

М. Е. ПОРЯДИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ К ОСМЫСЛЕНИЮ КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА В МУЗЫКЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Данная статья посвящена основным аспектам осмысления фундаментальной категории музыкального пространства в контексте исторического процесса ее становления. Этот подход мотивируется неразрывной связью музыкального искусства и акустических условий его реализации. Уделяется внимание проблемам восприятия музыкального произведения с точки зрения бинауральных свойств человеческого слуха, позволяющих определить местоположение предметов в пространстве с помощью вертикальной (высотной), горизонтальной (панорамной) и глубинной (расстояние до предмета) локализации. Кроме того, обозначаются акустические особенности, связанные с различным временем реверберации в храмах, концертно-сценических, камерных и других аудиториях, что оказывало влияние на характер музыки разных стилей и эпох. Центральное место отводится проблеме использования пространства в качестве неотъемлемой части художественного образа произведения. Показана историческая динамика формирования различных способов реализации «пространственного фактора»: использование полифонических техник и приемов, работа с разреженной и многослойной фактурой, активизация синестетических свойств человеческого восприятия тембра, громкости, регистра и т. д. Особое внимание уделено экспериментам композиторов с физическим пространством в целях создания реальной стереофонии за счет различного расположения исполнителей на сцене и вне ее. Кроме того, характеризуется акустическое пространство, в котором реальный объект скрыт от слушателя, а время существования звука отделено от его реального восприятия. Особенности названного пространства находят своеобразное отражение в сферах конкретной, электронной и электроакустической музыки. Художественный потенциал акустического пространства наиболее полно реализуется в музыкальных инсталляциях, подразумевающих расположение «звукового объекта» в концептуально осмысленном и ограниченном пространстве.

Ключевые слова: пространство в музыке, акустические условия музыкального исполнения, художественный потенциал «пространственного фактора», акустическое пространство, музыкальные инсталляции.

Для цитирования: Порядина М. Е. Основные подходы к осмыслению категории пространства в музыке: история и современность // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 82–87.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_82

M. PORYADINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE MAIN APPROACHES TO UNDERSTANDING THE CATEGORY OF SPACE IN MUSIC: HISTORY AND MODERNITY

This article is devoted to the main aspects of understanding the category of space in music through the prism of the historical process of its formation. This is explained by the inseparability of musical art from the acoustic conditions of its realization. Attention is paid to the issues of perception of a musical piece from the point of view of binaural properties of human hearing, which make it possible to determine the location of objects in space using vertical (high-altitude), horizontal (panoramic) and deep (distance to the object) localization. Acoustic features related to the difference in reverberation time in rooms are also considered, which influenced the nature of music of different styles and eras. The central place is occupied by the problem of using space as an integral part of the artistic image of the piece. The historical process of formation of approaches to implementation of “the space factor” is shown: means of polyphony, work with a discharged and multi-layered texture, activation of synesthetic properties of perception of timbre, possibilities of dynamics and register. A special place is occupied by the composers’ experiments

with physical space due to the possibilities of real stereo due to the different location of performers on stage and out of it. There is also an acousmatic space in which the real object is hidden from the listener, and the time of the sound's existence is separated from its actual listening. Its features are reflected in the genres of concrete, electronic and electroacoustic music. The greatest possibilities for the realization of acousmatic space are found in musical installations, the task of which is to place an object, in this case a sound object, in a limited and filled with artistic meaning space.

Keywords: space in music, acoustic conditions of musical performing, artistic potential of "the space factor", acousmatic space, musical installations.

For citation: Poryadina M. The main approaches to understanding the category of space in music: history and modernity. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 2. Pp. 82–87.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_82



Музыка неразрывно связана с пространством. Как аудиальное искусство она неотделима от акустических условий реализации, а также от концептуального пространства, под которым подразумеваются в виду особенности развития и становления мыслеобразов, свободных от физического наполнения¹. Вопрос об особенностях формирования данного пространства особенно актуален для музыки XX, а теперь уже и XXI века. В коллективном исследовании по теории современной композиции отмечается: «Любая музыка в реальном исполнении или звукозаписи так или иначе связана с естественным бинауральным восприятием, с реверберацией и явлениями эха» [2, с. 450]. Именно в XX веке конструирование пространства, как реального, так и воображаемого, становится неотъемлемой частью идеи и художественного воплощения произведения. Пример тому – знаменитый квартет Штокхаузена «Helikopter», исполнение которого должно происходить в воздухе на четырех вертолетах, в каждом из которых находится один из исполнителей.

