

Сергій Васильович Шип
Чжен Чаожань

Просторові уявлення як компонент музичного мислення майбутніх учителів музичного мистецтва

УДК 378.147:78.01:159.955
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2026-2.17>

Сергій Васильович Шип
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
і хореографії

ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0003-2569-4240

Чжен Чаожань
аспірантка

ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0009-0003-2736-6053

Дата першого надходження статті до
видання: 19.03.2026

Дата прийняття статті до друку після
рецензування: 14.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті:
29.05.2026

Робота присвячена дослідженню просторових уявлень музиканта-педагога, які відіграють надзвичайно важливу роль у його музичному мисленні, і проявляються у його багатобічній практичній діяльності (процесі сприйняття музичних явищ, музично-виконавській і вербально-понятійній інтерпретації музичних творів, імпровізаційному музикуванні, аранжуванні тощо). На цих підставах стверджується, що важливим завданням вищої мистецької освіти є формування у майбутніх музикантів-педагогів розвинутих, свідомих, систематично упорядкованих, музично-просторових уявлень, які здатні до розвитку, вдосконалення та втілення в ефективних методах педагогічної діяльності. Автори наголошують, що стратегія формування просторових уявлень майбутніх фахівців музичної освіти має відповідати гетерогенній природі і складній структурі музичного простору. На методологічних засадах теорії дедукції й понятійного моделювання, з опорою на положення сучасної філософії, фізики і психології авторами розроблено нову теоретичну модель просторових уявлень музиканта-педагога. Компонентами даної моделі є: 1) емпіричні та теоретичні уявлення про об'єктивний (фізичний) простір музично-звукової форми; 2) суб'єктивні (психологічні) уявлення про музичний простір. Клас психологічних музично-просторових уявлень, у свою чергу, розподілений на три підкласи: а) перцептивні просторові уявлення, обумовлені конкретними фізичними властивостями джерела звуку (частота, тривалість, енергія, склад призвуків, характер амплітудних змін) та просторового середовища (зміна локалізації, реверберація, інтерференція тощо); б) ілюзорні просторові уявлення (зорові образи предметів і процесів неживої та живої природи, специфічні для візіонерського сприйняття музично-звукової форми); в) уявлення щодо концептуального простору музичної форми (образ звуковисотної шкали, уявні інтервали між тонами, часові відстані між послідовними елементами звукової форми, уявленнями щодо масивності, глибини звучання, рельєфу і фону, тематично-композиційної структури тону тощо). Стверджується, що кожний із виявлених компонентів змодельованого цілісного синтетичного уявлення про музичний простір передбачає розробку відповідних підходів, методів, прийомів та умов підготовки майбутніх фахівців у сфері музичної освіти.

Ключові слова: музичне мистецтво, музичне мислення, музично-просторові уявлення, сприйняття, музичні образи, музична освіта, майбутній викладач музичного мистецтва, методика формування музичного мислення.

Постановка проблеми. Музичне мислення – надзвичайно складний феномен. Його емпіричне розуміння є передумовою всіх можливих видів музичної діяльності, у тому числі й діяльності музиканта-педагога. Теоретичне розуміння цього феномену лежить в основі наукових знань про музику та музичну практику. Надзвичайна складність даного феномену для наукового пізнання полягає в тому, що він не є безпосередньо даним і очевидним. Він відкриває себе лише через композиторську, імпровізаторську, музично-виконавську, літературно-критичну, педагогічну діяльність. Тому для розуміння музичного мислення важливо виявити і вивчити спільні властивості усіх його проявів. Такою універсальною властивістю всіх проявів музичного мислення є його часово-просторова природа.

Дане судження може априорі вважатися достовірним, оскільки час і простір – це найбільш загальні категорії людського пізнання світу. Незалежно від того, існують вони реально, чи ні, вони протягом всієї історії життя людей на Землі слугують їм надійною опорою в фізичному (матеріальному), психічному (ідеальному) і соціальному житті. Категорії часу і простору заявили про себе

у незчисленних міфологічних, релігійних, філософських, позитивно-наукових і гуманітарних концепціях. Імплицитно уявлення про час і простір присутні всюди, де проявила себе людина розумна. Отже, не потребує доказів твердження про те, що музика також є явищем, що існує в просторі та у часі.

Тому ми маємо належні підстави для постановки питання про місце і роль уявлень про час і простір у музичному мисленні та багатобічній практичній діяльності музиканта-педагога. Від таких уявлень залежать, зокрема, здатність до активного цілісного сприйняття музичних явищ, уміння адекватної звукової та вербально-понятійної інтерпретації музичного твору, уміння імпровізації та композиції, творче володіння методиками музичного навчання. Ці актуальні потреби мотивують нас до теоретичного дослідження часово-просторової основи музичного мислення і пошуку ефективних засобів формування відповідних уявлень у майбутніх спеціалістів у сфері музично-педагогічної освіти.

