

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕРТНОЇ ЗАЛИ ЯК ФЕНОМЕНУ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОСТОРУ

Корякін О. О.

ВСТУП

Концертна зала – це спеціалізований архітектурний об'єкт, точка перетину архітектури та виконавських (насамперед музично-виконавських) мистецтв у міському середовищі, спеціалізований громадський простір для звучання та публічного прослуховування музики, точка фіксації місця музики та символ її в системі міської культури. У означеному феномені кожна з названих ознак важлива і жодна не існує без усіх інших. Концертна зала – явище комплексне як і «культурний об'єкт» інтегрується у ряд подібних архітектурних об'єктів (суспільних видовищних споруд). Інтерес до таких об'єктів у контексті міського середовища зростає останні 40–50 років в урбаністиці, соціології та антропології міста, соціології мистецтв, архітектурній психології; разом з тим нечисленними досі залишаються мистецтвознавчі дослідження означеного феномену.

Інтерес до концертної зали має надзвичайно мозаїчний та розрізнений характер. Спроб системного (або цілісного) розгляду феномену «концертна зала» у широкому контексті європейської і тим більше вітчизняної культури досі не робилося. Серед досліджень, присвячених окремим ракурсам існування концертної зали у музичному мистецтві, необхідно звернути увагу на наукові праці В. Blesser & L.-R. Salter (звукового середовища в культурі міста), М. Hammond (виконавських мистецтв), J. H. Kilde (культура богослужіння), О. Войтович (естетично-акустичні параметри оркестрового звучання), L. Beranek, M. Schroeder, T. Hidaka (акустика концертної зали). Водночас, наукових праць, які системно досліджують генезу феномену концертної зали у музичному мистецтві та виконавстві, також дотепер не існує.

1. Концертна зала як феномен виконавського простору

Досліджуючи концертну залу і як архітектурний об'єкт як і місце проведення концертів, дослідник стикається з низкою проблем, які можна розділити на проблеми теоретичного і історичного характеру. До проблем теоретичних належать, по-перше, недостатня конкретизованість визначення концертної зали як архітектурного об'єкта; по-друге,

відсутність фундаментальних системних досліджень місця концертної зали серед явищ мистецтва і культури; і по-третє, відсутність єдиного методологічного апарату для опису концерту та концертної зали, як двох, взаємопов'язаних один з одним, явищ у культурно-мистецькому просторі. До проблем, пов'язаних із концертною залою в історії вітчизняної культури необхідно віднести, по-перше, недостатню дослідженість генези концертної зали в історії вітчизняного мистецтва і культури, по-друге, недостатню вивченість історичних та історико-культурних обставин взаємовпливів вітчизняної музичної та архітектурної культури.

Наразі немає єдиного теоретичного уявлення чи загальноприйнятого визначення концертної зали як типу споруди в архітектурному сенсі. Тим не менш, існує кілька порівняно усталених підходів до опису концертних залів. Всі вони тією чи іншою мірою розглядають концертну залу у загальних межах уявлень про залу як порівняно велике приміщення у структурі будівлі переважно громадського призначення. Концертна зала у досліджених джерелах розглядається: із загальних позицій – як особливий вид будівлі, де обсяг власне концертної зали є єдиним чи головним функціональним центром; і з погляду архітектурної та будівельної акустики – як приміщення, до якого висувуються особливі конструктивні вимоги.

Концертна зала (як будівля) розглядається дослідниками як тип будівлі, заснованої на одному великому обсязі, в структурному ядрі якого є головна зала. Далі серед таких будівель концертна зала належить до групи громадських будівель, призначених для проведення видовищних та культурно-освітніх заходів та розміщення в них відповідних організацій та установ. Як наслідок, концертні зали розглядаються, зазвичай, у ряді театральних залів для глядачів, кінозалів, клубів, залів зібрань, інших громадських аудиторій¹.

Концертна зала як приміщення з особливими акустичними властивостями розглядається дослідниками з позиції специфіки акустичних вимог до концертних приміщень. В результаті концертні, театральні зали, а також студійні (призначені для звукозапису) приміщення виявляються об'єднаними рядом подібних вимог до акустичних параметрів². За такого підходу специфіка концертної зали саме як концертної (а не театральної, кінозали тощо) виявляється розмитою. Як наслідок, більшість визначень концертної зали як архітектурного об'єкта

¹ Beranek L. L. Acoustics (5th ed.). Cambridge, MA : Cambridge University Press, 1996. 491 p.

² Beranek L. L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture (2nd ed.). New York : Springer, 2006. 661 p.

або мають непрямий характер, або фіксують окремі важливі архітектурні ознаки та властивості концертної зали.

У термінах, що акцентують генезу, простежуються три основні варіанти походження концертної зали.

Перший варіант (у «чистому вигляді» характерний для архітектурних довідників та словників) пояснює походження концертної зали від головних приміщень середньовічних та постсередньовічних мастків, а також менор-хаусів, палаців, – призначених для прийомів, зборів, балів та інших суспільних розваг³. Другий варіант походження концертної зали – від церков, переважно протестантських⁴. Цей варіант найчастіше використовується акустиками, які посилаються на акустичні рішення для храмів, запропоновані ще Вітрувієм. Цей варіант також використовують музикознавці та історики, оскільки він пов'язаний з концертами «академій» у католицьких храмах Італії починаючи з XVI століття (Флоренція, Болонська, Венеціанська, Рим – витоки концерту як спільного музикування аматорів або професіоналів дослідники ведуть саме звідти)⁵.

Третій варіант – походження від давньогрецьких та давньоримських театрів, одеонів та цирків. Слід зауважити, що форма давньоримського амфітеатру була задана як еталонна ще в роботах Вітрувія, Альберті та Палладіо і є актуальною й дотепер. Що ж до одеонів, то в архітектурних джерелах їм приділяється дуже мало уваги, проте в працях з історії західноєвропейської музики одеони часто згадуються в контексті походження змагального характеру концертування (одне зі значень слова *concerto* – змагання, в одеонах проходили змагання співаків-рапсодів).

Слід звернути увагу на істотну різницю у підходах: дослідники у питаннях походження концертних зал (загалом) воліють обмежуватися середньовічними спорудами; дослідники, що аналізують конкретні концертні зали, – як правило, не обмежуються середніми віками та розглядають як моделі центральні приміщення давньогрецьких або давньоримських громадських будівель. Так, наприклад, Л. Беранек, описуючи історію створення “Symphony Hall” у Бостоні (1900 р.,

³ The anthropology of Space and Place: Locating Culture / ed.by S. M. Low and D. Lawrwnce-Zuniga. Malden MA : Blackwell Publ., 2003. 422 p.

⁴ Kilde J. H. When Church Became Theatre: The Transformation of Evangelical Architecture and Worship in Nineteenth-Century America. New York : Oxford University Press, 2005. 328 p.

⁵ Faulk B. J. Music hall and modernity: the late-Victorian discovery of popular culture. Athens, OH : Ohio University Press, 2004. 244 p.

архітектори McKim, Mead & White), згадує, що початковий (згодом забракований) проєкт Ч. Мак-Кіма був давньогрецький амфітеатр⁶.

Як правило, три схарактеризовані лінії дослідниками комбінуються, наприклад, М. Лонг наводить таке визначення історичних попередників концертної зали: «Ранні форми зал розвинулися органічно: італійська опера – від грецьких та римських театрів, північноєвропейські концертні зали – від базилікальних церков та прямокутних бальних залів»⁷.

Слід зазначити, завершуючи короткий розгляд генетичних визначень, що на момент першої документально зафіксованої події публічного концерту (Дж. Баністер, Лондон, 1672 р.) концертування як практика публічного музикування в Європі вже існує; при цьому практика використання будь-яких відповідних зальних приміщень як концертні набула широкого поширення. Останнє знаходить непряме підтвердження у професійних музичних, а також енциклопедичних довідкових виданнях (яких фіксують найпоширеніші уявлення): для поняття «концерт» підкреслювалося, що – це публічний, спільний і узгоджений виступ музикантів; при цьому до початку ХХ століття у сенс поняття «концерт» концертна зала (або інше спеціалізоване приміщення) не входила⁸. Показово, що в 3-му томі «Методичної енциклопедії архітектури» А. Катремара де Кінсі (1825 р.) серед 26 призначень зали як приміщення немає «концертного», хоча й поняття концерту вже існує (і відображено, наприклад, у словнику абата Феро, 1756 року, і навіть першу концертну будівлю (1748 р.) вже збудовано. Ще в 1636 році теоретик музики М. Мерсенн пише про еліптичну форму зали як найкращу для концерту (concert) у трактаті “Harmonie universelle”⁹.

Серед рекурсивних (поворотних) визначень концертної зали – визначення Т. Сміта (1884 р.): «музичні приміщення – це зали для концертної музики (concerted music)». Рекурсивним є також визначення, дане в першій спеціалізованій монографії про концертні зали (1975 р.) – «будівля для концертів». Прикладами рекурсивного визначення у зарубіжній літературі можуть бути наведені Л. Беранеком (2004 р.):

⁶ Beranek L. L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture (2nd ed.). New York : Springer, 2006. P. 537.

⁷ Long M. Architectural acoustics. San Diego: Elsevier, 2006. P. 25.

⁸ James-Chakraborty K. German Architecture for a Mass Audience. New York : Routledge, 2000. 172 p.

⁹ Meyer J. Acoustics and the Performance of Music. Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instruments Makers (5th ed.). New York : Springer, 2009. 438 p.

«зали для музики»¹⁰; М. Лонгом (2006): «приміщення, спроектовані музики, виконуваної без засобів звукоусилення»¹¹; Л. Ленді (2007.): «простір для виконання музики, що звучить»¹². Зазначимо, що у двох останніх підкреслюється природність звучання, без використання звукопідсилювальної або коригуючої апаратури. Характер музики, для якої призначені концертні зали, визначений І. Епплтоном (2008 р): «класична оркестрова та хорова музика, джаз і поп/рок-музика, що представляється професійною компанією, яка володіє або знімає концертну залу на сезон для гастролей оркестрів та груп»¹³. В цілому рекурсивні визначення не повідомляють нічого про архітектурну специфіку концертних зал, але при цьому є важливим засобом уточнення їх функціональності.