Обоснованию пространства в качестве полноправного компонента, необходимого для реализации музыкального образа, способствовали различные факторы. Прежде всего, на данный аспект повлияли исследования в области акустики – науки о звуке. Было доказано, что «наличие двух приемников слуха обеспечивает человеку возможность воспринимать пространственный звуковой мир и оценивать перемещение звуков в пространстве» [3, с. 145]. Такие бинауральные особенности позволяют локализовать местоположение звуковых эффектов. Среди них горизонтальная (панорамная) локализация фиксирует положение звука в правом и левом ухе, вертикальная (высотная) определяет, спереди или сзади, а также под каким высотным углом находится источник, глубинная оценивает расстояние до источника звука, ориентируясь на изменения скорости его затухания.

Еще одним важным аспектом является время реверберации в различных помещениях, которое издавна учитывалось композиторами. Это объясняется тем, что музыка разных стилей и эпох требует различных показателей данного параметра, а значит, и соответствующих помещений для ее исполнения. Например, при сочинении органной музыки авторы «...специально делали паузы, чтобы продлить реверберацию в соборе» [3, с. 495–496]. Ее оптимальное время – примерно от 3,5 до 4 секунд. Небольшие барочные ансамбли, наоборот, комфортно чувствуют себя в помещениях с небольшим периодом реверберации (1,4–1,6 секунды). Это создает ощущение близости, «интимности» исполнения. Произведения классического периода, предназначенные для камерных помещений с менее гулкой акустикой (например, концерты В. А. Моцарта), из-за быстрых пассажей и переплетения оркестровых голосов также требуют относительно короткого времени реверберации – примерно в районе 1,6–1,8 (при этом удельный вес атаки звука должен превышать соответствующий отзвук). Расширенные составы симфонических оркестров в музыке XIX и последующих веков требовали большей продолжительности отражения, что привело к постройке масштабных оперных и концертных залов с оптимальной реверберацией 2,0–2,2. Другие параметры необходимы для народной музыки, часто исполняемой на открытом пространстве, где невозможны отражения, и для джазовых композиций, исполняемых в небольших клубах. Андреа Пейроло и Ричард Де Роса в книге «Акустическая и MIDI-оркестровка для современного композитора» утверждают: «Следует быть достаточно консервативными в отношении поп- и фанк-звучания, чтобы добиться более насыщенного звука. Обычно временной интервал между 1,2 и 1,7 секунды идеален для резких и быстрых пассажей, особенно для секции труб» [4, р. 246].

Помимо вышеперечисленных аспектов, следует заметить, что звук каждого инструмента

ведет себя по-разному. Возьмем, к примеру, симфонический оркестр: «Звук самых низких инструментов – контрабасов – имеет иные пространственные особенности, чем звук флейты пикколо» [5, с. 144], что объясняется различными особенностями локализации частот. При распространении звука в пространстве низкие частоты не теряют своей интенсивности, в то время как средние и высокие оставляют акустическую тень. «Кроме того, вариации интенсивности в разных тактах постоянно меняют пространственные характеристики звука: звуки *pianissimo* создают реверберации и отражаются не так, как звуки *fortissimo*, и т. д.» [Там же].

Помимо объективных акустических свойств, в композиторской практике использовались различные средства конструирования пространства, связанные с работой над художественным образом произведения. Ресурсы, позволяющие воплощать разнообразные пространственные эффекты, складывались постепенно. Одним из первых можно считать широкое использование имитационных приемов в полифонии строгого стиля. В соответствии с духовным содержанием сочинений указанного периода, тематические ячейки должны были создавать ощущение статики, неподвижности временного течения, поскольку музыка была строго подчинена церковным канонам. Поэтому, например, в сочинениях Палестрины «пространство едино и не расчленено... несмотря на то, что произведения полифонические, состоящие из отдельных самостоятельных голосов, голоса эти не противопоставляются, не отделяются друг от друга ни интонационно, ни ритмически, но, напротив, сливаются в неразрывную музыкальную ткань» [6, с. 26].