Зазначимо, що дослідники музичного мистецтва не задовольняються простою констатацією часово-просторової природи музики. Вони з давна і наполегливо вивчають природу та її

часово-просторові властивості цього виду мистецтва. Особливої уваги науковців удостоїлася категорія музичного часу. Менші зусилля прикладені до вивчення музичного простору. Можливо, певним чинником такої ситуації стала традиція розподіляти види мистецтва на часові та просторові та вважати музику «часовим мистецтвом». Як відомо, одним з ініціаторів даного розподілу був Г. Лессінг. Віднесення музики до групи часових видів мистецтва є, звичайно, не більше, ніж дослідницьким прийомом. З цього ніхто не виводить, що музика існує лише в часі, але не існує у просторі. Ясно, що будь-який прояв музичного мистецтва, як у фізичному, так і в психічному сенсі є часово-просторовим явищем. Однак зовсім не очевидним є питання щодо часових і просторових особливостей феномену музики. Оскільки дане питання є дуже масштабним, зосередимося далі саме на просторових особливостях музичного мислення.

Коріння даного питання ведуть дуже глибоко у глибину історії пізнання музики. Найбільш ранні прояви уваги до просторової сторони музики пов'язані з уявленнями про музичні звуки як невидимі об'єкти, що відкривають певну природно-просторову закономірність. У стародавньому Китаї, наприклад, основою музичної практики слугувала система тонів, яка характеризувалася як *люй* (буквально це слово розуміється як міра, норма, правило, закономірність). У спеціальному музично-теоретичному сенсі *люй* – це послідовність тонів на відстані чистої квінти. Пунктом відліку для всього рядку тонів слугував низький тон – *хуанчжун*. Для існування Піднебесної вважалося дуже важливим, щоб усі інструменти в державі були настроєні однаково. Для цього майстри виготовляли інструменти-еталони. У різні часи вони були різними. Але завжди якість тону причинно залежала від просторових характеристик головної трубки-камертона (переважно йшлося про бамбукову флейту, яка утворювала тон *хуанчжун*). Згідно зі старовинною інструкцією, трубка мала бути завдовжки 9 *цуней* і діаметром у 3 *феня*. А самі ці мірки (*цунь* і *фень*) описувалися як низки зерняток рису, покладені рядком. Як бачимо, порядок музичної системи забезпечувався не часовою узгодженістю, а характеристикою висоти (тобто частоти тонових коливань), яка, у свою чергу, описувалася за допомогою просторового підходу до встановлення тону-еталону. Аналогічний підхід спостерігається і в стародавній грецькій культурі. Монохорд, створений і використаний Піфагором для виявлення природної узгодженості музичних тонів, можна розуміти як аналог до китайського аерофону (органчику) *люй*, який фізично втілював однойменну звуковисотну систему. Монохорд Піфагора також наочно репрезентував музичне звучання як ідеально розмірянний просторовий об'єкт.

Огляд літератури. Ідея Піфагора про музику як гармонію струн, дзвонів, людських голосів та всесвітнього простору стала провідною для музики як навчальної дисципліни в системі середньовічної університетської освіти (компонент так званого *квадривіуму*) і знайшла підтримку науковців часів Нової історії (Й. Кеплер, М. Мерсенн).

У XIX столітті виокремився інший напрямок дослідження музичної просторовості. Він був пов'язаний з розвитком фізіології та психології слухового сприйняття. Піонерами даного напрямку були Генрих Гельмгольц і Ернст Курт. Перший з названих вчених експериментально довів зв'язок між фізичними властивостями звуку, фізіологічним процесом його сприйняття (зокрема особливостями локалізації звукових реакцій в кортієвому органі) та суб'єктивними слуховими уявленнями людини (Helmholz, 1895). Е. Курт запропонував розгорнуте, різнобічне і глибоке пояснення музично-просторових уявлень. Він розглядав музичний простір як психологічний феномен, що має різні джерела. Головними чинниками просторових уявлень вчений вважав так звану «енергію мелодичного руху» (*Bewegungsenergie*), «потік енергії» (*Durchströmung*), притаманні музичному тону якості акустичної множинності та психологічної єдності, сліди в пам'яті, що залишаються від сприйняття мотивних одиниць (*Bewegungs-Nachbild*). Він перший поставив питання про тривимірність музичного простору, дав чітке пояснення щодо умовності та відносності понять про високі та низькі, вузькі та широкі звуки, рух вгору і рух вниз, дистанцію (інтервали) між тонами, глибинний вимір музичної форми тощо. Після виходу в світ праці Курта майже всі автори праць з музичної психології так чи інакше поверталися до її положень.

У філософській, а слідом і музикознавчій літературі, приблизно з середини минулого століття склалися дві лінії дослідження музичної просторовості. Перша лінія характеризується прагненням до вивчення простору і часу в їх нерозривній єдності. Підґрунтям для такого підходу слугують різні концепції, наприклад: а) діалектична логіка- Г. Гегеля, що виявляє неможливість уявленні і теоретичного судження про час без звернення до поняття простору, і навпаки; б) фундаментальна фізична концепція А. Ейнштейна, згідно з якою усі предмети і процеси мають розглядатися в системі з чотирьох координат: трьох просторових і однієї часової; в) естетична концепція М. Бахтіна, що відкриває специфіку відбиття реального простору і часу в «хронотопі» мистецького твору. Друга лінія представлена роботами, в яких час і простір музичного та будь-якого іншого мистецького артефакту підлягає аналітичному розгляду. Вважається, що найбільш чітко розділення двох планів простору і часу здійснив Б. Рассел (Russel, 1948), відштовхнувшись від філософської концепції І. Канта. Наукові

уявлення щодо видів часу-простору були розроблені в працях Г. Пенроуза і С. Хокінга (Hawking, Penrose, 1996), А. Грюнбаума (Grünbaum 1973), Дж. Уїтроу (Witrou, 1983), та інших вчених.