І нарешті, група визначень, що різною мірою фіксують суттєві архітектурні ознаки концертної зали. Так, А. Катремар де Кінсі у вже згадуваній «Методичній енциклопедії» виокремлює, крім театральних, зали для глядачів (*de spectacle*) і бальні, згадуючи, що вони «ізолювані, публічні». У описі бальних зал особливо відзначається спеціальний «балкон, щоб туди поміщати симфоністів». Балкон чи галерею над входом у залу згадує і Е. Віолле-ле-Дюк у «Тлумачному словнику французької архітектури» (т. 8, 1866 р) – «щоб поміщати музикантів протягом бенкетів чи свят, які давав сеньйор»¹⁴.

Наведемо деякі інші визначення. О. Мотес (1868 р.): «Концертній залі можна бути трохи довшою [звичайної] і з суворішим декором, мати ложі, галереї, а також інше акустичне облаштування»; Т. Сміт (1884 р.): «приміщення, особливо чуйне (*resonant*) до звуку»; Р. Старгіс (1905 р.): «Прямокутна кімната без галерей, або з одним рядом галереї, без влаштування сцени та пристосувань для декорацій» Г. Стетхем (1912 р.): «Зала має бути довгастою в обрисі, з досить низькою стелею; кожне глядацьке місце має бути звернене до оркестру; і, якщо можливо, підлога повинна нахилитися до кінця залу. До цього я додав би, що параболічна увігнутість стіни за оркестром є дуже корисним доповненням»¹⁵. А. Елсон (1921): «Висота та ширина зали пропорційні довжині від

¹⁰ Beranek L. L. *Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture* (2nd ed.). New York : Springer, 2006. 661 p.

¹¹ Long M. *Architectural acoustics*. San Diego: Elsevier, 2006. P. 25.

¹² Mallgrave H. F. *Modern Architectural theory, A Historical Survey, 1673–1968*. New York : Cambridge University Press, 2005. P. 164.

¹³ Appleton I. *Buildings for the Performing Arts: A design and Development guide* (2nd ed.). Oxford: Elsevier, 2008. P. 23.

¹⁴ Johnson J. H. *Musical Experience and the Formation of a French Musical Public. The Journal of Modern History*. 1992. Vol. 64. № 2. P. 191–226.

¹⁵ Pelletier L. *Architecture in Words: Theatre, language and the sensuous space of architecture*. London : Routledge, 2006. 241 p.

задньої стіни до середини сцени, сцена повинна бути поглиблена, з дахом або резонансним щитом, спрямованим вперед, стіна плавно переходить у стелю, стіни та стеля без прямокутних виїмок, на задній стіні галерея та входні двері відповідно задрапіровані за потребою»¹⁶.

Зазначимо, деякі з наведених визначень прямо акцентують різницю між концертною залою і залою театральною: відсутність глибинної сцени чи заміна її естрадою; відсутність декорацій та приміщень для управління «одягом сцени». Інші описують характерні ознаки, актуальні й у наші дні: галерея чи балкон над входом, поздовжньо-витягнуті обриси, «акустичні дзеркала» – закруглені стіни позаду музикантів та резонансні щити, ухил залу для глядачів до естради. Особливо слід зазначити вказівку Г. Стетхема у тому, що місця слухачів звернені до естради; річ у тому, що, починаючи з першої третини ХІХ століття і до початку ХХ століття одночасно співіснували розсаджування боком і розсадженням обличчям до естради; причому розсаджування слухачів обличчям до естради виникла пізніше і стала фактичним відображенням зростання візуальності події концерту (перша половина ХІХ ст). Колишне розсаджування боком – а фактично, вухом та слухом до естради – пряме відображення сенсу концерту як передусім акустичної події.

Перехід від фіксації у визначеннях конкретних характерних ознак до осмислення самого принципу архітектурної структури концертної зали здійснив Ф. Вотсон, який у 1926 році в науковій праці «Оптимальні умови для музики в приміщеннях» визначив архітектурний принцип концертної зали як «з'єднання в єдиному приміщенні двох обсягів, для виконавців та для слухачів»¹⁷. Це визначення майже дослівно відтворюють Б. Блессер та Л.-Р. Залгер (2007 р.): «...концертна зала як єдність місця для виконання та слухання, поділеного на особливі обсяги для виконавців та слухачів»¹⁸. З його допомогою розрізняються концертна та театральна зали (театральна зала є перетином двох співзалежних обсягів, але різних приміщень – зали та сцени), зала концертна та церковна (у храмі, особливо середньовічному, більше двох співзалежних обсягів), зала концертна та циркова (у цирку, як правило, немає розрізнення обсягів для виконавця та глядачів). Сутнісне визначення – що саме забезпечує акустична єдність концертної зали – запропонували Д. Ховард та Дж. Ангус, у дослідженні «Акустика і психоакустика» (2009 р.), підтвердивши парадоксальний висновок Р. Уайлдінга-Уайта,

¹⁶ Elson A. Architectural Acoustics. *The Musical Quarterly*. 1921. Vol. 7. № 4. P. 479.

¹⁷ Thompson E. A. The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2002. P. 257.

¹⁸ Blesser B., Salter L.-R. Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2007. P. 104.

зроблений десятима роками раніше¹⁹: концертна зала тільки тоді існуватиме (працюватиме) як концертна, коли саме приміщення зали працюватиме як музичний інструмент. Д. Ховард і Дж. Ангус обґрунтували, що в ході концерту відбувається таке: звук породжується музичним інструментом («кожний акустичний музичний інструмент має два головні компоненти: джерело звуку та перетворювачі (modifiers) звуку»²⁰, породжений звук перетворюється музичним інструментом, перетворений звук потрапляє у приміщення зали, звук у приміщенні зали вдруге перетворюється архітектурними елементами зали, і навіть декором, меблями і природними звукопоглиначами – слухачами: «Коли виконавець грає на музичному інструменті, концертна зала працює другим музичним інструментом»²¹. Слід зазначити, що в цьому визначенні йдеться про акустичні музичні інструменти, або інструменти, конструкція яких передбачає єдність джерела звуку та його перетворювача (зауважимо, що до середини ХХ століття практично всі музичні інструменти були такі). У зв'язку з цим варто зауважити, що поява в концертних залах у 30-ті роки ХХ століття гучномовців (зокрема, і із закритим корпусом), спроектованих аналогічним чином (джерело звуку плюс його перетворювач) лише ускладнили перше перетворення звуку.

Узагальнюючи схарактеризоване, у робочому порядку визначимо концертну залу як громадське приміщення переважно зального типу:

1) єдиний архітектурний обсяг якого функціонально та конструктивно поділений на дві зони, виконавську та слухачську;

2) призначене для виконання музики за допомогою акустичних або напіваакустичних музичних інструментів та для слухання такої музики без додаткового звукопідсилення;

3) комплекс архітектурних (конструктивних) елементів якого в сукупності з музичними інструментами призначений для створення ефекту подвійного акустичного перетворення, що має власну естетичну якість.

Парадоксальним чином зала виявляє себе як концертна тоді, коли виконавці та слухачі виявляються ніби всередині музичного інструменту, яким стає зала на час концерту. Очевидно, у цьому полягає естетичний ефект специфічного архітектурного структурування замкнутого єдиного обсягу концертної зали, що породжує, згідно з П. Шумахером,

¹⁹ Wilding-White R. Poème électronique: A building as an instrument. *Experimental Musical instruments*. 1998. Vol. 13. № 3. P. 10–15.

²⁰ Howard D. M., Angus J. *Acoustics and Psychoacoustics* (4rd ed.). Oxford: Focal Press, 2009. P. 168.

²¹ *Ibid.* P. 169.

«сутнісне розрізнення «всередині» та «зовні», яке ясно визначається і сприймається як таке»²².

Концертна зала – це у переважній більшості випадків внутрішній обсяг споруди, зовнішній вигляд якої, зазвичай, підпорядковується іншим закономірностям. Істотним, при цьому, є те, що саме подія концерту (виконання і слухання музики) – лише центральна частина досить складної структури подій, так само, як власне приміщення концертної зали є центром, функціональним ядром будівлі. Спочатку музиканти та слухачі перетинають зовнішній кордон будівлі, далі вони рухаються більш менш складним маршрутом до концертної зали, де власне і відбувається концерт. Структура подійності та взаємодій музикантів і слухачів підпорядкована архітектурній впорядкованості планування будівлі з одного боку, та системі правил поведінки – з іншого. Як зазначає У. Еко, можливості, що надаються архітектурою (проходити, входити, зупинитися, підніматися, сідати, виглядати у вікно, спиратися тощо), суть не тільки функції, а й насамперед відповідні значення, що схильні до певної поведінки.

Враховуючи викладене, доцільно у контексті дослідження розширювати поняття «подія концерту» до поняття «ситуація концерту» (або «концертна ситуація»), трактуючи поняття «ситуації» на кшталт Е. Гофмана – як будь-яке оточення, яке містить можливості взаємного спостереження, яке триває, поки дві або більше особи перебувають у безпосередній фізичній присутності один одного, і поширюється на всю територію, на якій це взаємне спостереження можливе. Відповідно включасмо у концертну ситуацію як безпосередню подію концерту, так і подій, безпосередньо попередніх чи наступних за подією концерту і територіально захоплюючих як приміщення концертної зали, але й будинок, у якому ця зала розташована. Події, що трапляються у концертних залах – це «стабільні, відтворювані зміни дій, діючих і правил... які забезпечують однакове здійснення дій та їх розуміння»²³ (через що можуть розглядатися як практики) й водночас – ситуації, створювані «відповідно до принципів організації, які керують подіями – принаймні соціальними – і нашою суб'єктивною залученістю до них» (через що можуть розглядатися як «фрейми» в термінології Е. Гофмана). Таким чином, на відміну від ситуацій (які мають мінливість) структура кадру «стійка і не схильна до впливу повсякденних подій»; як уточнює

²² Schumacher P. *The Autopoiesis of architecture*. Vol. 1: *The new framework for architecture*. Chichester : Wiley, 2011. P. 169.

