

RU

Физико-акустическое пространство в музыке композиторов второй половины XX века

Астахова О. А.

Аннотация. Цель исследования заключается в доказательстве аксиомы о том, что музыкальное пространство так же, как и музыкальное время, имеет три основных (базовых) уровня. В статье охарактеризованы концептуальный уровень музыкального пространства, который представляет собой субъективный индивидуальный «пространственный мир», выраженный всеми элементами музыкального языка; перцептуальный уровень музыкального пространства, связанный со слушательским восприятием; физический уровень музыкального пространства, проявляющийся в моменты исполнения сочинений. Научная новизна исследования заключается в разработке классификации перцептуального пространства в музыке и определении компонентного состава физико-акустического уровня музыкального пространства. В результате определено, что музыкальное пространство является многоуровневым феноменом; перцептуальный уровень музыкального пространства включает в себя картинную перцепцию, чувственную перцепцию и катарсическую перцепцию, а физический уровень музыкального пространства включает в себя микропространство и макропространство; стереофония XX века подразумевает различные виды организации акустического пространства, такие как статическая стереофония, динамическая стереофония, комбинированная стереофония.

EN

Physical and Acoustic Space in the Music of Composers of the Second Half of the XX Century

Astakhova O. A.

Abstract. The study aims to prove the axiom that musical space, as well as musical time, has three main (basic) levels. The paper characterises the conceptual level of musical space, which is a subjective individual “spatial world” expressed by all elements of the musical language; the perceptual level of musical space, associated with the listener’s perception; the physical level of musical space, manifested when performing compositions. The scientific novelty of the study lies in developing a classification of perceptual space in music and determining the component composition of the physical and acoustic level of musical space. As a result, it has been determined that musical space is a multilevel phenomenon; the perceptual level of musical space includes pictorial perception, sensory perception and cathartic perception, while the physical level of musical space includes micro-space and macro-space; the stereophony of the XX century implies various types of organisation of acoustic space such as static stereophony, dynamic stereophony, combined stereophony.

Введение

Проблема музыкального пространства, как некоего скорее метафорического понятия, сначала обозначилась в музыковедении в связи с осмыслением такого сложного явления, как фактура. Мысли о фактуре, как о системе, организующей музыкальное пространство, содержатся в работах М. Скребковой-Филатовой (1985; 1992), В. Холоповой (2000), Е. Назайкинского (1972), В. Задерацкого (1995), Т. Красниковой (2008) и многих других музыковедов. Необходимость дифференциации фактуры часто вынуждала исследователей прибегать к понятиям пространственных (в том числе геометрических) координат. Вместе с тем о музыкальном пространстве говорили также, имея в виду чисто акустические эффекты. Безусловно, отсутствие в музыке визуального начала усложняло задачу и давало возможность неоднозначного, расширительного и, порой, весьма туманного толкования пространственности в музыке.

В 2006 году С. В. Мозгот была защищена кандидатская диссертация: «Музыкальное пространство в творчестве К. Дебюсси», где исследователь выявила разные параметры музыкальной пространственности на разных

уровнях сочинения: на фонетическом (звуковом), интонационно-семантическом и композиционно-драматургическом уровнях (Мозгот, 2008). К пониманию музыкального пространства как иерархического явления постепенно приходили разные ученые. Так, Е. Назайкинский с позиции психологии музыкального восприятия представлял музыкальное пространство как «сочетание нескольких различных по природе пространственно-определённых структур... <...> Они существуют первоначально в виде замысла музыкального произведения, затем реализуются в его звуковой ткани и, в итоге, возникают в восприятии и представлениях слушателя, накладываются и взаимопроникают друг в друга» (Назайкинский, 1972, с. 159).

Разумеется, обращаясь к подобной проблеме, нельзя игнорировать фактор музыкального времени – определяющего для музыкального искусства – ведь пространство и время в музыке представляют собой диалектическое единство (хронотоп (Астахова, 2019)). Теория музыкального времени получила достаточную разработку в музыковедении, в частности, существует концепция его многоуровневой природы. Обращаясь к теме музыкального пространства, попытаемся взглянуть на него с позиции всеобщности: не является ли музыкальное пространство, так же как и музыкальное время, многоуровневым понятием? Ответив на этот вопрос утвердительно, мы, возможно, внесем некоторую ясность в толкование категории пространства в музыке.

Таким образом, задачи данного исследования заключаются в: во-первых, в попытке систематизации разнообразных, во многом экспериментальных явлений в музыке XX века; во-вторых, в предложении собственной типологии такого понятия, как музыкальное пространство.