Охарактеризовані напрямки наукового відбиття простору і часу простежуються і в мистецтвознавстві, хоча і не так чітко, як в філософії та точних науках. До праць українських музикологів, присвячених питанням природи музичного простору і просторовим уявленням як компоненту музичного мислення, належать дослідження Н. Герасимової-Персидської (1978, 1998? 2012), Р. Злотника (2018), І. Кірчик (1988), О. Таганова (2006), О. Чекан (1999), С. Шипа (1978, 1979, 2017) та ін. На жаль, педагогічні аспекти даної проблеми, зокрема питання методики формування різноманітних просторових уявлень здобувачів мистецької освіти не знайшли поки що спеціального вивчення і експериментально апробованої методичної розробки.

Мета статті – окреслити універсальну теоретичну модель просторових уявлень музиканта, і тим самим намітити головні теоретичні орієнтири для розробки методики формування музично-просторового мислення у майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Методологічним підґрунтям роботи є положення сучасної філософії, фізики, психології та теорії музики щодо часово-просторової організації артефактів музичного мистецтва; метод понятійного моделювання надскладних об'єктів дослідження, якими є зокрема феномени психологічної активності людини.

Результати та їх обговорення. У нашій роботі ми дотримуємось аналітичного підходу до феномену музичного простору. Отже, будемо в найбільш загальному плані розрізняти фізичний (*об'єктивний* за Расселом) і психологічний (*суб'єктивний*) простір музики. За іншим прийнятим у літературі позначенням фізичний простір часто іменують *реальним*. Таке позначення, на наш погляд, є не зовсім вдалим, бо його психологічна іпостась є також цілком реальним явищем. Психологічний простір також має інше поширене позначення. Його нерідко зовуть *перцептуальним*. Такий варіант є цілком справедливим. Втім, як ми покажемо далі, зміст відповідного поняття не вичерпується тільки перцепцією, але відбиває всю повноту психічного світу людини.

Почнемо з того, що фізичний простір – це необхідна умова існування музики як феномену дійсності. Якість бути просторовим об'єктом іманентно притаманна музиці як звуковому явищу. Вона не залежить від властивостей самої музики, від буття окремого індивіда чи людського суспільства. Уявимо собі жакливу картину, яку інколи малюють письменники-фантасти: на Землі сталася катастрофа (на жаль сьогодні таке стало досить

імовірним), люди зникли, а налаштовані технічні пристрої продовжують виконувати свої функції. У тому числі звуко-репродуктивні апарати відтворюють музичні твори. Звичайно, якщо ці звуки ніхто не сприймає, і ніхто ніяк не реагує на них, то у нас можуть з'явитися сумніви відносно того, чи можна подібні акустичні явища взагалі вважати музикою. Втім, якщо ми тут і зараз думаємо про ці акустичні процеси як про музику, то маємо прийняти факт її існування в фізичному просторі. З цього слідує, що музика має певне місце у фізичному просторі Землі, який описується трьома вимірами, прийнятими у людей для упорядкування фізичних феноменів.

Зазначене уявлення про фізичний простір музики є достатнім, цілком природним і зручним для всіх представників сфери музичної практики, особливо у тих випадках, коли вони думають і дбають про звуковий матеріал мистецтва. Фізичний простір музики часто стає предметом особливої уваги людини. Наприклад, винахідники та виробники музичних інструментів обов'язково звертають увагу на просторові властивості резонатора звуку. Для інженера концертних залів важливими є просторово-часові характеристики поширення звуку в акустичному середовищі (час реверберації, особливі зони резонансу та звукопоглинання тощо). Композитор теж часом вирішує проблему фізичного простору свого музичного твору, замислюючись, наприклад, про кількість струнних смичкових інструментів, здатних врівноважити звучання четверного складу духових інструментів.

Чи потрібні подібні уявлення музикантам-освітянам? Наша відповідь є впевнено позитивною. Такі емпіричні та теоретичні уявлення є сьогодні дуже актуальними. По-перше, сучасні молоді люди, у порівнянні з поколіннями минулих століть, мають широкі знання в галузях акустики, фізіології слуху, технології звукоутворення. Особливо значно зросла обізнаність молоді в справах технічної фіксації, обробки та відтворення музики, електронно-цифрового синтезу музичного звуку, генерування музичних творів за допомогою комп'ютерних програм (переважно в жанрах і стилях популярної музики). Ця сфера знань швидко поширюється, пригортаючи все більше уваги сучасних музикантів і педагогів (Kraugerud, 2017; В. Волкомор, 2020). По-друге, дякуючи працям і активній пропагандистській діяльності М. Шафера, в практиці музичної освіти все більше уваги приділяється позитивним і негативним впливам звукового простору (вчений позначив цей простір терміном *soundscape*, тобто *звуковий ландшафт*) на психічний світ сучасної людини та музичне мистецтво (Schäfer, 2010).