²³ Gieryn T. F. *A Space for Place in Sociology*. *Annual reviews of Sociology*. 2000. № 26. P. 466.

У. Вахштайн, це одночасно «і «матриця можливих подій», і «схема інтерпретації» подій, що у будь-якому сприйнятті»²⁴.

Викладене обумовлює узагальнення про те, що з точки зору теорії фреймів концерт і концертна ситуація можуть розглядатися (принаймні з позиції музиканта, що концертує) як форми повсякденного, оскільки існує ряд досить стійких принципів організації подій у концертній ситуації. До цих принципів можна, зокрема, віднести способи розміщення музикантів на сцені (так звані «розсадки симфонічного оркестру») та способи їх взаємодії між собою в процесі виконання; територіальний поділ виконавців та слухачів (реальна чи уявна «червона лінія естради») та принцип неучасті слухачів у виконанні (властивий, згідно з А. Банфі, концерту як видовищу); також – низка актуальних правил етикету, що стосуються взаємодії слухачів між собою та з музикантами, що виявляються у посібниках з етикету середини – другої половини XIX століття, – наприклад, імперативна вимога не вести розмови під час виконання, або, принаймні, не відволікати своїми розмовами інших; не відбивати такт ногами чи тростиною, не аплодувати під час гри тощо. Характерно, що однакові вимоги «не заважати іншим» пред'являються для слухачів приватного домашнього концерту, опери чи публічного концерту, і відвідувачів читальної зали чи бібліотеки²⁵. На жаль, необхідно констатувати, що в соціологічних та антропологічних працях практично повністю відсутні емпіричні дослідження музикування (зокрема, концертного), – з точки зору теорії практик чи теорії фреймів, – як у концертній залі, так і в побутових умовах. При цьому ситуація поступового, починаючи з середини XX століття, витіснення «живого» музикування слуханням чи переглядом музичних програм (Р. Тарускін не без іронії називає концерт у наші дні «анахронізмом»)²⁶ часом знецінює емпіричні дослідження і переводить дослідження швидше в площину історичної соціології чи антропології, – проте сфера можливих досліджень усе ще залишається досить великим.

Очевидно, до практик, що становлять ядро концертної ситуації (що остаточно склалася до середини XVIII століття і залишається практично незмінною в умовах сьогодення) цілком справедливі слова, сказані П. Бурдьє щодо габігуса: «Як продукт історії, габігус виробляє практики як індивідуальні, так і колективні, а отже – саму історію відповідно до схем, породжених історією. Він забезпечує активну присутність

²⁴ Krims A. Music and urban geography. Abington : Routledge, 2007. 203 p.

²⁵ Tuan Y.-F. Space and Place: The Perspective of Experience (8th ed). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. 235 p.

²⁶ Taruskin R. Text and Act: Essays on Music and Performance. New. York : Oxford University Press, 1995. P. 93

минулого досвіду, який, існуючи в кожному організмі у формі схем сприйняття, мислення та дії, більш вірним способом, ніж усі формальні правила та всі явно сформульовані норми, дає гарантію тотожності та сталості практик у часі»²⁷. Концертна ситуація, що складається в концертній залі, забезпечена низкою стабільних матеріальних чинників (певний тип архітектури концертних зал, музичні інструменти, певний стиль одягу тощо) і відбувається з дотриманням історично сформованих і характерних для певного типу культури правил, розглядається нами як «культурний об'єкт» (у термінології П. Бурдьє).

Концертна зала може розглядатися як місце соціальної дії, тобто як «місця сенсу», – як зауважує А. Серіков, стосовно аудиторій закладів вищої освіти, – «...не даної дії, а її зразків. Але оскільки вони мали інші місця, місце цієї дії має мати щось спільне з місцями своїх зразків. Деяким чином місце дії конструюється з (властивостей, елементів) місць колишніх дій». Архітектурні особливості окремих концертних зал у цьому випадку розглядаються нами і в їх будівельно-архітектурній та історичній спільності/унікальності, і в контексті соціокультурних констеляцій, що історично склалися.

В основі методу дослідження, що діалектично пов'язує одиничне, загальне та особливе в історико-культурному контексті, лежать категорії «місця» та «простору», що дозволяють розглядати конкретні концертні зали як «(архітектурне) місце концерту», а також як загальний для них спосіб існування культури як «концертний (архітектурний) простір».

Уявлення про «місце» в контексті дослідження культури виникло в 1930-ті роки в працях К. Зауера та його послідовників про «культурний ландшафт»²⁸, які (оскільки культура завжди є поєднанням людини і ландшафту) згодом лягли в основу так званої «культурної географії» (Гуманітарної географії) – інтердисциплінарної сфери на стику культурології, історії, соціології, антропології, архітектури та містобудування, що склалася в останній третині ХХ століття²⁹. У культурній географії поняття «місця» слугує для позначення історично та культурно обумовленого емпіричного концепту (або ментальної карти) конкретного географічного об'єкта. За Ф. Лукерманом (1961 р.), ментальна карта місця містить: 1) точку розташування об'єкта (у вигляді координат та власних розмірів); 2) унікальну констеляцію природних чинників; 3) унікальну соціокультурну ситуацію; 4) локальність (як системно-

²⁷ Lefebvre H. *The production of Space* (2nd ed.). Oxford : Blackwell Publ., 1984. 454 p.

²⁸ Upton D. *Architecture in Everyday Life. New Literary History*. 2002. № 33. P. 707–723.

²⁹ Krims A. *Music and urban geography*. Abington : Routledge, 2007. 203 p.

ієрархічна приналежність до більшого); 5) власну конкретну історію; б) суму знань та уявлень – те, що люди взагалі знають про це місце³⁰.

Т. Джірін (2000 р.) узагальнюючи, спростив картину і звів уявлення про «місце» до трьох найважливіших пунктів: 1) місце має географічні координати і власну фізичну розмірність (місце можна виміряти та знайти на мапі); 2) місце має унікальне ім'я і власну історію; 3) місце – завжди точка здійснення деякого досвіду проживання цього місця³¹.

Термін «досвід проживання» (стосовно архітектурних об'єктів) корелює з традицією інтерпретації архітектури як взаємозв'язку «природного» і «екзистенційного», в термінах К. Норберг-Шульца³². У річищі цієї традиції також лежить пласт психологічних інтерпретацій архітектурних об'єктів як взаємозв'язку самої будівлі з психологічними та ментальними станами людини, що взаємодіє з будівлею. Цій проблематиці, зокрема, присвячена колективна монографія «Архітектура та емоційний світ людини» (1985 р.) в якій, зокрема, наголошується важлива в контексті нашого дослідження думка: «відповідь на питання, що саме в архітектурних спорудах чи складніших об'єктах (районах, містах) викликає емоції, украй важлива архітекторам. Але й експериментальне вирішення цього питання викликає багато дослідницьких труднощів. Навіть коли архітектура сама по собі є об'єктом людської уваги, на психіку тих, хто перебуває серед архітектурних творів, впливає безліч різних чинників, і виокремити з них власне архітектурні труднощі вкрай важко. Але найважливіше – визначити характер емоційного впливу архітектури саме тоді, коли увага спрямована не так на архітектуру, коли сприйняття грає роль фону...». На це ж вказує А. Тітов: «Обмеження руху за основними напрямками, характер і побудова простороутворюючих і спрямовуючих площин та елементів впливають на емоційний стан людини, відповідають за її потенційні здібності до дій. Свобода пересування, доступність орієнтирів, стійкість висотних форм у поклику перебування – чинники значні для міської життєдіяльності людини, формування цих чинників відбувається з допомогою простороутворюючих елементів і площин».

Стосовно концертних зал досвід «проживання» місця концерту може суттєво відрізнятись від досвіду сприйняття власне зали як архітектурного об'єкта. С. Томпсон вказує що «змінність (“variability”) задоволення різними концертами серед різних слухачів пов'язане

³⁰ Lukermann F. E. The concept of location in classical geography. *Annals of the Association of American Geographers*. 1961. № 51. P. 194–210.

³¹ Gieryn T. F. A Space for Place in Sociology. *Annual reviews of Sociology*. 2000. № 26. P. 463–496.

³² Norberg-Schulz Ch. *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*. New York : Rizzoli, 1980. P. 8.

з особистими спогадами та досвідом людини. Наприклад, концерт, багатий на помилки музикантів, у холодному і незручному залі може бути як неприємним, так і, дуже приємним, якщо він воскресає у пам'яті інтенсивні особисті спогади»³³.

Доцільно зазначити, що в історичному дослідженні, коли ми маємо справу майже виключно з письмово зафіксованими враженнями про концерти та концертні зали та не маємо можливості взяти інтерв'ю у автора, відновити з тексту реальний досвід (полімодальний) контакту автора із залом надзвичайно важко, якщо й зовсім неможливо. Така ситуація складається у багатьох випадках читання мемуарів та листів музикантів ХІХ та першої половини ХХ століття. Можна лише зауважити, що згадки про акустичні якості зал з'явилися наприкінці 1920-х, коли (з розвитком звукозапису) музиканти змогли почути себе з боку відносно адекватної для того часу якості. Л. Беранек, наприклад, розповідає про суперечку, що мала місце в 1930-х між диригентами С. Кусевицьким, який працював у Філадельфійській Академії музики, і Л. Стоковським (що працював у той же час у Бостонській Симфонічній залі) про те, яке з цих концертних приміщень краще «звучить» та для яких творів більше підходить. Співробітники Гарвардської лабораторії акустики, які спровокували цю дискусію, відзначали в ході суперечки деяку зміну диригентської техніки³⁴. Аналогічним чином, у 1930-ті диригент Б. Вальтер, будучи головним диригентом Гевандхауза (Gewandhaus), під впливом прослуханих записів став дещо інакше ставитися до репертуару.