Основная часть

Итак, будем исходить из аксиомы, что музыкальное пространство так же, как и музыкальное время, имеет три основных (базовых) уровня – физический, концептуальный и перцептуальный. Рассмотрим их по отдельности.

Концептуальный уровень музыкального пространства

Концептуальное пространство в музыке понимается в целом, как некая художественная идея, выраженная всеми элементами музыкального языка, как субъективный индивидуальный «пространственный мир» (выражение П. Хиндемита) композитора. Этот «пространственный мир» может ощущаться во многих компонентах произведения: в мелодике, которая обладает линейной графикой, в гармонии, где действуют общие с живописью законы перспективы, и, несомненно, в области формы-структуры, где часто проявляются архитектурные принципы (арка, квадрат, симметрия и т. д.). Но прежде всего он связан с категорией фактуры.

Фактура – наиболее «зримая» часть «айсберга» музыкальной пространственности. Диапазон («верх» и «низ»), степень плотности или прозрачности каждого фрагмента композиции объективно зафиксированы в нотной записи. Особую историческую роль в освоении музыкального пространства, как отмечает В. Задерацкий (1995), внесла полифония. Всевозможные контрапункты, инверсии, ракоходы являются чисто пространственными операциями с исходным материалом; не только слышимыми, но и видимыми в нотной записи как своеобразные графические конструкции. Интересными в этой связи представляются графические схемы Танеева, которые он предлагал для правильного осмысления полифонических «манипуляций».

В музыковедении разработаны такие пространственные координаты фактуры, как вертикаль и горизонталь, диагональ и глубина. Пространственные координаты музыкальной фактуры стали особенно явственно «видимы» при переносе музыкального произведения (не предназначенного для пластических интерпретаций) на балетную сцену. Так, в балетном дуэте с кордебалетом происходит уподобление самих исполнителей музыкально-фактурным «голосам» – главному и второстепенным, как бы мелодии и аккомпанементу. Таким образом, хореографическое искусство предоставляет возможность зримо ощутить музыкальную фактуру, сделать ее «видимой» не только для музыкантов-профессионалов.

Разные виды музыкального письма, разнообразные склады фактуры по сути дела представляют собой разные типы организации музыкального пространства. И на этой почве возможны новые аналитические методы. Так, исследования *фактурных метаморфоз* – своего рода «модуляций» из одного склада в другой (например – из гомофонного в монодический), сжатие и расширение диапазона, регистровые «скачки», изменение звуковой плотности представляет практический путь осознания данного уровня музыкального пространства. В качестве примера подобного «скачкообразного» изменения пространства-фактуры приведем необычное заключение Ноктюрна Н-dur (№ 9) – внезапное переключение из лирически-песенной сферы в патетический монолог-речитатив).

Отметим, что современное музыковедение при анализе современной музыки привлекает все новые и новые характеристики фактуры, как сугубо научные, детализированные, так и образно-метафорические. Например, выдвигаются следующие дефиниции – «дискретно-имитационная фактура с алеаторической ритмикой» (термин Д. И. Шульгина); или же «фактура брожения», фактура «вибрирующая», «шелестящая», и т. п. Видимо, множественность и некоторая туманность подобных определений связаны с объективными сложностями современного музыкального языка, который порой с трудом поддается объяснению и типизации.

Перцептуальный уровень музыкального пространства

Отталкиваясь от приведенных выше представлений Е. Назайкинского, легко выйти на осознание перцептуальности музыкального пространства. Перцептуальный уровень музыкального пространства, связанный со слушательским восприятием, ощущается при активном слушании музыки. В зависимости от своего воображения и степени музыкальной образованности слушатель моделирует в своем сознании тот или иной

пространственный образ. Так, одно восприятие более абстрактно: слушатель ощущает диапазон; плотную или прозрачную фактуру. Другое восприятие музыки более конкретно, ассоциативно – она ассоциируется, допустим, с картинами природы. Наконец, существует и комбинированное восприятие музыкального пространства, когда слушатель, преимущественно хорошо подготовленный профессионал, постигает произведение во всей его всеохватности; т.е. воспринимает его не только чувственно, но и аналитически. В этом случае он может рассуждать об особенностях фактуры, формы и т.п., которые являются, специфическими выразительными музыкальной пространственности. Этот уровень пространства, таким образом, определяется индивидуально-психологическими особенностями человека.