Тепер розглянемо **психологічний простір** музики. При цьому візьмемо до уваги те, що в наші роки відбувається революційна зміна у поглядах фізиків і філософів на відмінності між

об'єктивним та суб'єктивним часопростором. Теоретичні моделі та експериментальні дослідження квантових процесів, поведінки галактик «далекого всесвіту», природи «чорних дірок» та інших ново-відкритих явищ руйнують традиційне уявлення про реальні час і простір. У вчених все більше укріплюється думка про те, що тримірний простір ньютонівської фізики і чотирьох-мірний час-простір ейнштейнівської фізики репрезентують реальний фізичний світ, а не світ, що даний людині самою її природою. Втім, не будемо зараз ускладнювати і без того складне питання. Застосуємо традиційний підхід до розуміння психологічного простору. Будемо вважати, що психологічний простір музики є ідеальним продуктом, що виступає корелятом її об'єктивних (фізичних) властивостей.

Оскільки психіка людини є архіскладним багаторівневим феноменом, її аналіз потребує значного модельного спрощення. Виділимо два рівні психологічного існування та відповідних просторово-часових його атрибутів: а) рівень перцептивних (чуттєвих) дій; б) рівень когнітивних (розумних) процесів. Відповідно до цього поділу говоритимемо про перцептивний і когнітивний простір музики.

Під виразом **перцептивний простір музики** будемо розуміти процес і результат *сприйняття* тілесності звукової форми музичного явища. Йдеться у першу чергу про сприйняття і оцінку найважливіших для поведінки людини властивостей звучання: розташування джерела звуку щодо позиції реципієнта (вгорі чи внизу, праворуч чи ліворуч, спереду чи ззаду), віддаленість і напрями руху цього джерела (якщо воно пересувається), характеристика «зайнятого» звуком життєвого простору, враження про висоту, ширину, масивність звукового об'єкта. Перцепція музичного простору спирається на механізми білатерального слуху, оцінки акустичних ефектів розсіювання звуку у просторі, інтерференції, реверберації, резонансу, властивостей фронту звукової хвилі. Також перцептивно-просторова оцінка музичної форми ґрунтується на діяльності аналізаторів властивостей звуку, починаючи від кортієвого органу та завершуючи зонами кори головного мозку, що відповідають за обробку слухової інформації. Вона проявляється у слухозоровій синестезії та слухо-моторній кінестезії (здатності до порівняння м'язово-моторні відчуття та чуттєвих образів із суто слуховими відчуттями та образами). Зазначимо, що розглянуті спатіально-перцептивні реакції організму входять до загального ефекту образного осмислення музики. Тому майбутньому педагогу-музиканту необхідно не тільки розуміти природу перцептивно-просторових уявлень, але й активно користуватися цими уявленнями в дидактичній, музично-виконавській, словесно-герменевтичній діяльності.

Тепер розглянемо **когнітивний простір** музики. Когнітивний музичний простір – це

властивості тілесної форми мислимих, уявних образів, створюваних свідомістю «з матеріалу» музично-звукової перцепції. Цей уявний простір корелює з перцептивними оцінками фізичних звукових явищ, але не зводиться до них, не підкоряється їм, має високий рівень самостійності та своєрідності. Когнітивні просторові уявлення ґрунтуються на роботі пам'яті, але при цьому «продукуються» творчою уявою. Невичерпні можливості людської уяви дозволяють створювати, відштовхуючись від перцептивного «напівфабрикату», які завгодно складні, масштабні, фантастичні картини уявної дійсності. Ми пропонуємо розрізнити 2 різновиди когнітивно-психологічного простору музики, а саме: ілюзорний та концептуальний простір.

Різновидом когнітивно-психологічного простору є ілюзорний творчий процес сприйняття, відтворення і компонування музично-звукової форми, коли під впливом деяких акустичних стимулів свідомість музиканта вимальовує, тобто створює «зі свого власного матеріалу» яскраві картини навколишньої дійсності. Наприклад, деякі епізоди музично-звукової форми Шостої (Пасторальної) симфонії Л.ван Бетховена скеровують уяву слухача до створення яскравих просторових образів. Композитор використовує для цього дуже прості прийоми: звукові імітації дзюрчання струмка, шуму листа, грому і завивання вітру, пташиних голосів, мелодій пастуших ріжків. У результаті перед внутрішнім поглядом слухачів з'являється правдоподібна картина фізичного світу з властивим цьому світу просторово-часовими властивостями. Саме цей різновид когнітивного простору музики доцільно позначити як **ілюзорний простір**.

Для багатьох людей сприйняття музики зводиться до переживання зорово-просторових образів. Подібні образи властиві також музикантам-виконавцям і композиторам. Вони нерідко стимулюють музично-інтонаційну уяву (згадаємо про сон Ігоря Стравінського, в якому композитору явилися метаморфози абстрактної просторової форми музичного інтервалу, який став основою теми нового твору). Музиканти-педагоги нерідко звертаються до ілюзорно-просторових образів як до засобу активізувати і спрямувати процес художньої перцепції, навести на виправдані музично-виконавські дії тощо.