Крім того, існує ще й проблема опису слухового досвіду, яка полягає в тому, що опис звуку та опис музики – два абсолютно різних описи двох абсолютно різних явищ, причому як мемуарні, так і журналістські та критичні джерела містять, передусім, не опис концерту та концертної зали, а, більшою мірою, певний образ зали та концертної ситуації. Можна обґрунтовано припускати, що механізм формування цього образу певною мірою подібний до механізму формування образу міста, як його характеризує К. Лінч, і може бути проаналізований за допомогою відповідного категоріального апарату (елементи, шляхи, кордони, райони, вузли, орієнтири).

Кожна конкретна концертна зала (взята як «місце» – воно ж «культурний об'єкт») є комплексом архітектурного об'єкта (концертної зали) та концертної ситуації, що існує у певному культурному просторі.

³³ Thompson S. Determinants of listeners' enjoyment of a performance. *Psychology of Music*. 2007. Vol. 35. № 1. P. 32.

³⁴ Beranek L. L. *Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture* (2nd ed.). New York : Springer, 2006. P. 4.

Джерела, присвячені проблематиці культурного простору, дуже різноманітні і багаточисельні; в силу порівняльної компактності та евристичної інструментальності як методологічна база ми використовуємо систему компонентів культурного простору, яка загалом здобула визнання дослідників. Таких компонентів чотири.

1. Простір реального світу – це «територія, на якій існує, здійснюється і відтворюється культура спільноти, що живе». Ця територія представлена як життєвий простір – однаково як природний (географічний, кліматичний, ландшафтний – у термінології К. Норберг-Шульца – «прагматичний простір»)³⁵, і архітектурний, – насамперед через ціннісний вимір кордонів, замкнутості і проникності цього простору.

2. Простір соціуму представлений у культурі у формах соціальності, таких як соціальні інститути, форми та способи організації суспільства, насамперед через ціннісні аспекти опозицій «громадського» – «особистого», «приватного» – публічного» тощо³⁶.

3. Простір комунікативний (або інформаційно-знаковий) виявляє «сутісну особливість людського світу – сенс»³⁷ і представлений у культурі через знакові системи, мови, формалізми, методи, структури та функції, завдяки яким світ виступає як носій інформації та сенсу.

4. Інтелектуальний простір (який є «результатом культури та її умовою») – простір свідомості (зокрема, уява, відшукання сенсу, запитання, пошук відповіді та інші форми мислення), включаючи естетичну свідомість, яка є універсальною, через те, що вона «увібрала у себе і пізнання, і систему цінностей, і систему дій»³⁸.

Як підкреслює М. Хайдеггер, «Місце (“Ort”) не знаходиться в задалегідь даному просторі (“Raum”) типу фізично-технічного простору. Останнє вперше тільки й розгортається під впливом місць та певної галузі». Стосовно теми дослідження, культурний простір концертної зали (концертний архітектурний простір) розгортається із сукупності місць концерту та відтворюється в них. Концертний (архітектурний) простір постає перед нами відповідно у чотирьох взаємопов’язаних ракурсах.

1. Концертний архітектурний простір як простір реального світу представлений, насамперед, матеріальними, речовими типовими

³⁵ Norberg-Schulz Ch. Existence, space & architecture. London : Praeger, Studio Vista, 1971. 120 p.

³⁶ Madanipour A. Public and private spaces of the city. London : Routledge, 2003. 264 p.

³⁷ Norberg-Schulz Ch. Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture. New York : Rizzoli, 1980. 212 p.

³⁸ Norberg-Schulz Ch. Existence, space & architecture. London : Praeger, Studio Vista, 1971. 120 p.

формами та способами контакту та взаємозв'язку глядача чи музиканта з концертною залою, які можуть бути розглянуті у двох ракурсах. Перший – це забезпечення контакту з концертною залою як будівлею деякими типовими містобудівними та архітектурними засобами (зокрема, поділ архітектурних форм на відкриті/напіввідкриті та закриті)³⁹. Другий ракурс – забезпечення контакту з приміщенням концертної зали типовими плануваннями будівлі, що регулюють шляхи та події⁴⁰. Здійснення концертного простору як простору реального світу забезпечується за рахунок матеріально-речовинної (фізичної) основи побутування музики в концертних залах – акустичного середовища – засобами архітектурної акустики, дизайну інтер'єру, інших засобів «сенсорного регулювання»⁴¹.

2. Концертний архітектурний простір як соціальний простір представлений у типових формах «просторового становлення (spatialization) соціальних стосунків» (А. Краймс)⁴² – у межах розгляду різних аспектів музичного життя, переважно, міського. Стосовно концертного простору найважливішим аспектом його як простору соціального є публічність, однаково – у ракурсах «спільності всім» (Х. Арендт) і «публічності приватних осіб» (Ю. Хабермас). Крім того, важливим аспектом соціального простору концертної зали є система професійних та символічних статусів виконавців, зокрема, як вираз інституційної структури музичного життя. Інституційно-статусні аспекти концертного простору знаходять своє пряме втілення у структурі та принципах організації розсаджування слухачів. Також (стосовно архітектури в рамках соціології та соціоантропології простору)⁴³ виокремимо такі типові уявлення соціального простору архітектури: як втілення проксеміки, як соціальної пам'яті чи амнезії, в аспекті поколінню/сімейному/клановому, у категоріях «влади», «статусу» тощо.

3. Концертний архітектурний простір як комунікативний простір представлений типовими формами, що виражаються в категоріях «цінності», «вагомості», «значущості» для людини як певні «центри тяжіння», у способах «переміщення людини та цінного місця назустріч

³⁹ Orvell M. *Constructing Main Street: Utopia and the Imagined Past. Public Space and the Ideology of Place in American Culture* / ed. by M. Orvell and J. L. Meikle. New York : Rodopi, 2009. 460 p.

⁴⁰ Blesser B., Salter L.-R. *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2007. P. 64.

⁴¹ Hiller B. The art of place and the science of space. *World Architecture*. 2005. № 11 (Beijing, Special Issue on Space Syntax). P. 96–102.

⁴² Krims A. *Music and urban geography*. Abington: Routledge, 2007. P. 31

⁴³ *The anthropology of Space and Place: Locating Culture* / ed. by S. M. Low and D. Lawrwnce-Zuniga. Malden MA : Blackwell Publ., 2003. 422 p.

один одному». Як видається, основою формою репрезентації архітектури концертної зали як комунікативного простору є система образів архітектурного об'єкта. Така система представлена, наприклад, наукових працях Ю. Янковської: «...образ орієнтації більшою мірою формується під впливом наочно-дієвого мислення та тілесно-чуттєвої складової взаємодії з об'єктом; образ впізнання визначається впливом словесно-логічного та наочно-дієвого мислення; образ інтерпретації створюється під впливом наочно-образного та словесно-логічного мислення; образ інтуїції складається із продуктів несвідомо протікання розумової діяльності, обумовленої тілесністю людини». До цього слід додати ціннісні аспекти семіології образу (у ракурсах «іконічного», «міфологічного» чи «символічного»). Додамо до цього аспекти представлення подій, що відбуваються в концертних залах як «акустичної (невербальної) комунікації»⁴⁴.

4. Концертний архітектурний простір як інтелектуальний простір представлений у формах і способах, що розкривають концертну залу як простір креативності, що впливає і формує естетичну свідомість у певних типах («стилях») ⁴⁵ творчого мислення (музиканта, слухача, критика, антрепренера тощо), а також у певних типах нормативності. До останніх можна віднести, наприклад, норму відповідності жанру музики, що виконується, акустичним властивостям приміщення, норму акустичних відповідностей звичних слухачеві аудіозаписів типу та обсягу приміщення⁴⁶, норму композиційної схеми будівлі концертної зали, норму уявлення про сутність «акустичних дефектів» помічено, що звук, який може існувати в кімнаті, породжує ефекти гучності, реверберації, резонансу та інтерференції; їх найзагальнішому сенсі «дефективні» – реверберація і відлуння»⁴⁷. Також одним із важливих ракурсів інтелектуального простору концертної зали є система шаблонів або стереотипів архітектурного проектування концертних зал (як проявів архітектурного мислення), у поєднанні із системою типових способів остаточного відбору замовником архітектурних рішень з числа

⁴⁴ Meyer J. *Acoustics and the Performance of Music. Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instruments Makers* (5th ed.). New York : Springer, 2009. P. 205.

⁴⁵ Boden M. A. *Conceptual Spaces. Milieus of Creativity: An Interdisciplinary Approach to Spatiality of Creativity: Knowledge and Space. Vol. 2 / ed. by P. Meusburger, J. Funke, E. Wunder.* New York : Springer, 2009. P. 235.

⁴⁶ Gracyk T. *Listening to music: performances and recordings. Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, vol. IV / ed. by Ph. Auslander.* London : Routledge, 2003. P. 332–350.

⁴⁷ *Architecture as experience: radical change in spatial practice / ed. by D. Arnold, A. Ballantyne.* London : Routledge, 2004. 300 p.

запропонованих⁴⁸. Також інтелектуальний простір виступає для системи діяльності як комплекс відтворюваних у повсякденності «патернів активності» (culturally given pattern of activity)⁴⁹.

Доцільно зробити попередні узагальнення з викладеного.

1. Концертна зала як архітектурний тип є громадським зальним приміщенням, призначеним для виконання музики за допомогою акустичних (або напівакустичних) музичних інструментів і для слухання такої музики без додаткового звукопідсилення, суттєвими ознаками якого є функціональний та конструктивний поділ єдиного обсягу на виконавську та слухачську зони, а також забезпечення подвійного акустичного перетворення архітектурно-акустичних засобів.