Таким образом, пространство-*перцепция* открывается нам как психологический, субъективный опыт слушателя, исполнителя, которые могут моделировать в своем сознании некие пространственные объемы, перспективы, образы, картины. Этот уровень пространства виртуален; он связан, прежде всего с воображением и предполагает наличие у субъекта некоего спектра художественных и чувственно-образных ассоциаций. Так, при звучании вступления к Одиннадцатой симфонии Шостаковича фактурно-оркестровыми средствами и пусто звучащими квинтами создается ощущение огромного, холодного, незаполненного пространства Дворцовой площади; в первой части Первой симфонии Чайковского и в *gis-moll*-ной прелюдии Рахманинова возникает образ движения по дороге через бескрайнее заснеженное поле. Вообще создание образов широкого простора, в том числе и водного, оказались очень плодотворными для музыкального искусства – достаточно вспомнить знаменитые произведения Римского-Корсакова, Лядова, импрессионистов. Отталкиваясь от подобных субъективных восприятий, можно предложить следующую классификацию перцептуального пространства в музыке:

1. *Картинное*. У слушателя возникают картинные, пейзажные ассоциации, либо прямо связанные с декларациями композитором в программных сочинениях (например, «Море» Дебюсси, «На тройке» Чайковского), либо навеянные непрограммными. Так, известно, что подобные картины возникают при слушании некоторых прелюдий Рахманинова. Заметим, что не всегда заявленная автором образность совпадает с представлениями слушателя. Например, в прелюдии Дебюсси «Каноба» (каноба – сосуд для внутренностей мумии) у одних вызывает образ мрачного шествия (в начале), у других – всплески волн, покачивание лодки на воде.

2. *Чувственное*. Оно связано с эмоциональным возвышением, направленным ввысь, к «вершине-горизонту». Достижение вершины связано с постепенным мелодическим подъемом в высокий регистр и предельного расширением диапазона как достижением желаемого счастья, очень характерно, например, для заключительных тактов лирических или лирико-драматических произведений Чайковского (пример – завершающие такты балетных адажио, пьесы «Раздумье»). Наоборот, эмоциональный спад, мрачный настрой связан с погружением в глубину, с уходом в низкий регистр, свертыванием диапазона (кода 6-й симфонии).

3. *Катарсическое*. Это момент очищения души через перенесенные испытания, страдания; момент духовного воспарения, вознесения. В подобном плане высказывался Нейгауз о коде Ариетты 32 сонаты, ощущая в высоком «небесном» регистре божественную благодать. Так же «очистительным», пронзительным до слез звучанием воздействует последнее явление Темы Любви Ромео и Джульетты в конце увертюры-фантазии Чайковского.

Интересно, что ощущения колебаний пространства-фактуры в свете оппозиций «плотное» - «разреженное» или «расширение» - «сжатие», - присутствуют в музыке самых разных эпох и стилей. Однако в XX веке такие «операции» на уровне концептуального пространства достигли своего рода кульминации. Эффекты «расширения-сжатия», рост из малого «вещества» музыкальной субстанции до максимального объема и обратно, могут ассоциироваться и другими, более глобальными образами – Космосом, энергией, пульсирующей материей. Подобное мы видим в творчестве К. Пендерецкого и В. Лютославского, С. Губайдуллиной и А. Шнитке.

Физико-акустический уровень музыкального пространства

Физико-акустическое пространство проявляется в музыке двояко; как на «предкомпозиционном» минимальном уровне, так и на «посткомпозиционном» уровне, в моменты исполнения сочинений. Оно может быть постигнуто, прежде всего, на примере отдельных звуков. Звуки, соотносящиеся между собой как более высокие и более низкие, уже подспудно осознаются слушателем как верхние и нижние точки некоей воображаемой звуковой вертикали. Сама многомерная структура одного звука также пространственна: широкий диапазон обертонового ряда наглядно демонстрирует принцип высотности. Целая область композиторских поисков XX века связана с разработкой глубинных параметров звука и построения композиций на основе одного звука. Это позволяет обозначить данное явление как «микространство». Рассмотрим его подробнее.

Микространство: «в глубины звука»

Композиторы XX века получили новые возможности выражения своих идей – они научились смешивать, синтезировать различные краски звуковой палитры, минуя живые инструменты. Назначение звуков, созданных технологическим путем – обогащение спектра привычных музыкальных звучаний, создание новой сферы выразительности. Искусственный звук с одной стороны может подражать естественному звуку, либо, наоборот – контрастировать ему. На физико-акустическом уровне музыкального пространства мы имеем дело здесь как бы с «развертыванием», расщеплением одного звука.

Условно обозначаемые *новые звуки*, то есть звуки, особым образом преобразованные, не встречавшиеся до сих пор в практике композиции, по своим акустическим качествам дифференцируются как *тоны* и *шумы*. Существуют два пути преобразования звуков. В одном случае предметом модификаций служит *тембр* звука, что является основой композиций в области *электронной* музыки. В другом случае материалом для разного

рода модификаций служит *собственно звук*, который посредством синусоидального тона, произведенного генератором или осциллятором, лишен обертонов. Это происходит в сфере так называемой *спектральной* музыки. Рассмотрим эти явления несколько подробнее.