Тепер розглянемо когнітивно-психологічні уявлення **концептуально-просторового** характеру, які відіграють дуже значну роль у музичному мисленні. Наведений термін походить від латинського *conceptio*, що має такі значення: «1) Система доказів певного положення, система поглядів на те чи інше явище; спосіб розуміння, тлумачення якихось явищ; 2) Ідейний задум твору» (ВТС, 2005). Музика, як й інші види мистецтва, має властивості знаково-інформаційної та пізнавально-моделюючої

діяльності. У цих функціях музика сама виступає певною *sonceptio*, тобто системою специфічних висловлювань, понять, образних смислів, суджень, моделей. Іншими словами, музика організована у власному концептуальному просторі. В імпліцитному (тобто не виявленому за допомогою понять) вигляді концептуальний простір музики проявляє себе як система розмірних відношень елементів та змін якості звукової форми. В експліцитному вигляді це абстракції, поняття, теоретичні категорії, що характеризують вимірювані властивості-континууми музично-звукової форми.

Музична форма, якщо розглядати її як артефакт музичного мислення, є уявним просторовим предметом, що має декілька вимірів. До таких умовних вимірів належать, у першу чергу: тривалість звукової одиниці форми (тону, співзвуччя, акорду, мелодійного ходу, мотиву, фрази, частини композиції тощо), її гучність, звуковисотна якість, тембр і артикуляція. Ці виміри властивості музично-звукової форми можуть бути теоретично осмислені як система координат. У різних культурах ми спостерігаємо різні за кількістю та якістю вимірювань варіанти організації концептуального простору музично-звукової форми.

Розглянемо декілька прикладів концептуального простору музичної форми. Найпростіший варіант організації концептуального простору музики має лише один вимір. Скажімо, гіпотетичний музичний «твір» для металевого ідіофону, що зветься трикутник, може бути організований лише в одновимірному просторовому континуумі. Єдиний доступний сприйняттю вимір звукової форми трикутника – це час, квантований ударами палички по металевому пруту. Ніякі інші помітні характеристики звучання цього примітивного інструменту не піддаються змінам (варіювання сили удару практично не веде до градацій гучності). Тут може виникнути слушне питання: чи виправдано вважати ритмічну структуру, утворену ударами по трикутнику, виміром концептуального простору? Ми вважаємо таке судження обґрунтованим. Воно спирається на відомий психологам ефект спатіалізації (від латинського *spatium* – простір), який полягає у перетворенні процесуальних форм на симультанні образи. Генеративний зв'язок між музично-часовими структурами і просторовими образами переконливо пояснив Ернст Курт на сторінках «*Musikpsychologie*» (Kurt, 1931).

Інші ударно-шумові ідіофони (скажімо, китайська коробочка, *wood block*, *cow-bell*) дозволяють створити двовимірний концептуальний простір звучання. Вони дають можливість розмірено змінювати гучність звуку та часові проміжки між ударами. Тривимірний концептуальний простір може бути змодельований за допомогою найпростішого мембранофону (тамбурину, бубна). В їх звучанні до часового та динамічного вимірів додається вимір

тембральних змін. Умовна «координатна вісь» тембру утворюється умовними «точками»: ударом по центру мембрани, ударом по її краю, ударом по обручі. Скільки всього вимірів є можливими в концептуальному просторі музики? З теоретичного погляду їх може бути рівно стільки, скільки різних властивостей музичного звуку можуть бути упорядковані як розмірений континуум. На практиці число концептуальних вимірів обмежено можливостями музиканта-виконавця відчутно-помітно варіювати окремі властивості звуку, а також здатністю аналітичними слуху. Класична музика існує як мінімум у 5-мірному концептуальному просторі, а саме у вимірах: часової (просторово уявної) структури, звуковисоти, гучності, ступеня зв'язності, тембральної інтенсивності тонів. Сучасна електронна музика значно розширила межі перцептивних можливостей людини. Вона може оперувати більшим числом параметрів.

Концептуальний простір музики не потребує наукового підґрунтя. Він існує в будь-якій музиці, в тому числі у самій примітивній. Однак у практиці кожної культури формуються певні поняття і судження, що відображають притаманні даній практиці імпліцитні концепти музичного простору. Коли, скажімо, музиканти «троїстої музики» (інструментальний ансамбль, типовий для фольклорної традиції Західної України) домовляються «грати на кант», вони позначають за допомогою особливого поняття тип концептуального простору музичної п'єси; у даному випадку – варіант мелодії в мажорному ладовому звукоряді. Отже, концептуальні музично-просторові уявлення природно тяжіють до абстрагування і відображення у теоретичних поняттях. Практичний досвід музично-вимірювальних дій узагальнюється в процесі практики і експлікується у вигляді концептів: уявлень і понять про музичні звукоряди, алфавіти, лади, лади, ритмічні модули, метричні системи, принципи інструментування і т. д.