2. Концертна зала, і як приміщення, і як будівля, в якій це приміщення знаходиться, в культурі існує і виконує свою функцію лише в концертній ситуації, до якої, окрім безпосередньо події концерту, належать події перед концертом та після нього.

3. Власне концертна зала та концертна ситуація складають у комплексі «місце концерту» («культурний об'єкт») у просторі культури. Через відтворення в культурі типологічних властивостей місця концерту забезпечується єдність форм та способів існування у культурі концертних архітектурних просторів.

4. Методологічною основою дослідження феномену концертної зали є розгляд архітектури конкретних концертних зал як місць концерту та у виявленні характерних типологічних характеристик архітектурних концертних просторів у культурі та мистецтві.

2. Концертна архітектура другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття

Концерт починає історію від давньогрецьких – і пізніше, давньоримських театральних вистав та поетичних змагань. Відбувалися вони у міських театрах – великих та малих; малі театри поділялися на «одеони» (odeum) і «театри при багатому будинку чи зборах» (курії чи bouleuteria). Великі театри були відкритими амфітеатрами напівкруглої або еліптичної форми; малі театри найчастіше були критими прибудовами до будинків.

Саме на час пізніх римських театрів належать рекомендації, дані Вітрувієм (1 ст. до н.е.) у п'ятій книзі свого трактату щодо архітектурної акустики курій та театрів: опоясати внутрішні стіни на половині висоти

⁴⁸ Mackintosh I. Architecture, Actor and Audience. London : Routledge, 1993. 184 p.

⁴⁹ Hiller B. The art of place and the science of space. *World Architecture*. 2005. № 11 (Beijing, Special Issue on Space Syntax). P. 99.

карнізами, будувати так, щоб не було ніде жодних перешкод голосу: «... якщо ніяка перешкода не перериває голосову хвилю»⁵⁰.

Музика довгий час існувала як невід'ємна частина театральних і театралізованих вистав, а також середньовічних поетичних турнірів, почавши виокремлюватися в самостійну галузь мистецтва лише з перетворенням мандрівного музиканта-менестреля (шпільмана, трувера, міннезінгера) на професійного міського музиканта. Музиканти стають постійною соціальною групою містян з кінця XII століття, виникають професійні об'єднання міських музикантів, виникають законодавчі документи, які юридично оформлюють права та обов'язки музикантів.

Складається практика проведення музичних заходів як у міських громадських приміщеннях, таких як таверни чи собори, так і в приватних громадських (до XIV століття належать перші екземпляри клавесинів, які в силу своєї принципової стаціонарності вплинули на формалізацію приватних кімнат як «музичних»).

Цілком очевидно, що музичне виконавство мало свій простір і у попередніх епохах, однак становлення нових організаційних форм музичного мистецтва та зумовлена цим концертна архітектура складаються лише до середини XIX століття, тому доцільним вважаємо розглянути європейську концертну архітектуру періоду з середини XIX до середини XX століття.

З 1850-х почався (і до 1900 року в цілому завершився) поділ до того загалом єдиного музичного мистецтва на музику «професійну» та «масову», «серйозну» та «легку». На зламі XIX–XX століть складається також розподіл музики на «класичну» та «сучасну» (що чітко простежується при аналізі путівників за місяцями розваг: у Парижі музику «класичного жанру» рекламують з 1900 р., у Лондоні – з 1904 р.).

У другій половині XIX століття чітко заявили про себе композитори і виконавці «національних шкіл». По всьому світу відкриваються нові консерваторії, з'являються нові музичні установи, які стають джерелом заробітку для професійних музикантів: насамперед мюзік-холи та кафе-шантани.

Мюзік-холи з'явилися у 1850-х на базі пабів. У них можна було розпивати алкоголь та палити тютюн під час перегляду шоу. Кафе-шантани (кафе з естрадними програмами) своїм розквітом у 1850-х завдячують спеціальному указу імператора Наполеона III, який заборонив співати шансон на вулицях та площах. На початку 1860-х у кафе-шантанах з'являються перші конферансьє: складається формат естрадного концерту-попури, в якому звучать твори «популярної класики»,

⁵⁰ Architectural theory: an anthology from Vitruvius to 1870 / ed. by H. F. Mallgrave (in 2 vols). Vol. I. Malden: Wiley-Blackwell Publishing, 2006. 590 p.

обробки народної музики, які чергуються з популярними піснями та цирковими номерами. Забігаючи наперед, зазначимо, що у 1900 році мінімальна вартість квитків на паризькі театральні вистави становила 2 франки (на галереях); тоді як на «кафе-концерти» (включно з «Мулен-Ружем») максимальна вартість квитків становила 2–5 франків.

Нові «формати» концерту викликали до життя новий тип концертної зали – розрахований на музику «легких», «масових» жанрів, на концерти-попури, на публіку «змішаного типу», з різним ступенем вимогливості до якості музики та акустики зали.

Слід зазначити, що акустика “Albert hall”, “Madison” чи залів зборів – по суті перших універсальних залів – показала, що ліміт конкретних емпіричних рішень акустичного середовища, як проявів «алхімії архітектурної інтуїції» вичерпаний⁵¹. Було накопичено колосальну кількість прикладів архітектурних рішень, що призводять до прийнятної чи неприйнятної акустики; було добре відомо про властивості матеріалів відбивати чи поглинати звук; відомо, як впливає кривизна поверхонь на якість звуку та різниця звуку в порожній та заповненій залі різних конфігурацій. Були напрацьовані різні «рецепти» покращення звуку⁵², але всі ці рецепти виявилися «мертвим вантажем», коли Шарль Гарньє проєктував паризьку Оперу.

Нова Опера замислювалася Наполеоном III як важлива частина реконструкції Парижа. У 1861 році оголошено конкурс, його виграв Ш. Гарньє, який згодом описав складності емпіричної акустики в трактаті про будівництво Опері: «...я виявив таке: для того, щоб знаходитися в хороших акустичних умовах, приміщення має бути довгим або широким, високим або низьким, з дерева або каменю, круглим або прямокутним, мати голі або вкриті стіни, плавати на воді або стояти на твердій землі, бути дуже і дуже гладким, теплим чи холодним; порожнім чи повним людей, темним чи світлим. Ми вивчили широкий спектр найвідоміших рішень в Італії, Німеччині, Франції, Іспанії, Англії, Шотландії, Бельгії, Скандинавії... Ми отримали точну статистику і могли б сподіватися, що з цієї множини спостережень можна вивести певні закони. Але немає! Дві кімнати однакові, і побудовані однаковим чином, але – на жаль вони дуже різні за своєю акустикою! Все без ладу, все без правил ... »⁵³.

⁵¹ Beranek L. L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture (2nd ed.). New York : Springer, 2006. P. 234.

⁵² Addis B. A. A brief history of Design methods for Building acoustics. *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*. Cottbus, 2009. P. 1–10.

⁵³ Garnier Ch. Le Nouvel Opera de Paris (in 2 vls). Vol. 1. Paris, 1878. P. 181.

«Теорія звуку» лорда Релея (1877–1878), яка звела в єдину систему найважливіші теоретичні та експериментальні дослідження (з різних галузей фізики та математики) попередніх ста років, стала важливим етапом у розвитку концертної зали, теоретичною базою для конкретних методів оцінки та розрахунку акустики концертної зали ще на стадії її проектування.

Доцільним вважаємо розглянути п'ять концертних зал, збудованих у період із 1870 по 1900 роки. У джерелах з архітектурної акустики вони отримали назву «Великої п'ятірки», до якої увійшли три класичні концертні зали: Віденського музичного товариства (“Musikverein”, 1870 р.), “Neues Gewandhaus” (Лейпциг, 1884 р.) та “Concertgebouw” (Амстердам, 1888 р.), а також “Gewandhaus’a Boston Symphony Hall” (1900 р.). П'ятою, дещо відокремлено, стоїть “Carnegie Hall” (Нью-Йорк, 1891 р.).

Перша четвірка – «класичні прямокутні, з високими стелями, одним або двома балконами, багатим внутрішнім оздобленням, більшість має великі площі дерев'яних панелей. Кожна з них індивідуальна, та її акустичні властивості близькі за своїми характеристикам». П'ята (Карнегі-хол) – класичного театрального типу, але в ній застосовано деякі новаторські архітектурні рішення. Розглянемо ці зали, звертаючи увагу на архітектурно-акустичні рішення, які, як вважається, увібрали в себе все найкраще, що виникло в ході розвитку концертних зал⁵⁴.

Будівля “Musikverein” (Товариства Друзів Музики) побудована у Відні в 1870 році як одна з містобудівних доміант нового району Рінгштрассе. Товариство Друзів Музики у Відні (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) було засноване 1812 року. Оркестр Товариства – до відкриття при ньому Університету музики та сценічної майстерності (1817 р.) був аматорським, впродовж наступних десяти років став професійним. Хор заснований у 1858 р.; Першим концерт-директором і головним диригентом Музикверен після «вселення» в нову будівлю був А. Рубінштейн, в 1872 р. його змінив І. Брамс.

Форма Великої зали (1744 місця, проектувалася під оркестр Товариства) – прямокутна (48,8×19,1×17,75 м). Цікавим з акустичного погляду рішенням архітектора є вхід до зали, що знаходиться на одній горизонталі з піднятою сценою, – тим самим звук зі сцени поширюється поверх аудиторії. Оперізуюча галерея гарна для огляду: з неї добре видно виконавців. Вдала вона і для слухання органної музики, оскільки ніщо не перешкоджає поширенню звуку. Крім того, великий об'єм

⁵⁴ Barron M. Auditorium acoustics and architectural design (2nd ed.). London : Spon Press, 2010. 464 p.

повітря поверх галереї створює умови для гарного розсіювання та отримання достатньо рівного та якісного звуку⁵⁵.