Понятию «электронная музыка» присущ некоторый надстилевой аспект, так как электронные сочинения не обусловлены какими-либо жанровыми или стилистическими регламентациями. Этот термин скорее дается по аналогии с такими понятиями как «инструментальная», «вокальная» музыка: определяющими факторами здесь являются не содержание и не способ изложения музыки, а исполнительские средства. Если говорить об электронном синтезе, то он осуществляется таким образом: музыкальная материя разрабатывается как бы *вглубь*, но по-разному. Это связано, в одном случае, с *многопараметровостью* звука (его артикуляцией, громкостной динамикой, длительностью, тембром, плотностью), в другом, – с использованием «малых частиц», *микроэлементов* (микроинтервалики, микродинамики, микроритма, микрофактуры). Это детально проработано, например, направлением тотального сериализма (К. Штокхаузен «Электронные этюды I и II», 1953-54). А другой аспект, касающийся создания новой акустической среды, представлен в электронно-сонористических композициях (Д. Лигети. «Артикуляция», 1958).

«Возможность проникновения в микрокосмос тембра, поиска в области создания контролируемых пространств», по выражению композитора Э. Артемьева, – ему удалось осуществить в композиции «Двенадцать взглядов на мир звука» (1969). Композиторский замысел этого сочинения по-своему уникален. Автор решил создать серию акустических «вариаций на один тембр» – тембр якутского темир-комуза. Этот инструмент имеет семьдесят обертонов, а по своим акустическим свойствам он максимально приближен к звучанию электронных инструментов. Данная композиция олицетворяет собой идею диалектического единства микро- и макромира. Продолжать эти вариации можно сколько угодно, ибо такое количество обертонов (как у тембра темир-комуза) можно комбинировать бесконечно. В этом осуществляется некая медитативная трактовка формы, у которой нет традиционного начала и конца, а драматургия такого музыкального произведения разворачивается по синусоидальной линии.

Помимо чисто технической задачи – показать богатство и многообразие одного тембра, что в конечном счете приводит к ощущению, будто звучат несколько различных музыкальных инструментов, автор еще решает и задачу эстетического плана. Мозаичная монотонность драматургического развития в некотором смысле демонстрирует разрозненность и «осколочность» человеческого сознания в XX веке.

Другое направление «технологического» поиска в сфере музыкальной пространственности, связано с понятием «спектральная музыка». В отличие от электронной музыки, музыка спектральная связана с синтезом иного рода – *инструментальным*. Спектральная музыка как акустический опыт впервые появилась во Франции в 1973 году. *Спектр* звука, как известно, – совокупность обертонов, составляющих сложную природу звука. И погружение в мир обертоновых «шлейфов» составляет суть данной композиторской техники. Приведем характерный образец творчества одного из самых ярких представителей спектральной музыки – Жерара Гризе.

Уже в первом из своих сочинений – *“Partiels”* для оркестра Ж. Гризе удалось продемонстрировать огромный потенциал звукового спектра. Суть сочинения состоит в том, что оно является некоей звуковой массой, образуемой из одного звука. Форма строится по принципу как бы разрастания ветвей дерева: «ветки» – это «части»-обертоны основного ствола: тона «Е» тромбона и контрабаса; остальные инструменты подхватывают свои веточки-обертоны и добавляют новые. В итоге образуется общая пышная «крона», или густое облако *макро-звука*. Инструментальный спектр делится на три пласта: нижний (ствол) представлен основным тоном и октавным обертоном, средний образуют частицы, составляющие традиционные аккорды терцовой структуры (ветви), а верхний пласт, наиболее плотный, состоит из кластерных соединений (листья). Подобная дифференциация позволяет строить на основе одного спектра драматургию целого произведения, чья форма оказывается более интересной, пластической выстроеной по сравнению с несектральной сонорикой.

В начале *“Partiels”* гармонический спектр от контрабасового до тромбонного тона «Е» реализуется в звучании 18 инструментов, и с каждым новым повторением далее он смещается от нижнего уровня ко все более высокому. При этом происходит изменение тембрового освещения каждой частицы. Композитор является «исследователем» акустической природы звука, выстраивая определенную образную концепцию, связанную с его космологическими исканиями. Это не исключает создания особой атмосферы произведения и особой внутренней формы, где исчезает пульсация времени, где происходит погружение в неведомое, приоткрывается тайна иных реальностей...