Иную картину мы можем наблюдать в полифонии свободного стиля, когда начинает активно развиваться инструментальная музыка. В этот период появляется возможность создания тембрового и регистрового контраста между низкими, средними и высокими голосами. Например, в фугах И. С. Баха «тембр инструмента служит не для окраски индивидуального момента, но для создания одной из пространственных линий, которые сосуществуют на протяжении всего произведения, создавая пространственный контраст» [6, с. 30]. Само же пространство ограничено стабильным числом голосов, заданных в начале фуги.

Следующий этап на пути становления пространства как неотъемлемой части художественной идеи произведения характеризуется возрастающим интересом композиторов к средствам фактуры, динамики, различным ладовым краскам. Стимулом к осознанию возможности

многообразного применения этих средств для формирования особых пространственных характеристик произведения стали изобразительные, пластические виды искусств и архитектура, что привело к взаимодействию зрительных и слуховых впечатлений, а также к сопоставлению разных звуковых ощущений со свойствами цвета (матовость, блеск и др.). Например, исследователь отмечает, что у К. Дебюсси «...в разработке “Острова радости” после проведения второй вальсовой темы, в разделе, обозначенном *A tempo*, в фигурациях вспыхивают лады от *cis* и *C*, сопоставленные с ладом от *e*... это может напоминать эффект смены матовой поверхности на блестящую» [7, с. 258]².

Расширение полифонических приемов, обусловленное, в том числе, полифоничностью современного сознания и культуры, освоение новых композиторских техник открывали в музыке XX века все новые и новые возможности. Так, в процессе экспериментирования постепенно происходило постижение пространственных оппозиций: ближе/дальше; выше/ниже; плотно/разреженно; дискретно/континуально и т. д.

Большую роль сыграло усложнение музыкальной ткани за счет работы композиторов с разными параметрами. Например, отдельное внимание к формированию ритмолinii можно найти в VII части симфонии «Турангалила» О. Мессиана, к тембромолinii – в начале Пятой симфонии А. Тертеряна, где «звук *as* долго тянется, плавно (благодаря тембровым наложениям на стыках) “перетекая” от гобоя ко вторым скрипкам и далее к кьямаче» [1, с. 175]. Иногда музыкальная ткань, напротив, разрывается, как в пуантилизме. К примеру, в музыке А. Веберна «пространство распадается на отдельные точки, уже не связанные друг с другом и существующие сами по себе» [6, с. 35]. Композитор располагал звуки серии с таким расчетом, чтобы их последовательность не образовывала какой-либо интонации.

Формировался и некий противовес разреженной музыкальной ткани, когда фактура, наоборот, уплотнялась, образуя различные пласты и слои³. При этом художественная цель зачастую состояла в достижении общего сонорного эффекта, без индивидуальной направленности. Различные способы наслоения пластов благоприятствовали существенному усилению диагонального параметра фактуры и, вследствие этого, особому вниманию к ее «глубине». Последнее означало главенство «трехмерного слушания музыки, приобретение ею “объемности” и, в определенной мере “стереофоничности”» [1, с. 179].

Огромное значение приобретает техника нового измерения – микрополифония, разра-

ботанная Д. Лигети и акцентирующая другое понимание времени – музыкальную статику. Наибольшей многослойности она достигает в творчестве А. Шнитке. Данный аспект проявляется в особенностях фактурно-пространственной организации, когда при общности слоев происходит дифференциация фактуры. Иногда микрополифония может быть результатом композиционно-драматургического параллелизма. Так, в Фортепианном квинтете Шнитке (1972–1976) «...параллельно существовали два драматургических слоя, каждый из которых развивался согласно своим внутренним законам. Основу одного составила лирическая лейттема, порученная главным образом струнным», которая постоянно варьировалась за счет приемов микрохроматики, микрополифонии, изменчивости фактурного рельефа. «Иной слой – статичная, почти не развивающаяся тема ритмического (и полиритмического) остинато в партии фортепиано (из одного или трех звуков)»; в результате формировалось ощущение одновременного существования двух разных миров [8, с. 151].