Будівлю «Нового» Гевандхауза відкрито у грудні 1884 року, з Великою (на 1360 місць) та Малою (460 місць) залами, причому Мала зала є точною копією зали «старого» Гевандхауза роботи К. Ф. Дауте (1714 р.).

Ділянку для будівництва було знайдено у південно-західному віддаленому передмісті. Спочатку складалося враження, що концертна зала знаходиться занадто далеко від старого центру міста, проте незабаром після відкриття поблизу були побудовані Консерваторія, Верховний Суд Рейху, університетська бібліотека та Академія Мистецтв; у результаті Гевандхауз став частиною комплексу містобудівних доміант нового району⁵⁶. Під час бомбардування у лютому 1944 року будівля була практично повністю зруйнована.

Велика зала – при загальній прямокутній формі – характерна відсутністю кутів і використанням округлих і параболічних поверхонь. Фактично можна говорити про те, що ця зала – це складна конструкція акустичних дзеркал: передня та задня стіни, простір під органом, форма верхнього балкона, заокруглення та кесони стелі. Особливо слід відзначити вікна, заглиблені в свосерідні ніші, що мають форму, близьку параболоїду, що забезпечує не лише майже повне ослаблення звуку, що потрапив туди (чому слугує також фільтр «бар'єр» під вікнами), а й часткове його розсіювання⁵⁷.

У залі широко використовуються амфітеатри. Насамперед амфітеатр – сцена (як і в «Альберт-холі», з можливістю часткової розсадки слухачів). Галерея та ряди під галереєю також виконані у вигляді амфітеатрів. Очевидно, що архітектурне рішення зали у всіх суттєвих деталях опрацьовано так, щоб жоден звук не зник марно; принцип «акустичної лінзи» тут відпрацьовано остаточно.

“Concertgebouw” (Амстердам, 1888 р. – неточна репліка одночасно із залів Гевандхауза та Музикферайн. Форма Великої зали (2037 місць), сцена в оточенні глядацькими місцями, підйом сцени амфітеатром, акустична лінза сцени, кесони ніша й стелі, кути задньої стіни, галерея на колонах та обробка важким шаром фарбованої штукатурки аналогічні залу Музикферайн.

⁵⁵ Thompson E. A. The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2002. 500 p.

⁵⁶ Charleson A. W. Structure as Architecture: a sourcebook for architects and structural engineers. Oxford: Elsevier, 2005. 228 p.

⁵⁷ Long M. Architectural acoustics. San Diego: Elsevier, 2006. 844 p.

“Carnegie Hall” (1891 р.) розроблена У. Татхіллом за участю інженера-акустика Д. Адлера. Будівля із залом на 1760 місць була побудована в Нью-Йорку для міського Товариства любителів Ораторії, з Е. Карнегі як основний інвестор (залу перейменовано на Карнегі-хол в 1898 році). 1892-го в Карнегі-холі дав перший концерт Нью-Йоркський філармонічний оркестр. У 1966 році зал перепланований зі збільшенням місткості до 2800 осіб, також не набагато поглиблена сцена.

Конструкція зали – підковоподібна, з піднятою сценою, чотирма ярусами балконів, амфітеатром партеру та вираженою порталністю сцени, плафонною стелею. Все це разом відсилає до класичних зразків зали оперного театру. Однак у класичну схему внесено деякі зміни. Так, третій і четвертий балкони – це самостійні амфітеатри з явно вираженими точками сходу до ніші за місцями 4-го ярусу (зауважимо, що навісні консольні балкони після Карнегі-холу стануть одним із стандартних рішень для великих концертних залів).

“Symphony Hall” (Бостон, 1900 р.) – перша концертна зала з акустикою, повністю розрахованою на стадії проектування запрошеним молодим викладачем фізики У. Себіном (W. Sabine). За основу проекту було взято Новий Гевандхауз, але всі акустичні показники були повністю перераховані на місцеві умови.

При розробці проекту симфонічної зали на 2600 місць У. Себін використав прийом, який раніше не використовувався в жодній із класичних європейських залів: він помістив оркестр у прибудові до основної зали, яку умовно можна назвати окремих відсіком, де стеля та навколишні стіни розташовувалися ближче до оркестру, ніж стеля та стіни основної частини залу. Ймовірно, він зробив це інстинктивно, оскільки на той час ніхто, зокрема й сам У. Себін, не знав про надзвичайний вплив ранніх відбиттів. Без сумніву, це було прозріння майстра, і репутація однієї з кращих класичних залів Бостона завдяки цій конкретній рисі проекту.

Після Бостонської зали участь у проектуванні концертної зали інженера-акустика стала обов'язковою.

Підсумовуючи схарактеризовані зали «Великої п'ятірки» викладемо кілька узагальнень.

По-перше, лише за 30 років стався радикальний переверот у проектуванні концертних залів. Якщо акустичні якості “Musikverein” планувалися виключно інтуїтивно, на основі емпіричних знань, то після “Gewandhaus”, і вже остаточно після “Boston Symphony Hall” у практику архітекторів увійшов науковий метод розрахунку акустичних властивостей зали, що проектується.

По-друге, рішення, використані у залах «великої п'ятірки», суттєво доповнили «словник» специфічних для концертної зали архітектурних елементів: 1) двозальна структура будівлі (великий та малий зали); 2) зала трапецієподібно-секторного типу (остаточно введена у практику будівництвом зали театру в Байреїті, 1886 р); 3) акустична стеля (підвісна, сітчаста, з кесонами), використання навколостельних вікон та елементів їх оформлення як акустичні елементи; купольна звуко-відбивна стеля складної конфігурації, додаткові акустичні екрани-відбивачі; 4) консольні балкони; 5) використання пластичного декору для покращення акустики.

По-третє, концертна зала цілком свідомо планується як архітектурна домінанта – нових районів, що проєктуються, або реконструюються.

У другій половині XIX століття концертна зала стає місцем регулярних міських масових заходів для дозвілля. Наявність у місті концертної зали стає важливим чинником, що визначає «культурну обличчя» міста в міжнародних культурних обмінах, а також впливає на розвиток туризму. Більше того, концерти стали важливим чинником «культурних програм», що супроводжують важливі економічні чи політичні події, а участь у фінансуванні будівництва концертної зали чи фінансова підтримка симфонічного оркестру стали важливим чинником для представників бізнесу.

Підсумовуючи схарактеризоване, можна з упевненістю стверджувати, що концертні зали на початку XX століття відігравали важливу соціально-культурну роль. До кінця XIX століття склався своєрідний неписаний «ранговий перелік» оркестрів та концертних зал. Сам факт «приналежності» музиканта (і особливо диригента) до того чи іншого оркестру автоматично в суспільній свідомості надавав музикантові певний соціальний статус, а список видатних виконавців, композиторів, диригентів, які виступали в тій чи іншій концертній залі, автоматично надавав цій концертній залі той чи інший статус у списку впливових інституцій.

Отже, на межі XIX–XX століть музика – цілком самостійний вид мистецтва, у якому чітко різняться види професійної діяльності: композиторська і виконавська. Існує досить широкий спектр музичних форм та жанрів; розвинені сольне, ансамблеве та оркестрове виконавство; існують кілька різновидів музичного театру (від опери до кабаре та мюзіклу включно). Відповідно дослідники мають справу з досить широким спектром соціальних практик, так чи інакше «зав'язаних» на різні способи здійснення «виробництва музики» у події концерту – таких як, наприклад, «оздоровчі» (музика в залах для паління), «культурні програми» промислових виставок тощо. З іншого

боку, поступово формується масова музична культура; географічні точки її виробництва починають осмислюватись і закладатися містобудівниками як громадські центри при проектуванні та перепроектуванні міського середовища. З погляду сучасності, концертна зала як місце існування музики до початку ХХ століття була десь між очікуваннями драматичного краху або не менш драматичного зльоту – тільки-но з'явилася архітектурна акустика, ось-ось з'являється якісні засоби звукопідсилення. Проте – і це важливо – якщо раніше твір музичного мистецтва існував невідривно від події його виконання, то на межі ХХ століття відбувся поділ твору і події: музика як мистецтво вступила у епоху технічної відтворюваності.

Період останньої чверті ХІХ століття – першої чверті ХХ століття цілком можна назвати: «Від фонографа до першого оркестру радіо». У 1877 році запатентований фонограф, 14 лютого 1876 року А. Белл подав заявку на електричний телефон у Вашингтонське патентне бюро. А восени 1881 року на «Паризькій міжнародній виставці приладів електрики» (“Exposition internationale d'Electricite”) великий інтерес викликав винахід К. Одера (Clement Ader), названий ним «театрофон»: 12 чутливих мікрофонів було встановлено в залі Паризької Опери; звуки по кабелях передавалися до зали Виставки, де, використовуючи пари навушників, до 48 осіб могли одночасно слухати музику.

У 1890 році в Парижі була заснована компанія “Compagnie du Theatrophone”, яка за 180 франків на рік (або 15 франків за передачу) пропонувала послуги з передачі «живої» музики та театральних вистав по телефону в готелі, кафе, а також звичайним телефонним абонентам. Було створено лінії провідного мовлення з Парижа до Брюсселя (1887 р.), з Парижа до Лондона (1891 р.). На зламі ХІХ–ХХ століття компанія пропонувала не лише концерти та опери по телефону, але також фінансову та спортивну інформацію; “Compagnie du Theatrophone” припинила існування в 1932 році, не витримавши конкуренції з радіомовленням.

Театрофон пішов в історію, позначивши момент, коли доти єдиний архітектурний простір концерту виявився розімкненим. З цього моменту можна вести відлік «нової історії» концерту як події, яка не вимагає обов'язкової присутності слухача у тій самій залі, в якій грають музиканти. У 1880-х це було ще неочевидно, і театрофон сприймався як кумедний атракціон; однак початок акустичного середовища, в якому джерела звуку – контрольовані електричні прилади, а не живі виконавці, було покладено; реалізувалося воно лише в середині ХХ століття, коли з'явилися акустичні системи, що дозволяють відтворювати звук у близькій до природної якості. Першим по-справжньому архітектурним

наслідком стала оркестрова студія радіокомпанії NBC, що з'явилася в 1932 році в Нью-Йорку.