Пространственность в музыке проявляется и на уровне *интервалов* и *аккордов*. Гармонические интервалы (промежутки), имеющие основание и вершину, характеризуются как узкие, широкие и сверхширокие. Они представляют собой с этой точки зрения определенную «пустотность» между крайними звуками, т.е. пространство интервалов бывает более или менее объёмным. Разумеется, объём интервала на слух рельефнее ощущается либо в среднем регистре, либо при сопоставлении крайних, что обусловлено акустическими причинами и физиологическими особенностями слуха.

В аккордах же ясно определяется как *плотность*, так и *многоплановость* пространства. В трезвучиях и септаккордах, особенно в четырехголосном складе оно *трехслойно* (бас, средние звуки, верхний звук); в аккордах более многозвучных (комплексах) возможно и большее количество планов. В плотно расположенных аккордах пространство как бы «сжато», спрессованно, отчего звучат они более насыщенно, порой «терпко», чем широко расположенные. В последних «достаток воздуха» между тонами придает звучанию иной, часто более красочный, фонирующий оттенок. Особенно наглядно музыкальное пространство ощущается в полиаккордике, связанной с явлением многослойности фактуры.

Итак, микропространство заложено в самой глубинной материи музыки, в ее звуковом, предкомпозиционном уровне. С другой стороны, физико-акустическое пространство познается в способе организации концертно-звуковой среды, оно связано с различным *расположением источников звука*. Их разнообразная комбинаторика (например, сочетание «живых» источников – оркестра, хора с магнитной записью), различного рода стереоэффекты (например, расположение исполнителей в разных точках зала) позволяет более явно ощутить музыку в пространстве и пространство в музыке. Такой вид музыкальной пространственности обозначим как «макропространство». Рассмотрим формы его проявления.

Макропространство: «атмосферы» (стереофония)

Освоение физического пространства началось в самые древние времена (антифонное респорсное пение в храмах). Если в Средние века пространственные эффекты достигались посредством использования *двух хоров*, то в музыке эпохи Возрождения статическая стереофония становится очевидной в связи с *многохорностью*. Такой прием объединения нескольких хоров активно применялся в композициях самых различных жанров и в церковной, и в светской музыке. В Англии, начиная со второй половины XV века, свадебные церемонии нередко сопровождалась композициями с использованием нескольких хоров. Например, английскому композитору эпохи Возрождения Т. Таллису принадлежит мотет для восьми (!) хоров.

Так называемые *Cori spezzati* (разрозненные, т.е. разделенные пространством хоры) применялись и нидерландскими мастерами. Так, А. Вилларт указывает на наличие данного принципа даже в названии собственного сочинения – “*Salmi spezzati*” (1550). Выдающиеся итальянские мастера XVI века Андреа и Джованни Габриели совершили качественно новый скачок в освоении музыкальной пространственности. Они сделали ее многомерной, введя пространственный фактор в композицию. Используя некоторые секреты, таившиеся в старом полифоническом искусстве – дифференциацию хора, сопоставление внутри него групп, – они вывели эти методы разделения звучащего пространства на макроуровень. Отчасти эта техника была подсказана акустическими свойствами аудиторий (в частности, интерьером собора св. Марка, а также представлениями на площади в Венеции). Подобные разработки музыкального пространства продолжились в эпоху барокко (например, «Музыка на воде» Генделя), затем прекратились и вновь возобновились в XX веке, который представил немало примеров экспериментов с физико-акустическим пространством. В отличие от духовных, религиозных или светских практик ранних эпох, композиторы XX века часто экспериментируют с пространством весьма целенаправленно, возводя его в художественный концептуальный принцип. Так, Я. Ксенакис в своей известной композиции «Терретектор» («Действие в пространстве», 1966 г.) располагает 88 музыкантов оркестра среди публики, освободив для этого зал от кресел.

Думается, что именно уровень макропространства в музыке наиболее очевиден. В упомянутых произведениях средствами моделирования пространства выступают источники звука и их расположение; задействуются группы инструментов, оркестры, хоровые массы, солисты, которые могут перемещаться относительно друг друга и слушателей. Однако пространство как тема, как программа, как *концепт* проявляется и в камерном творчестве. В качестве примеров приведем струнный квартет С.Слонимского «Антифоны»; в 3-й фортепианной сонате Булеза одна из формант алеаторической композиции называется «Антифония»; у Ю. Буцко есть фортепианная пьеса «Измерение пространства». Заметим при этом, что стереофония, особенно в XX веке, неоднородна. Обратимся в этой связи к разнообразным примерам.

