансформації енергій, наче корозія в природі, коли зміни відбуваються повільно, але невпинно.

Примордіальна природа звуку, що виходить з «величезного і бездонного ядра» (Lou, Touch the Sound), є важливою характеристикою музики Хаї Черновін. У таких творах, як «**Maim**», «**Zohar Iver (Blind Radiance)**», і «**Esh**», ця глибина і фізична матеріальність звуку є особливо виразними. В оркестровому циклі «**Maim**» музика стає метафорою води, що постійно змінюється, резонує з фізичною силою і стихійністю природи. У творі «**Zohar Iver (Blind Radiance)**» (2011) використовується концепція сліпого, майже фізичного світла, яке не тільки сприймається на рівні звуку, але і відчувається тілом. Музика апелює до початкових елементів світла і темряви, що формують «ландшафт» звуку. «**Esh**» (2011) – твір, побудований на дослідженні енергії і матерії в музиці,

які, хоча і мають певну фізичну матеріальність, є водночас абстрактними. Це ілюструє, як Черновін створює звукові простори, що водночас є органічними і ретельно спроектованими. У цих творах музика ніби відтворює глибинні природні процеси, створюючи звукові ландшафти, що перегукуються з елементами природи, але залишаються штучними, сконструйованими просторами.

У своїх творах Хая Черновін працює з концепцією фізичності. Авторка досліджує матеріальність звуку, його енергію, структури його руху та взаємодії, що відбуваються у часі. Ці характеристики відображаються у її звукових ландшафтах, які вона описує як ті, що можна «побачити, відчуті і доторкнутися через вухо» (Schott Music, б. р.). Черновін не лише занурює слухача в акустичний простір, але й активно запрошує його до емоційного та фізичного дослідження звуку. Це можна порівняти з концепцією, що розглядає сприйняття звукових ландшафтів у міському середовищі, як зазначає М. Ольшевська у своїй статті «Soundscapes» (Olszewska, 2010: 92). Вона вказує на те, що звукове середовище не обмежується лише шумом, воно також включає елементи, які можуть набувати сенсу через слухову взаємодію, формуючи особисті акустичні наративи. Ольшевська підкреслює поліфонічний характер простору та його здатність до комунікації через звукові феномени, що подібне підходу Черновін до створення звукових ландшафтів.

Творчість Черновін відзначається глибоким усвідомленням того, як звуки можуть взаємодіяти зі слухачем, створюючи не просто музику, а цілу звукову екосистему. Наприклад, у творі «The Quiet» Черновін досліджує, як навіть найнезначніші звуки можуть створювати потужні емоційні враження, нагадуючи про крихітність життя. Ці невеликі звукові структури існують в рамках більш глобаль-

них музичних фактур. У творі «Zohar Iver (Blind Radiance)» Черновін використовує концепцію сліпого світла, що вказує на глибоке сприйняття звуку не лише як візуального, але й тактильного досвіду. Це злиття різних сенсорних сприйняття дозволяє слухачеві відчуті музику на більш глибокому рівні, де звуки стають об'єктами для фізичного дослідження. У творі «Esh» Черновін досліджує енергію та матерію в музиці, створюючи динамічні звукові образи, які, попри свою фізичність, залишаються абстрактними. Цей твір ілюструє, як композиторка перетворює звуки на емоційні метафори, які розвиваються подібно до природних процесів.

Таким чином, творчість Хаї Черновін є прикладом того, як сучасна музика може виходити за межі традиційних форм, пропонуючи нові способи сприйняття звуку (Oliveros, 2005: 58). Її твори запрошують слухачів до занурення в абстрактний світ, у якому авторка створює звукові ландшафти на межі природи та людської уяви. У такий спосіб Черновін не лише збагачує сферу виразності сучасної академічної музики, але й розширює горизонти музичного сприйняття.

Висновки. У дослідженні аналізується підхід Хаї Черновін до створення звукових ландшафтів, які розширюють традиційні уявлення про музику та її сприйняття. Роботи композиторки з акцентом на тембр, музичний час і масштаб формують нові емоційні та концептуальні виміри, які виходять за межі звичайних музичних структур. Звукові ландшафти Черновін функціонують як складні багатошарові простори, в яких звуки взаємодіють, створюючи нові сенсорні досвіди. Поглиблений вплив звуку на слухача підвищує загальну виразність твору. Результати взаємопроникнення музичних і звукових явищ можуть слугувати основою для подальших досліджень у галузі музикознавства та акустики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bernat, S. (ред.). *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*. Люблін : Видавництво Полігмнія, 2008.
2. Ідрісова Н. Звуковий ландшафт Парижа 1840–50-х років: мапа культурних практик М. Глінки у просторі міст. URL: http://e-archive.knmau.com.ua/bitstream/handle/123456789/183/Idrisova__Dysertatsiya.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 11.04.2024).
3. Lou, M. *Touch the Sound*. URL: <https://www.chayaczernowin.com/about-the-work> (дата звернення: 30.04.2024).
4. Olszewska, M. *Soundscapes*. *Journal of Education Culture and Society*, 2010. DOI: 10.15503/jecs20101-84-94.
5. Oliveros, P. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Нью-Йорк, Лінкольн, Шанхай : iUniverse Inc, 2005. 100 с.
6. Schafer, R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Рочестер, Вермонт : Destiny Books, 1994. 322 с.
7. Schott Music. Maim. URL: <https://www.schott-music.com/en/maim-no169676.html> (дата звернення: 21.06.2024).

REFERENCES

1. Bernat, S. (Ed.). (2008). *Dźwięk w krajobrazie jako przedmiot badań interdyscyplinarnych* [Sound in the landscape as an object of interdisciplinary research]. Wydawnictwo Polihymnia, Lublin [in Polish].
2. Idrisova, N. (2019). *Zvukovyi landshaft Paryzhu 1840–1850h rokiv: mapa kulturnych praktyk M. Hlinky u prostorakh mista* [Soundscape of Paris in the 1840-1850s: A map of M. Glinka's cultural practices in the city spaces]. Dissertation. April 11, 2024, URL: http://e-archive.knmau.com.ua/bitstream/handle/123456789/183/Idrisova__Dysertatsiya.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in Ukrainian].
3. Lou, M. Touch the Sound. April 30, 2024, URL: <https://www.chayaczernowin.com/about-the-work>.
4. Olszewska, M. (2010). Soundscapes. *Journal of Education Culture and Society*, 2010. doi:10.15503/jecs20101-84-94.
5. Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse Inc, New York, Lincoln, and Shanghai.
6. Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, Rochester and Vermont.
7. Schott Music. Maim June 21, 2024. URL: <https://www.schott-music.com/en/maim-no169676.html>.