Незважаючи на те, що фонограф був запатентований в 1877 році, звукозапис починає впливати на концертне життя лише з винаходу студійного мікрофона (1917 р.), який уможливив перетворення звуку в електричний сигнал з малими спотвореннями; це дозволило (попри недосконалість гучномовців) широко запровадити технології корекції акустичного простору концерту⁵⁸. У 1931 р. на студіях NBC була випробувана штучна реверберація, а 12 березня 1932 р. зроблено перший стереофонічний запис (масові стереоплатівки з'являться лише у 1955 р.). У 1920-ті, з початком епохи радіомовлення, радіокомпанії створюють власні симфонічні оркестри.

Концерт як подія стрімко почав втрачати залежність від архітектурного простору, а слухання симфонічної музики перестало бути пов'язаним із обов'язковим відвідуванням концертної зали. «Живий звук», що становить доти суть концерту як події, як зазначав Е. Томпсон, «... міг тепер існувати вільно від будь-якого архітектурного простору, в якому він міг би бути створений; це тільки ефект, якість, яка тепер могла бути відміряна за бажанням і додана в будь-якій кількості до будь-якого електричного сигналу»⁵⁹. Більше того – вибір на користь радіомовлення сприймався як ознака прогресивності та серйозного ставлення до музики. Так, у серпні 1928 року в “The Musical Times” опубліковано характерний лист Дж. Хетчера з Ковентрі: «Вся музика високого рівня вимагає певного «настрою свідомості» і слід зазначити, що атмосфера концертної зали не завжди цьому сприяє. Мені здається, що найкращий спосіб слухати полягає в тому, щоб перебувати в стані абсолютного фізичного комфорту, в тихій і м'яко освітленій кімнаті, з парою навушників...»⁶⁰.

С кінця 1920-х реальну конкуренцію концерту склало звукове кіно; кінозали проектуються максимально схожими з концертними, з тією різницею, що функцію музикантів виконують акустичні системи (гучномовці). Зміна ставлення до акустики – як до керованої та залежної лише від технічних рішень – сформувало ставлення до будь-якого громадського приміщення як до потенційно концертного простору. Однак якість звукозапису, у слуховому відношенні адекватна «живому» концертному звуку, буде досягнута лише в останній чверті ХХ століття;

⁵⁸ Thompson E. A. The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2002. P. 280.

⁵⁹ Ibid. P. 283.

⁶⁰ Forsyth M. Buildings for music. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1985. 398 p.

і лише у 1960-х звукозапис почне масово витісняти оркестри із драматичних театрів.

У 1922 року виходить збірка робіт У. Себіна, повністю присвячений проблемам архітектурної акустики, серед яких – які стали класичними статті «Реверберація» і «Акустика театру». Перша з цих статей⁶¹ відома тим, що в ній обґрунтовано формулу реверберації залів, у своїй підсумковій формі гранично проста: $R_t \sim 0,17 * V/A$, де: R_t – час реверберації, V – обсяг приміщення, A – загальна площа звукопоглинання внутрішніх поверхонь приміщення (площа, помножена коефіцієнт звукопоглинання). Ця формула відома як «формула Себіна». Збірник статей У. Себіна на довгі роки став настільною книгою архітекторів, що проєктують театральні та концертні зали, а сам Себін з того часу заслужено вважається засновником сучасної архітектурної акустики⁶². Завдяки методології, розробленій У. Себіном, його учнями та послідовниками, європейські та американські концертні зали першої половини ХХ століття проєктувалися та будувалися одразу як спеціалізовані концертні будівлі. Доцільно схарактеризувати найцікавіші приклади.

“Palau de Musica Catalana” (Барселона, Л. Доменеч-і-Монтанер, 1908 р.) та “Wiener Konzerthaus” (Відень, Ф. Фельнер та Х. Хельмер, 1913 р.) будувалися як зали «легкої музики» та «популярної класики». З архітектурних рис звернемо увагу, що “Palau de Musica Catalana” має повне природне освітлення в денний час; а “Wiener Konzerthaus” має оперізуючу залу для глядачів фойє, – втім, Ф. Фельнер і Х. Хельмер так уже робили – спочатку в Одеському оперному театрі (1884–1887), потім у цюрихському “Tonhalle” (1895 р.). Цікавим є приклад “Stockholm Concert Hall” (Стокгольм, І. Тенгбом, 1926 р.), який будувався «на дивному місці» (так назвав Сінну – ринкову – площу в Стокгольмі архітектор І. Тенгбом)⁶³, з урахуванням далеких перспектив розвитку території (ринок буде знесений лише наприкінці 1960-х та замінений сучасними торговельними комплексами).

З технічних рішень виокремимо, по-перше, для формування освітлення концертної зали була застосована система скляних призм у стелі, що використовується як для природного, так і для штучного освітлення, а також у комбінованих варіантах (світильники спрямовані та потоки світла перерозподіляються через призми). По-друге, вперше

⁶¹ Sabine W. C. Collected papers on acoustics. London : Oxford University Press, 1922. 279 p.

⁶² Raichel D. R. The science and applications of acoustics (2nd ed.) New York : Springer, 2006. 660 p.

⁶³ Tengbom I. Koncert husbyggnade. Stockholms Koncerthus: minnesskrift vid invigingen / repr. 1998 by Norstedt Tyckeri. Stockholm : PA Norstedt&Soner, 1926. P. 43.

архітектор задалегідь розрахував маршрути руху слухачів та спроектував великий вестибюль, у якому сходяться чотири основні маршрути.

На відміну від описаних рані, рішення, використані при проектуванні двох інших зал першої половини ХХ століття, внесли в архітектурний «лексикон» концертної зали кілька принципово нових елементів.

Зала “Radio City Music Hall” (Нью-Йорк, 1932 р.) розташована на 10–11 поверхах у хмарочосі «Рокфеллер-центру» (дев’ять перших поверхів зайняті студіями звукозапису та радіостудіями). Радіо-Сіті являє собою величезну (розрахункова місткість 5933 осіб, сцена глибиною 44 м при ширині 20 м) багатофункціональну залу, в якій зібрані всі новітні досягнення архітектурної акустики, серед яких привертають увагу, по-перше, сегментовані стіни з рухомими сходами, які грають роль регульованих акустичних дзеркал, по-друге, сегментована східчаста склепінна акустична стеля з регульованими консольними акустичними екранами. По-третє, для покращення звукоізоляції застосовані акустичні порожнини між архітектурною та акустичною стелями. Зала має складну подвійну сегментно-еліпсову форму з трьома ярусами консольних балконів. У Радіо-сіті вперше в історії концертних зал застосовано принцип «підзвучки» зали: у портал сцени, рампу та під стелю сцени були встановлені мікрофони, а в сегменти стелі вбудовані вузькоспрямовані акустичні системи.

У другій половині ХХ століття сильний вплив на післявоєнний розвиток концертної зали здійснили “Philips Pavilion”, побудований в 1958 році на Всесвітній виставці в Брюсселі Ле Корбюзьє і архітектором і композитором Я. Ксенакісом та призначений спеціально для концертного виконання електронної музики, а також нова будівля Х. Шарун, 1963 р. – зала, що поєднує принципи асиметрично розташованої ацени, вписаної в зал-багатокутник неправильної форми). Зауважимо, що це зали, розраховані на повністю керовану акустику; і більше – це зали, призначені для якісно нового розуміння музичного звуку як такого (поштовх до такого розуміння дали Е. Варез і П. Шеффер, які розробили принципи, відповідно, «акусматичної» та «конкретної» музики)⁶⁴.

Двадцяте століття практично зламало модель концертної (або концертно-театральної) зали, що існувала до того, як єдиного місця існування музики. З культурної моделі концертної зали майже пішло «створення музики», залишивши «створення співприсутності» при певній культурно значущій громадській події (у цьому сенсі концертна

⁶⁴ Hammond M. Performing architecture: opera houses, theatres and concert halls for the twenty-first century. London : Merrell, 2006. 239 p.

зала межі ХХІ століття майже не відрізняється від зали театральної чи конгрес-холу).

ВИСНОВКИ

Метою розділу у монографії було теоретичне обґрунтування систематичної та евристично значущої теоретичної моделі для опису історії становлення та подальших змін ролі та функцій концертної зали у системі музичного мистецтва та культури, враховуючи той факт, що наукових праць, які системно досліджують генезу концертної зали у культурі наразі бракує. Очевидно в межах одного дослідження такого рівня вкрай важко схарактеризувати всі можливі способи реалізації концертної зали у музичному мистецтві та культурі, тому вектор пошуку було спрямовано саме на формування культурно-мистецької обґрунтованої моделі опису концертних зал для подальших систематизацій. Для цього пропонується теоретична модель концертної зали як єдності: 1) місця події концерту та 2) специфічного концертного простору. Припускаємо, що ця модель дозволяє досліджувати трансформації концертної зали у мистецтві та культурі (як європейській, так і вітчизняній) синхронно та діахронно у чотирьох взаємопов'язаних аспектах: фізичному (географічному), соціальному, комунікативному та інтелектуальному.

Важливим при створенні моделі було зрозуміти специфіку генези концертних просторів в Європі, специфіку культурної обумовленості зміни типів простору в європейській культурі та його перенесення у вітчизняну культуру.