Разнообразная художественная практика XX века позволяет выявить и определить различные виды организации акустического пространства. С одной стороны, это традиционная, известная с эпох Возрождения и Барокко *статическая стереофония*, когда источники звука, независимо от их количества, неподвижны. В XX веке много таких примеров; они были приведены выше (можно добавить еще «Военный реквием» Бриттена). С другой – появляется *динамическая (мобильная, кинетическая) стереофония*, когда исполнители двигаются по залу или сцене. Звуки при этом распространяются свободно по отношению к слушателю. Рассмотрим несколько показательных примеров.

Композиция Л. Берно «Круги» (1960) – своеобразная одночастная «музыка для состава» (меццо-сопрано, арфа и две группы ударных инструментов). В основе текста – стихи американского поэта Э. Каммингса. Верлибр, характеризующийся аритмичностью, перенасыщенностью символикой и алогизмами обретает оригинальное воплощение в звуках. Кругообразная символика проявляется уже в расположении исполнителей на сцене: позади две группы ударников, между ними, несколько впереди, арфа; певица совершает полукруги и круги, при этом играя на разных ударных инструментах. Группы ударников рассаживаются по полукругу. Основной круг определяет строение пьесы, пять ее разделов помечены композитором римскими цифрами (I-II-III-IV-V), текст в разделах расположен концентрично. Первые три части соответствуют трем стихам, четвертая и пятая повторяют второй и первый стихи. Певица выкрикивает различные звуки, подключается к ударникам, которые в кульминации издают аффектированные возгласы.

Интересный пример на динамическую стереофонию представляют и «Антифоны» С. Слонимского для струнного квартета (1968). Данное сочинение предполагает многократные перемещения музыкантов во время исполнения, причем координаты их местоположения точно указаны в партитуре. Сценическое пространство условно делится на три части: левая, правая сторона (относительно зрителя) и центр. Сильное воздействие на слушателей оказывает прием театрализации, вовлекающей их в атмосферу ритуального действия.

Созданию «мобильного» и ускользающе-изменчивого художественного образа у С. Слонимского отвечает использование нетемперированной интервалики (четвертитоновая техника), а также импровизационного

ритма (длительности обозначаются условно – не четверть-восьмая, а полудолгая-короткая; не постепенное дробление или увеличение ритмических фигур, а пассажи с ускорением и замедлением).

Во временных (метроритмических) и высотно-интонационных взаимоотношениях обнаруживается очень интересная закономерность: при постепенном расширении интервального диапазона (начиная от микроинтервалов и вплоть до ультрашироких скачков) происходит диминуция длительностей. Такой прием направлен на достижение своеобразного разноуровневого (диагонального) баланса. Эффект пространственного звучания создается благодаря использованию крайних регистров (*C – g* у виолончели). Образующаяся трансинструментальная линия в глиссандирующем пассаже (от виолончели к альту, а затем от второй скрипки к кульминационному звуку *as* у первой) создает впечатление стремительного восхождения.

Композиция данного произведения строится таким образом:

- движение солистов происходит при постепенном приближении к центру сцены (притом, что первоначально все инструменты, кроме виолончели, находились за сценой);
- ни одна «сценическая ситуация» не повторяется дважды;
- движение к кульминации, напряжение усиливается не только аудиальным, но и визуальным воздействием на слушателя посредством смены дальнего плана на ближний («кинематографический» прием).

Ярким примером на динамическую стереофонию является и сочинение для скрипки и баяна «Адам и Ева» М. Броннера. Премьера состоялась в 1999 году в Одессе, где это произведение было мастерски исполнено Еленой Ергиевой (скрипка) и Иваном Ергиевым (баян). Основной стереофонический эффект в сочинении «Адам и Ева» не был задуман автором намеренно и возник на подсознательном уровне. Мотив достаточно прост – баянисту трудно переворачивать ноты, поэтому целесообразнее использовать несколько пультов. Но так как продолжительность пьесы более 10 минут и исполнителю невозможно охватить взглядом все страницы, композитор решил расположить пульты в полукруге (у скрипки также – для симметрии). В основе композиции два образа, два контрастных по своей природе начала отражают истинную сущность бытия: гармонию противоположностей – мужчины и женщины. Мужское начало выражено экспрессивным тембром скрипки, а женское олицетворяет звучание баяна, который проявляется у композитора с необычайной теплотой и чувственностью. Мобильность исполнителей дает возможность слушателю почувствовать «дышащее» звуковое пространство, обладающее свойствами сжатия и расширения, сгущения и разрежения. Проследим за ремарками композитора, отражающими расположение источников звука на сцене:

- музыканты, играя, выходят из противоположных кулис (т. 1);
- садятся спиной друг к другу (т. 13);
- музыканты поворачиваются лицом к залу (т. 106);
- поворачиваются лицом друг к другу (т. 150);
- музыканты уходят, поют и играют одновременно; музыка продолжает звучать из-за кулис, постепенно затихая.