Все это в конечном итоге способствовало не только возникновению пространственной полифонии, но и окончательному утверждению пространства (в том числе физического) как органичной составной части художественной идеи произведения. (Например, в пьесе Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» струнный квартет должен размещаться за сценой или, по крайней мере, на каком-то расстоянии от трубы и флейты, подчеркивая тем самым музыкальную идею «вопросов и ответов».) Таким образом, постепенно сформировались три вида пространственно-акустических эффектов, которые обозначил А. Шнитке в исследовательском очерке «Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении»: 1) реальная статическая стереофония – антифонное расположение групп исполнителей; 2) реальная динамическая стереофония – перемещение исполнителей и (или) слушателей в акустическом пространстве; 3) иллюзорная динамическая стереофония – перемещение звуков от одной группы исполнителей к другой [9, с. 76–78].

Помимо художественных факторов, новое отношение к пространству предопределяется техническим прогрессом и современными возможностями коммуникации. Как отмечают исследователи, сейчас каждый человек «...благодаря радио, телевидению, сети Интернет, аудио- и видеопроодукции, регулярно (вольно и невольно) должен совмещать в своем сознании множество культур, жизненных пространств, существовать одновременно в реальном мире и мирах, представляемых многоканальным потоком информа-

ции, мысленно координировать “виртуальное” прошлое, настоящее и будущее» [8, с. 18]. Эпоха фиксированного звука позволила отделить реальное время существования воспринимаемого звука от времени его слушания. Одним из первых к рассмотрению данной проблемы обратился изобретатель конкретной музыки П. Шеффер. В его теоретических работах описываются «звуковые объекты», которые должны восприниматься путем особого редуцирующего слушания. Последнее вполне «...намеренно и искусственно абстрагируется от причины и смысла (а также, добавим, от эффекта), обращая внимание на звук сам по себе, с его ощутимыми качествами» [5, с. 217]. Формируется понятие акустической музыки, в которой источник скрыт от слушателя. При этом, однако, рассуждая о «звуковых объектах», П. Шеффер еще не учитывал пространство, реверберацию, различное восприятие звука, предопределяемое его фактической близостью или удаленностью от слушателя.

Более дифференцированно к пространству подходит экспериментатор в сфере электронной музыки Карлхайнц Штокхаузен. Его произведение «Песня юношей», по мнению исследователей, «...во многом обязано силой своего воздействия счастливой идее автора подавать звучащий материал на публику через 5 динамиков, что сразу оживило мертвую синтетическую материю» [9, с. 76].

Особенности электроакустических композиций позволяют соединять акустический план с реальным исполнением на музыкальных инструментах. Примером такой композиции является пьеса П. Булеза «Repons» для солистов, камерного ансамбля и электроники. Здесь «распределение участников в пространстве создает контрасты реального и иллюзорного планов. Пространственность реального плана связана с равномерным распределением солистов по краю сцены. При этом ансамбль отделен от солистов аудиторией. Пространственность иллюзорного плана реализуется с помощью работы электроакустической системы, управляемой компьютером, и порождает сложные траектории распределения и перемещения звука в пространстве» [10, с. 19].

Особое место в ряду произведений, использующих различные средства для воспроизведения записанного звука, принадлежит инсталляции – художественному явлению, которое возникло в недрах концептуализма 1960-х годов. Концептуальной основой в данном случае становится взаимосвязь художественного объекта и окружающей среды, что предопределяет пространственную специфику этого явления. Инсталляции присуща интерактивность,

разнообразных акустических объектов, слуховое освоение которых производилось зрителем, находящимся в центре этого пространства и имеющим возможность двигаться внутри него или изменять ракурс “слышания”, сидя на вращающихся стульях» [11, с. 70–71].

- использование полифонических техник и приемов;

– активизацию синестетических свойств слухового восприятия посредством тембра, динамики, регистра и т. д.;

Новым словом в этом эволюционном процессе явилось формирование акустической музыки, благодаря которой стало возможным отделить реальное звучание объекта от его слушания, что получило многообразное отражение в конкретной, электронной и электроакустической музыке, а также в музыкальных инсталляциях.

Интересными представляются также перспективы воздействия на бинауральные особенности слуха, когда звуковой материал изменяется в зависимости от того, в какой части пространства инсталляции находится слушатель. Показательным примером служит мультимедийный арт-проект композитора Ф. Клиена, созданный на основе его композиции «Start – Ziel – Siegfried» (популярный слоган из мира авто- и мотогонок, означающий устремленность к победе «от старта до финиша»). Согласно комментарию отечественного исследователя, «композиция в новой версии представила аудиальную инсталляцию

ПРИМЕЧАНИЯ

² Данная ассоциация мотивирована свойством синестезии человеческого слуха.