Доцільно виокремити кілька основних чинників цієї специфіки. Першим вважаємо ту обставину, що у європейській культурі значущим є розвиток світського музичного мистецтва і пов'язаних із ним практик у просторі храму (особливо лютеранського) – на теренах України значна частина храмових практик прямо забороняли і забороняють гру музичних інструментах і спів громади під час богослужіння. Другим чинником визначено те, що на відміну від вітчизняної, у європейській культурі вже з ХІV–ХV ст. існували міські професійні музиканти та інституціалізовані (цехові) способи репродукції професійних виконавських компетенцій. Таким чином, у генезі вітчизняної концертної зали професійні практики музикування були недоступними практично до середини ХІХ століття, а «храмовий компонент» концертного простору був залучений власне до концертного простору лише у другій половині ХХ століття. Третім чинником визначено інституціалізацію форм дозвілля (і виокремлення музикування та концертування як однієї з таких форм). Формування певного способу проведення дозвілля

призводить до появи кола людей, не пов'язаних із музикантами спорідненими, становими чи професійними інтересами – і, отже, вже створює певні передумови появи спеціалізованих приміщень для їх зустрічі; створення ж попиту на певні види «музичного дозвілля» формує коло фінансово зацікавлених осіб (зокрема і з кола меценатів), отже, і коло потенційних інвесторів на будівництво вже спеціалізованих концертних будівель.

Концертна зала як простір музикування довгий час була єдиним місцем світського громадського способу контакту з музикою. Проте вже на початку ХХ століття принципова єдність в одному акустичному обсязі музиканта та слухача виявилася розірваною (театрофон, пізніше радіо та грампластинка). Починаючи з середини ХХ століття з розвитком мікроелектроніки та появою електронної музики відбулося фактично «роз'єднання» самого музичного інструменту (музикант перестав бути пов'язаним з конкретним інструментом), а також «роз'єднання» виконавства на рівні практики. Наслідком цього стала гранична універсалізація концертного простору, заздалегідь розрахованого на те, що в ньому за допомогою електронних приладів можна буде створити будь-яку звукову картину.

Але це лише одна сторона; з іншої ж, концерт як подія мистецтва, у системі мистецтва і культурі виявився дуже гнучким – він вписувався в будь-який наданий йому простір, але по суті не мав певного простору.

Можемо констатувати, що концертна зала (як у вітчизняній, так і у світовій культурі) все ще існує з двох, досить простих причин. По-перше, технології віртуальної реальності все ще недостатні, щоб передати і присутність у момент концерту, і, тим більше, ситуацію свідчення «чуда створення» музики. До речі, звукозапис у принципі здатний передати тонкощі акустичної «роботи зали», але така техніка все ще дуже дорога; інакше кажучи, піти на концерт – простіше та дешевше. Друга причина – консерваторії та філармонії все ще певною мірою підтримують у культурі (і у вітчизняній, і у європейській) ставлення до концертної зали як «місця благоговіння» перед музикою як високим мистецтвом, отже, наразі очевидно, що історія концертної зали ще далека до свого завершення.

АНОТАЦІЯ

У розділі монографії з використанням системи конкретно-наукових та загальнонаукових методів дослідження конкретизовано дослідження концертної зали як феномену виконавського простору. Схарактеризовано концертну залу як феномен виконавського простору, уточнено визначення концертної зали у музикознавчому дискурсі. Обґрунтовано

теоретичну модель концертної зали як місця події концерту та специфічного концертного простору. Визначено генезу концертних просторів в Європі у історичній ретроспективі, специфіку культурної обумовленості зміни типів простору в європейській культурі, яка обумовлюється кількома чинниками: розвиток світського музичного мистецтва і пов'язаних із ним практик у просторі храму; формування прошарку міських професійних музикантів та інституціалізовані (цехові) способи репродукції професійних компетенцій; інституціалізація форм дозвілля та виокремлення музикування та концертування як однієї з них. Обґрунтовано значення концертних зал та причини їх подальшого існування.

Література

1. Addis B. A. A brief history of Design methods for Building acoustics. *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*. Cottbus, 2009. P. 1–10.
2. Appleton I. *Buildings for the Performing Arts: A design and Development guide* (2nd ed.). Oxford : Elsevier, 2008. 283 p.
3. *Architectural theory: an anthology from Vitruvius to 1870* / ed. by H. F. Mallgrave (in 2 vols). Vol. I. Malden: Wiley-Blackwell Publishing, 2006. 590 p.
4. *Architecture as experience: radical change in spatial practice* / ed. by D. Arnold, A. Ballantyne. London : Routledge, 2004. 300 p.
5. Barron M. *Auditorium acoustics and architectural design* (2nd ed.). London : Spon Press, 2010. 464 p.
6. Beranek L. L. *Acoustics* (5th ed.). Cambridge, MA : Cambridge University Press, 1996. 491 p.
7. Beranek L. L. *Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture* (2nd ed.). New York : Springer, 2006. 661 p.
8. Blesser B., Salter L.-R. *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2007. 437 p.
9. Boden M. A. *Conceptual Spaces. Milieus of Creativity: An Interdisciplinary Approach to Spatiality of Creativity: Knowledge and Space*. Vol. 2 / ed. by P. Meusburger, J. Funke, E. Wunder. New York : Springer, 2009. P. 235–243.
10. Charleson A. W. *Structure as Architecture: a sourcebook for architects and structural engineers*. Oxford : Elsevier, 2005. 228 p.
11. Elson A. *Architectural Acoustics*. *The Musical Quarterly*. 1921. Vol. 7. № 4. P. 469–482.
12. Faulk B. J. *Music hall and modernity: the late-Victorian discovery of popular culture*. Athens, OH : Ohio University Press, 2004. 244 p.

13. Forsyth M. Buildings for music. Cambridge, Mass. : MIT Press, 1985. 398 p.
14. Garnier Ch. Le Nouvel Opera de Paris (in 2 vls). Vol. 1. Paris, 1878, 522 p.
15. Gieryn T. F. A Space for Place in Sociology. *Annual reviews of Sociology*. 2000. № 26. P. 463–496.
16. Gracyk T. Listening to music: performances and recordings. *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. IV / ed. by Ph. Auslander. London : Routledge, 2003. P. 332–350.
17. Hammond M. Performing architecture: opera houses, theatres and concert halls for the twenty-first century. London : Merrell, 2006. 239 p.
18. Hiller B. The art of place and the science of space. *World Architecture*. 2005. № 11 (Beijing, Special Issue on Space Syntax). P. 96–102.
19. Hiller B., Hanson J. The social logic of space (5th ed.). Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 281 p.
20. Howard D. M., Angus J. Acoustics and Psychoacoustics (4rd ed.). Oxford : Focal Press, 2009. 488 p.
21. James-Chakraborty K. German Architecture for a Mass Audience. New York : Routledge, 2000. 172 p.
22. Johnson J. H. Musical Experience and the Formation of a French Musical Public. *The Journal of Modern History*. 1992. Vol. 64. № 2. P. 191–226.
23. Kilde J. H. When Church Became Theatre: The Transformation of Evangelical Architecture and Worship in Nineteenth-Century America. New York : Oxford University Press, 2005. 328 p.
24. Krims A. Music and urban geography. Abington : Routledge, 2007. 203 p.
25. Lefebvre H. The production of Space (2nd ed.). Oxford : Blackwell Publ., 1984. 454 p.
26. Long M. Architectural acoustics. San Diego: Elsevier, 2006. 844 p.
27. Lukermann F. E. The concept of location in classical geography. *Annals of the Association of American Geographers*. 1961. № 51. P. 194–210.
28. Mackintosh I. Architecture, Actor and Audience. London : Routledge, 1993. 184 p.
29. Madanipour A. Public and private spaces of the city. London : Routledge, 2003. 264 p.
30. Mallgrave H. F. Modern Architectural theory, A Historical Survey, 1673–1968. New York : Cambridge University Press, 2005. 503 pp.
31. Meyer J. Acoustics and the Performance of Music. Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instruments Makers (5th ed.). New York : Springer, 2009. 438 p.

32. Norberg-Schulz Ch. Existence, space & architecture. London : Praeger, Studio Vista, 1971. 120 p.
33. Norberg-Schulz Ch. Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture. New York : Rizzoli, 1980. 212 p.
34. Orvell M. Constructing Main Street: Utopia and the Imagined Past. *Public Space and the Ideology of Place in American Culture* / ed. by M. Orvell and J. L. Meikle. New York : Rodopi, 2009. 460 p.
35. Pearson M. P., Richards C. Architecture and Order: Approaches to Social Space (3rded.). London : Taylor&Francis, 2005. 230 p.
36. Pelletier L. Architecture in Words: Theatre, language and the sensuous space of architecture. London : Routledge, 2006. 241 p.
37. Raichel D. R. The science and applications of acoustics (2nded.) New York : Springer, 2006. 660 p.
38. Sabine W. C. Collected papers on acoustics. London : Oxford University Press, 1922. 279 p.
39. Schumacher P. The Autopoesis of architecture. Vol. 1: The new framework for architecture. Chichester : Wiley, 2011. 461 p.
40. Taruskin R. Text and Act: Essays on Music and Performance. New York : Oxford University Press, 1995. 382 p.
41. Tengbom I. Koncert husbyggnade. *Stockholms Koncerthus: minnesskrift vid invigingen* / repr. 1998 by Norstedt Tyckeri. Stockholm : PA Norstedt&Soner, 1926. P. 41–49.
42. The anthropology of Space and Place: Locating Culture / ed. by S. M. Low and D. Lawrwnce-Zuniga. Malden MA: Blackwell Publ., 2003. 422 p.
43. Thompson E. A. The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2002. 500 p.
44. Tuan Y.-F. Space and Place: The Perspective of Experience (8th ed). Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003. 235 p.
45. Upton D. Architecture in Everyday Life. *New Literary History*. 2002. № 33. P. 707–723.
46. Wilding-White R. Poème électronique: A building as an instrument. *Experimental Musical instruments*. 1998. Vol. 13. № 3. P. 10–15.

Information about the author:

Koriakin Oleksii Oleksiyovych,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Head of the Department of Stage & Variety Art
and Directing Techniques

Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
87, Romenska str., Sumy, 40002, Ukraine