Зрештою, залишається сказати ще про один вид когнітивного хронотопу музики. Ми назвали цей вид аналоговим простором-часом. Мається на увазі простір-час будь-якого кінетичного чи графічного чи комбінованого аналога музично-звукового процесу. Прикладом кінетичного аналога може бути стародавня (приблизно 4-тисячолітньої давності) система хейрономії, що виникла в практиці управління вокальними та інструментальними ансамблями і досі існує в музичній культурі як компонент диригентського мистецтва. Коротко кажучи, суть хейрономії полягає в тому, щоб за допомогою рухів руки створювати наочно-кінетичний аналог музично-звукової форми, що виконується. У цьому випадку нас цікавить той факт, що хейрономічний процес «витає на поверхню» фізичного простору-часу перцептивні образи та концептуальні просторово-часові уявлення. Ще

більш послідовним аналогом перцептивного і концептуального простору музики є графічна фіксація музичної форми. Простір нотного тексту відповідає не фізичному, а психологічному, зокрема перцептивному і концептуальному музичному простору. Очевидно, що нотний текст не є виключно допоміжним засобом музичної практики. Він має глибокий зв'язок з усіма видами музичної діяльності. На слушну думку Н. Герасимової-Персидської: «...нотний текст викликає музичні уявлення, музика, що звучить, стимулює появу зорових образів» (Герасимова-Персидська, 2012, с. 314)

Висновки. 1. Просторові уявлення відіграють надзвичайно важливу роль у музичному мисленні музиканта-педагога і проявляються у його багатобічній практичній діяльності. Вони приймають участь у процесі сприйняття музичних явищ, у музично-виконавській та вербально-понятійній інтерпретації музичних творів, в уміннях імпровізації та композиції. Отже, важливим завданням вищої мистецької освіти є формування у майбутніх музикантів-педагогів розвинутих, свідомих, систематично упорядкованих, музично-просторових уявлень, які здатні до розвитку, вдосконалення та втілення в ефективних методах педагогічної діяльності.

2. Стратегія формування просторових уявлень майбутніх фахівців музичної освіти має відповідати гетерогенній природі і складній структурі музичного простору, які можуть бути представлені у вигляді теоретичної моделі. Компонентами розробленої понятійної моделі музично-просторових уявлень є: 1) емпіричні та теоретичні уявлення про об'єктивний (фізичний) простір музично-звукової форми; 2) суб'єктивні (психологічні) уявлення про музичний простір. Останні, у свою чергу, представлені: а) перцептивні просторові уявлення, обумовлені конкретними фізичними властивостями джерела звуку (частота, тривалість, енергія, склад призвуків, характер амплітудних змін) та просторового середовища (зміна локалізації, реверберація, інтерференція тощо); б) ілюзорними просторовими уявленнями (зорові образи предметів і процесів неживої та живої природи, специфічні для візіонерського сприйняття музично-звукової форми); в) уявленнями концептуального простору музичної форми (образ звуковисотної шкали, уявні інтервали між тонами, часові відстані між послідовними елементами звукової форми, уявленнями щодо масивності, глибини звучання, рельєфу і фону, тематично-композиційної структури тону тощо). Специфічними просторовими аналогами останніх двох планів уявлення є графічні засоби фіксації звукового тексту та музично-виразна жестикуляція (хейрономія, диригування, евритмія та ін.).

3. Кожний із виявлених компонентів змодельованого цілісного синтетичного уявлення про музичний простір передбачає розробку відповідних

підходів, методів, прийомів та умов підготовки майбутніх фахівців у сфері музичної освіти. Це масштабне питання потребує окремого розгорнутого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волкомор В. В. (2020). Інноваційні звукові технології просторової звукопередачі: ретроспектива звукових інсталяцій. *Вісник КНУКіМ Серія «Мистецтвознавство»*. *Культура України*. Вип. 68. С. 126-135. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.13>.
2. ВТС, 2005. Великий тлумачний словник сучасної української мови. «Перун». <https://archive.org/details/velykyislovnyk/page/1156/mode/2up>.
3. Герасимова-Персидська Н. (1978). Про становлення віршового принципу в музиці. *Українське музикознавство*. Вип. 13. К.: Музична Україна. С. 84-99.
4. Герасимова-Персидська Н.О. (1998). Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство: Музична україністика у контексті світової культури*. Вип. 28. К.: Друкар, 1998. С.32-47.
5. Герасимова-Персидська Н.А. (2012). *Музика*. Час. Простір. Ред. Ірина Тукова. – К.: Дух і Літера. 408 с. ISBN 9789663782525.
6. Злотник О. (2018). Парадигма просторового структурування творів музичного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3. <https://doi.org/10.32461/2226-209.3.2018.147406>.
7. Кірчик І. М. (1988). Проблеми аналізу музичного часу-простору. *Музичний твір: сутність, аспекти аналізу*. – К.: Музична Україна, С.85-96.
8. Таганов О.Н. (2006). Особливості психологічного сприйняття звукового простору музичних творів. Дис. ...канд. мистецтвознавства. 17.00.03. НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2006.
9. Хуан І., Бурцева Ю. (2025). Стратегії інтеграції розвитку музичного простору в сучасну освітню інфраструктуру. *Новий Колегіум*. № 1. С. 71–75. DOI:10.34142/nc.2025.1.74
10. Чекан О. Е. (1999). Художній простір музичного твору: генеза та функціонування. Дис. ...канд. мистецтвознавства.17.00.01 – теорія та історія культури. <https://uacademic.info/ua/document/0400U000249>.
11. Шип С. (1978). До вивчення симетрії як категорії теоретичного музикознавства. *Українське музикознавство*. Вип. 13.- Київ: Музична Україна. С. 71 – 83.
12. Шип С. (1979). Принцип симетрії у формі народного наспіву. *Народна творчість та етнографія*, № 4, липень-серпень. С. 14-16.
13. Шип С. (2017). Таємничий хронотоп (роздуми про концепцію музичного простору-часу в працях Н. О. Герасимової-Персидської). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 119. К. С.: 35-54.
14. Grünbaum, Adolf (1973). *Philosophical Problems of Space and Time: Second, enlarged edition*. Boston Studies in the Philosophy and History of Science. Address from the screen: <https://archive.org/details/philosophicalpro0000grnb/page/n9/mode/2up>.
15. Hawking, Stephen W. and Penrose, Roger. (1996). *The Nature of Space and Time*. Scientific

American. Vol. 275, No. 1 (JULY 1996), pp. 60-65. <https://www.jstor.org/stable/24993270>.