Символическим отражением неизбежности чувства любви и вечности бытия является движение по кругу – то, что, на первый взгляд, продиктовано чисто технической задачей – не нарушить пластики музыкально-театрального действия. У каждого из исполнителей ноты расположены на шести пюльтах, что заставляет музыкантов плавно перемещаться по окружности навстречу друг другу. В таких передвижениях исполнителей на сцене угадывается некая идея сближения контрастных миров. Здесь, безусловно, присутствует театральность, позволяющая глубже проникнуть в содержательный смысл произведения. Моментом вовлечения в партитуру «Адама и Евы» человеческого голоса (в заключительном разделе композиции оба исполнителя тихо вокализируют) отмечено расцветающее чувство любви, которому уже тесно в рамках чисто инструментальной музыки. Ощущение расширенного психологического времени (в стремлении к вечному пребыванию в неземном блаженстве) выражается возникшем между двумя вокальными партиями бесконечном каноне (т. 242 – и до конца, пока звук не затихнет).

Не случайно, что в процессе развития этого произведения меняется и музыкальный язык: от диссонантности и экспрессивности звучания, заостренности и графической рельефности мелодических линий и терпкости гармоний к высшей умиротворенности и спокойствию долгожданной неги. Образно трансформируется и основная лейтинтонация (нисходящий ход м. 2 - ув. 4), которая в партии баяна концентрируется главным образом в гармоническом виде. Постепенно этот мотив «завоевывает» восходящее направление, звучит на разных точках диапазона, в различных ритмических модификациях, а в кульминационном разделе композиции (когда исполнители поворачиваются лицом друг к другу) «высвобождается» из-под неустойчивого «владычества» тритоновой интонации – м. 2 - ч. 5 (т. 151). О поисках долгожданной «устойчивости» свидетельствует появление педали в среднем голосе, а затем и органного пункта. Хотя тритон еще «вступает в соперничество», кварто-квинтовые созвучия уже превалируют, становясь провозвестниками наступающего в конце сочинения ощущения «мировой гармонии».

Тематизм этого произведения рельефен, необычен и рождается в большой степени экономностью. Мелодика широкого диапазона указывает на невокальность основной темы. В начале произведения Адам и Ева воспринимаются как существа, блуждающие в сумраке, ищущие и смятенные. И только потом композитор наделяет их теплыми человеческими чертами, о чем свидетельствует избранный круг выразительных средств:

- широкий диапазон сужается до пределов большой терции (в т. 235 в средних пластах фактуры);
- после тональной неопределенности подчеркнутое нахождение в сфере тональности *D-dur*;
- включение в партитуру вокального тембра;
- перевод тритоновой интонационной сферы в квинтовую.

Таким образом, идея сближения двух противоположных образных миров (выраженная посредством кинетической стереофонии, т.е. реального сближения персонажей-исполнителей), идея рождения гармонии из хаоса мироздания, движения от мрака к просветлению на интуитивном уровне подсказывает автору избранные им музыкально-выразительные средства.

Исторически самый поздний тип стереофонии – *комбинированная* (или монтажная) – появился в 1948 году. Это один из способов создания музыкального «объема» и «перспективы», основоположником которого стал Пьер Шеффер. Известный французский инженер-акустик и композитор впервые разработал метод, основанный на соединении живой музыки с искусственно воспроизводимой. Приблизительно в то же время (в 1952 году) Джону Кейджу по случайности попались некоторые грампластинки, из фрагментов которых он «смонтировал» свой «Воображаемый пейзаж № 5», который явился первым в США образцом «музыки для ленты» (основоположником монтажно-фонографических методов). Эта идея была подхвачена и успешно продолжена экспериментами с реверберацией и другими специальными эффектами, *воспроизводимыми* с помощью студийной аппаратуры. Природный звуковой материал сочетался с музыкой электронного происхождения.

В этом направлении существуют такие композиции, где живые музыкальные инструменты сочетаются с магнитной лентой, а также и такие, где музыкант играет сначала сольно, а затем в контрапункте с собственной записью. Приведем следующий пример. На концерте японского радио (Токио) в 1966 году состоялась премьера оригинальной пьесы К. Штокхаузена «Соло для мелодического инструмента с обратной связью», исполнение которой было представлено в двух версиях: сначала на тромбоне, затем на флейте. Вся «загвоздка» заключалась в том, что солистам предстояло играть самим с собой, точнее, импровизировать с произведенной уже непосредственно во время исполнения собственной записью.