³ Пласт – сложный многоголосный компонент фактуры, в который объединяется группа голосов на основе тематической общности, тембровой близости и компактности фактурного расположения; по этим же характеристикам данный пласт отличается от других компонентов фактуры. Слой – автономно локализованный в фактурно-музыкальном пространстве компонент ткани (голос или пласт) [8, с. 150].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мозгот С. А.* Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Новосибирск, 2018. 366 с.
2. *Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова.* М.: Музыка, 2007. 624 с.
3. *Алдошина И. А., Приттс Р.* Музыкальная акустика: учебное пособие. СПб.: Композитор, 2011. 720 с.
4. *Pejrolo A., DeRosa R.* Acoustic and MIDI Orchestration for Contemporary Composer. Boston: Focal Press, 2007. 289+XV p.
5. *Шион М.* Звук: Слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 312 с.

6. Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Музыкальная психология и психотерапия. 2008. № 4. С. 22–36.
7. Мозгот С. А. Пространственность в музыкальной интонации Дебюсси // Наука о музыке: Слово молодых ученых: Материалы I Всероссийского конкурса науч. работ. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2004. С. 254–280.
8. Франтова Т. В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: Исследование. Ростов н/Д: СКНЦ ВШ, 2004. 404 с.
9. Шнитке А. Г. Статьи о музыке. М.: Композитор, 2004. 408 с.
10. Фуксман М. А. Электронная и электроакустическая музыка XX – начала XXI века: Хрестоматия. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. 48 с.
11. Крылова А. В. Акусматика в мультимедийных инсталляциях // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С. 63–75.

REFERENCES

1. Mozgot S. Kategoriya prostranstva kak smyslovoy fenomen v muzykal'nom iskusstve [The category of space as a semantic phenomenon in musical art]: Ph. D. Thesis (Art). Novosibirsk, 2018. 366 p.
2. Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of Modern Composition]: textbook. Ed.-in-chief V. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2007. 624 p.
3. Aldoshina I., Pritts R. Muzykal'naya akustika [Musical Acoustics]: textbook. St. Peterburg: Kompozitor, 2011. 720 p.
4. Pejrolo A., DeRosa R. Acoustic and MIDI Orchestration for Contemporary Composer. Boston: Focal Press, 2007. 289+XV p.
5. Shion M. Zvuk: Slushat', slyshat', nablyudat' [A Sound: Listening, hearing, observing]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 312 p.
6. Martynov V. Vremya i prostranstvo kak faktory muzykal'nogo formoobrazovaniya [Time and space as factors of musical formation]. In: Muzykal'naya psikhologiya i psikhoterapiya [Musical Psychology and Psychotherapy]. 2008. No. 4. Pp. 22–36.
7. Mozgot S. Prostranstvennost' v muzykal'noy intonatsii Debyussi [Spatiality in C. Debussy's musical intonation]. In: Nauka o muzyke: Slovo molodykh uchenykh: materialy I Vserossiyskogo konkursa nauchnykh rabot [Music Scholarship: The word of young researchers: materials of the 1st All-Russian competition of research works]. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2004. Pp. 254–280.
8. Frantova T. Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka [A. Schnittke's polyphony and new tendencies in music of the second half of the 20th century]. Rostov-on-Don: North Caucasian Research Centre of High School, 2004. 404 p.
9. Shnitke A. Stat'i o muzyke [Articles on Music]. Moscow: Kompozitor, 2004. 408 p.
10. Fuksman M. Elektronnaya i elektroakusticheskaya muzyka XX – nachala XXI veka [Electronic and electro-acoustic music of the 20th – early 21st century]: reading-book. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2012. 48 p.
11. Krylova A. Akusmatika v mul'timediynykh installyatsiyakh [Acousmatic in multimedia installations]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 3. Pp. 63–75.

Порядина Мария Евгеньевна

соискатель кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mari.nik96@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8419-2067

Maria E. Poryadina

Applicant at the Music Theory and Composition Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mari.nik96@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8419-2067