16. Helmholtz, Hermann von (1895). On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music. Translated by A. J. Ellis, 2nd Engl. Edition. London, New York : Longmans, Green, and Co. <https://archive.org/details/onsensationsofto00helmrich/page/n17/mode/2up>

17. Kraugerud, Emil. (2017). Meanings Of Spatial Formation In Recorded Sound. Popular music, record production, spatiality, stereo image, virtual space. Issue 11, March, 2017. Address from the screen: https://www.researchgate.net/publication/314187455_Meanings_Of_Spatial_Formation_In_Recorded_Sound.

18. Kurth, Ernst. (1931). Musikpsychologie. Berlin: Max Hesses Verlag. 317 Seiten. Address from the screen: <https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/fulltext/lit39506/1/>.

19. Russel, B. (1948). Human Knowledge: Its Scope and Limits. George Allen & Unwin, London. Address from the screen: <https://archive.org/details/humanknowledgeit0000bert/page/544/mode/2up>.

20. Schafer, R. Murray. (2010). Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Neu übersetzte, überarbeitete und ergänzte deutsche Ausgabe hrsg. von Sabine Breitsameter. Schott Music. ISBN: 9783795707163.

21. Thirring, W. (1992). The Structure of Space and Time. In: A Course in Mathematical Physics 1 and 2. Springer Study Edition. Springer, New York, NY. https://doi.org/10.1007/978-1-4684-0517-0_6.

22. Whitrow, G. J. (1980) The natural philosophy of time. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press. Address from the screen: https://archive.org/details/naturalphilosoph0000whit_j4t5

REFERENCES

1. Volkomor V. V. (2020). Innovatsiyni zvukovi tekhnolohiyi prostorovoyi peredachi zvuku: retrospektyva zvukovykh instalyatsiy. [Innovative sound technologies of spatial sound transmission: a retrospective of sound installations]. *Visnyk KNUKiM Seriya «Mystetstvoznavstvo»*. *Kultura Ukrainy*. Vypusk 68. 2020 S. 126-135. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.13>.

2. VTS, 2005. Velykyy tлумachnyy slovnyk suchasnoyi ukrayins'koyi movy. [Large Explanatory Dictionary of the Modern Ukrainian Language] «Perun». <https://archive.org/details/velykislovnyk/page/1156/mode/2up>.

3. Herasymova-Persyds'ka N. (1978). Pro formuvannya poetychnoho nachala v muzytsi [On the Formation of the Poetic Principle in Music]. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. Vypusk 13. K.: Muzychna Ukrainy. S. 84-99.

4. Herasymova-Persyds'ka N.O. (1998). Nove v muzychnomu khronotopi kintsya tysyacholittya . [New in the musical chronotope of the end of the millenium]. *Ukrayins'ka muzykoznavcha nauka: Muzychna ukrayinoznavcha literatura v konteksti svitovoyi kul'tury*. Vypusk 28. K: Drukar. S. 32-47.

5. Herasymova-Persyds'ka N.A. (2012). *Muzyka. Chas. Prostir [Music. Time. Space]* Za red. Iryna Tukova. K.: Dukh i Litera. 408 s. ISBN 9789663782525.

6. Zlotnyk O. (2018). Paradyhma prostorovoho strukturuvannya tvoriv muzychnoho mystetstva [Para-

digm of spatial structuring of works of musical art]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv № 3*. <https://doi.org/10.32461/2226-209.3.2018.147406>.

7. Kirchyk I. M. (1988). Problemy analizu muzychnoho chasoprostoru [Problems of analysis of musical time-space]. *Muzychnyy tvir: sutnist', aspekty analizu*. – K.: Muzychna Ukrainy, S.85-96.

8. Tahanov O.N. (2006). Osoblyvosti psykholohichnoho spryynyattya zvukovoho prostoru muzychnykh tvoriv [Peculiarities of psychological perception of the sound space of musical works]. *Dys. ...kand. mystetstvoznavstva*. 17.00.03. NMAU imeni P.I. Chaykovs'koho. Kyiv, 2006.

9. Khuan I., Burtseva YU. (2025). Stratehiyi intehratsiyi rozvytku muzychnoho prostoru v suchasnu osvitu infrastrukтуру [Strategies for integrating the development of musical space into modern educational infrastructure]. *Novyy Kolehium*. № 1. S. 71–75. DOI:10.34142/nc.2025.1.74. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/19297a07-3fea-44b3-acce-d5f651ec8e07/content>.

10. Chekan O. E. (1999). Khudozhniy prostir muzychnoho tvoriv: heneza ta funktsionuvannya. [Artistic space of a musical work: genesis and functioning]. *Dys. ...kand. mystetstvoznavstva*. 17.00.01 – teoriya ta istoriya kul'tury. <https://uacademic.info/ua/document/0400U000249>.