Эксперименты в области контрастной стереофонии свойственны и современным отечественным композиторам. Например, у Н. Корндорфа есть сочинение под названием «Пение» (для меццо-сопрано и магнитофонной ленты), в котором проявляется характерное для творческого метода композитора использование бессвязного слогового пения (звучащие фонемы).

Огромная роль в практике соединения «нотно»-инструментальной и монтажно-фонографической музыки принадлежит итальянскому композитору Бруно Мадерна. Чрезвычайно показательными в этой области является «*Musica su due dimensioni*» – «Музыка в двух измерениях» для флейты, тарелки и магнитофонной ленты, 1952 (другая версия – 1963), а также другое произведение под названием «Музыка для флейты и стереозаписи», в котором автор посредством необычных сочетаний «живого» и отстраненно-аэмоционального звучания воспроизводит мистическую атмосферу пещеры, в которой зримо ощущаются таинственные звуки природы – медленное скольжение капель по холодным контурам застывших изваяний – сталактитов, злоеющее шуршание крыльев летучих мышей...

Контрастная стереофония по аналогии с контрастной полифонией предполагает одновременное сочетание разных пластов, в данном случае – не мелодических, а тембровых. Электронное сочинение Э. Денисова для девяти инструментов и магнитофонной пленки – «На пелене застывшего пруда» (1991) репрезентирует необычное концертное выступление. В качестве солиста в данном произведении выступает собственно магнитофонная пленка. Ее звучание противопоставлено ансамблю обычных инструментов, которые окружают слушателя с разных сторон – спереди на сцене, позади музыкантов «оркестра», слева и сзади. На магнитофонной ленте записаны звучания разнообразного характера: тоны, которые вступают и напластовываются подобно обычным звукам инструментов; колокола (*cloché*) различной высотной ширины и разных звуковых конфигураций; также шум (*bruit*). К чисто сонорным эффектам колоколов и шумов примыкает и звон крота, и составляемые из тонов сонорные вертикали с большой ролью кластеров. Глиссандирующие волнистые линии символизируют ветер (*vent*). Эти и подобные звуковые объекты-характеры образуют свою драматургическую линию развития. Они экспонируются подобно темам многотемной полифонической композиции, развиваются путем *quasi*-стреттных наложений, модификаций, сжатий и расширений, «раздуваний» до причудливых геометрических фигур и даже передвижений в пространстве концертного зала. Все это – во взаимодействии с другим участником соревнования – нонетом. Главный метод композиции в пьесе – сонорный (взаимодействие тоновой и электронной сонорики).

Таким образом, приведенные примеры демонстрируют основную концепцию первого уровня музыкального пространства – «физико-акустического» в его двух проявлениях – «микро» и «макро».

Заключение

Итак, подведем некоторые итоги. Основное значение в понимании феномена музыкальной пространственности, на наш взгляд, имеет концептуальный уровень музыкального пространства. Музыкальное пространство понимается как концепт, то есть авторское, художественное пространство, заложенное в сочинении и познаваемое через многие элементы музыкального текста. Разумеется, и в микро-, и в макропространстве физико-акустических композиций XX века, рассмотренных выше, присутствует некое концептуальное начало, декларируемое программным названием. Но в них оно связано исключительно с раскладкой исполнителей, слушателей и т. п. Перцептуальный уровень музыкального пространства определяется индивидуально-психологическими особенностями человека, его психологическим и субъективным опытом на основе моделирования неких пространственных объемов, перспектив, образов, картин.

Источники | References

1. Астахова О. А. Музыкальный хронотоп. М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова; Изд. «Перо», 2019.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма: в 2 вып. М.: Музыка, 1995. Вып. 1.
3. Красникова Т. Фактура в музыке XX века. М., 2008.
4. Мозгот С. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси. М., 2008.
5. Мозгот С. Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4.
6. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
7. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. М., 1985.
8. Скребкова-Филатова М. О художественных возможностях музыкального пространства // Пространство и время в музыке. М.: РАМ им. Гнесиных, 1992.
9. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб., 2000.

Информация об авторах | Author information**RU****Астахова Ольга Андреевна¹**, к. иск., проф.¹ Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, г. Москва**EN****Astakhova Ol'ga Andreevna¹**, PhD¹ State Musical and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Moscow¹ astolgandra@gmail.com**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 08.12.2022; опубликовано (published): 10.01.2023.

Ключевые слова (keywords): концептуальный уровень музыкального пространства; перцептуальный уровень музыкального пространства; физико-акустический уровень музыкального пространства; статическая стереофония; динамическая стереофония; комбинированная стереофония; conceptual level of musical space; perceptual level of musical space; physical and acoustic level of musical space; static stereophony; dynamic stereophony; combined stereophony.