11. Shyp S. (1978). Do vyvchennya symetriyi yak katehoriyi teoretychnoho muzykoznavstva [To the study of symmetry as a category of theoretical musicology.]. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. Vyp. 13.- Kyiv: Muzychna Ukrainy. S. 71 – 83.

12. Shyp S. (1979). Pryntsyp symetriyi u formi narodnoho naspivu. [The principle of symmetry in the form of folk song]. *Narodna tvorchist' ta etnohrafiiya*, № 4, lypen'-serpen'. S. 14-16.

13. Shyp S. (2017). Tayemnychyy khronotop (roz-dumy pro kontseptsiyu muzychnoho prostoru-chasu v pratsyakh N. O. Herasymovoyi-Persyds'koyi) [The mysterious chronotope (reflections on the concept of musical space-time in the works of N. O. Gerasimova-Persidskaya)]. *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*. Vyp. 119. K. S.: 35-54.

14. Grünbaum, Adolf (1973). *Philosophical Problems of Space and Time: Second, enlarged edition*. Boston Studies in the Philosophy and History of Science. Address from the screen: <https://archive.org/details/philosophicalpro0000grnb/page/n9/mode/2up>.

15. Hawking, Stephen W. and Penrose, Roger. (1996). *The Nature of Space and Time*. *Scientific American*. Vol. 275, No. 1 (JULY 1996), pp. 60-65. <https://www.jstor.org/stable/24993270>.

16. Kraugerud, Emil. (2017). Meanings Of Spatial Formation In Recorded Sound. Popular music, record production, spatiality, stereo image, virtual space. Issue 11, March, 2017. Address from the screen: https://www.researchgate.net/publication/314187455_Meanings_Of_Spatial_Formation_In_Recorded_Sound.

17. Kurth, Ernst. (1931). Musikpsychologie. Berlin: Max Hesses Verlag. 317 Seiten. Address from the screen: <https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/fulltext/lit39506/1/>.

18. Russel, B. (1948). Human Knowledge: Its Scope and Limits. George Allen & Unwin, London. Address from the screen: <https://archive.org/details/humanknowledgeit0000bert/page/544/mode/2up>.

19. Schafer, R. Murray. (2010). Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Neu übersetzte, überarbeitete und ergänzte deutsche Ausgabe hrsg. von Sabine Breitsameter. Schott Music. ISBN: 9783795707163.

20. Thirring, W. (1992). The Structure of Space and Time. In: A Course in Mathematical Physics 1 and 2. Springer Study Edition. Springer, New York, NY. https://doi.org/10.1007/978-1-4684-0517-0_6.

21. Whitrow, G. J. (1980) The natural philosophy of time. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press. Address from the screen: https://archive.org/details/naturalphilosoph0000whit_j4t5

The spatial representations of the future musical teachers as a component of their musical thinking

Sergiy Vasylovych Shyp
Doctor of Art Studies, Professor,
Professor of the Department of Musical Art
and Choreography
State Institution «South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky»
ORCID: 0000-0003-2569-4240

Zheng Chaoran
Postgraduate Student
State Institution «South Ukrainian
National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky»
ORCID: 0009-0003-2736-6053



Стаття поширюється на умовах ліцензії
відкритого доступу (CC BY 4.0)

The work is devoted to the spatial concepts of a musician-teacher, which play an extremely important role in his musical thinking and are manifested in his multifaceted practical activity (the process of perception of musical phenomena, musical-performing and verbal-conceptual interpretation of musical works, improvisation, arranging, etc.). On these grounds, it is argued that an important task of higher art education is the formation of developed, conscious, systematically ordered, musical-spatial representations in future musician-teachers, which are capable of development, improvement and implementation in effective methods of pedagogical activity. The authors emphasize that the strategy for the formation of spatial representations of future specialists in music education should correspond to the heterogeneous nature and complex structure of musical space. On the methodological basis of the theory of deduction and conceptual modeling, relying on the provisions of modern philosophy, physics and psychology, a new theoretical model of spatial representations of a musician-teacher has been developed. The components of this model are: 1) empirical and theoretical representations of the objective (physical) space of the musical-sound form; 2) subjective (psychological) representations of the musical space. The class of psychological musical-spatial representations, in turn, is divided into three subclasses: a) perceptual spatial representations, determined by the specific physical properties of the sound source (frequency, duration, energy, composition of overtones, nature of amplitude changes) and the spatial environment (change in localization, reverberation, interference, etc.); b) illusory spatial representations (visual images of objects and processes of inanimate and animate nature, specific for the visionary perception of the musical-sound form); c) ideas about the conceptual space of the musical form (image of the pitch scale, imaginary intervals between tones, time distances between successive elements of the sound form, ideas about massiveness, depth of sound, relief and background, thematic and compositional structure of the tone, etc.). Specific spatial analogues of the last two planes of ideas are graphic means of recording the sound text and musically expressive gestures (cheironomy, conducting, eurythmy, etc.). It is argued that each of the identified components of the modeled holistic synthetic idea of the musical space involves the development of appropriate approaches, methods, techniques and conditions for training future specialists in the field of music education.

Keywords: musical art, musical thinking, musical-spatial ideas, perception, musical images, musical education, future teacher of musical art, methodology for the musical thinking formation.